UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE

REPRESENTER LE PRESENT

Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux 1554-1629

Thèse pour obtenir le grade de docteur

Discipline : Arts du spectacle

Présentée et soutenue publiquement le 6 octobre 2011 par

Charlotte BOUTEILLE-MEISTER

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Christian BIET

Devant un jury composé de

Monsieur le Professeur Jean-Louis BESSON

(Université de Paris Ouest Nanterre La Défense)

Madame le Professeur Marie-Madeleine FRAGONARD

(Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle)

Monsieur le Professeur Jelle KOOPMANS

(Université d'Amsterdam)

Monsieur le Professeur Frank LESTRINGANT

(Université de Paris IV– Sorbonne)

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma plus profonde gratitude à mon directeur, Christian Biet, qui a guidé ce travail de sa présence toujours juste, confiante et enthousiaste, qui en a accepté le rythme « à rebondissements », et qui a su entrevoir un sujet et une thèse dans les linéaments encore confus de mes recherches.

Cette thèse doit sa forme définitive à la relecture précise, érudite et toujours si pertinente de Fabien Cavaillé, qui a été un interlocuteur passionné, un correcteur infatigable et un ami indéfectible durant toute la période de rédaction. Qu'il en soit ici très chaleureusement remercié.

Je suis très reconnaissante à Marion Boudier, Estelle Doudet, Marie-Madeleine Fragonard et Mathieu Mercier, ainsi qu'à Kjerstin Aukrust, Sybile Chevallier-Micki, Tiphaine Karsenti et Corinne Meyniel, d'avoir aidé et encouragé mon travail, de l'avoir relu et éclairé de leur regard et de leur savoir, de m'avoir transmis le fruit de leurs recherches avant publication, et de m'avoir offert leur oreille attentive et amicale pour des échanges fructueux.

Je remercie également Michèle Meister, Martin Dinter et Adrien Walfard, dont les talents linguistiques sont venus à bout de quelques traductions épineuses.

L'amitié de Raphaëlle-Laure Perraudin, Jeannie Crédoz-Rosier, Rachel Schapiro, Laurent Visetti, Delphine Lefranc et Cristina De Simone m'a été précieuse durant ce travail, et j'espère de tout cœur qu'elle m'accompagnera bien au-delà.

Je veux exprimer ici ma reconnaissance envers mes parents, Martine et Noël Bouteille, et les remercier de leur présence réconfortante et de l'intérêt constant qu'ils ont manifesté pour mes recherches, ainsi que de l'assistance logistique de toute sorte (corrections orthographiques, hébergement, déménagement, bricolage, etc.) qu'ils m'ont procurée avec bonne humeur pendant ces dernières années.

Je sais enfin ce que cette thèse doit au soutien, à la patience et parfois à l'abnégation de Thomas Meister, qui en a vécu avec moi au jour le jour les quelques instants de bonheur et les nombreux moments de découragement, qui a supporté les sautes d'humeur et le manque de vacances, et qui est parvenu, à force de détermination et pour ma plus grande joie, à ce que j'accepte de discuter de mes recherches avec lui. Qu'il trouve dans cette thèse enfin achevée la promesse de nouvelles aventures.

Ce travail est dédié à la mémoire de ma grand-mère paternelle, Marie-Thérèse Emma Knur (1911-2000), dont j'aime à penser qu'elle fut peut-être l'une des premières femmes à obtenir à la fois son baccalauréat et son permis de conduire.

Avertissement

Nous avons pris le parti de moderniser systématiquement l'orthographe des textes anciens, à l'exception des cas où les nécessités prosodiques de rythme ou de rime imposaient de la conserver. Les titres des œuvres étudiées ont également été modernisés, sauf dans la bibliographie ou quand ils apparaissent dans des éditions modernes qui ont fait le choix de maintenir la graphie ancienne. Nous avons en revanche conservé la ponctuation telle qu'elle figure dans les textes originaux.

La graphie des noms propres a été harmonisée et alignée sur leurs formes contemporaines (Henri, Coligny, Guise et donc *Guisien*, Galigaï) quand le changement ne modifie pas la prononciation – nous avons conservé Poulin au lieu de Polin dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, Garnier Stoffacher au lieu de Werner Stauffacher dans *L'Ombre de Garnier Stoffacher*, et d'Albegny au lieu d'Albigny dans la *Trage-comédie de l'Escalade*. Les majuscules des titres et des fonctions ont été supprimées, à l'exception des noms de personnages, comme le Pape dans la *Comédie du Pape malade*, le Roi dans *La Guisiade* ou encore le Duc dans le *Guisien*.

Sauf mention contraire en note, toutes les traductions figurant dans ce travail ont été faites par nos soins, avec l'aide de Martin Dinter pour le latin « de Wittenberg », de Michèle Meister pour l'allemand « luthérien » et d'Adrien Walfard pour le grec ancien.

INTRODUCTION

> Mais [...] qu'est-ce qu'un théâtre « situé » ? Et, d'abord, comment un tel théâtre peut-il se positionner, en tant que fiction, par rapport à l'ici et maintenant, par rapport à « l'actualité » vivante[1] ?
>
> [...] ne devons-nous pas nous demander s'il n'existe pas [...] des fictions théâtrales fondées sur un refus du détour ? Ne peut-on s'imaginer un auteur, un artiste de la scène qui, regardant la Gorgone droit dans les yeux, voudrait faire du théâtre *directement* avec « ce dans quoi nous sommes »[2] ?

Contre une certaine idée « romantique » des rapports du théâtre au réel

L'interrogation de Jean-Pierre Sarrazac sur la pertinence et l'existence d'un théâtre en rapport direct avec l'actualité n'est pas à l'origine de cette thèse, mais elle nous permet de souligner d'emblée la particularité de son objet. De la même façon que l'on reproche *a priori* au théâtre « militant » un manque de qualité esthétique et d'ambition formelle[3], la représentation de l'ici et maintenant sur la scène théâtrale n'a pas bonne presse : la « stratégie du détour[4] » est presque invariablement valorisée par rapport à la mise en scène du présent selon une « vision directe[5] », et l'hypothèse même d'un « refus du détour » implique par un coup de force argumentatif que la « parabole » est la forme la plus évidente pour représenter « ce dans quoi nous sommes ». Pour les dramaturges-Persée, il serait ainsi plus héroïque, plus efficace et plus « beau » d'affronter le monstrueux réel-Gorgone en donnant à voir son reflet et non sa monstrueuse présence.

---

[1] SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé, 2004, p. 12.
[2] SARRAZAC Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, p. 28.
[3] NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p. 8.
[4] SARRAZAC Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, *op. cit.*, p. 23.
[5] Dans *La Parabole ou l'enfance du théâtre,* Jean-Pierre Sarrazac cite ainsi les *Leçons américaines* d'Italo Calvino pour affirmer « la supériorité de la vision indirecte » : « Calvino compare le jeune écrivain qui considérerait comme un "impératif catégorique" de se dévouer à la "représentation de notre époque", à un nouveau Persée qui serait aux prises avec une Méduse représentant le monde réel dans sa monstrueuse laideur : "Pour maîtriser l'effroyable figure, Persée doit la tenir dissimulée, de même qu'il l'a d'abord vaincue en la regardant dans un miroir. C'est toujours le refus de la vision directe qui fait la force de Persée" », *Ibid.*, p. 20.

Cette position n'est pas une remise en cause de tout réalisme au théâtre, mais elle affirme que la réalité du temps présent ne peut s'atteindre que par le détour, nous renvoyant à l'idéal « romantique » d'un théâtre perçu comme un art chargé de « sublimer » la laideur du réel. Ce qui semble refusé ici, c'est une trop grande proximité du présent théâtral avec le présent politique événementiel des spectateurs, ce dernier représentant trop explicitement les mécanismes sociaux à l'œuvre dans le monde. Le théâtre, pour être art, ne devrait pas « redoubler » ce présent sur la scène, mais au contraire se tenir à distance raisonnable du bouillonnement quotidien et parfois sordide de l'histoire humaine. Un des modèles (par ailleurs tout à fait admirable) de ce « théâtre d'art » pourrait être *La Cerisaie* de Tchékhov, qui aborde les mutations contemporaines de la société russe par le « détour » de la chute d'un domaine et des différentes passations de pouvoir qui s'y déroulent, tout en plaçant cette actualité « filtrée » au second plan des drames passionnels qui se jouent dans et entre les personnages.

Nous pouvons d'ores et déjà objecter à cette conception du détour, qui ferme le champ mimétique théâtral à l'actualité, qu'une mise en scène – entendue ici comme écriture pour la scène – est toujours « mise en reflet », par le simple fait que des spectateurs se réunissent pour assister à une fiction qu'ils reconnaissent comme telle, et que la spécificité du théâtre est justement de maintenir une tension entre la mise à distance opérée par le dispositif scénique et l'effet de présence suscité par l'incarnation des personnages par des acteurs. « Représenter le présent » sur le théâtre ne signifie donc pas donner à voir le présent sans médiation aucune – la séparation entre acteurs et spectateurs, la présence d'un texte ou d'un canevas composé de manière préalable, la durée spécifique de la séance théâtrale rendent l'exercice impossible. Il s'agit au contraire de proposer sur la scène une fiction « en actions » (Aristote), incarnée dans les corps présents des comédiens, et dont le sujet aborde de manière plus ou moins directe – selon des formes et des degrés qu'il nous faudra étudier – l'actualité partagée par le dramaturge, les acteurs et les spectateurs.

La prééminence des « stratégies du détour » dans le théâtre d'expression française à travers l'histoire ainsi que la prédilection des poéticiens, des théoriciens et des critiques pour ce mode « allégorique » ou « parabolique » de représentation théâtrale du monde, n'a pas jusqu'ici permis d'étudier de manière approfondie et pour lui-même un théâtre que nous appellerons « théâtre d'actualité ». La catégorie qui s'en approche sans doute le plus, celle du « théâtre documentaire », élaborée dans les années 1920 par Erwin Piscator[1] puis reprise par Peter Weiss[2] dans les années 1960,

---

[1] PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, traduit de l'allemand *Das politische Theater* [1929] par Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962, chapitre 8 : « Le théâtre documentaire » (*« Das dokumentarische Drama »*).

[2] WEISS Peter, « Notes sur le théâtre documentaire », traduit de l'allemand *Notizen zum dokumentarischen Theater* [1968] par Michel Bataillon, in Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*, Paris, Seuil, 1968.

met davantage l'accent sur le rapport au « document », au matériau historique qui constitue le fondement du texte théâtral et doit lui accorder une dimension « politique » (insert d'images d'archives, *verbatim* de procès), que sur la proximité temporelle entre les faits et leur représentation sur la scène. Le succès dans la critique française de l'expression « *dokumentarische Drama* » a cependant quelque peu occulté un autre aspect du travail de Piscator et plus généralement du théâtre allemand de la République de Weimar : *das Zeitstück* ou *das Zeittheater*, que l'on peut traduire par « pièce/théâtre du temps présent » ou « pièce/théâtre d'actualité ». Aux yeux de Piscator, le *Zeitstück* doit conjuguer le journalisme et l'actualité quotidienne pour dénoncer une situation sociale en préférant au héros individuel la mise en scène des masses prolétariennes[1].

La condamnation par Piscator de l'évolution à ses yeux divertissante et commerciale du *Zeitstück*, qu'il délaisse à la fin des années 1920 au profit d'un théâtre politique plus « militant[2] » et la critique adressée par Brecht à la dimension purement thématique de la pièce d'actualité, qui se contenterait selon lui de décrire des situations sans parvenir à une mise en question de l'état global de la société présente[3], ont très certainement contribué au peu de retentissement de cette catégorie du « théâtre d'actualité » dans la critique et la théorie dramatiques françaises, catégorie à laquelle ont été préféré celles de « théâtre documentaire », de « théâtre politique » voire de « théâtre militant »[4].

Pour aborder ce problème complexe du rapport du théâtre à « ce dans quoi nous sommes », problème qui est au cœur de la création théâtrale contemporaine[5] et de nos interrogations actuelles sur les relations entre le théâtre et le monde comme il va[6], nous proposons une sorte de remontée dans le temps afin d'examiner comment la « mise au présent » directe de l'actualité sur la scène théâtrale a pu être envisagée, conçue et exécutée entre le milieu du XVI^e^ siècle et le début du XVII^e^ siècle.

---

[1] LORANG Jeanne, « Piscator et sa conception du *Zeitstück*. Mises en scène des années vingt », in *Recherches germaniques*, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, n° 4, 1974, p. 120-130.

[2] Dans le programme du Wallner-Theater d'avril 1930, Piscator écrit ainsi « Il n'a jamais était aussi essentiel qu'à présent de prendre parti : parti pour le prolétariat. [...] le théâtre est action, action du prolétariat. La scène et les masses, une unité créatrice, pas dans le *Zeittheater*, mais dans le théâtre militant du prolétariat ». Cité dans WILLETT John, *The Theatre of Erwin Piscator. Half a Century of Politics in the Theatre*, London, Methuen, 1986, p. 121.

[3] BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Jean-Marie Valentin *et alii* (éds), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000, VIII. *La Dialectique et le Théâtre* (traduction Jean Tailleur et Édith Winckler), « Rôle de la pièce d'actualité » (1950), p. 412-413.

[4] Ni l'*Encyclopédie du théâtre* dirigée par Michel Corvin ni le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis ne comportent d'entrée « actualité ».

[5] Nous pouvons citer, à titre d'exemples d'une présence de l'actualité sur la scène théâtrale contemporaine, le spectacle *Rwanda 94* du Groupov (1999-2005) sur le génocide au Rwanda, ainsi que les textes *11 septembre 2001*/ *11 Septembre 2001* de Michel Vinaver (2002) et *Gênes 01* de Fausto Paravidino (2002), le premier sur les attentats aux États-Unis, le second sur la répression des manifestations altermondialistes pendant le G7 réuni à Gênes en 2001.

[6] Nous renvoyons, parmi d'autres travaux récents, au Colloque international « Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre », Georges Banu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac (dir), INHA, 25 mars 2001, et Louvain-la-Neuve, 13-14 mai 2011, et au Séminaire international « Les théâtres documentaires », Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris (dir), ARIAS-CNRS, INHA, 29-30 avril et 27-28 mai 2011.

Le choix de cette période, qui relève bien évidemment d'un goût personnel et d'un parcours de recherche influencé par des rencontres déterminantes et des découvertes inattendues, n'est cependant pas fortuit pour le sujet qui nous intéresse. Il semble en effet que la période des conflits religieux en Europe implique un changement du rapport au temps et à l'histoire : pour décrire à grands traits un phénomène complexe et non linéaire que nous examinerons en détails dans cette thèse, on peut constater le passage d'une économie « divine » du temps, entièrement orienté vers le Jugement dernier qui conduira les hommes au salut ou à la damnation, à une économie « humaine » dans laquelle cette perspective eschatologique est moins prégnante et où le temps peut se déployer en trois moments distincts (passé, présent, futur) qui ne se lisent plus seulement comme l'annonce, l'imminence et la réalisation de la Révélation. Ce processus de « sécularisation », caractéristique pour beaucoup de l'avènement des Temps modernes[1], est analysé comme la conséquence du choc des guerres, de la division de consciences et de la dislocation des communautés – notamment des communautés mystiques de l'Église (*corpus mysticum Ecclesiæ*) et de son analogue temporel, le corps mystique du royaume – sous le poids de dissensions intellectuelles, religieuses et politiques. Ces bouleversements influencent la perception que les individus se font du temps et plus particulièrement du présent : ce dernier n'est plus seulement le lieu d'une attente de la parousie, il devient une durée historique, disponible à l'action humaine qui peut façonner le futur sous le regard de Dieu.

Étudier la représentation du présent sur la scène théâtrale d'expression française du milieu du XVI^e^ siècle à la fin du premier tiers du XVII^e^ siècle (nous reviendrons plus loin sur le choix précis des années 1554 et 1629 comme bornes de notre travail), ce n'est donc pas seulement engager une réflexion esthétique sur la capacité du théâtre à mettre en scène l'actualité sans détour à une époque donnée, mais également s'interroger sur le mode de perception du temps présent mis en jeu par ces représentations et par leurs formes respectives, ainsi que sur la fonction de ces représentations en relation avec un contexte spécifique. Quelle est la « nécessité » culturelle, idéologique, religieuse et politique qui pousse les individus à se réunir pour assister à la re*présent*ation de leur présent, dans une période où le sens accordé à ce temps présent est en pleine mutation ?

Sous l'influence conjuguée des littératures italienne et espagnole et du renouveau antiquisant, le milieu du XVI^e^ siècle coïncide de plus avec l'émergence dans le théâtre en français des genres « nouveaux » que sont la tragédie, la comédie, la tragi-comédie et la pastorale ou bergerie, auxquels nous avons choisi de limiter notre corpus. Bien qu'elles soient moins nombreuses à mesure que l'on avance dans la seconde moitié du siècle, les formes théâtrales plus « anciennes » du mystère, de la moralité, de la sottie et de la farce, ne disparaissent cependant pas subitement en 1550, mais coexistent avec les genres nouveaux, notamment dans les années 1550-1560. En consacrant notre étude à la représentation de l'actualité dans ces formes théâtrales nouvelles, nous n'avons nullement voulu

[1] BLUMENBERG Hans, *La Légitimité des Temps modernes*, traduit de l'allemand *Die Legitimität der Neuzeit* [1988] par Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler, Paris, Gallimard, 1999.

reproduire ici une hiérarchie des genres qui, nous allons le voir, joue le plus souvent contre notre corpus. Plutôt qu'une perspective strictement poétique, nous souhaitons bien davantage proposer une vision que nous qualifierons d'anthropologique[1], qui questionne le sens même du choix d'un genre spécifique – et en particulier d'un genre « nouveau » – pour mettre en scène l'actualité. Quelles conceptions de l'existence humaine dans le temps sont proposées au public à travers la représentation du présent sous la forme d'une tragi-comédie, d'une comédie, d'une tragédie ou d'une pastorale ? Et quelles modalités pathétiques de la perception de l'actualité (angoisse, espoir, colère, résignation) sont liées à ces différentes formes ? Ce déplacement de la réflexion sur les genres nous éloignera – espérons-le du moins – du mépris dans lequel notre corpus est le plus souvent tenu par une critique principalement occupée de classement générique.

En finir avec un jugement esthétique méprisant

Pour la période et la langue que nous avons choisi d'étudier, l'expression « d'actualité » apparaît à notre connaissance pour la première fois dans la critique française sous la plume de Jacques Chocheyras, qui l'utilise pour qualifier quatre tragédies composées sous les règnes d'Henri III et Henri IV, « étroitement liées à l'actualité politique de leur époque[2] ». Si cet article, et en particulier son titre, a été une source d'inspiration pour notre recherche, il comporte néanmoins un certain nombre d'écueils scientifiques dont cette étude a tenté de se garder.

Le fait que la catégorie « théâtre d'actualité » n'ait pas encore connu de fortune critique induit souvent la constitution de corpus très incomplets, qui conduisent les recherches à des conclusions relativement hâtives : Jacques Chocheyras, en étudiant seulement quatre tragédies publiées entre 1572 et 1607, se demande ainsi « comment expliquer cette exceptionnelle et brève floraison[3] », sans penser la possible existence d'autres pièces « étroitement liées à l'actualité politique de leur époque » avant, après mais aussi entre ces deux dates. L'étude du seul genre tragique nous paraît également très réductrice pour poser la question de l'actualité sur la scène à cette période : la classification des pièces par genres « hermétiques », élaborée principalement par les études dix-septièmistes et relativement inadaptée à la pratique théâtrale de l'ensemble du XVI^e^ siècle, considère généralement la tragédie comme le seul genre « historique » et donc le seul à même de mettre en scène l'histoire présente –

[1] Nous entendons ce terme dans son sens le plus général de « connaissance de l'humain » et ne prétendons nullement nous inscrire dans le champ épistémologique de l'anthropologie comme discipline constituée.
[2] CHOCHEYRAS Jacques, « La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et Henri IV », in *Études sur Etienne Dolet, Le théâtre au XVI^e^ siècle, Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Gabriel-André Pérouse (éd), Société française des seiziémistes, Genève, Droz, 1993, p. 161. Cet article analyse *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* de François de Chantelouve (1575), *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589), *Le Guisien* de Simon Belyard (1592) et *Le Triomphe de la Ligue* de Richard Jean de Nérée (1607) ; ces quatre pièces seront étudiées dans la Première et la Deuxième parties de cette thèse.
[3] *Ibid*., p. 162.

étant entendu que la comédie représente un présent « familial » coupé des événements politiques, la bergerie un âge d'or pastoral et la tragi-comédie un ailleurs romanesque et merveilleux.

Ce classement privilégié du théâtre d'actualité dans le genre tragique – présenté plus ou moins implicitement comme le genre noble et le grand art théâtral par excellence dans un grand pan de la critique – entretient de plus le mépris à l'égard de nos textes, qui ne correspondent pas aux « canons » forgés *a posteriori* et qui oublient souvent qu'une tragédie est, d'abord, une pièce qui finit par une catastrophe malheureuse. Conformément à la plupart des études sur le « théâtre d'actualité » – même quand il n'est pas désigné comme tel –, l'article de Jacques Chocheyras témoigne d'un jugement esthétique extrêmement négatif sur les textes qu'il étudie. Les auteurs de ces pièces étant le plus souvent méconnus (et on se garde alors bien de classer comme nous le faisons la *Bergerie* de Ronsard parmi le théâtre d'actualité, que l'on réduit de toute façon à la tragédie...), leurs productions font l'objet de la critique la plus féroce. Celle-ci s'organise autour de trois axes principaux : d'une part, ces dramaturges utiliseraient des formes spectaculaires « archaïques » qui ne respectent pas le modèle de la tragédie humaniste ni de très hypothétiques et discutables « règles pré-classiques » ; d'autre part, leurs « qualités littéraires » laisseraient grandement à désirer par rapport aux « grands auteurs » comme Jodelle et Garnier ; enfin, ils seraient coupables de donner à voir leurs opinions politiques dans leurs œuvres, réduites au statut peu enviable de théâtre-pamphlet – la condamnation dix-septièmiste rejoignant ici la condamnation structuraliste du « message » en littérature, qui plus est du message « militant ».

Dans les pièces étudiées par Jacques Chocheyras, « l'homme de parti prend [ainsi aux yeux du critique] le pas sur le moraliste et la tragédie devient instrument de justification ou de propagande politique, à mi-chemin entre le pamphlet et l'œuvre littéraire[1] ». Dans une veine similaire, Charles Mazouer qui, dans son *Théâtre français de la Renaissance*[2], est pourtant l'un des rares auteurs d'ouvrages généraux sur le sujet à mentionner certains de ces textes, n'hésite pas déclarer qu'il a « bien du mal à voir un talent de dramaturge » dans l'anonyme *Tragédie du sac de Cabrières* (*circa* 1562), que la *Tragédie de feu Gaspard de Coligny* est « sans beauté », que Pierre Matthieu (l'auteur de *La Guisiade* et, accessoirement, d'un des plus grands *best-sellers* du début du XVII^e^ siècle, *Les Tablettes de la vie et de la mort*[3]) est un dramaturge « boursouflé, ampoulé, maladroit et lourd, voulant à toute force faire entrer de l'histoire partisane dans le moule de la tragédie », ou encore que *Cléophon* de Jacques de Fonteny (1600) est « médiocre pour ne pas dire nulle[4] » – toutes pièces qui seront étudiées dans cette thèse.

Cette pratique du jugement définitif qui peut surprendre dans une analyse aussi récente (mais qui appartient à une longue tradition fondée par les grands bibliographes de théâtre des XVIII^e^ et

---

[1] *Ibid*., p. 163.
[2] MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance,* Paris, Honoré Champion, 2002, p. 237-242.
[3] MATTHIEU Pierre, *Tablettes de la vie et de la mort*, Paris, R. Ruelle, 1612.
[4] MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance, op. cit*., p. 238, 239 et 240.

XIX^e^ siècles[1]) est liée dans l'étude de Charles Mazouer à une analyse « par genres » qui nous paraît peu satisfaisante. *Le Théâtre de la Renaissance* évoque les pièces qui nous intéressent à deux reprises : une fois dans le chapitre III, consacré à la moralité et à la sottie, et une fois au chapitre VII du livre, « La tragédie et la tragi-comédie ». La partie consacrée aux moralités et aux sotties qui mettent en scène les questions du temps présent, est intitulée « Politique et polémique religieuse[2] » et traite principalement des textes antérieurs à 1550. La curieuse inclusion de la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi* d'Henri de Barran (1554) et de la *Comédie du Pape malade* de Conrad Badius (1561) dans ce chapitre indique cependant les limites de cette classification qui restreint la question de l'actualité aux seules tragédies et se trouve bien embarrassée quand la pratique des auteurs déroge à cette hiérarchisation. Dans le chapitre que C. Mazouer consacre au genre tragique, les pièces qui nous occupent sont quant à elle étudiées dans la sous-partie « Les sujets tragiques », qui distingue les sujets bibliques, les sujets antiques et les sujets « historiques et contemporains », i. e. le théâtre d'actualité, bien que le terme ne soit pas utilisé. Comme le montre cette répartition, aborder la mise en scène du présent par la seule tragédie amène les critiques à se limiter à la question du « sujet » et à reprendre la triade « canonique » : sujet biblique, sujet antique (dans lequel on distingue parfois la mythologie de l'histoire) et sujet « contemporain ». On donne parfois à cette dernière catégorie une inflexion géographique vers le sujet « national[3] », ou une inflexion temporelle vers le sujet « d'histoire moderne[4] ».

Cette distinction par sujets – qui place invariablement le « sujet contemporain » en dernier, vrai parent pauvre de la hiérarchie thématique – a conduit jusqu'ici à la constitution de corpus peu pertinents à nos yeux : les études qui choisissent le « sujet national » mettent sur le même plan des pièces qui représentent des épisodes de l'histoire récente, mais également de l'histoire plus ancienne (comme la *Pucelle de Domrémy* de Fronton Du Duc, 1581) ; quant à celles qui s'intéressent exclusivement aux sujets d'histoire « moderne » (à partir de 1492), elles traitent de la même façon la mise en scène de faits survenus en Europe et des épisodes de l'histoire ottomane récente (par exemple *La Soltane* de Gabriel du Bounin, 1561). Or il nous semble que l'intention des dramaturges et les effets souhaités (sinon produits) sur le public sont loin d'être les mêmes selon que l'on représente sur le théâtre une situation ou un événement extrêmement proches des spectateurs dans l'espace et dans le

---

[1] Voir, entre autres, les commentaires qui accompagnent les entrées des textes de notre corpus dans la *Bibliothèque du théâtre français* du duc de La Vallière : LA VALLIÈRE Louis César de la Baume Le Blanc (duc de), *Bibliothèque du théâtre français depuis son origine*, 3 vol., Dresde, Michel Groell, 1768.

[2] MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance, op. cit.*, p. 71-77.

[3] BRENNER Clarence D., *L'Histoire nationale dans la tragédie française du XVIII^e^ siècle,* University of California Publications in Modern Philology, Berkeley, University of California Press, 1929, vol. 14, n° 3 ; DANIEL George Bernard, *The Development of the Tragédie nationale in France from 1552-1800, Studies in the Romance Languages and Literatures*, n° 45, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964. Voir également les travaux de David Chataignier, qui prépare une thèse de doctorat à l'Université Paris IV Sorbonne sur les tragédies à sujet turc aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

[4] POSTERT Kirsten, *Tragédie historique ou Histoire en tragédie ? : les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715),* Tübingen, G. Narr, 2010.

temps, ou bien historiquement ou géographiquement plus lointains. Notre intérêt pour la question des relations et des interactions entre le texte, les acteurs et les spectateurs au cours de la séance théâtrale, inspiré des travaux de Christian Biet sur la question[1], nous a donc conduit à étudier non pas le choix fait par un dramaturge d'un sujet contemporain par rapport à un sujet biblique ou antique – qui présuppose toujours plus ou moins qu'un auteur procède à ce choix, alors même que de nombreuses pièces d'actualité de notre corpus sont composées par des auteurs occasionnels qui prennent la plume dans l'unique but de représenter le temps présent –, mais les formes et les fonctions de cette mise en scène de l'actualité, hors d'une tradition littéraire close sur elle-même et largement rétrospective.

Actualité plutôt que polémique

La lecture de l'article de Raymond Lebègue, « Théâtre et politique religieuse[2] », a été déterminante dans notre démarche : à la suite des travaux de Pierre Barbier sur le « théâtre militant » au XVI^e^ siècle[3], d'Émile Picot sur la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français[4], de Fritz Holl sur le théâtre de polémique politique et religieuse[5] et de Gerard Jonker sur les rapports entre protestantisme et théâtre[6], Raymond Lebègue dresse un panorama du « théâtre français du XVI^e^ siècle qui était destiné à la propagande religieuse[7] ». Sans se limiter à un genre particulier (l'article traite aussi bien des « genres anciens » comme la farce que des « genres nouveaux » comme la tragédie), à une confession (théâtre protestant et théâtre catholique) ou à un sujet (biblique ou contemporain), le critique s'interroge sur la fonction polémique, affichée ou non, de nombreuses pièces de théâtre de l'ensemble de la période des conflits religieux – et non plus seulement de la première partie du siècle.

Rappelant l'importance du théâtre dans la diffusion des idées auprès de populations n'ayant pas nécessairement accès à l'écrit, Lebègue s'intéresse aux textes mais également à leurs représentations, et il s'interroge sur les effets que peut susciter dans le public la mise en scène de ces pièces si proches des événements du temps, en particulier quand les événements qu'elles représentent sont traumatiques pour les spectateurs :

---

[1] Nous renvoyons notamment à l'article suivant : BIET Christian, « L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue », in *Littératures classiques,* n° 44 « L'illusion au XVII^e^ siècle », Paris, Honoré Champion, 2002, p. 175-214.

[2] LEBÈGUE Raymond, « Théâtre et politique religieuse » (1974), in Raymond Lebègue, *Études sur le théâtre français*, *I. Moyen-Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 195-206.

[3] BARBIER Pierre, *Études sur notre ancienne poésie, Le théâtre militant au XVI^e^ siècle* [1873], Genève, Slatkine reprints, 1970.

[4] PICOT Émile, *Les Moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français* [1887], Genève, Slatkine, 1970.

[5] HOLL Fritz, *Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich*, in *Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie*, n° XVI, Erlangen & Leipzig, A. Deichert, 1903.

[6] JONKER Gerard Dirk, *Le Protestantisme français et le théâtre en langue française au XVI^e^ siècle,* Groningen-Batavia, 1939.

[7] LEBÈGUE Raymond, « Théâtre et politique religieuse », *op. cit.*, p. 195.

> On aimerait savoir quel effet produisirent les représentations de ces pièces si proches des événements du temps. Les tragédies de *Cinq écoliers* [tragédie aujourd'hui perdue, ayant pour sujet la mort de cinq écoliers protestants originaires de Berne, brûlés à Lyon en 1553] et du *Sac de Cabrières* [qui représente le massacre de la population du village vaudois de Cabrières par des troupes catholiques en 1545] ont succédé de peu d'années aux meurtres qui en faisaient le sujet ; si elles ont été jouées, combien le public dût-il en être ému[1] !

Cette interrogation sur l'effet pathétique potentiellement provoqué par la représentation d'une actualité pitoyable n'est d'ailleurs pas sans évoquer la réaction des Athéniens face à une pièce d'actualité aujourd'hui perdue, *La Prise de Milet* de Phrynichos le Tragique, jouée en -494, soit deux ans après la prise de la ville par les Perses. Hérodote raconte que les spectateurs ne supportèrent pas la représentation de ce désastre si récent :

> [Les Athéniens] manifestèrent de mille façons l'affliction extrême que leur causait la prise de Milet ; notamment quand Phrynichos ayant composé une pièce intitulée « La Prise de Milet », la fit représenter, les spectateurs fondirent en larmes ; le poète fut puni d'une amende de mille drachmes pour avoir rappelé des malheurs nationaux, et défense fut fait à qui que ce fût de représenter ce drame à l'avenir[2].

Le refus des Athéniens de voir rappelés leurs « malheurs nationaux » sur la scène théâtrale pourra à ce titre nous éclairer quand nous examinerons le silence protestant qui suit le massacre de la Saint-Barthélemy.

En distinguant les contextes où les dramaturges réformés expriment des convictions partagées par l'ensemble des spectateurs (à Genève notamment) et les contextes où les pièces d'actualité vont à l'encontre des idées dominantes catholiques, Raymond Lebègue lance enfin des pistes de recherche sur la façon dont le théâtre d'actualité peut être le lieu où une communauté spectatrice, rassemblée par une même orientation religieuse et des intérêts politiques partagés, se met en scène pour représenter, éprouver et consolider sa spécificité.

Cette approche qui insiste sur la fonction polémique du théâtre au XVI^e^ siècle a été poursuivie et approfondie plus récemment par les travaux de Jonathan Beck[3] sur la moralité polémique et par les publications du groupe de recherche international dirigé par Jelle Koopmans à l'Université d'Amsterdam, notamment dans l'ouvrage collectif *Le Théâtre polémique français 1450-1550*[4]. Ces études, auxquelles notre recherche doit beaucoup, ne concernent cependant que la première moitié du siècle et les formes théâtrales de la moralité, de la sottie et de la farce. Pour la seconde moitié du siècle et les genres « nouveaux » de la tragédie, de la comédie et de la pastorale, la fonction polémique du

---

[1] *Ibid*., p. 204.
[2] HÉRODOTE, *Histoires*, Philippe Legrand (trad. et éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1992, VI-21, p. 18. Cité par MERLIN-KAJMAN Hélène, « Les Guerres de religion et l'interdit de la mort sur scène », in Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard (éds), *La Mémoire des Guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVI^e^-XVIII^e^)*, Genève, Droz, 2007, p. 245.
[3] BECK Jonathan, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme, Six pièces polémiques du recueil de La Vallière*, Slatkine, Genève, 1986.
[4] BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, KOOPMANS Jelle et LAVÉANT Katell (éds), *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, Collection Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

théâtre n'est étudiée un peu longuement que dans la thèse de Louis-Georges Tin, *Tragédie et politique en France au XVI^e siècle*[1], dont la troisième partie est consacrée à ce que l'auteur appelle les « tragédies-libelles ». Si le lien établi par Louis-Georges Tin entre les pièces de théâtre et les imprimés de propagande (libelles, placards, feuilles volantes, gravures) est tout à fait pertinent et s'avèrera fructueux pour notre propre étude, sa thèse n'analyse que la seule tragédie, comme expression privilégiée de l'expression du politique, indépendamment du lien particulier des pièces de théâtre de tout genre avec la politique du temps présent.

Nous aurions pu décider de prendre dans cette thèse la suite du *Théâtre polémique français 1450-1550* et choisir comme sujet d'étude la fonction polémique dans le théâtre français des années 1550-1630 sans exception générique – et il en sera largement question dans notre travail. La notion même de « polémique » et les notions conjointes de « satire », de « propagande », de « militantisme » et plus généralement de « politique », pour stimulantes qu'elles soient, nous sont cependant apparues trop imprécises pour nous permettre de constituer un corpus de thèse à la fois raisonnable dans ses dimensions, mais également complet et cohérent. Autant la question de la polémique apparaît pertinente pour une réflexion cursive par articles et centrée sur quelques textes, autant il nous a semblé impossible, dans l'ensemble du théâtre des années 1550-1630, de distinguer les textes « polémiques » des autres textes. À moins de traiter l'ensemble de la production théâtrale de la période en montrant que certaines pièces sont plus « ouvertement » ou plus « longuement » polémiques que d'autres, où placer la frontière mouvante entre ce qui ressort de la polémique et ce qui n'en relève pas ? Et comment envisager dans ce cadre d'autres « fonctions » de la mise en scène de l'actualité que notre étude a mises au jour, comme la commémoration, la célébration, l'historicisation ou la « légendarisation » du temps présent ?

À l'époque des conflits religieux, où chaque texte est susceptible d'exprimer une prise de parti pour l'une ou l'autre religion, et dans une culture dominée par la pratique de l'exégèse allégorique qui fait le lien entre le passé biblique et le présent des fidèles/spectateurs, qu'est-ce qui distingue fondamentalement, d'un point de vue polémique, l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550) du *Marchand converti* de Thomas Kirchmeyer (1558) ? Le fait que le mot même de « polémique » ainsi que celui de « propagande » n'existent pas en moyen français, et que l'adjectif « militant » ne connaisse qu'une seule acception (celle d'« Église militante » pour désigner l'assemblée des fidèles sur la terre) ne faciliterait pas de surcroît l'établissement de distinctions dans cet immense corpus de pièces « polémiques »[2].

---

[1] TIN Louis-Georges, *Tragédie et politique en France au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre, 2003.

[2] Dans son article « Polémique et littérature », Michel Murat a ainsi souligné que les distinctions élaborées par Marc Angenot entre satire, polémique et pamphlet dans *La Parole pamphlétaire* n'apparaissent valables que de manière empirique, quand elles sont appliquées aux textes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Voir MURAT Michel, « Polémique et littérature », in Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Danel (éds), *La*

Les notions de « présent » et d'« actualité » se sont alors imposées comme la solution à ces deux problèmes de corpus et de vocabulaire. Ce qui distingue fondamentalement l'*Abraham sacrifiant* du *Marchand converti*, mais également de la *Tragédie du sac de Cabrières* et de la *Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, c'est en effet que la première pièce parle du temps présent à travers un épisode biblique (exemple de « détour »), quand les autres représentent le présent par la mise en scène de l'actualité des spectateurs. Cette mise en scène de l'actualité prend selon les pièces des formes différentes qu'il nous faudra étudier, mais elle implique toujours (1) que l'univers de représentation mis en scène est en continuité avec l'univers d'existence des spectateurs, quand bien même serait-il « fictionnalisé » par une transposition pastorale ou l'utilisation de personnifications allégoriques, (2) que la fable – entendue au sens brechtien – de la pièce n'est pas tirée d'un ensemble livresque « classique » fondant la culture commune des spectateurs (Bible, mythologie ou histoire passée), mais sur les récits de témoins vivants ou sur des documents historiques de l'histoire « en train de se faire », et sur l'expérience d'une situation ou sur le souvenir d'un événement partagés au présent par l'ensemble de la communauté spectatrice, enfin (3) que le mode de réception de ces pièces est direct et non pas allégorique (quand bien même la référence serait parfois voilée ou cryptée), c'est-à-dire qu'elles mettent en jeu un ici et un maintenant bien précis, i. e. un évènement ou une situation vécus par le public ou du moins proches de lui, sur un mode plus ou moins direct, et non pas un présent à lire par analogie selon une logique du « détour » entre les lignes d'un passé mythologique ou biblique.

Certes, « l'actualité » au sens de « temps présent » n'existe pas plus en moyen français que le mot « polémique » (c'est l'adverbe « actuellement » qui prendra le premier ce sens dans le courant du XVII^e^ siècle), mais le terme existe au XVI^e^ siècle dans deux acceptions qui nous intéressent : l'acception philosophique ancienne de « ce qui est en acte, et non en puissance », et l'acception proche mais plus courante de « ce qui est réellement, ce qui est effectif », par opposition à ce qui est potentiel ou virtuel (souvent pour évoquer un paiement). Si nous préférons le mot « d'actualité » à celui de « contemporain » (qui pourtant existe à l'époque considérée) comme angle d'analyse pour notre étude, c'est en raison de cette valeur d'« effectivité », qui nous permet de rattacher plus étroitement notre réflexion sur la représentation du temps présent à la question théâtrale. Le théâtre est en effet le lieu où la fiction est montrée « en acte » – le lecteur même d'une pièce de théâtre étant invité à se représenter cette « actualisation » de l'intrigue sur un mode imaginaire sur la scène de son esprit –, où les actions ne sont pas seulement narrées (bien que le récit puisse prendre une part importante dans les pièces de la période) mais également performées par les corps des comédiens en *act*ion sur la scène, et où le

---

Parole polémique, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 13, et ANGENOT Marc, *La Parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 30-44.

public peut exprimer « en acte » les effets que produit sur lui la fiction représentée (larmes, rires, colère, indignation, ennui, etc.).

Appliquée au théâtre, art du présent par excellence, l'« actualité » permet, selon une pensée augustinienne du temps, d'interroger la valeur spécifique de ce présent théâtral qui rassemble en lui non seulement le passé du texte contenu dans la mémoire des comédiens et le futur de l'intrigue contenu dans l'attente du public, mais également le passé du souvenir des événements récents que se remémorent tous les spectateurs, et le futur d'un réel partagé par l'ensemble de l'assemblée théâtrale. Le théâtre d'actualité, en re-présentant le temps présent sans détour, devient le lieu où ce présent, toujours insaisissable et voué au néant[1], peut-être ressaisi et envisagé, pensé, pleuré, loué, moqué et/ou évalué par rapport au passé et au futur de la séance.

Quelle « actualité » pour quel corpus ?

Une fois cet angle d'analyse choisi, il nous reste cependant à définir l'« actualité » théâtrale, et notamment ses bornes temporelles. Où commence et où s'arrête l'actualité d'une situation ou d'un événement représenté sur la scène ? Qu'est-ce que les spectateurs perçoivent comme « présent » ? Qu'est-ce qui distingue fondamentalement la Saint-Barthélemy du destin de Jeanne d'Arc pour le public de 1575 qui assiste peut-être à une représentation de *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* de François de Chantelouve ? Sans doute principalement le fait que le massacre de 1572 suscite chez les spectateurs des réactions pathétiques à la fois individuelles et intimes : contrairement aux épisodes de la guerre de Cent Ans, la mémoire n'est pas dans ce cas collective et distante, canalisée par la tradition historique et sa reconfiguration des événements passés, elle est personnelle, vivante et présente. Comme l'écrit Pierre Nora dans l'introduction aux *Lieux de mémoire* :

> La mémoire est la vie, **toujours portée par des groupes vivants** et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. **La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent** [...] ; l'histoire, une représentation du passé[2]. (nous soulignons)

Bien que cette distinction radicale entre histoire et mémoire soit le fruit d'un long travail épistémologique mené principalement au XIX^e^ siècle et qu'elle ne corresponde pas exactement à la

[1] AUGUSTIN saint, *Les Confessions, précédées des Dialogues philosophiques*, Lucien Jerphagnon (éd), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998, *Les Confessions*, Livre XI, XIV-XXI, p. 1040-1046.
[2] NORA Pierre (éd), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, vol. 1 « La République », Introduction « Entre mémoire et histoire », p. XIX.

conception que le XVI^e^ siècle se fait de la discipline historique[1], il n'en demeure pas moins qu'elle nous paraît efficace pour définir ce rapport spécifique du spectateur avec les événements présents mis en scène dans le théâtre d'actualité. Ce qui semble caractériser la contemporanéité, c'est l'appartenance au même temps (*cum-temporis*) et ce à travers la mémoire actuelle de « groupes vivants » (P. Nora), c'est-à-dire la mémoire qui peut se transmettre sur environ trois générations. Ce qui définirait la « modernité » (au sens de période de temps « actuelle »), ce serait alors, pour reprendre la définition du clerc anglais du Moyen-Âge Walter Map, la possibilité du récit oral des événements par des témoins :

> Quand je dis « notre époque », j'entends cette modernité [*modernitas*], le cours de ces cent dernières années, à la fin desquelles nous sommes à présent, et dont la mémoire de tous les événements notables est assez fraîche et claire, car il y a encore parmi nous des centenaires, et il y a de très nombreux fils qui possèdent, par le récit de leurs pères et de leurs aïeux, la certitude des événements qu'ils n'ont pas vus. J'appelle « modernité » le siècle qui vient de passer, et non celui à venir, bien qu'en terme de proximité ils soient semblables, mais parce que le passé appartient au récit et le futur à la divination[2].

La possibilité du récit oral divise ainsi le temps entre une « antiquité » (*antiquitas*), qui n'est plus accessible par la mémoire mais seulement par le document et le récit historique collectif, une modernité (*modernitas*) ou « présent élargi » qui fait appel à la mémoire individuelle des vivants, et un futur coupé du présent car imprévisible.

Ce « présent élargi » désignerait donc, dans son acception la plus étendue, une période d'environ 100 ans, pendant laquelle un fait peut être perçu par les individus comme leur étant « contemporain ». Cette « actualité » ne se limite pas à l'expérience individuelle directe – de la manière dont nous nous présentons tous comme des « contemporains » du 11 septembre 2001, quand bien même nous n'étions pas présents à New York ou à Washington ce jour-là –, mais correspond à l'affirmation d'une proximité temporelle et géographique (cette dernière particulièrement variable selon les époques) avec un fait auquel nous pouvons avoir accès par le récit oral de personnes vivantes, mais aussi par les « nouvelles », quelle que soit la forme de diffusion et de propagation de cette « information » – au XVI^e^ siècle et au début du XVII^e^ siècle, principalement le placard, la gravure, la chanson, le prêche et, peut-être, le théâtre.

Si l'actualité doit appartenir à la mémoire « vivante » de l'ensemble des spectateurs, cela suppose que le présent mis en scène soit parfaitement connu du public, du moins dans l'aire de

---

[1] Voir sur ce point DUBOIS Claude-Gilbert, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle, 1560-1610*, Paris, Nizet, 1977 et BOHLER Danièle et MAGNIEN-SIMONIN Catherine (éds), *Écritures de l'histoire (XIV^e^-XVI^e^ siècle)*, Droz, Genève, 2005.

[2] MAP Walter, *De Nugis curialum* (1181), M. R. James (éd), Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 122-124 : « Nostra dico tempora modernitatem hanc, horum scilicet centum annorum curriculum, cujus adhuc nunc ultime partes extant, cujus tocius in his que notabilia sunt satis est recens et manifesta memoria, cum adhuc aliqui supersint centennes, et infiniti filii qui ex patrum et suorum relationibus certissime teneant que non viderunt. Centum annos qui effluxerunt dico nostram modernitatem, et non qui veniunt, cum ejusdem tamen sint rationis secundum propinquitatem, quoniam ad narrationem pertinent preterita, ad divinationem futura ».

diffusion de chacune des pièces. Cette définition implique que le fait ou la situation représentés sur la scène du théâtre d'actualité aient eu un retentissement et des conséquences suffisamment importantes pour une population suffisamment grande pour que les spectateurs en conservent une mémoire « fraîche et claire » (W. Map) et qu'ils se sentent individuellement engagés par la représentation scénique de ce présent. Par conséquent, le théâtre d'actualité est souvent un « théâtre de l'événement[1] », selon l'acception moderne qui voit dans l'événement ce qui rompt le cours attendu des choses et marque durablement les mémoires :

> L'évènement est créateur d'acteurs et d'héritiers qui parlent en son nom, intéressés à réaliser la propagation des idées ou novations portées par la discontinuité qu'il engage : pour ses héritiers, l'événement fait une différence entre le passé et le futur[2].

Dans l'article « Qu'est-ce qu'un événement ?[3] », Michel Winock distingue quatre critères fondamentaux qui caractérisent l'événement : le surgissement du nouveau, l'imprévisibilité, la capacité à bouleverser le monde dans lequel l'événement surgit ; l'intensité ou le nombre de personnes affectées par lui ; son retentissement (onde de propagation) ; ses conséquences i. e. ses capacités destructrices ou créatrices et les traces mémorielles qu'il laisse derrière lui. On pourrait nous objecter qu'un fait ne devient un « événement » que de manière rétrospective et que les dramaturges de l'époque, quand ils choisissent de mettre en scène tel ou tel fait contemporain, ne lui confèrent pas cette valeur événementielle que l'histoire va plus tard lui attribuer. Nous nous élevons cependant avec David Carr[4] contre le présupposé que seul le passage du temps permettrait aux individus de percevoir les faits comme importants et donc de les classer dans la catégorie des « événements historiques ». Prenant pour exemple la chute du mur de Berlin et le 11 septembre 2001, l'article « Y a-t-il une expérience directe de l'histoire ? » avance la thèse que ceux qui ont été témoins de ces événements en ont fait l'expérience directe en tant qu'événements historiques. Les faits que les dramaturges de la seconde moitié du XVI^e^ siècle et du premier tiers du XVII^e^ siècle choisissent de mettre en scène (le massacre de la Saint-Barthélemy, l'assassinat des frères Guise à Blois, les régicides d'Henri III puis d'Henri IV, pour ne citer que les plus célèbres aujourd'hui) témoignent de cette expérience directe du présent comme « événement », événement qui détermine un nouveau cours de l'histoire et qui a donc besoin d'être pensé et évalué par les contemporains à travers des représentations, notamment des représentations théâtrales[5].

---

[1] KOOPMANS Jelle, « Public ou publics ? Farces et sotties en France à la fin du Moyen Age », article publié sur le site « Parnaseo » de l'Université de Valence, Section « Ars Theatrica », s. d., http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Ponències%20pdf/Koopmans.pdf, article non paginé.

[2] DOSSE François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, 2010, p. 144.

[3] WINOCK Michel, « Qu'est-ce qu'un événement ? », in *L'Histoire*, n° 268, septembre 2002, p. 32-37.

[4] CARR David, « Y a-t-il une expérience directe de l'histoire ? La chute du mur de Berlin et le 11 septembre 2001 », in *A contrario, revue interdisciplinaire de sciences sociales*, n° 13, 2010/1, p. 83-94.

[5] Le fait que David Carr prenne pour exemple de sa démonstration le 11 septembre 2001 et que cet événement ait fait l'objet de plusieurs pièces « d'actualité », dont celle de Michel Vinaver que nous avons citée plus haut, nous

Frontières temporelles, génériques et linguistiques du corpus

Tel que nous le définissons, le théâtre d'actualité d'expression française entre le milieu du XVI^e^ siècle et 1630 met donc en scène (1) une situation ou un fait de dimension « événementielle » (que cette dimension soit générale et fasse référence à une période temporelle étendue, ou qu'elle soit spécifique et renvoie à un ou des événements précis), (2) cette situation est encore présente ou cet événement est survenu depuis moins de cent ans au moment de l'écriture de la pièce ; (3) l'actualité mise en scène se déroule dans les limites géographiques de l'Europe pour permettre un rapport « direct » des spectateurs au présent représenté.

Par conséquent, nous ne nous intéresserons pas dans ce travail aux pièces qui mettraient en scène un fait divers, une aventure romanesque ou une histoire domestique qui s'inscriraient dans un espace-temps parfois proche du public mais pour la réception desquels cette proximité ne serait pas déterminante et qui n'auraient pas un retentissement d'ordre « politique », au sens de ce qui est commun à (et connu de) tous les spectateurs. Ainsi, nous n'incluons pas dans notre étude la *Tragédie française à huit personnages, traitant de l'amour d'un serviteur envers sa maîtresse, et de tout ce qui en advint*, publiée à Lyon par Jean Bretog en 1571. Le Prologue de l'Acteur qui ouvre la pièce annonce que l'action qui va être représentée est « advenue/ Dedans Paris » « Depuis trois ans », ce dont il peut attester puisqu'il y faisait alors sa « demeurance[1] ». Cette mention pourrait inscrire la pièce dans le domaine du théâtre d'actualité, du moins si l'on accorde du crédit à un prologue qui cherche toujours à attirer le public, ici par la dimension sensationnelle du fait divers. Cependant, la pièce ne semble pas représentée à Paris ; elle est éditée à Lyon et vraisemblablement jouée par J. Bretog lui-même en province[2], où il n'est pas du tout certain que le fait soit connu (nulle histoire tragique ou canard sanglant ne semble circuler sur cette affaire en particulier). L'action représentée n'appartient pas à un passé proche connu de l'ensemble du public ; elle relate une tragédie domestique et quotidienne qui doit servir d'*exemplum* moral et non un événement faisant partie intégrante du « présent élargi » des spectateurs. Or pour qu'il y ait une « représentation du présent » telle que nous l'entendons ici, il faut que l'épisode mis en scène fasse immédiatement référence dans la mémoire individuelle de chaque membre de l'assistance – ce qui pourrait par ailleurs être le cas si la *Tragédie française à huit personnages* mettait en scène un fait divers à dimension nationale, ou du moins très connu dans la ville où elle serait représentée.

De la même façon, nous n'étudierons pas dans cette thèse les pièces mettant en scène des événements inclus dans un « présent élargi » d'une centaine d'années, mais se déroulant dans des lieux éloignés de l'Europe. Cette exclusion concerne *Les Portugais infortunés* de Nicolas Chrétien des

---

incite à penser que la catégorie du théâtre d'actualité que nous proposons pour les XVI^e^ et XVII^e^ siècles pourrait intéresser l'ensemble des études théâtrales.

[1] BRETOG Jean, *Tragédie française à huit personnages* [1571], in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006, p. 9, v. 6-8.

[2] *Ibid*., Notice de la pièce, p. 4.

Croix (1608), dont l'action se passe sur les côtes de l'actuel Mozambique, et quatre pièces « turques » : *La Soltane* de Gabriel Bounin (1561), *Soliman 2* de George Thilloys (publiée en 1617 mais jouée au collège de Reims en 1608), *La Rhodienne* de Pierre Mainfray (1618) et *L'Exécrable assassinat perpétré par les janissaires en la personne du sultan Osman* de Denis Coppée (1623). Ces cinq pièces traitent certes d'une actualité événementielle plus ou moins récente – l'évènement mis en scène par *La Rhodienne* a eu lieu 97 ans avant la rédaction de la pièce quand, à l'opposé, *L'Exécrable assassinat* est publiée l'année qui suit l'assassinat du sultan Osman –, mais la distance géographique qui sépare les spectateurs des XVI^e^ et XVII^e^ siècles de l'empire ottoman ou des royaumes d'Afrique est telle qu'il nous a semblé impossible de mettre ces pièces sur le même plan que des mises en scène de l'actualité européenne. Contrairement à notre monde « globalisé », dans lequel nous pouvons nous sentir tout à fait contemporains de faits divers ou d'événements survenus dans un point très éloigné du globe, l'univers d'existence des spectateurs de cette période est beaucoup moins étendu et ne peut se penser « en continuité » avec le présent turc ou africain. Cet éloignement géographique fonctionne en quelque sorte de la même manière que la distance temporelle qui sépare les spectateurs des temps bibliques ou du passé romain, et l'on pourrait avancer qu'il agit comme un « détour » conduisant le public à « appliquer » les leçons de cette fable lointaine à leur actualité, sur le mode de la parabole ou de l'allégorie, et non selon une lecture « directe » de ces événements pourtant proches dans le temps.

À l'inverse, nous incluons dans notre étude *L'Écossaise ou le désastre* d'Antoine Montchrestien (1601 pour la première rédaction), pièce consacrée à la décollation de Marie Stuart en 1587 sur ordre de la reine d'Angleterre Élisabeth I^ère^. La proximité relative, tant géographique que politique, de la France et de la Grande-Bretagne, le rôle joué par l'Angleterre dans les conflits religieux français ainsi que le statut d'ancienne reine de France de Marie Stuart, inscrivent cet événement dans l'« actualité » du spectateur du début du XVII^e^ siècle et la réception de la pièce, qui met en scène les personnages historiques sous leurs vrais noms, est nécessairement « directe ».

La question de la distinction des textes de théâtre des textes non théâtraux s'est révélée difficile à résoudre et les choix auxquels nous avons procédé pourraient très certainement être différents dans un autre contexte de recherche. La première étape de ce travail de distinction nous a tout d'abord conduit à écarter de notre étude les textes qui portent le nom d'un genre théâtral mais qui, manifestement, ne relèvent pas du théâtre tel qu'il est pratiqué à cette époque, puisqu'ils n'utilisent pas la forme dialoguée. La métaphore du monde comme théâtre, et plus particulièrement comme tragédie, propre à décrire les malheurs du temps causés par les conflits religieux, est en effet très fréquente et se rencontre sous la plume des nombreux auteurs pendant toute la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Jacques Grévin décrit la France comme une scène publique (un échafaud de théâtre) sur lequel est interprétée une « triste tragédie » :

> La France est aujourd'hui **le public échafaut**
> Sur lequel la discorde insolente et hardie

Joue, à notre malheur, **sa triste tragédie**,
Où la fureur sanglante et la mort ne défaut[1]. (nous soulignons)

Pierre Matthieu, dans son *Histoire des derniers troubles de France*, expose quant à lui en 1594 la situation du royaume après les états de Blois de décembre 1588 et annonce de « sanglantes tragédies » qui vont faire de la France « le théâtre où l'on représentera des spectacles effroyables[2] ». La prégnance de cette image du royaume-échafaud sur lequel se jouerait la tragédie des Guerres de religion conduit certains auteurs de textes en vers ou en prose à intituler leur texte « tragédie », bien qu'ils ne soient pas composés comme une alternance de dialogues entre plusieurs personnages sans intervention d'un narrateur à l'intérieur de l'action (définition minimale du texte de théâtre s'il en est). *La Double tragédie du duc et cardinal de Guise frères, jouée à Blois les 23 et 24 de décembre dernier,* publiée anonymement à Paris en 1589 n'est pas un texte de théâtre, bien qu'il soit souvent considéré comme tel par la critique parce que des noms de « personnages » apparaissent à la fin de ce pamphlet ligueur (Paris, Le Soldat, Le Marchand, Le Peuple), en capitales et en retrait par rapport aux vers, à la manière des didascalies externes indiquant au théâtre le personnage qui prononce les paroles qui suivent. Si on lit le texte plus attentivement, on remarque cependant que ces « didascalies » indiquent au contraire les entités auxquelles sont destinés les paragraphes placés à la suite, qui les incitent à venger la mémoire des frères Guise assassinés. Le texte n'est pas dialogué ni même manifestement destiné à la scène, il est rattaché à un énonciateur unique qui s'adresse successivement à Paris, au Soldat ou au Marchand sous la forme d'un envoi versifié.

De la même façon, *La Tragédie des rebelles de la ville de Montpellier, de la dernière sortie qu'ils ont faite sur l'armée du roi, le mercredi 7 septembre mil six cent vingt-deux ; ensemble les noms des plus signalés seigneurs qui se sont vaillamment combattus*, publiée à Lyon en 1622, est un récit extrêmement bref qui relate sur un mode narratif et, semble-t-il, le lendemain de cette « sortie » (la permission d'imprimer date du 8 septembre 1622) un épisode du siège de Montpellier. Souvent confondu avec *La Tragédie des rebelles, où sont les noms feints, on voit leurs conspirations, machines, monopoles, assemblées, pratiques et rébellions découvertes*, pièce d'actualité publiée en 1622 à Paris et qui appartient à notre corpus, le texte lyonnais n'est pas, malgré son titre, une pièce de théâtre et ne sera pas traité dans cette étude. La ressemblance frappante entre les titres de ces deux « tragédies » nous intéresse cependant car elle témoigne de l'existence d'un répertoire de formules et d'images qui circule entre les textes et les « media » (selon que l'on appréhende le théâtre comme texte et/ou comme pratique scénique) et qui façonne une certaine perception de l'actualité – nous le verrons, les protestants du Sud-Ouest ne sont pas innocemment présentés comme « rebelles ».

---

[1] GRÉVIN Jacques, *Théâtre complet et poésies choisies*, Lucien Pinvert (éd), Paris, Garnier, 1922, p. 385.
[2] MATTHIEU Pierre, *Histoire des derniers troubles de France. Sous les règnes des rois très chrétiens Henri III. roi de France, et de Pologne, et Henri IV. roi de France et de Navarre. Divisée en plusieurs livres* [1594], Lyon, Étienne Bonaventure, 1597, livre 4, p. 112.

Plus complexe est la question des « dialogues », « colloques », « églogues » et autre « avertissements » parfois dialogués. Où commence et où s'arrête le théâtre ? À une représentation attestée ? Mais alors notre corpus s'annulerait de lui-même, car nous n'avons trace que de très peu de mises en scène des pièces d'actualité de notre période. À une « intention de représentation » de la part de l'auteur ? Elle est souvent bien difficile à déterminer, d'autant plus que l'usage veut qu'on imprime le texte de la pièce après d'éventuelles représentations et que le dramaturge s'adresse alors davantage « Au lecteur » (titre donné à de nombreux textes liminaires de nos pièces) qu'au spectateur. Néanmoins, la présence d'une liste de personnages, d'« acteurs » ou d'« entreparleurs » accompagnée ou non d'un « argument » du texte, introduisant un dialogue entre plusieurs personnages sans intervention d'un narrateur, le tout portant le titre d'une forme théâtrale attestée, peuvent constituer un faisceau de facteurs qui nous invitent à considérer qu'un texte a été destiné par son auteur à la scène, quand bien même il n'aurait pas été joué. Si les textes liminaires mentionnent une représentation ou s'adressent à d'hypothétiques spectateurs, alors le doute nous semble levé.

Notre choix de limiter notre thèse aux genres théâtraux « nouveaux » tels qu'ils sont revendiqués par les auteurs de nos textes (et non selon une catégorisation générique rétrospective qui contredirait voire condamnerait l'usage du mot « tragédie » ou « comédie » pour désigner telle ou telle pièce) a réduit ce problème de la limite entre théâtre destiné à la scène et dialogue destiné à la lecture à un seul texte : la *Tragédie du roi Franc-arbitre*, pièce de Francesco Negri da Bassano, traduite de l'italien et publiée en 1558 à Genève par Jean Crespin. Comme l'a souligné Frank Lestringant, ce texte de 426 pages, composé de très longues répliques en prose, semble davantage destiné à la lecture qu'à la représentation. Sa composition dialoguée n'aurait été choisie que pour « donner une forme vivante et animée à la polémique protestante contre le libre-arbitre[1] », selon un usage de l'*enargeia* théâtrale qui fait que le lecteur peut prendre plaisir et s'instruire grâce à la « visibilité » procurée par des dialogues entre des personnages, même si ceux-ci n'ont lieu que sur la scène de son imagination. Cependant, hormis sa longueur exceptionnelle, la *Tragédie du roi Franc-arbitre* offre toutes les « minima requis » d'une pièce de théâtre : elle propose une liste des « noms des personnages de cette tragédie » précédée d'un « Argument de la Tragédie intitulée Franc-arbitre », elle est composée exclusivement de dialogues entre plusieurs personnages, dont certains reviennent tout au long de l'intrigue, et elle est même – fait rare pour le théâtre français de l'époque mais qui s'explique par l'origine italienne de la pièce – divisée en actes et en scènes. Cette division n'est pas nécessairement une « preuve » théâtrale en soi puisque certains « dialogues » peuvent l'adopter, mais, associée au choix du genre de la « tragédie », elle semble inscrire la pièce dans la catégorie du théâtre, si ce n'est de la scène.

---

[1] LESTRINGANT Frank, « Cartographie et théâtre au service de la réforme : l'exemple de la *Mappe-Monde Papistique* », in Ilana Zinguer et Myriam Yardeni (éds), *Les Deux réformes chrétiennes : propagation et diffusion*, Brill, Leiden, 2004, p. 227-229.

Cas-limite, la *Tragédie du roi Franc-arbitre* propose donc une forme manifestement théâtrale mais dont l'« intention de représentation » est discutable sinon douteuse, du fait de la longueur des répliques et de l'ensemble de la pièce. Nous avons cependant choisi de l'inclure dans notre corpus de pièces d'actualité, afin d'en envisager les limites, mais aussi de souligner la diversité de ce théâtre (dont l'éventail s'étend du gag le plus évidemment scénique à la considération la plus érudite apparemment destinée à la lecture), et de montrer comment toutes les formes et tous les « media » sont mis au service de la diffusion des idées religieuses et/ou politiques d'actualité. À la frontière du théâtre et du dialogue, la *Tragédie du roi Franc-arbitre* témoigne à nouveau de l'intense circulation de la parole polémique et des phénomènes d'emprunt de ce que nous appellerons des « images d'actualité », qui apparaissent d'une pièce à l'autre, d'un texte à l'autre, d'une gravure à une autre, mais aussi d'une langue à l'autre.

Notre décision d'analyser les trois traductions de pièces d'actualité publiées en français entre 1554 et 1629 (*La Tragédie du roi Franc-Arbitre*, *Le Marchand converti* de l'allemand Thomas Kirchmeyer et *Le Triomphe de Jésus Christ* de l'anglais John Foxe) correspond à notre volonté d'étudier non pas le théâtre d'actualité « français » – qui serait bien difficile à définir – mais le théâtre d'actualité « d'expression française ». En raison de la circulation des idées et notamment des idées de réforme religieuse bien au-delà des frontières étatiques et de la fuite de nombreux protestants français vers les « refuges » de Genève ou des Pays-Bas qui servent de relais d'impression et de diffusion de la polémique réformée en français, il ne semblait pas pertinent de s'en tenir aux seules frontières du royaume de France (qui plus est mouvantes au long de la période). Notre projet est donc d'étudier l'ensemble du théâtre d'actualité qui s'adresse à un public d'expression française, que la pièce ait été composée en français ou qu'elle ait été traduite à destination de ce public. Une seule exception à cette frontière linguistique dans notre thèse : la *Pastourade gascoue sur la mort deu manifio e ponderous Anric quart deu nom rey de France et de Navarre*, rédigée en gascon par Jean de Garros en 1611. Son étude nous a en effet semblé nécessaire parce qu'elle s'inscrit dans une production théâtrale d'actualité plus large qui suit la mort d'Henri IV, mais également parce que l'auteur accompagne sa pièce d'un lexique et d'explications orthographiques destinés justement au public « français », afin que ce dernier puisse percevoir la beauté de la langue gasconne.

Nous avons conscience que la recherche et l'analyse de pièces d'actualité en latin auraient très certainement enrichi notre travail, du fait que, dans les collèges, les spectateurs « francophones » apprennent et maîtrisent le latin, et ce notamment par la pratique du théâtre. Le temps et les compétences nous auront manqué pour explorer cette piste, mais peut-être pourra-t-elle constituer un prolongement à cette étude. Nous signalons, à titre d'exemple, la pièce d'Abel Souris, *De sinistro fate Gallorum apud Veromanduos et occasu luctuoso fortissimi ducis Tetouillei et comitis Anguiani tragœdia* [*Le Destin contraire des Français en Vermandois et la chute pathétique du très vaillant duc d'Estouteville et comte d'Enghien, tragédie*], pièce portant sur la défaite des Français face aux

Espagnols à Saint-Quentin le 10 août 1557 et qui est représentée par les élèves du collège de Navarre en octobre 1557[1]. De même, l'étude de trois pièces d'actualité en latin[2] traitant de l'assassinat de Guillaume de Nassau par Balthazar Gérard en 1584, découvertes à la toute fin de notre recherche, serait très certainement profitable à notre réflexion. Le théâtre néo-latin, réservé à une élite cultivée, n'est cependant pas destiné au même public que le théâtre en langue vernaculaire ; or la volonté de s'adresser au plus grand nombre est un enjeu fondamental de notre corpus d'expression française, qui recherche toujours la lisibilité/visibilité maximale de son propos – les pièces d'actualité protestantes font même de l'adresse aux « simples gens » un étendard religieux pourfendant la « sophistication » dégénérée de l'Église romaine.

Enfin, au sein de la période générale 1550-1630, nous avons choisi comme bornes temporelles les années 1554 et 1629. La date finale de 1629 est aujourd'hui considérée par les historiens comme la fin des Guerres de religion telles que les a connues le royaume de France depuis le milieu du XVI^e^ siècle[3], mais elle marque également, comme nous le verrons à la fin de cette thèse, le début d'un déclin du théâtre d'actualité. Tout en en étant proche, la date de 1554 ne correspond quant à elle pas exactement au « début » des Guerres de religion, fixé soit en 1559 à la mort d'Henri II, soit en 1562 par le massacre de fidèles protestants à Wassy. 1554 est la date de publication de la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi* par Henri de Barran, première pièce d'actualité d'expression française conservée[4] à choisir de s'inscrire dans un des genres théâtraux « nouveaux » pratiqués à partir du milieu du siècle, en l'occurrence la « tragique comédie » ou tragi-comédie. Pour marquer la spécificité de notre recherche par rapport aux travaux sur la polémique « d'actualité » dans les formes théâtrales dominantes de la première moitié du XVI^e^ siècle (notamment moralité et sottie), cette date s'est donc imposée comme *terminus a quo* de notre étude.

Dans l'épître au lecteur de sa *Tragique comédie*, Henri de Barran écrit cependant qu'il a hésité « presque deux ans » avant de publier sa pièce, ce qui a conduit plusieurs critiques à dater la *Tragique comédie* de 1552. Cette « hésitation à publier », qui fait partie des figures obligées des textes liminaires, est sujette à caution, et comme nous n'avons pas trouvé trace d'une représentation de la

---

[1] Voir sur ce point SYSSAU Éric, « Défaite de Saint-Quentin et mort du comte d'Enghien : une actualité tragique portée à la scène (1557) », in *Journal de la Renaissance*, vol. 6, 2008, p. 279-292 et SYSSAU Éric, *Abel Souris et Jean Rose à l'école du théâtre antique : édition, traduction et commentaire de deux tragédies latines issues du collège de Navarre (1557-1558),* thèse de doctorat, Université Paul Verlaine-Metz, 2010.

[2] Il s'agit de SALIUS Panagius [Toussaint Dusel dit], *Nassovius, Tragoedia*, in *Panagii Salii Audomarensis Varia Poemata*, Paris, Denis Du Pré, 1589 ; CASPARIUS Caspar, *Princeps Auriacus sive libertas defensa, tragoedia nova*, La Haye, A. Henrici, 1599 ; HEINSIUS Daniel, *Auriacus sive libertas saucia*, Andries Clouck, Leiden, 1602.

[3] L'étude de Nicolas Le Roux – ouvrage général le plus récent sur le sujet – s'étend ainsi de 1559 à 1629 ; voir LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629*, Collection Histoire de France, Paris, Belin, 2009.

[4] Deux « tragédies » aujourd'hui perdues, qui pourraient s'inscrire dans la catégorie du théâtre d'actualité, sont antérieures à la *Tragique comédie* de Barran : la *Tragédie de l'homme affligé* de Gilbert Cousin (1549) et, surtout, la *Tragédie des cinq écoliers de Berne exécutés à Lyon* de Louis Enoch (1552). Nous renvoyons à la liste des pièces perdues établie en Annexe 1, p. 755.

pièce avant sa publication, nous avons choisi par prudence la date de 1554. Du fait de l'incertitude sur la date ou sur l'existence même de représentations de la plus grande partie de nos pièces, nous avons procédé de même pour l'ensemble du corpus et nous avons établi la chronologie du théâtre d'actualité à partir des dates de publication, ou de l'estimation de ces dates pour les manuscrits et les pièces qui ne fournissaient pas cette information – nous indiquerons toutefois une possible représentation quand nous en avons la preuve ou du moins la relative certitude. Malgré ces limites documentaires, notre angle d'analyse demeura néanmoins résolument celui du théâtre-spectacle, et les textes qui sont parvenus jusqu'à nous seront avant tout envisagés du point de vue du spectateur : quel effet cherche à produire sur lui la représentation scénique de l'actualité ? quel est le but poursuivi par les dramaturges quand ils décident de re-*présenter* sans détour leur présent sur le théâtre ?

Un corpus entre actualité « in fieri » *et actualité* « in esse »

Une fois posé et discuté cet ensemble de définitions et de frontières, et après collation des travaux de Henry Lancaster[1], de Pierre Barbier, de Raymond Lebègue et de Marie-Madeleine Fragonard[2] ainsi que de nos recherches dans les catalogues des grandes bibliothèques européennes et américaines, nous avons obtenu un corpus primaire de 38 pièces d'actualité d'expression française publiées (ou rédigées pour les trois manuscrits de la *Tragédie du sac de Cabrières*, de la *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands* et de la *Trage comédie de l'Escalade*) entre 1554 et 1629 et dont les textes sont parvenus jusqu'à nous[3].

Ce corpus, assez vaste pour être significatif et assez réduit pour permettre une analyse de chaque pièce, sera au cours de cette thèse éclairé de regards ponctuels sur l'étranger d'une part, avec *The Massacre at Paris* de Christopher Marlowe, qui témoigne de l'existence d'un théâtre d'actualité dans d'autres langues que le français à la même époque, et sur le théâtre du « détour » d'autre part, quand ce dernier évoque entre les lignes de la fiction mythologique un épisode également porté à la scène par le théâtre d'actualité, la comparaison entre les deux formes de traitement scénique de l'événement nous permettant de dégager des spécificités de notre corpus en fonction de la nature du présent représenté.

---

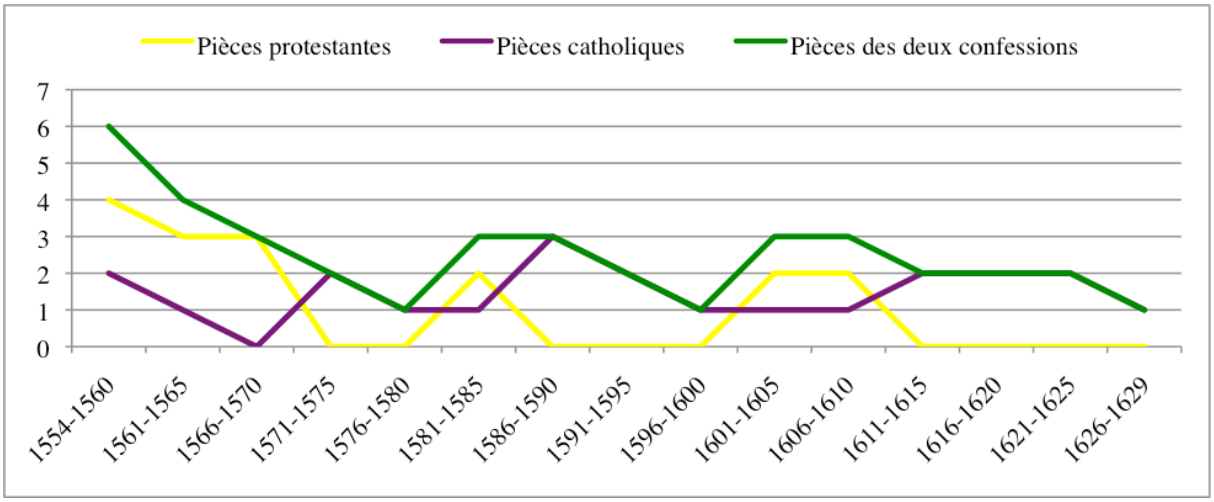
[1] LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century,* « Part I: The pre-classical period, 1610-1634 », vol. 1, New York, Gordian Press, 1966.

[2] FRAGONARD Marie-Madeleine, « La représentation des forces collectives de la guerre dans un certain nombre de pièces du XVI^e^ siècle », in Maria Chiabò et Federico Doglio (éds), *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, Centro di studi sul teatro medievale et Rinascimentale, Roma, Torre d'Orfeo, 2006, p. 193-218.

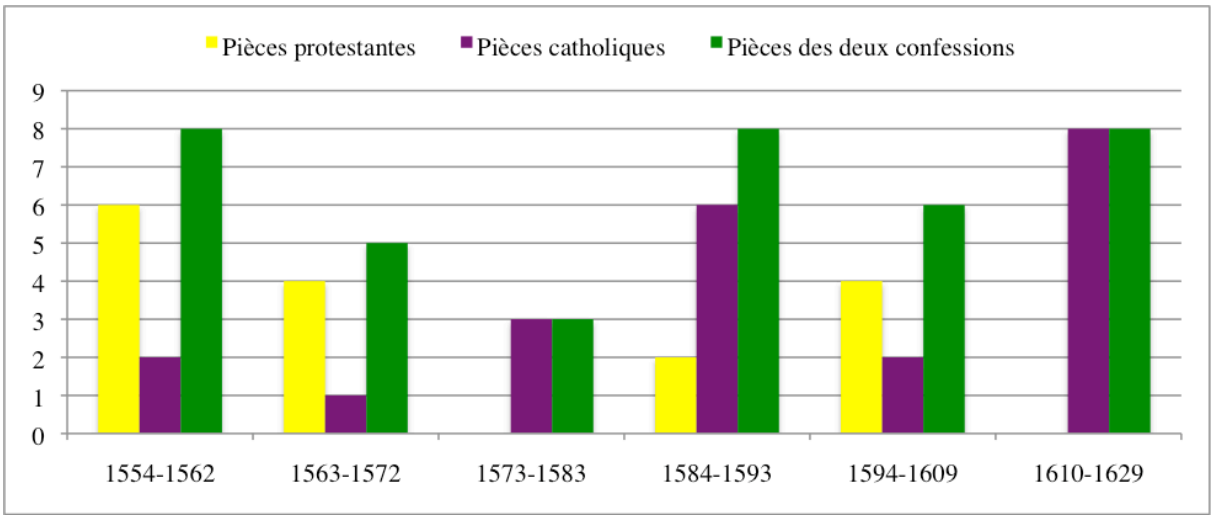
[3] La liste complète de ces pièces se trouve dans la première section de la bibliographie intitulée « Corpus primaire », p. 787.

Les conflits religieux constituant la ligne directrice du théâtre d'actualité de la période choisie tant au niveau des situations ou des événements représentés que de la fonction de cette représentation du présent sur la scène (polémique, propagandiste, « pacificatrice », encomiastique, etc.), il nous est apparu nécessaire de distinguer dans notre étude le théâtre d'actualité protestant (16 pièces), qui sera traité dans la Première Partie de la thèse, et le théâtre d'actualité catholique (22 pièces) auquel seront consacrées les Deuxième et Troisième Parties. Les graphiques 1 et 2 donnent à voire l'évolution dans le temps du volume de la production théâtrale d'actualité protestante et catholique.

Graphique 1 : Évolution de la production du théâtre d'actualité (exprimée en nombre de pièces)



Graphique 2 : Évolution de la production du théâtre d'actualité (exprimée en nombre de pièces)



Le petit nombre de pièces appartenant au corpus sur l'ensemble de la période – en moyenne une pièce tous les deux ans – ne permet cependant pas de tirer des conclusions très affinées sur cette évolution si l'on choisit des tranches de cinq ans sans lien manifeste avec les événements susceptibles d'être mise en scène sur le théâtre d'actualité. Dans le graphique 2, nous proposons donc un

découpage de la période en intervalles d'environ une dizaine d'années – sauf le dernier qui s'étend sur 19 ans mais qui possède également une « cohérence » historique car il correspond au début du règne de Louis XIII. Ces intervalles marquent des moments clefs des conflits religieux français : le début de la première Guerre de religion en 1562, le massacre de la Saint-Barthélemy en 1572, la mort de François d'Anjou qui fait d'Henri de Navarre le successeur d'Henri III et la refondation de la Ligue nobiliaire par les Guise en 1584, l'abjuration d'Henri IV en 1593, son assassinat par Ravaillac en 1610 et enfin la reddition de La Rochelle, dernière place forte tenue par les protestants, devant les troupes de Louis XIII en 1629.

Trois faits principaux peuvent être notés à la lecture de ces graphiques : l'existence d'un théâtre d'actualité protestant en français en particulier au début de notre période, le « silence » protestant après 1572 et après 1610, et la montée en puissance de la production catholique dans les années 1580.

Cette thèse sera en effet l'occasion de lever définitivement le préjugé selon lequel les calvinistes se seraient opposés à toute pratique théâtrale dès le milieu du XVI^e^ siècle et de montrer combien la scène d'actualité est au contraire, notamment à Genève, un moyen de diffusion de la pensée réformée et de consolidation des communautés protestantes contre l'ennemi catholique. L'existence d'une production d'actualité protestante importante (comparée aux pièces catholiques) et stable entre 1554 et 1572 met d'autant plus en valeur l'absence de publications dans les années qui suivent la Saint-Barthélemy et après 1610. Entre 1568 – hypothèse la plus tardive pour la *Tragédie du sac de Cabrières* – et 1602, le théâtre d'actualité protestant se réduit à deux pièces, jouées conjointement en 1584 pour célébrer l'alliance entre les villes de Genève, Berne et Zurich : contrairement aux pièces écrites avant 1572, *L'Ombre de Garnier Stoffacher* de Joseph Duchesne et la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* de Simon Goulart évoquent des événements extrêmement locaux qui ne s'inscrivent pas directement dans les conflits religieux français.

Ce silence protestant sur les Guerres de religion pendant près de trente ans s'explique peut-être par le traumatisme créé par les massacres sans précédent de la Saint-Barthélemy, de la même façon que les Athéniens n'avaient pu supporter la représentation de *La Prise de Milet* sur le théâtre. Comment représenter la catastrophe quand elle prend de telles proportions ? S'il avait déjà fallu une vingtaine d'années pour écrire une pièce de théâtre sur le sac de Cabrières[1], il a peut-être semblé impossible au camp réformé de rejouer l'hécatombe sous une forme scénique incarnée ; la mémoire des morts et la plaie ouverte des vivants exigeaient sans doute le silence et les survivants n'avaient nul besoin d'une re-*présentation* de la nuit du 24 août comme incitation au recueillement funèbre et à l'action guerrière. L'explication du silence protestant par le traumatisme, qui nous paraît la plus

[1] Nous proposons la date approximative de 1566 pour l'écriture de la *Tragédie du sac de Cabrières*, comme nous le verrons lors de l'étude de la pièce dans la Première Partie de la thèse.

convaincante et que nous exposerons plus longuement dans la Première Partie de cette thèse, peut cependant se doubler du constat du durcissement de la position des autorités genevoises et des synodes français envers le théâtre au cours de la décennie 1570. Bien que les décisions des synodes ne s'exercent que sur un espace et une population très limités, le très fort contrôle qu'ils prétendent exercer sur la pratique théâtrale témoigne d'un climat de moindre liberté pour les auteurs, qui pourrait contribuer à expliquer la baisse drastique du nombre de pièces d'actualité.

Pour des raisons différentes, le silence réformé se reproduit après 1610. D'une part, la république de Genève, jusqu'alors terre principale d'écriture et de diffusion du théâtre d'actualité protestant en français, n'intervient plus dans les affaires intérieures françaises — c'est le roi d'Angleterre qui sert d'appui aux révoltés de La Rochelle. D'autre part, la nature même du conflit est différente : soulèvement avant tout princier et militaire, la révolte protestante qui marque le début du règne de Louis XIII n'est pas une révolte eschatologique susceptible de rallier les foules au nom de Dieu. C'est un combat pour des intérêts de caste qui témoigne d'une sécularisation des enjeux religieux que nous observerons tout au long de ce travail : si l'on constate des violences populaires catholiques à l'endroit des réformés, la liberté du culte réformé n'est jamais remise en cause dans les paix du roi. De plus, le rapport de force est différent : alors qu'en 1562 les réformés représentaient près de 10% de la population du royaume[1], les nombreuses conversions au catholicisme, encouragées par l'élan missionnaire des ordres religieux catholiques, ont affaibli le parti huguenot, qui ne semble plus en mesure de déployer une polémique théâtrale qui servirait ses intérêts.

À ces baisses de notre corpus protestant correspond au contraire un essor des pièces d'actualité catholiques à partir de 1584 et jusqu'en 1629 : nous étudierons dans la Deuxième Partie comment, après avoir tenté de maintenir la paix à tout prix – y compris par une représentation scénique irénique du présent – le « camp » catholique, scindé dans les années 1580 entre « royaux » et « ligueurs », devient, à la suite du théâtre protestant des années 1550 et 1560, un espace de diffusion de la polémique ligueuse. À partir de 1593 et de la conversion d'Henri IV au catholicisme, le champ du théâtre d'actualité se déplace de la dissidence à la louange royale et la re-*présent*ation du présent devient un outil encomiastique qui contribue à forger la légende de la nouvelle dynastie bourbonienne qui a su vaincre l'hydre des conflits civils.

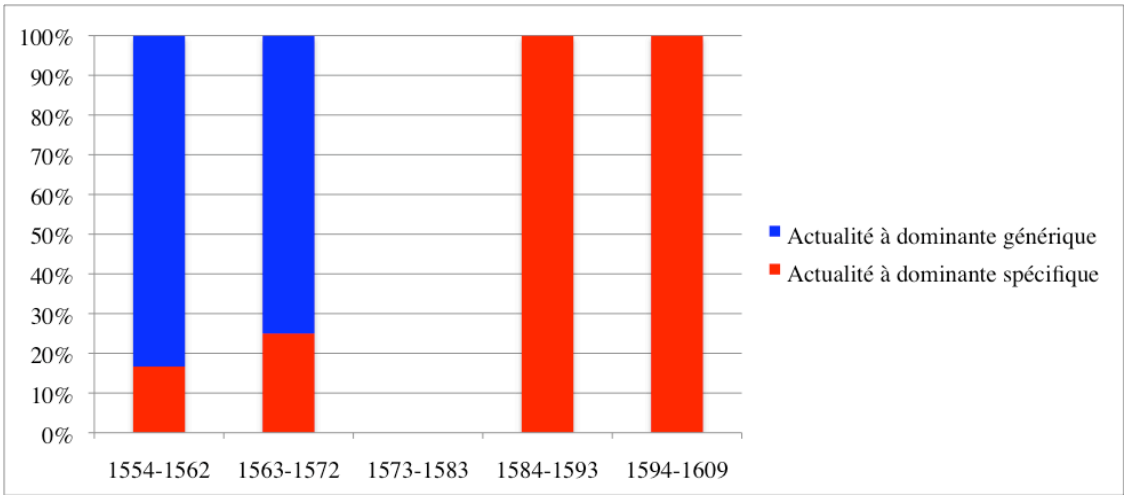
Si les trente-huit pièces de théâtre d'actualité de notre corpus représentent le présent des spectateurs sur la scène, elles ne le font pas de la même manière dans les années 1550 ou dans les années 1600. Dans le corpus protestant, deux grandes orientations semblent se dégager : les pièces qui représentent une actualité à dominante « générique » et celles qui mettent en scène une actualité à dominante « spécifique ». Par actualité « générique », nous entendons une actualité qui décrit une

[1] Voir JOUANNA Arlette (éd), *Histoire et dictionnaire des Guerres de religion*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1998, p. 42-43.

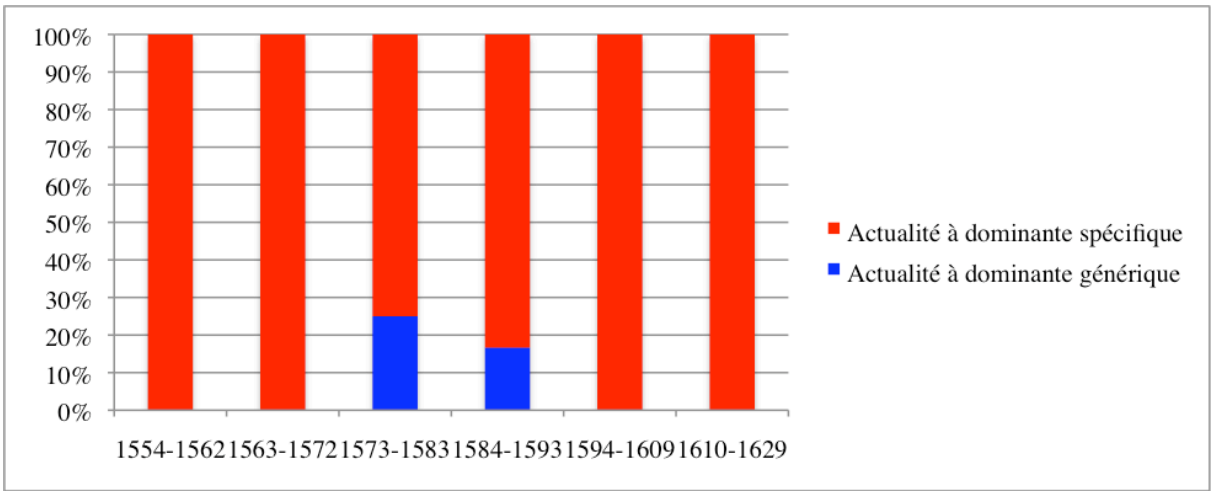
situation présente indéterminée dans ses référents personnels et temporels. L'actualité générique se caractérise le plus souvent par la mise en scène de personnifications allégoriques (Vérité, Religion, Erreur) et de personnages-types (L'Homme, Le Marchand, Le Pape) qui offrent une vision généralisante du présent. Nous mesurons en quoi ces personnages pourraient, à première vue, sembler contradictoires avec la définition que nous avons donnée du théâtre d'actualité. Nous n'entendons pas cependant ici l'usage de l'allégorie comme un détour métaphorique (*allegoria in factis*) qui éloignerait la fiction du présent des spectateurs, mais comme un processus de personnification allégorique (*allegoria in verbis*) qui implique une vision plus générale – mais tout aussi présente – du réel. Dans le théâtre d'actualité protestant des années 1550 et 1560 par exemple, les pièces d'actualité à dominante spécifique mettent en scène des personnages réels et identifiables visés *ad hominem*, quand les pièces à dominante générique donnent à voir des allégories et des personnages-types, sans pour autant renoncer à la critique virulente de l'Église catholique.

La distinction entre actualité générique et actualité spécifique est parfois difficile à établir tant le théâtre d'actualité ne s'inscrit pas dans une esthétique prédéfinie et immuable, mais fait varier les formes parfois au sein d'une même pièce. En classant les pièces en terme de « dominante » générique ou spécifique, nous pouvons cependant établir les répartitions suivantes :

Graphique 3 : Répartition entre actualité générique et actualité spécifique dans le théâtre protestant (exprimée en pourcentages)



Graphique 4 : Répartition entre actualité générique et actualité spécifique dans le théâtre catholique (exprimée en pourcentages)



Deux constats s'imposent à la lecture de ces graphiques : on observe d'une part une très grande disparité entre les deux confessions, l'actualité à dominante générique étant pratiquement absente du corpus catholique (sa présence au moment le plus intense des conflits armés devra cependant être interrogée comme une nécessité de « ménager » les responsabilités de certaines personnes réelles) ; on constate d'autre part une disparition brutale de la dominante générique au profit de la dominante spécifique dans le corpus protestant entre les années 1550-1560 où elle constitue 80% de la production et les années 1580-1590 où elle est tout à fait absente. Il nous faudra interroger dans notre travail cette disparité confessionnelle et ce changement manifeste dans notre corpus ; on peut cependant dès à présent proposer des hypothèses pour expliquer cette prédominance puis cette disparition de l'actualité « générique » du corpus protestant par rapport à sa relative absence du corpus catholique.

D'une part, le corpus protestant, qui constitue la plus grande part du théâtre d'actualité des années 1550 et 1560 (10 pièces sur 13), s'inspire très fortement des formes théâtrales dominantes dans la première moitié du siècle et notamment de la moralité qui met en scène des allégories et des personnages-types. Afin de créer un effet d'empathie immédiat avec un public qui est habitué à ce fonctionnement représentatif allégorique et qui apprécie les personnages traditionnels de ce théâtre (notamment le toujours ridicule Satan), et de profiter de la lisibilité que permet la personnification allégorique pour aborder des problèmes théologiques complexes (Franc-arbitre, Grâce justifiante, etc), mais aussi parce que cette forme de représentation du monde correspond à leur mode de pensée, les dramaturges protestants du début de notre période mettent de préférence en scène une actualité à dominante « générique ». À l'inverse, les dramaturges d'actualité catholiques, dont la production augmente sensiblement à partir des années 1580, écrivent majoritairement des tragédies (14 pièces sur les 22 du corpus catholique) et s'inscrivent dans une tradition humaniste plus ou moins marquée qui fait de ce genre le genre « historique » par excellence, et donc le lieu d'une actualité « spécifique » –

qui relate un événement précis – et non pas « générique ». L'explication par la modification des formes théâtrales n'est cependant pas entièrement satisfaisante parce qu'elle suppose toujours que les genres évoluent « naturellement », alors que ces modifications génériques nous semblent relever avant toute chose d'un changement dans le rapport que les auteurs et les spectateurs entretiennent à la représentation scénique du réel et, dans le cas qui nous occupe, du présent.

Dans cette thèse, nous proposons donc de lire ce déplacement de l'actualité générique à l'actualité spécifique comme une processus d'« actualisation » de « l'image-temps » proposée par les dramaturges sur la scène. Nous empruntons ces termes au linguiste Gustave Guillaume et à sa théorie de la chronogénèse développée notamment dans *Temps et verbe*[1]. De la même manière que G. Guillaume place les modes verbaux sur un axe de temps « chronogénétique[2] » qui témoigne de la formation progressive de l'image-temps dans l'esprit du locuteur, nous souhaitons placer les pièces du théâtre d'actualité sur un axe d'« actualisation ». Cette « actualisation », ou « visée », est une « opération de pensée *réalisatrice*, non pas particulière au temps et au verbe, mais tout à fait générale dans le langage[3] », qui permet le passage du mot de l'univers de la langue à l'univers du discours. Dans le cas du verbe, elle opère le passage d'un « instant » à l'autre sur l'axe chronogénétique. Ces « instants » sont, selon G. Guillaume, au nombre de trois : à l'instant initial de l'axe chronogénétique, le temps est *in posse* (en puissance), l'image-temps inscrite dans le verbe n'est aucunement réalisée par la pensée ; à l'instant médian de l'axe, l'image-temps est *in fieri* (en devenir) en cours de formation dans l'esprit du locuteur ; à l'instant final de l'axe, le temps est *in esse* (en réalité), l'image-temps est achevée. À ces trois moments de l'axe chronogénétique correspondent les trois grands modes du verbe : infinitif (et participes), subjonctif et indicatif.

Notre hypothèse de travail consiste à utiliser ces catégories linguistiques pour analyser le traitement du temps présent dans le théâtre d'actualité. Plutôt qu'un classement rigide qui ne pourrait rendre compte des multiples inflexions de la production théâtrale en général et de chaque pièce en particulier, la perspective guillaumienne permet en effet de penser le rapport au temps présent sous la forme d'un *continuum*, qui opère un passage souple d'un moment à l'autre du processus d'actualisation.

Le premier « instant » de la « chronogénèse théâtrale » que nous proposons, et qui ne sera pas étudié dans ce travail, donnerait lieu aux pièces du « détour », qui représentent un présent *in posse* (en puissance) et où l'application de l'épisode mythique, biblique ou historique au temps présent du spectateur ne serait que potentielle.

---

[1] GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion, 1929.
[2] *Ibid*., p. 8.
[3] *Ibid*., p. 10.

Le second « instant » serait celui des pièces de théâtre où le présent est représenté *in fieri* (en devenir), c'est à dire, pour reprendre la définition du subjonctif par G. Guillaume, sur « le mode du temps amorphe, non divisible en époques » car dépourvu de « l'actualité[1] » du présent. Une pièce dont les références au temps seraient absolument générales, valables pour le présent du spectateur mais également applicables à d'autres époques, et dont les allégories incarneraient exclusivement des notions abstraites sans viser des personnes ou des institutions particulières, appartiendrait à ce deuxième moment du *continuum*. On le voit à cette description conditionnelle, il n'existe pas de pièce qui corresponde parfaitement à cette définition ; cependant, notre intérêt réside dans la visée actualisante et non dans le classement en catégories fermées.

Le troisième et dernier « instant » de l'axe d'actualisation correspondrait enfin aux pièces où le temps présent est représenté *in esse* (en réalité), parfaitement divisé en trois époques (passé, présent, futur), à savoir les pièces d'actualité à dominante spécifique, incarnant sur la scène le passé proche et le présent des spectateurs, non sur un mode générique, mais sur un mode historiquement précis.

Comme le montre le graphique 3, plus on avance dans la période choisie pour cette étude, plus les pièces de théâtre de notre corpus protestant se rapprochent de cette actualité *in esse* : la visée « actualisante » de la re-*présentation* du présent s'accomplit de plus en plus, ce qui induit un passage plus « direct » entre la fiction théâtrale et le réel présent (comme l'article permet le passage du substantif de la langue au discours). Cette orientation vers une actualisation maximale du présent théâtral sur le *continuum* temporel semble correspondre au processus de « sécularisation » à l'œuvre durant notre période : le passage d'un instant à l'autre sur l'axe chronogénétique pourrait en effet être comparé au passage d'un affrontement avant tout spirituel et eschatologique dans la première moitié du XVI^e^ siècle – donc davantage inscrit dans un temps *in fieri*, non divisé en époques mais orienté de manière temporellement indéterminée par l'attente du Jugement dernier –, à un conflit avant tout politique dont il s'agit de représenter les événements *in esse*, dans le cours d'une histoire vectorisée par un présent et un futur disponibles à l'action humaine.

Les choix faits par les dramaturges du théâtre d'actualité, tant protestants que catholiques, de mettre en scène une actualité plus « générique » ou une actualité plus « spécifique » et donc de se situer à tel ou tel moment du *continuum* d'actualisation de la fiction dramatique qui va du détour de l'allégorie *in factis* à la mise en scène de personnages réels sous leur propres noms et possiblement interprétés par eux-mêmes (comme dans la *Bergerie* de Ronsard ou la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* de Simon Goulart) traduisent un rapport singulier au temps présent et à des enjeux religieux, existentiels et politiques, eux-mêmes liés à un moment particulier de l'histoire de la communauté à laquelle ils s'adressent, et qu'il nous faudra tenter de démêler à chaque étape de ce travail.

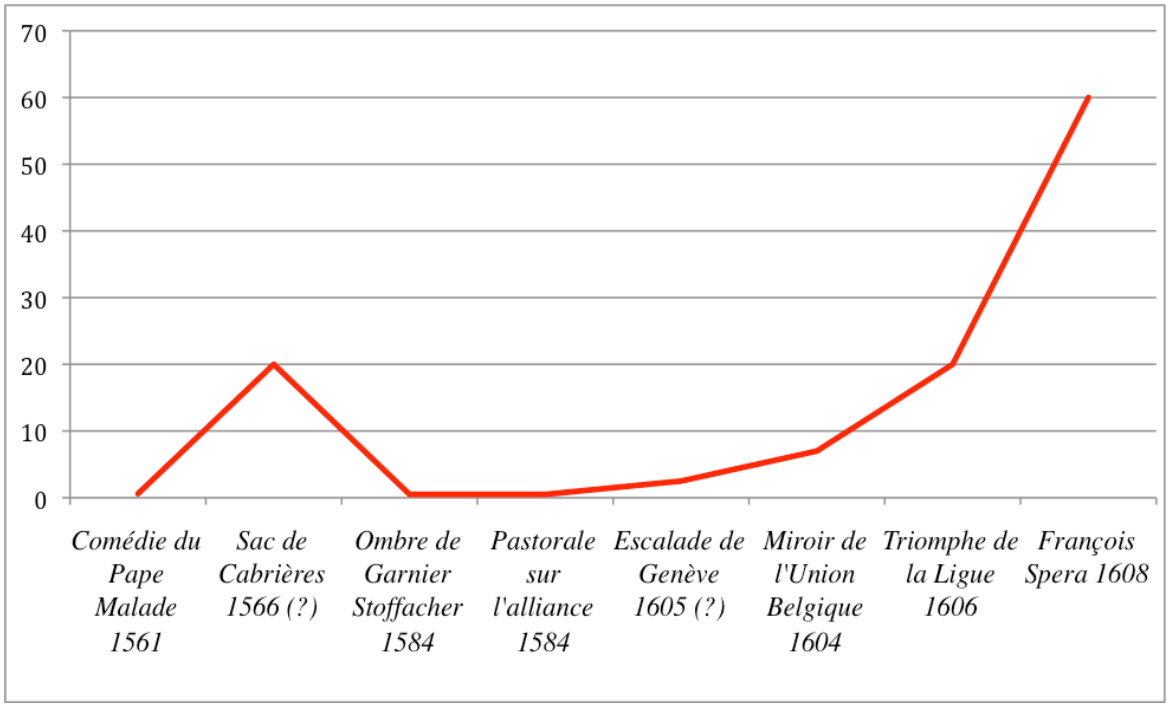
---

[1] *Ibid*., p. 31.

Entre l'événement et sa représentation sur la scène : le « temps opératif »

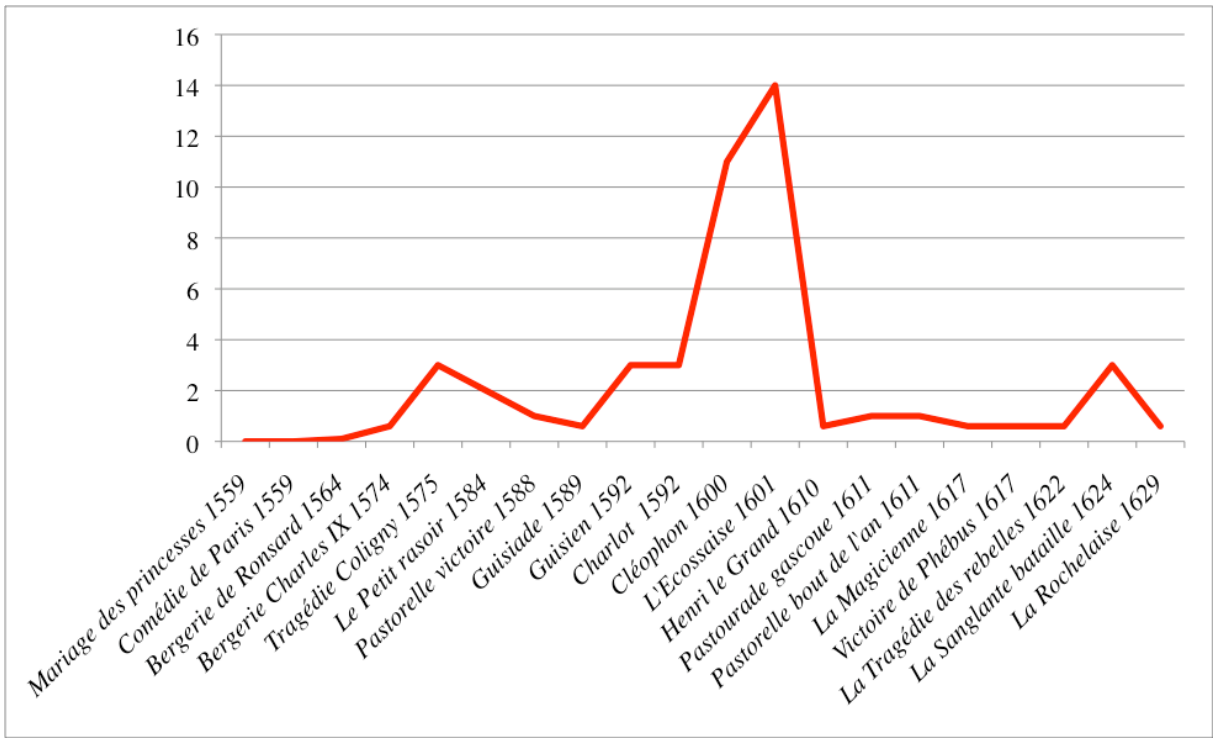
La théorie guillaumienne nous sera également utile pour penser le temps qui, dans notre corpus, sépare l'événement de sa représentation sur la scène. Pour désigner le temps « très court sans doute, mais non pas infiniment court, et par conséquent réel » que met l'image-temps du verbe à se former dans l'esprit du locuteur, Gustave Guillaume utilise le terme « temps opératif[1] ». Dans le théâtre d'actualité, le terme « temps opératif » pourra désigner le temps écoulé entre un événement et sa mise en scène ; ce temps tiendra compte à l'évidence des contraintes matérielles d'écriture, mais aussi des contraintes psychologiques, politiques et esthétiques liées à la représentation d'événements de plus en plus violents et/ou traumatiques à mesure que l'on avance dans les conflits religieux. Au sein de notre corpus, ce « temps opératique » se situe entre quelques jours ou mois et 60 ans, ainsi que l'indiquent les graphiques 5 et 6, qui ne tiennent compte que des pièces représentant une actualité spécifique et donc précisément datable :

Graphique 5 : Temps « opératif » écoulé entre l'événement et sa représentation dans le théâtre d'actualité spécifique protestant (exprimé en années)



[1] GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 8.

Graphique 6 : Temps « opératif » écoulé entre l'événement et sa représentation dans le théâtre d'actualité spécifique catholique (exprimé en années)



La totalité de la production catholique et la grande majorité des pièces protestantes mettant en scène une actualité à dominante spécifique sont publiées dans un intervalle d'au maximum quatorze ans avec l'événement représenté, selon des variations que nous analyserons au cas par cas. Nous avons déjà évoqué le « sas » d'une vingtaine d'années qui semble nécessaire pour la représentation du sac de Cabrières sur la scène, et l'apparente impossible représentation de la Saint-Barthélemy sur la scène protestante. Mais, si on analyse précisément la courbe du graphique 6, on peut remarquer que le « temps opératif » nécessaire pour que les catholiques puissent représenter l'événement de la nuit du 24 août 1572 est légèrement plus long que pour les pièces précédentes, puisque la *Tragédie de feu Gaspard de Colligny* de François de Chantelouve paraît en 1575, soit trois ans après les faits (nous ne conservons nulle trace d'une représentation antérieure). Ce « temps opératif » plus long pourrait être interprété comme la marque d'un malaise catholique devant le massacre, comme si au traumatisme des victimes répondait le déni des bourreaux, comme nous le verrons dans l'étude de la représentation de la Saint-Barthélemy sur la scène catholique.

La lecture de ces graphiques nous conduit à remarquer une autre époque où la distance entre les événements et leur représentation sur la scène est plus grande que pour le reste de notre corpus : la période 1600-1609, qui correspond au moment relativement « pacifié » du règne d'Henri IV. Si le choc qu'a représenté le régicide d'Henri III pour l'ensemble des parties en présence peut expliquer le « temps opératif » de 11 ans qui sépare l'assassinat du roi de sa représentation sur la scène d'actualité dans *Cléophon* en 1600 (distance encore renforcée par les noms codés utilisés par Jacques de

Fonteny), les autres événements mis en scène dans le théâtre d'actualité de cette période ne paraissent pas justifier de la même façon cette distance temporelle. On peut d'ores et déjà avancer comme première hypothèse d'explication de cet écart l'interdit exprès de raviver la mémoire des Guerres civiles inscrit dans le premier article de l'édit de Nantes en 1598. Certes, cet interdit figure sous une forme identique dans tous les édits de pacification depuis 1573, mais seul l'édit de Nantes parvient à rétablir une paix durable dans le royaume et donc à faire respecter, dans une certaine mesure, ses articles. Si l'existence même de pièces d'actualité publiées après 1598 et mettant en scène des épisodes des conflits religieux témoigne de la limite du « devoir d'oubli » imposé par cet édit, il nous faudra les étudier à l'aune de cet interdit du souvenir et mettre en lumière les différentes stratégies mémorielle déployées par les dramaturges catholiques et protestants quand ils décident de le contourner.

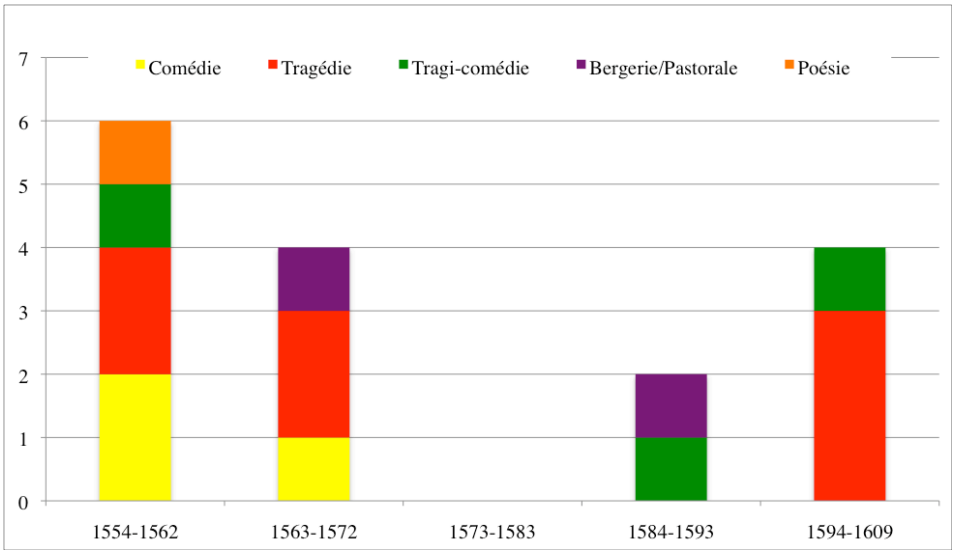
Enfin, l'hapax que constitue dans notre corpus le « temps opératif » exceptionnellement long qui sépare *La Tragédie de François Spera* de Jean-Denis Cecier de l'actualité qu'elle met en scène (60 ans) nous conduira à examiner la façon dont peuvent parfois se combiner la représentation du présent *in posse* et la représentation du présent *in esse*. Quand un événement contemporain se fait *exemplum* moral et qu'il est « appliqué » sur un mode allégorique à un autre fait présent, sa représentation sur le théâtre relève-t-elle encore de la mise en scène de l'actualité ?

Le théâtre d'actualité, un art du « bricolage » efficace

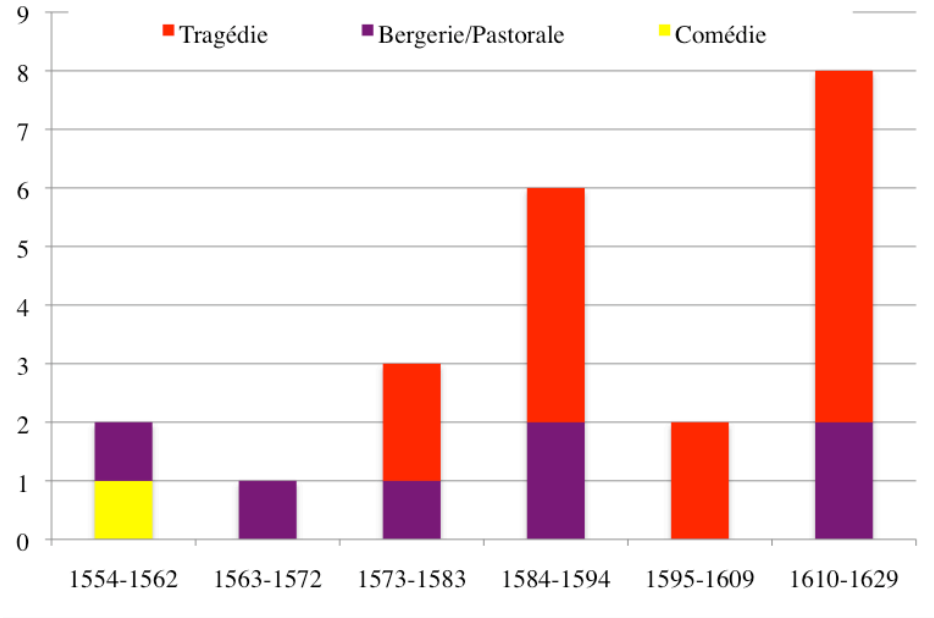
Nous ne pouvons clore cette présentation d'ensemble de notre corpus sans aborder plus précisément la question des genres, tels qu'ils sont revendiqués par les auteurs dans les titres de leurs pièces.

Voici comment se répartissent les pièces d'actualité protestantes puis catholiques entre les différents genres :

Graphique 7 : Genres des pièces d'actualité protestantes (exprimés en nombre de pièces)



Graphique 8 : Genres des pièces d'actualité catholiques (exprimés en nombre de pièces)



Ces graphiques témoignent de la très grande hétérogénéité des pratiques : comédie, bergerie ou pastorale, tragédie et tragi-comédie, le théâtre d'actualité utilise tous les genres et ne se limite pas à une forme dramatique particulière. « Bricoleur » et adepte du recyclage d'images et de personnages topiques, ce théâtre semble faire feu de tout bois et obéir à la seule poétique « machiavélienne » selon laquelle tous les moyens sont bons pour toucher et convaincre son public. Si, au début de notre période, les auteurs protestants semblent préférer la comédie, c'est pour y représenter le corps

grotesque de l'Église romaine sous une forme burlesque propre à lui ôter toute sacralité et légitimer ainsi la cause réformée. À l'inverse, quand les dramaturges catholiques choisissent la tragédie sanglante pour commémorer l'assassinat du duc de Guise à Blois, ils optent pour un genre et un mode de représentation susceptibles de saisir le spectateur par des images frappantes et d'appeler à la vengeance par le pathos dramatique. Bien plus qu'une fidélité à un héritage « médiéval » (côté protestant) ou qu'une influence du renouveau antique (côté catholique), le genre de chaque pièce du théâtre d'actualité relève d'une pragmatique de l'effet spectaculaire.

Dans la perspective anthropologique que nous avons choisi d'adopter, nous verrons également comment le choix du genre est déterminé par la forme du présent représenté sur la scène. La comédie semble plus propre à mettre en scène une actualité générique, mais elle témoigne également, par son dénouement heureux, de la foi dans un salut éternel ; la bergerie, qui fait le plus souvent référence à des événements très précis dans notre corpus, sous-tend, par son appartenance générique, un rêve de paix qui inscrit nos pièces dans une double tension entre un âge d'or perdu et un futur incertain ; la tragédie est enfin, par nature, le lieu où l'histoire des guerres, l'histoire avec sa grande hache, entre en scène – même si le genre est utilisé par certains dramaturges protestants pour désigner des pièces où le danger de damnation guette le personnage principal sans finalement l'atteindre. Les choix génériques, tout en étant motivés par le goût littéraire, le désir des dramaturges d'écrire et de se faire voir en tant qu'auteurs véritables, modélisent également l'expérience humaine du présent et la manière dont les auteurs et les spectateurs appréhendent leur situation dans le temps.

Une « bouffée » d'actualisation sur la scène en écho à la radicalisation des conflits religieux : grandes lignes interprétatives de la thèse

Nous allons chercher à montrer comment la période des Guerres de religion proprement dite (1562-1598) correspond à une « bouffée » d'actualisation du temps présent sur la scène théâtrale, précédée chez les dramaturges protestants par la mise en scène d'une actualité « générique » à visée certes polémique mais non violente, et chez les dramaturges catholiques par la représentation d'un Âge d'or éternellement pacifié. Rompant avec l'attente patiente du Jugement dernier par les réformés et avec le rêve de paix des Valois, cette « bouffée » actualisante met directement en scène la violence des conflits et cherche à susciter des réactions de son public (colère, indignation, pitié, admiration, désir de vengeance) dans le « chaud » du présent de la séance théâtrale et, parfois, dans le temps humain (et non plus divin ou mythique) qui constitue l'au-delà de la représentation. Une fois les conflits armés (temporairement) apaisés par la conversion d'Henri IV et l'édit de Nantes, cette « bouffée » d'actualisation à visée pragmatique laisse progressivement place dans le théâtre d'actualité à une volonté contraire d'atténuer le traumatisme des événements en proposant une vision « refroidie » du temps présent, représenté sur la scène à travers le filtre d'une mémoire « historienne » et non plus

pathétique dans le théâtre protestant, et du filtre de la légende bourbonienne en marche dans le théâtre catholique.

Dans la Première Partie, nous étudierons comment le théâtre d'actualité protestant propose à ses spectateurs, avant le déclenchement des premiers massacres, un idéal de la patience face à l'imminence de l'Apocalypse qu'annonce la corruption de l'Église romaine. Nous verrons ensuite qu'à partir du massacre de Wassy en 1562, cette actualité « eschatologique » laisse place à une actualité plus « historique » qui incite le public réformé à l'action armée contre les catholiques, puis se tait devant le scandale de la Saint-Barthélemy. Quand il reprend la scène, le théâtre d'actualité protestant ne vise plus une fonction « pragmatique » d'action sur le réel, mais une fonction mémorielle : la représentation du présent « élargi » doit avant tout entretenir le souvenir de ceux qui se sont battus pour leur foi. Dans le dernier chapitre de cette Première Partie, nous traiterons d'une forme spécifique du théâtre d'actualité protestant : le théâtre « patriotique » genevois, dont l'étude nous permettra de souligner la dimension « identitaire » des pièces de notre corpus et la façon dont la représentation du présent sur la scène participe du regard qu'une communauté rassemblée pour assister à un spectacle porte sur elle-même.

Dans la Seconde Partie, consacrée au théâtre d'actualité catholique jusqu'en 1598, nous verrons comment le passage d'une actualité « eschatologique » à une actualité « historique » dans le théâtre d'actualité protestant peut trouver un équivalent catholique dans le passage d'un présent scénique doré à un présent de fer autour de la Saint-Barthélemy. La volonté farouche des Valois de conjurer la réalité d'un présent conflictuel à travers une représentation « pastorale » rêvée de l'actualité conduit à un échec politique et doit s'effacer devant la violence des conflits, et notamment celle du 24 août 1572 que la monarchie a, paradoxalement, provoquée. Le théâtre d'actualité ligueur, qui domine la production des années 1580 et du début des années 1590, donne ainsi à voir un présent fondamentalement divisé, qui renonce à la concorde et désigne tour à tour ses ennemis : les protestants à abattre, puis les « royaux » qui font à leurs yeux injure à la noblesse de la cause catholique. Cette partie donnera particulièrement à voir le processus de sécularisation à l'œuvre dans l'ensemble de notre période à travers les paradoxes de ce théâtre d'actualité ligueur qui voudrait convoquer l'imminence de l'Apocalypse pour appeler les spectateurs catholiques à la pénitence, mais qui témoigne comme malgré lui du déplacement du débat religieux de la sphère théologique à la sphère morale et donc, inexorablement, de la politisation des enjeux qui va conduire Henri de Navarre sur le trône.

Dans la Troisième et dernière Partie, nous étudierons le théâtre d'actualité catholique après le rétablissement (provisoire) de la paix marqué par le couronnement d'Henri IV et par la signature de l'édit de Nantes. Nous observerons comment, dans le sillage du « devoir d'oubli » qui doit présider à la réconciliation du royaume, se met en place une « dés-actualisation » progressive de l'actualité sur la scène théâtrale. Afin de ne pas renflammer les conflits d'hier, les dramaturges qui représentent une

actualité pourtant traumatique – notamment les assassinats de Marie Stuart, d'Henri III et d'Henri IV – insistent moins sur le scandale de l'acte sanglant que sur l'éloge de la grandeur morale des souverains défunts et, surtout, sur la vaillance et la légitimité de leurs successeurs. En cherchant à « suturer » la béance temporelle ouverte par les régicides, le théâtre d'actualité « efface » en quelque sorte le présent entre un passé à glorifier et une légende à construire pour le futur : la légende des Bourbon, que le jeune Louis XIII va s'atteler à consolider, notamment à travers un contrôle accru exercé sur la représentation de l'actualité au théâtre, condamnant *in fine* celle-ci à disparaître.

PROLOGUE

L'actualité au théâtre avant 1550

L'expression scénique des tensions religieuses en France, en Suisse et dans le Saint-Empire romain germanique

Le théâtre d'actualité en français pendant les conflits religieux, de 1554 à 1629, qui est l'objet de cette thèse, est l'héritier de deux traditions théâtrales, l'une française et l'autre allemande (parfois écrite en latin) – cette deuxième influence se reflétant plus particulièrement, pour des raisons de proximité géographique et d'affinité spirituelle, dans le théâtre d'actualité protestant genevois. Avant d'aborder l'étude de notre corpus, il est nécessaire d'évoquer cette production théâtrale d'actualité de la fin du Moyen-Âge et du début du XVI^e^ siècle, pour dessiner les contours de la tradition dans laquelle s'inscrivent (pour l'emprunter, la recycler, la démarquer) les auteurs des pièces qui nous intéressent. Mettre en scène le temps contemporain des spectateurs n'est en effet pas (nécessairement) synonyme d'un renouveau formel : la dimension satirico-politique de notre corpus incite le plus souvent les dramaturges à ré-exploiter des formes qui ont fait leurs preuves auprès d'un public dont il faut conquérir le cœur et l'esprit, non pas nécessairement par une esthétique dramatique innovante, mais par les bonnes vieilles ficelles et autres « secrets » du théâtre médiéval. L'aperçu que nous donnons ici de la production antérieure à 1550 nous permettra de dresser un tableau cursif des formes dramaturgiques et spectaculaires éprouvées, mises à la disposition du théâtre d'actualité dans la seconde moitié du siècle pour convaincre le spectateur de la pertinence de son message idéologique.

Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, nous nous intéressons à l'actualité théâtrale en tant que mise en scène de l'événement « politique » contemporain – *politique* étant entendu comme ce qui est « commun » à (et connu de) l'ensemble des spectateurs, à l'exclusion donc des pièces à caractère domestique (à dominante farcesque le plus souvent), qui s'inscrivent dans un espace-temps contemporain du public mais moins déterminant pour l'action dramatique. Dans le théâtre de la première moitié du XVI^e^ siècle, comme plus tard dans notre corpus, cette actualité politique événementielle est essentiellement religieuse : mettre en scène l'actualité c'est mettre en scène les conflits théologico-politiques. En France et en Suisse francophone, la scène donne ainsi à voir les conflits qui opposent le roi et le pape, mais également les revendications réformistes du mouvement évangéliste, pour qui le théâtre est un moyen privilégié d'expression de la critique religieuse ; dans le Saint Empire, la Réforme luthérienne voit dans la performance théâtrale d'actualité un lieu de diffusion de la bonne parole, constituant une alternative au prêche et au pamphlet, et une expérience

collective fondée sur une complicité de réception, qui peut souder la communauté des spectateurs-nouveaux croyants.

I. En France et en Suisse francophone : actualité gallicane, actualité évangélique

Le théâtre en français de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle met en scène deux « causes » de l'actualité politico-religieuse : d'une part, les querelles doctrinales sur le fondement et l'autonomie du pouvoir royal par rapport au pouvoir papal, qui conduisent au raidissement de la position gallicane, et, d'autre part, le plaidoyer évangélique pour un retour au texte des Saintes Écritures et pour une réforme spirituelle de l'Église catholique. Si ces deux causes se rejoignent tout d'abord dans leur attaque commune de l'autorité du pape, la revendication évangélique prend peu à peu la forme d'une dissidence théologique dangereuse pour le pouvoir royal, qui lui oppose une répression violente.

Cette divergence ne se reflète cependant pas dans les formes du théâtre qui met en scène ces sujets d'actualité : le choix d'une tonalité comique ou sérieuse ne semble pas déterminé par l'orientation idéologique des auteurs mais par l'efficacité persuasive de la forme théâtrale ; de même, le recours à une représentation allégorique du monde, qui vise à la clarté et à l'évidence visuelle de la démonstration théorique, est tout à fait généralisé, le retour de la même allégorie d'une pièce à l'autre facilitant de plus la compréhension (et l'adhésion ?) immédiate du public, placé en terrain connu. La permanence du personnel dramatique, et notamment du personnel allégorique, permet, d'un part, de faire un lien entre des acteurs qui souvent se connaissent et entre des pièces qui interagissent (ce que Jelle Koopmans appelle « le monde du théâtre[1] »), et, d'autre part, d'activer la culture commune du public en matière de spectacle, mais aussi de discours politique, de telle sorte qu'une allégorie en scène peut faire référence dans l'esprit du spectateur non seulement à un événement, mais aussi à une autre allégorie, ce qui permet ainsi de varier et de renforcer les messages. Le théâtre d'actualité à vocation polémique, quel que soit son « camp », se doit de proposer un déchiffrement accessible et pluriel de l'actualité qu'il voudrait influencer.

Ce théâtre d'actualité, qui utilise des formes dramaturgiques semblables, ne s'adresse cependant pas au même public : si l'on peut supposer qu'une foule urbaine et mélangée assiste à la

[1] Voir, entre autres, KOOPMANS, Jelle, « Théâtre du monde et monde du théâtre », in Jean-Pierre Bordier, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Gabriella Parussa (éds), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris, Champion, (*Le Savoir de Mantice*, 6), 1999, p. 17-35.

représentation du *Jeu du Prince des Sots*[1] de Pierre Gringore le jour de Mardi-gras 1512 aux halles de Paris, il en est tout autrement des représentations vraisemblablement privées du théâtre de Marguerite de Navarre, données devant des spectateurs « choisis ». Le point commun entre ces représentations demeure cependant l'adaptation au public visé : que ce public soit « populaire » (et donc hétérogène), parlementaire ou curial, le théâtre d'actualité n'a de sens que si la mise en scène de cette actualité est comprise, décodée et acceptée par les spectateurs – même s'il s'agit souvent de prêcher une communauté de convaincus.

A) Faire feu de tout « genre[2] »

Si le théâtre « a pris toute sa place dans la guerre des idées[3] » qui marque l'actualité française à la charnière du Moyen-Âge et de la Renaissance, c'est surtout à travers deux traditions théâtrales héritées du XV^e^ siècle pour la première et de la première moitié du XVI^e^ siècle pour la seconde : la moralité et la sottie.

La moralité a été décrite par Louis Petit de Julleville à la fin du XIX^e^ siècle comme une pièce « où le sérieux se mêle au plaisant[4] », à but fondamentalement éthique. Elle propose le plus souvent un fonctionnement allégorique et dénonce des scandales qui mettent en péril la vie sociale (adultères) et le salut public (prix élevés, guerres). Après Émile Picot[5], Jonathan Beck a cependant montré qu'il ne fallait pas considérer « les moralités édifiantes et homilétiques[6] » comme représentatives du genre entier, ce qui remet en cause une vision téléologique qui ferait des expressions « religieuses » des formes plus anciennes que les expressions qui nous semblent aujourd'hui « profanes ». De la même manière, Charles Mazouer souligne la coexistence au XVI^e^ siècle de moralités « moralisatrices » et parfois « théologiques » qui « enseignent [...] à fuir la voie du mal et à suivre la voie du bien, afin de mériter le salut[7] » et de moralités qui appartiennent au registre satirique[1]. Dans cette seconde catégorie,

---

[1] GRINGORE Pierre, *Le Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte*, Alan Hindley (éd), Paris, Champion, 2000.
[2] Nous avons conscience que la catégorie du « genre » est contestée pour désigner les pratiques et les expressions théâtrales de l'époque dite, de manière tout aussi contestable, « pré-classique ». Nous l'utilisons néanmoins parfois pour la commodité de l'exposé, mais nous tenons à souligner qu'il s'agit de désigner par ce mot une pratique théâtrale héritée, qui implique une certaine tonalité et un certain personnel dramatique, pratique à laquelle les auteurs peuvent apporter des variations, et non une forme normative figée.
[3] BORDIER Jean-Pierre, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives », in M. Chiabò e F. Doglio (éds), in *Satira e Beffa nelle commedie europee del Rinascimento*, XXV Convegno internazionale del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, 6-9 settembre 2001, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2002, p. 112.
[4] PETIT DE JULLEVILLE Louis, *Histoire du théâtre en France. La Comédie et les mœurs en France au Moyen-Âge*, Paris, L. Cerf, 1886, p. 5.
[5] PICOT Émile, *Les Moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français, op. cit.*
[6] BECK Jonathan, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme, Six pièces polémiques du recueil de La Vallière*, *op. cit.*, Introduction, p. 28. Selon J. Beck, les moralités polémiques représentent un tiers du répertoire subsistant des moralités françaises.
[7] MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance, op. cit.*, p. 62.

on peut, de plus, distinguer les moralités « dont la visée est la critique sociale ou politique » et les « pièces de polémique proprement religieuse dont la Réforme et la lutte entre le protestantisme et le catholicisme furent l'occasion[2] ». Le fonctionnement dramaturgique du genre permet à la moralité de déployer une rhétorique de combat, combat spirituel, mais aussi combat politique au sens large :

> Le but que s'assigne la moralité, et que l'allégorie lui rend aisément accessible, consiste à dégager des apparences et de l'obscurité les forces profondes qui agissent dans le monde et dans l'homme, au service du bien ou au service du mal. La moralité dissipe les ténèbres et les illusions du sensible elle fait tomber les masques et remplace les apparences trompeuses par la réalité[3].

La moralité est donc un art de la révélation des désordres de l'*hic* et *nunc* par les moyens « sensibles et manifestes » du théâtre, et ce afin d'indiquer au public la voie du Bien, ainsi que l'indique Guillaume des Autels en 1551 dans sa *Réplique à Meigret* : « démontrer les choses intelligibles et occultes par les sensibles et manifestes pour proposer aux yeux du peuple l'institution de bonne vie[4] ». *L'allegoria in verbis*, c'est-à-dire l'allégorie par personnages[5], sur laquelle le moralité est fondée est justement ce qui permet de rendre concret et scénique, dans le présent de la représentation, les « choses intelligibles » que le dramaturge souhaite transmettre au spectateur.

Faire « tomber les masques », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Bordier, c'est avant tout, dans les « moralités polémiques » religieuses, révéler les abus de pouvoir du clergé et du pape qui affligent l'Église en général et le royaume de France en particulier. C'est le projet de la première de ces moralités traitant d'un événement contemporain, *Le Concile de Bâle*[6], écrite en 1434 par un clerc anonyme « conciliariste, antiromain [et] antianglobourguignon[7] ». Cet auteur semble en effet le premier[8] à utiliser une forme dramatique destinée avant tout à la célébration des vertus contre le vice pour rallier l'opinion des spectateurs à la cause de la « Réformation » de l'Église catholique par un Concile général dont les décisions s'imposeraient au pape (« Réformation » étant l'un des personnages allégoriques de la moralité). Entrée par cette œuvre dans le champ de la propagande, la moralité

---

[1] Sur le fonctionnement rhétorique de la moralité satirique, nous renvoyons aux travaux d'Estelle Doudet. Voir notamment DOUDET Estelle, « Les moralités dites "polémiques" aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. Fonctionnement d'un système de communication », in Luce Albert et Loïc Nicolas (éds), *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2010, p. 199-212.

[2] MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance, op. cit., loc. cit.*

[3] BORDIER Jean-Pierre, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives », *op. cit.*, p. 110.

[4] DES AUTELS Guillaume, *Réplique de Guillaume Des Autels aux furieuses défenses de Louis Meigret,* Lyon, Jean des Tournes, 1551, p. 64.

[5] Par opposition à l'*allegoria in factis*, qui implique un récit allégorique, un lien de ressemblance entre deux moments différents du temps. Nous reviendrons sur ce point dans la Première Partie, Chapitre 3, IV, 2- *L'*allegoria in factis *ou l'impossible présent théologique*, p. 277.

[6] BECK Jonathan (éd), *Le Concil de Basle [1434] : les origines du théâtre réformiste et partisan en France*, Leiden, E. J. Brill, 1979.

[7] BECK Jonathan, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme, op. cit.*, p. 29.

[8] Il est possible de voir des antécédents de cette critique dans des pièces comme le *Jeu* de Pierre de la Broce à la fin du XIII^e^ siècle, mais ce texte ne se nomme pas « moralité » et n'en est pas une dans la mesure où le mot, qui apparaît en 1426-1427, n'existe pas encore.

déploie durant les deux premiers tiers du XVI[e] siècle une « rhétorique de revendication[1] » qui condamne tous les errements de l'Église catholique, apostolique et romaine.

La sottie, qui naît dans les années 1510 et connaît son apogée autour de 1540-1560, se rattache à la pratique de la fatrasie et propose une succession de vers « bigarrés », liés par la rime et enchaînés les uns aux autres sur le modèle du coq-à-l'âne. Peuplée de « sots » pratiquant des culbutes pour attirer les spectateurs, la sottie appartient le plus souvent à un cycle de représentation ; elle est alors jouée avant le monologue ou sermon joyeux, lui-même suivi par un mystère ou une moralité, puis par une farce. La sottie se caractérise par la multiplication des allusions satiriques, surtout quand elle est pratiquée par des basochiens[2] ou par des membres de confréries joyeuses qui profitent de « la liberté de langage permise par le capuchon des fous[3] » et par le fonctionnement allégorique pour exprimer leurs insatisfactions et leurs critiques sur un mode comique. La sottie met ainsi en relation des allégories « traditionnelles » (par exemple des allégi conceptuelles comme Justice et Raison ou des allégoriques socio-politiques comme Parlement) et les sots, dont le discours heurte celui de ces personnages pour en dévoiler la vanité ou l'hypocrisie.

Le Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte (1512), de Pierre Gringore, témoigne de la capacité du théâtre à mettre en scène les questions d'actualité à travers des expressions scéniques tant comiques que sérieuses. Ce *Jeu*, qui est sans doute le texte le plus représentatif du soutien apporté par le théâtre à la politique gallicane de Louis XII, adopte une structure classique et fait se succéder le Cri (pour attirer les spectateurs et annoncer le spectacle), la sottie, la moralité et la farce.

La sottie, qui recourt à tous les motifs du carnaval, chante les louanges du « Prince des Sots » (Louis XII) tout en tournant en ridicule « Mère Sotte » (le pape Jules II) et en critiquant la tentative du pouvoir spirituel de s'arroger le temporel par les moyens de la guerre. Des éléments de l'actualité sont intégrés à la structure attendue de la sottie : l'évocation satirique de la prise de Mirandole par les troupes vénitiennes en présence de Jules II en janvier 1512 s'inscrit ainsi dans les combats que se livrent traditionnellement les allégories de Carnaval et Carême dans les sotties représentées à cette période de l'année.

La moralité donne à voir une satire tout aussi virulente du souverain pontife, sous les traits de l'*Homme obstiné*, obsédé par sa guerre de conquête contre la France qui ruine *Peuple italique* pris dans les ravages des combats, comme *Peuple français*, accablé de lourds impôts pour subvenir aux besoins militaires. La critique se fait ensuite plus générale – conformément à la forme attendue de la

---

[1] BECK Jonathan, « La mise en scène de l'évangélisme militant (et clandestin) vers 1533-1535. Les moralités de *La Maladie de Chrétienté* et de *La Vérité cachée* publiées par Pierre de Vingle à Neuchâtel », http://s3.amazonaws.com/publicationslist.org/data/jonathan.beck/ref-37/Vingle.pdf, p. 3.
[2] BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007.
[3] PICOT Émile, *Recueil général des Sotties*, Société des anciens textes Français, 3 vol., Paris, Firmin Didot et Cie, 1902, vol. I, Introduction, p. VIII.

moralité – et ce à travers les personnages des mauvais conseillers du pape, *Simonie* et *Hypocrisie*, compagnons traditionnels d'un clergé à réformer. Enfin, *Punition divine* demande à tous les personnages de s'amender et inclut le public dans cet acte collectif de contrition ; seul *Homme obstiné* persévère dans son erreur et dans ses fautes, justifiant ainsi la campagne militaire de la France contre Rome.

La farce finale permet au *Jeu* de renouer avec le rire de la sottie en mettant en scène un jugement où l'équivoque érotique attendue et le non moins conventionnel thème des maris cocus n'occultent pas la veine polémique de l'ensemble, d'autant que cette farce peut, au regard de ce qui précède, s'entendre elle aussi dans un sens « polémique ». Il est intéressant de noter ici que la dimension carnavalesque du spectacle, impliquée par sa forme mais avant tout par sa représentation en pleine période de Carnaval, ne vise pas un renversement de toutes les hiérarchies, comme le proposerait une lecture bakhtinienne totalisante faisant l'impasse sur le caractère très hétérogène de la culture du carnaval et sur le fonctionnement précis de chaque contexte. Le caractère polémique du *Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte* est indéniable car on ne ridiculise pas impunément le pape, en désignant de surcroît de manière aussi précise son représentant transitoire de chair et d'os, Jules II, le pape guerrier ou « *il Papa terribile* ». On peut cependant évoquer l'interprétation – sans doute excessive – de Nicole Hochner, selon laquelle Pierre Gringore renoncerait dans ce *Jeu* au rôle traditionnellement contestataire de Mère Sotte – qu'il interprétait – pour se mettre « à la solde du pouvoir[1] » et légitimer l'action violente du roi auprès du public.

Cette propagande royaliste passe à la fois par la sottie et par la moralité et c'est la première caractéristique de cette production théâtrale dont hérite notre corpus : il n'y a pas de « genre » ou d'expression théâtrale préalablement désignés pour mettre en scène l'actualité et tenter de convaincre le public du bien-fondé d'une cause.

B) Recycler des formes efficaces

Si le théâtre d'actualité choisit l'allégorie comme structure de déchiffrement du réel, dans la sottie comme dans la moralité, la lisibilité de son propos est encore renforcée par le recours à quelques motifs dramatiques privilégiés comme la bataille (des valeurs) ou le jugement (humain et/ou divin) – deux formes de scène particulièrement propices à l'évaluation de ce qui est légitime et illégitime du point de vue du bien commun. Parmi ces allégories topiques, il en est une qui est particulièrement mise en scène par le théâtre évangélique : l'allégorie de la chrétienté malade.

Plusieurs pièces qui appellent à la réforme de l'Église catholique déploient une dramaturgie identique, fondée sur la séquence suivante : maladie de l'Église ou de la foi, quête du médecin ou du

[1] HOCHNER Nicole, « Pierre Gringore : une satire à la solde du pouvoir ? », in *Fifteenth Century Studies*, Rochester NY, Camden House, n° 26, 2000, p. 102-120.

médicament (le texte des Saintes Écritures débarrassé de sa glose), guérison de la chrétienté par ce retour aux origines, mise en déroute des « méchants » papistes et des vices du clergé (hypocrisie, simonie, etc.) qui détournaient le fidèle de la vérité. À travers ce thème de la guérison spirituelle, qui n'est pas nouveau dans la littérature dramatique du XVI^e siècle[1], ces pièces d'actualité donnent à voir au spectateur un processus de régénération scénique qui mime le principe érasmien de l'*ad fontes* – versant humaniste – ou le principe luthérien de la *sola scriptura* – versant réformé.

Trois exemples parmi les plus significatifs : l'anonyme *Farce des theologastres* (ca. 1527), la *Maladie de Chrétienté* de Mathieu Malingre (1533) et *Le Malade* de Marguerite de Navarre (ca. 1534).

La *Farce des theologastres* est un plaidoyer pour Louis Berquin, correspondant d'Érasme et traducteur en français de certains de ses textes ainsi que de plusieurs écrits de Luther, accusé d'hérésie par les théologiens-theologastres de la Sorbonne et notamment par le syndic Noël Béda. Le mot « theologastres » est difficile à interpréter de manière précise. Si l'on s'entend pour accorder la paternité du terme à Philippe Melanchthon et à son *Adversus furiosum Parisiensium theologastrorum decretum* (1521) adressé à la Faculté de théologie de Paris, les explications divergent sur sa signification : Claude Longeon propose comme traductions « les théologiens du ventre », les « ventres théologiques » ou les « penseurs de la panse[2] » en insistant sur le composé « gastre » ou estomac ; Jeff Persels en revanche s'intéresse à la connotation négative du suffixe « -astre » et traduit « theologastres » par « mauvais théologiens » ou « ceux qui idolâtrent la théologie[3] ».

I. Constat de la maladie : la pièce met en scène Theologastres – théologien cuistre et scolasticien incompétent – et son compagnon le moine Fratres, qui cherchent à secourir une Foi moribonde atteinte d'une sévère « colique [...] sorbonique » (v. 36 et 47).

II. Recherche du remède : Foi ne peut être soignée que par le Texte de Sainte Écriture « sans ergo sans quod ne quia » (v. 121), qui se trouve « Où raison domine » (v. 53), c'est-à-dire « en Allemagne » (v. 55), patrie de « Luther » (v. 57). Texte de Sainte Écriture, appuyé sur un bâton, « égratigné et ensanglanté par le visage » (v. 127) entre en scène suivi par Raison qui déplore le sort réservé à Texte par les docteurs de l'Église qui l'on défiguré de leur glose, leurs syllogismes et leurs lectures allégoriques.

---

[1] Claude Longeon dresse un inventaire des précédents de ce thème dans Anon., *La Farce des theologastres*, Claude Longeon (éd), Genève, Droz, Textes Littéraires Français, 1989, Introduction, p. 25-26. Il est intéressant de noter que le thème de la maladie, utilisé auparavant pour des leçons de morale et d'hygiène, comme dans *La Condamnation de Banquet* (ca 1500), devient le support d'une réflexion spirituelle. Voir CHESNAYE Nicolas de la, *La Condamnation de Banquet*, Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (éds), Genève, Droz, 1991.

[2] Anon., *La Farce des theologastres*, *op. cit.*, p. 51.

[3] PERSELS Jeff, « The Sorbonnic Trots: Staging the Intestinal Distress of the Roman Catholic Church in French Reform Theater », in *Renaissance Quarterly*, New York, The Renaissance Society of America, vol. 51, n° 4, hiver 2003, p. 1091-1092, note 6.

III. Guérison : le « Mercure d'Allemagne » (Louis Berquin) conseille à Raison de laver Texte sur scène : « Ici Raison lave le Texte » (didascalie, v. 532).

IV : Désignation des responsables de la maladie à la vindicte du public : Raison précise que son propos n'est pas tourné contre les théologiens en général, mais contre l'état « théologastrique » (v. 643), parmi lequel il faut compter certains membres les plus éminents des milieux théologiens de Paris qui ont été nommément désignés au cours de la pièce : Pierre Lizet, Guillaume Du Chesne, rebaptisé par jeu de mot sur chêne « maxima quercus » (v. 190) et Noël Béda, accusé entre autres de n'avoir jamais lu le livre de Berquin qu'il a condamné.

Si ce thème du personnage affaibli qui demande médecine n'est pas nouveau, *La Farce des theologastres* semble l'une des premières pièces à lier cette maladie à quelque chose que Foi aurait mangé. Ce n'est en effet pas de n'importe quelle maladie que Foi souffre, mais d'une « colique » provoquée par un excès de glose et qui impose un régime strict de Texte de Sainte Écriture, à condition que ce dernier soit lui-même purifié de son exégèse. Le remède réside donc dans une opération de purgation et, si *La Farce des theologastres* ne souhaite une purgation que du seul empilement des commentaires et des traditions romaines sur le texte évangélique, elle ouvre la voie à une autre contestation « alimentaire » portée plus tard par les protestants : la contestation du sacrement de l'eucharistie, qui marquera le théâtre d'actualité des années 1550 et 1560 et sur laquelle nous reviendrons.

La *Moralité de la Maladie de Chrétienté à XIII personnages : en laquelle sont montrés plusieurs abus advenus au monde par la poison de péché et l'hypocrisie des hérétiques*[1], pièce écrite par Mathieu (de son vrai prénom Thomas) Malingre, est imprimée par Pierre de Vingle (ou Wingle) à Neuchâtel en 1533. Au début des années 1530, Neuchâtel est le refuge de plusieurs intellectuels réformateurs français, parmi lesquels le très radical Guillaume Farel, qui fait publier en 1533 *La manière et façon qu'on tient ès lieux que Dieu de sa grâce a visités* (première liturgie destinée aux communautés réformées de langue française), ou encore Antoine Marcourt, l'auteur des Placards contre la messe de 1534, textes imprimés sur les mêmes presses de Pierre de Vingle. Moine dominicain défroqué devenu pasteur réformé[2], Mathieu Malingre s'inscrit parfaitement dans ce groupe de Neuchâtel : sa *Moralité de la Maladie de Chrétienté,* critique virulente de la religion catholique et de ses rites, propose ainsi une version radicalisée de l'allégorie de la chrétienté malade.

I. Constat de la maladie aggravée par un mauvais médicament : le Médecin céleste – *Christus Medicus* – déplore le piteux état dans lequel se trouve Chrétienté suite à la « conspiration » (B iv v°)

---

[1] [MALINGRE Mathieu], *Moralité de la Maladie de Chrétienté à XIII personnages : en laquelle sont montrés plusieurs abus advenus au monde par la poison de péché et l'hypocrisie des hérétiques*, Paris, Pierre de Vignolle [Neuchâtel, Pierre de Vingle], 1533.

[2] Pour plus de précision sur sa biographie, voir CHAMAY Charles-Antoine, « La *Moralité de maladie de Chrétienté à XIII personnages* de Mathieu Malingre et la polémique religieuse », in Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (éds), *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, *op. cit.*, p. 179-187.

de Péché. Chrétienté, mal conseillée par Hypocrisie, et n'écoutant pas les conseils d'Inspiration, mange un « brouet » préparé par Péché et tombe encore plus gravement malade.

II. Recherche de la bonne cure : Inspiration divine cherche secours auprès du Médecin céleste, qui prescrit tout d'abord une « liqueur » faite de « foi permanente » et de sa « grâce justifiante » (C vi r°) et demande un échantillon d'urine de Chrétienté. Comme remède à son diagnostic catastrophique, Médecin céleste prescrit ensuite un purgatif, qui doit être administré dans une « sainte église » (E vii v°), lieu inaccessible au péché. La prescription précise que la purge doit être composée de « langue d'homme/ Langue de lion et de bœuf/ Et langue d'aigle », c'est-à-dire des quatre Évangiles, plongés dans du « bon vin blanc » ou « amour divin » (E viii r°-v°).

III. Guérison et mise en déroute des ennemis de la foi : le remède a l'effet escompté, Hypocrisie et Péché sont chassés, Chrétienté revient à la santé, littéralement et figurativement nettoyée, et promet de s'en remettre à Foi, Espérance et Charité.

IV. Leçon pour le public : selon les lois du genre, la moralité se clôt sur une adresse du Docteur au public afin qu'il suive les enseignements et la parole du Christ.

Dans la pièce de Mathieu Malingre, ce ne sont plus seulement les théologiens qui sont responsables de la maladie de chrétienté, mais la société dans son ensemble, qui s'est détournée du message chrétien. L'analyse des urines de Chrétienté est fidèle aux traités d'urologie de la Renaissance qui divisaient l'urine en trois parties (haut/milieu/bas dans l'urinoir) correspondant aux trois grandes parties du corps (tête/membres supérieurs et abdomen/membres inférieurs[1]). Le Docteur – prédicateur évangélique et porte-parole de l'auteur – développe l'analogie et établit une relation entre l'état physique du personnage Chrétienté (considérée comme un microcosme corporel) et l'état de la Chrétienté comme communauté de chrétiens (le macrocosme social), chaque partie du corps renvoyant à une partie de la société (prélats, noblesse, etc.) qui participe de la maladie spirituelle générale, cette lecture convoquant en arrière-plan la culture métaphorique du corps humain comme corps socio-politique, si fréquente dans les écritures politiques de l'époque en général. L'allégorie médicale appelle le spectateur à opérer une purge tant personnelle que collective pour parvenir à une spiritualité saine, portée par les seuls Évangiles et la foi en la grâce de Dieu – le message évangélique se faisant ici plus nettement luthérien.

Le Malade[2], « farce » écrite autour de 1534 par Marguerite de Navarre, sœur du roi François I^er^ et proche du mouvement évangélique, met en scène un homme malade à qui l'on propose différents traitements : sa Femme penche pour des remèdes liés à des croyances populaires, son Médecin prescrit un traitement médical « classique », la saignée, et enfin sa Chambrière lui conseille de se tourner vers

[1] Voir sur ce point PERSELS Jeff, « The Sorbonnic Trots: Staging the Intestinal Distress of the Roman Catholic Church in French Reform Theater », *op. cit.*, p. 1099.
[2] NAVARRE Marguerite de, *Œuvres complètes*, tome IV Théâtre, Geneviève Hasenohr et Olivier Millet (éds), Paris, Champion, 2002.

le « saint des saints, le grand maître/ Qui sanctifie pape et roi » (v. 75-76), le meilleur et le plus puissant des docteurs, Dieu. Ce dernier traitement parvient à soulager le Malade, au grand étonnement de sa Femme :

LA FEMME
Guéri est, mais dites vraiment
Que vous lui avez donné ?

LA CHAMBRIERE
Rien, sinon un enseignement,
Ainsi que Dieu l'a ordonné.

LA FEMME
Est-ce à dire une patenôtre,
Ou à faire chanter des messes ?

LA CHAMBRIERE
Cette recette va plus outre,
Car ôter peut toutes tristesses.

LA FEMME
Qu'est-ce ?

LA CHAMBRIERE
Se fier aux promesses
De Celui qui jamais ne ment. (v. 340-350).

Dans la pièce de Marguerite de Navarre, la régénération spirituelle est opérée par un retour à l'enseignement du Christ et par la foi dans la grâce de Dieu. La guérison du Malade est l'illustration dramaturgique de la victoire des principes réformés de la *sola fide* (par la foi seule) et de la *sola gratia* (par la grâce seule) sur le « discours institutionnel, médical, théologique [et] politico-religieux[1] ». Le dénouement heureux de la pièce donne à voir au spectateur le triomphe scénique d'une parole vraie et simple (celle de la Chambrière), sur le discours savant mais inefficace de l'institution médicale, et sur une foi tout en extériorité, davantage préoccupée par les œuvres (« patenôtre », « messe ») que par la foi.

Le fonctionnement de l'allégorie de la chrétienté malade (qu'elle prenne la figure de la foi chrétienne ou de l'homme chrétien) dans trois pièces très proches, à la fois dans le temps et dans leur orientation confessionnelle, permet de mettre en valeur une deuxième caractéristique du théâtre d'actualité en français avant 1550 : l'intense circulation des formes entre les différentes pièces. Les dramaturges de ce théâtre réactivent des images connues, pour profiter de leur efficacité scénique et de leur caractère familier et immédiatement compréhensible par le public, mais ils travaillent également sur leur plasticité, en les infléchissant pour les adapter à la spécificité de leur message. Le succès de l'allégorie de la chrétienté malade dans la « comédie protestante[2] » genevoise des années 1550-1560 témoigne de cette perpétuation de la technique du recyclage dans notre corpus.

---

[1] Voir l'article de DULH Olga Anna, « La polémique religieuse dans le théâtre de Marguerite de Navarre », in *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, *op. cit.*, p. 206.
[2] BECK Jonathan, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme*, *op. cit.*, p. 31.

C) S'adresser à son public comme à une communauté de réception

La figure de l'allégorie, qui domine le théâtre d'actualité en français de la fin du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle, nécessite toujours un décodage de la part du spectateur. Bien qu'il soit très difficile de se faire une idée précise des connaissances politiques, religieuses et juridiques des différentes catégories sociales composant un public à l'époque, la précision des références déployées par le théâtre d'actualité dans ces domaines nous invite à penser que ces pièces polémiques étaient pour la plupart destinées à un public spécifique, unifié par une communauté de connaissances, de convictions et de croyances.

Le Jeu du Prince des Sots de 1512 s'adresse certes à tous les spectateurs présents aux halles de Paris pour le Carnaval, mais la diversité des formes présentées dans le *Jeu* (sottie, moralité, farce) implique des variations dans le mode de représentation de l'actualité (attaques précises de personnes réelles ou remise en cause générale d'une institution, recours à l'action grotesque ou au discours édifiant, etc.) qui impliquent différents modes de réception de la part d'un public très hétérogène et une adaptation des moyens polémiques pour atteindre le plus grand nombre de spectateurs. Les pièces de théâtre créées dans les milieux universitaire et/ou parlementaire peuvent au contraire choisir une spécialisation très forte de leur message, en s'adressant à un public restreint qui maîtrise parfaitement l'actualité qu'elles abordent et en jouant ainsi sur un effet de connivence qui rassemble les spectateurs.

L'Estrif du Pourvu et de l'Électif, de l'Ordinaire et du Nommé[1], joué par l'Université de Toulouse le 11 juin 1508, donne à voir au public un épisode de la lutte de pouvoir entre le roi de France et le pape, en mettant en scène le débat autour de la Pragmatique Sanction de Bourges (1438), qui proclame l'indépendance de l'Église gallicane. La pièce représente un combat (« estrif ») entre les formes d'attribution des bénéfices ecclésiastiques : les personnages *Bénéfice grand* et *Bénéfice petit* sont vacants et demandent à *Pragmatique* [Sanction] de présider à leur mariage. *Bénéfice grand* recevra *Élection* et *Bénéfice petit, Nomination*, selon les dispositions du Concile de Bâle qui mettaient en avant les pouvoirs locaux des électeurs – et notamment ceux de l'Université. Cependant, *Ambitieux*, aidé par le *Légat* du pape, souhaite que *Bénéfice grand* prenne une autre femme et, selon le désir du *Père saint*, lui propose *Provision apostolique*, ainsi que *Collation ordinaire* à *Bénéfice petit*, rétablissant ainsi le pouvoir de la Curie romaine dans les nominations. Les mariages ont lieu contre la

[1] Cette moralité est souvent appelée à tort *Moralité du Nouveau Monde*. Pour une mise au point sur ce sujet, voir KOOPMANS Jelle, « Du nouveau sur le *Nouveau Monde* », in *L'Analisi linguistica e letteraria*, Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, n° 12, 2004, p. 613-631.

volonté des *Bénéfices*, mais un jugement final de *Dame Université* absout le *Père saint* et le prince *Quelqu'un*, en leur recommandant de vivre selon *Droit* et *Raison*. *Dame Université* condamne le *Légat*, vrai scélérat de la pièce, qui engraisse dans sa profession et cherche à semer la discorde sous ses habits de prêtre.

Pièce technique s'il en est, elle est destinée à un public savant, au fait des décisions des conciles, des rivalités entre le roi et le pape et des différents modes d'attribution des bénéfices ecclésiastiques. Mais si la pièce a été jouée sur la place Saint-Étienne de Toulouse (qui est évoquée dans les dialogues), et donc devant la cathédrale, c'est peut-être aussi pour publier la position des étudiants face à un « public » plus large, qui peut se sentir concerné ou pas, et ce d'autant plus que les élections épiscopales étaient suivies par une partie assez importante de ce « public »[1]. Cet *Estrif* accuse le Légat (Georges d'Amboise en 1508), présente le pape (Jules II) sous un jour extrêmement grotesque (le personnage arbore une énorme ceinture en raison du jeu de mot saint/ceint et s'exprime dans un étrange jargon italianisant), mais elle n'épargne pas non plus le roi[2] (Louis XII), faisant de la seule *Dame Université* l'arbitre de la raison et du droit. L'efficacité polémique de la pièce repose sur un contexte géographique et institutionnel particulier : une université de province, qui cherche à défendre ses privilèges locaux contre le pouvoir royal et le pouvoir papal. *L'Estrif du Pourvu et de l'Électif, de l'Ordinaire et du Nommé* s'adresse à cette communauté universitaire toulousaine, dont elle présuppose *a priori* l'accord idéologique (c'est la condition de sa représentation), tout en renforçant *a posteriori* la conviction des spectateurs, par la mise en scène du triomphe de *Dame Université* sur les personnages du pape et du roi.

Les structures de diffusion de la pensée évangélique en France, dont « les progrès souterrains [...] tout au long des deux décennies [1520-1530] dépendent [...] de la prédication itinérante, de l'enseignement de certains maîtres d'école, des conversations privées et des petites réunions de discussion[3] », implique que le théâtre d'actualité évangélique s'adresse également à des spectateurs renseignés et, pour une part, déjà convaincus.

Si aucun élément ne permet d'attribuer *La Farce des theologastres* à Louis Berquin, l'auteur de la pièce est très certainement de ses amis, homme instruit, au courant des démêlés exacts du traducteur d'Érasme avec la justice et des anecdotes qui circulaient dans les milieux universitaires parisiens. Les allusions à ce petit milieu, les nombreux passages en latin juridique, ainsi que la

[1] Voir sur ce point JULEROT Véronique, *Y a ung grant desordre. Élections épiscopales et schismes diocésains en France sous Charles VIII*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.

[2] Jelle Koopmans s'étonne à ce titre que cette pièce ait été longtemps classée parmi la propagande royale en faveur de Louis XII. Voir KOOPMANS Jelle, « Mettre en scène l'élection épiscopale : *L'Estrif du Pourveu et de l'Ellectif, de l'Ordinaire et du Nommé*, Toulouse, 1508 », communication donnée lors du séminaire « Évêques et théâtre », Université Paris IV Sorbonne, 2 février 2008, http://expedito.univparis1.fr/lamop/LAMOP/eveque/Jkoopmans.pdf , p. 9.

[3] GILMONT Jean-François, « En guise de conclusion : Le livre évangélique de langue française avant Calvin » in Jean-François Gilmont et William Kemp (éds), *Le Livre évangélique en français avant Calvin*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 328.

présence d'indications précises sur le jeu et les déplacements des personnages, semblent indiquer une représentation probable devant « un parterre restreint d'étudiants et d'humanistes, parisiens sans doute, puisqu'au fait des petites histoires qui couraient sur le compte des théologiens et des parlementaires « de choc »[1] ».

Par la difficulté de son déchiffrement allégorique, *Trop, Prou, Peu, Moins*, « farce » la plus énigmatique de Marguerite de Navarre, écrite aux alentours de 1546, s'adresse également aux spectateurs érudits de la cour de la reine de Navarre, informés des querelles internes au mouvement réformé, un cénacle composant un public « de salon » avant l'heure. Cependant, nous pouvons supposer qu'une audience légèrement plus large était en mesure de comprendre des faits discutés dont elle était contemporaine, ou du moins d'en percevoir une partie, sinon à quoi bon prêcher ?

L'intrigue de la pièce nous paraît aujourd'hui particulièrement sibylline : deux gros seigneurs, Trop et Prou, sont tristes parce qu'ils ne parviennent pas à cacher leurs longues oreilles. Deux petites gens, Peu et Moins, sont gais parce qu'ils portent des cornes qui les défendent de toute atteinte extérieure. Après une rencontre entre les quatre personnages et de multiples interrogations, Trop et Prou demeurent tristes. Critique de l'attachement aux biens de fortune, cause de tous les malheurs, la pièce semble être une réponse à Calvin et à son *Excuse aux Nicodémites* de 1544, qui s'emportait contre les fois évangéliques trop « tièdes » qui ne donnent pas de gage à la vraie foi, et acceptent, comme Marguerite qui assiste à la messe, la compromission avec le siècle[2]. Selon Verdun Louis Saulnier, la reine de Navarre déclare avec *Trop, Prou, Peu, Moins* « que les cornes défendent les vrais croyants contre toute attaque, d'où qu'elle vienne : entendez, celles que Calvin promet comme celles des Papistes ». De plus, elle s'opposerait à l'appel à « ôter le masque » lancé par Calvin dans son pamphlet de 1535, *Contre la secte fantastique et furieuse des libertins qui se nomment spirituels*, qui visait des familiers de la reine, en montrant les personnages de Peu et de Moins si opposés, dans leur candeur, à l'hypocrisie de leurs ennemis, qu'il n'y aurait en eux rien à « démasquer[3] ».

Plaidoyer pour une voie médiane de la réforme, rejetant le libertinage comme le schisme religieux, *Trop, Prou, Peu, Moins*, semble contrevenir, par la complexité de son système allégorique, à la revendication évangélique d'une religion adressée à (et comprise par) tous. Dans ses « farces », comme dans l'ensemble de son œuvre, Marguerite de Navarre montre en exemple une foi qui n'est pas une spéculation de gens de lettres érudits enfermés dans leur cabinet (comme l'Inquisiteur qui grelotte à sa fenêtre dans *L'Inquisiteur*), mais une religion joyeuse et simple de gens humbles (la Chambrière

---

[1] Anon., *La Farce des theologastres, op. cit.*, Introduction, p. 22.

[2] La question du « nicodémisme » n'est pas tranchée parmi les historiens : si Carlo Ginzburg le définit dans *Il nicodemismo* (Einaudi, 1970) comme une doctrine élaborée au XVI^e^ siècle pour justifier la dissimulation religieuse et même la simulation en toute bonne conscience, Carlos Eire n'accepte pas cette interprétation et conclut, dans *War against the Idols* (Cambridge University Press, 1986), que la crainte de la persécution était le seul facteur unificateur chez les nicodémites. Dans *Ni Rome ni Genève* (Champion, 2000), Thierry Wanegffelen distingue de plus le « temporisateur » qui vit sa dissimulation religieuse dans la mauvaise conscience.

[3] Voir NAVARRE Marguerite de, *Théâtre profane,* Verdun Louis Saulnier (éd), Genève, Droz, TLF, 1946, p. 143.

du *Malade*, Peu et Moins), qui confient à Dieu le soin de faire triompher la vraie foi. L'obscurité de la pièce est certainement le reflet des précautions prises par Marguerite de Navarre, qui n'est plus en faveur à la cour royale du fait de ses positions religieuses, mais elle montre également que l'adresse aux « simples gens » est davantage une posture qu'une réalité dans le théâtre d'actualité réformé. Pour Marguerite de Navarre et sa cour, il semble ainsi y avoir un paradoxe assez proche, *mutatis mutandis*, du dilemme de l'intellectuel du XX^e^ siècle, qui parle « pour le peuple » et « au peuple », mais aussi à sa place, en se désolant qu'il n'en soit pas capable.

En réalité, et c'est la troisième caractéristique du théâtre d'actualité avant 1550, il s'agit moins de convaincre des spectateurs qui n'auraient pas déjà été « sensibilisés » à la cause soutenue par le dramaturge que de les conforter dans leur opinion, de les inviter à persévérer dans leurs convictions, et, éventuellement, de les pousser à agir pour les défendre. Quoi de plus revigorant en effet pour le spectateur que la mise en scène allégorisée de la victoire de son « camp », représentée face à un auditoire convaincu avec lequel il fait corps, dans la communauté de sa foi et dans la certitude de son bon droit ?

Plasticité en matière d'expression scénique, prédominance de l'allégorie, recyclage des formes et adresse à un public conquis sont les principaux traits que le théâtre d'actualité en français de la fin du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle, qu'il soit gallican ou évangélique, lègue à notre corpus. Cependant, le théâtre d'actualité réformé, à partir de 1550, s'écrit et se publie très majoritairement à Genève, et cette origine géographique, ainsi que les liens (et les dissensions) qui unissent (et séparent) les réformateurs germanophones et les réformateurs francophones genevois nous impose d'envisager une seconde source d'inspiration pour notre corpus, celle du théâtre d'actualité écrit dans la première moitié du XVI^e^ siècle dans le Saint-Empire romain germanique et en Suisse alémanique.

II. Dans le Saint-Empire et en Suisse alémanique : l'actualité du schisme religieux

Dans les territoires réformés de langue allemande, avant 1550, l'actualité se donne à voir sur la scène du jeu de carnaval, le *Fastnachspiel*, qui critique les dérives de l'Église catholique sur un mode farcesque, propre à plaire au public mélangé des fêtes de carnaval. Le contrôle que la Réforme souhaite exercer sur l'ensemble des rites populaires joyeux liés à des fêtes du calendrier catholique accompagne cependant la naissance d'un nouveau genre théâtral, le *Tendenzdrama*, qui représente sur la scène l'actualité de la cause réformée en mêlant la caution intellectuelle et morale du théâtre antique, à l'efficacité persuasive du théâtre farcesque polémique.

A) Le *Fastnachspiel* ou l'actualité « carnavalisée »

Ce ne sont pas tant des ressemblances de structure ou de sujet qui caractérisent le *Fastnachspiel* allemand, mais sa représentation pendant la période d'avant le Carême et plus particulièrement durant la semaine précédant le mercredi des Cendres. Forme théâtrale populaire et « séculière » apparue au XV^e^ siècle, le *Fastnachtspiel* est, à l'origine, composé de monologues successifs prononcés par des personnages presque toujours non allégoriques dans le cadre d'une intrigue simple centrée, le plus souvent, sur des querelles domestiques ou sur une opposition entre la noblesse, le clergé et la paysannerie. La tonalité est largement dominée par des descriptions détaillées des fonctions sexuelles et défécatoires mais, dès l'origine de cette expression dramatique, une partie de la production adopte un ton sérieux et affirme un contenu moral, voire didactique[1]. Cette double « tendance » du *Fastnachspiel* entraîne une attitude ambivalente des partisans de la Réforme envers une pratique festive citadine, à la fois structurellement liée à une période de relâchement des mœurs, mais constituant également un tremplin particulièrement propice à la popularisation de leurs thèses. Dans les faits, les *Fastnachtspiele* jouent un rôle non négligeable dans la propagation de la religion nouvelle.

La mise en cause de l'avidité, de l'immoralité et de l'impéritie des chefs de l'Église catholique est particulièrement virulente dans les *Fasnachtspiele* d'actualité, qui témoignent d'une rupture

[1] Sur les formes du *Fastnachtspiel*, voir CATHOLY Eckehard, *Fastnachtspiel,* Stuttgart, Metzler, 1966.

radicale de la Réforme allemande avec Rome. Le jeu *Vom Papst und seiner Priesterschaft*[1] (*Du pape et de ses prêtres*), que Niklaus Manuel fait représenter à Berne le 15 février 1523[2], s'élève ainsi contre l'alliance du pape Léon X et de l'empereur Charles Quint au début de la sixième guerre d'Italie et commémore la bataille de Bicocca où sont morts, le 27 avril 1522, de nombreux Suisses qui combattaient aux côtés des Français contre l'Empire et les troupes du pape. Le caractère particulièrement belliqueux du *Papst* est une allusion limpide à Léon X – mort depuis un an au moment de la représentation du jeu – dont le pontificat avait été marqué par la participation de la papauté à de nombreux conflits armés et qui s'était opposé aux thèses de Luther, jusqu'à prononcer son excommunication le 3 janvier 1521. Dans *Der Ketzermeister mit den vielen kessel-suppen*[3] (*L'Inquisiteur et ses nombreux chaudrons de soupe*), le cordonnier-poète Hans Sachs, fervent défenseur de Luther, présente quant à lui l'Inquisiteur comme un être cupide, terrorisant les fidèles pour obtenir de l'argent en échange de la rémission de leurs péchés.

Face à cette église catholique dévoyée, les auteurs de *Fastnachtspiele* mettent en scène des personnages appartenant aux couches sociales populaires, qui, par leur « simplicité », sont présentés comme proches de l'Église du Christ primitive, loin des perversions sophistiquées de l'Église de Rome. Ces personnages « simples » constituent un relais scénique du public, auquel ils tendent le miroir carnavalesque jouissif des pauvres qui triomphent des riches.

Dans *L'Inquisiteur et ses nombreux chaudrons de soupe*, la critique, inspirée du *Décaméron* de Boccace[4], porte sur un point de doctrine lié à l'affirmation catholique de la validité du salut par les œuvres : « Ce que vous donnez ici-bas vous sera rendu au centuple dans l'autre monde ». Simon Wirdt, un simple d'esprit condamné par l'Inquisiteur à écouter ses sermons, s'inquiète pour les moines qu'il voit donner trois chaudrons de soupe par jour aux pauvres et qu'il imagine se noyant, après leur mort, dans 109 500 chaudrons de soupe (1095 chaudrons annuels rendus au centuple). L'Inquisiteur, en rage, congédie Simon, qui affirme qu'il aurait préféré rester chez lui à lire la Bible. Le raisonnement par l'absurde du simple d'esprit Simon Wirdt permet au dramaturge de remettre en cause le salut par les œuvres et d'affirmer la doctrine luthérienne de la *sola scriptura* (par l'Écriture

---

[1] MANUEL Niklaus, *Vom Papst und seiner Priesterschaft*, in *Niklaus Manuels Spiel evangelischer Freiheit*, Ferdinand Vetter (éd), Leipzig, H. Haessel, 1923.

[2] Sur les *Fastnachtspiele* bernois, voir EHRSTINE Glenn, *Theater, Culture, and community in Reformation Bern, 1523-1555, op. cit.*, chapter 3 « Protestant carnival: a contradiction in terms? » et PFRUNDER Peter, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser: Fastnachtskultur der Reformationszeit die Berner Spiele von Niklaus Manuel*, Zürich, Chronos, 1989.

[3] Publié in SACHS Hans, *Sämmtliche Fastnachtspiele. In chronologischer Ordnung nach den Originalen hrsg. von Edmund Goetze*, Halle, Niemeyer, 1880-87.

[4] La sixième nouvelle de la première journée du *Décaméron* met en scène un « brave homme » qui s'émeut auprès de l'Inquisiteur de la probable noyade des moines dans leurs chaudrons de soupe rendus au centuple. La critique sociale de Boccace, qui vise l'hypocrisie des religieux, devient sous la plume de Hans Sachs une critique théologique.

seule) en promouvant la lecture individuelle des Évangiles, plutôt qu'une connaissance indirecte de l'Écriture sainte à travers les sermons des prêtres.

Un autre jeu de Niklaus Manuel, *Von Papsts und Christi Gegensatz* (*De la distinction entre le pape et le Christ*), joué à Berne le 22 février 1523, met pour sa part en scène deux paysans qui regardent passer les processions du Christ et du pape et commentent les différences entre l'humble Jésus et son supposé « vicaire », qui défile armé de pied en cap au milieu de ses mercenaires. Les deux paysans exprime leur rejet des indulgences et des excommunications du pape en recourant à des images scatologiques : « Je chierai sur l'indulgence et torcherai mon cul avec l'excommunication ; elles ne sont promulguées que pour récolter de l'argent et qu'on apporte de Rome sur du mauvais parchemin[1] ». On trouvait déjà une formule très proche dans le jeu *Du pape et de ses prêtres*, où l'un des paysans déclarait s'être « torché le cul avec une indulgence[2] ». En recourant à ces images scatologiques topiques, qui appartiennent à la culture de Carnaval, et en les plaçant dans la bouche de personnages « simples », les dramaturges des *Fastnachspiele* cherchent à créer une connivence avec le spectateur et à le rendre ainsi sensible au message luthérien véhiculé par le jeu. Ces personnages « simples » ne sont cependant pas seulement un miroir tendu au public réel du spectacle, ils représentent un idéal de réception construit par le texte : tous les spectateurs du jeu de carnaval n'appartiennent pas aux catégories « populaires » mais, dans le cadre d'une contestation de l'Église romaine et de ses raffinements diaboliques, ils peuvent tous se reconnaître dans une revendication de « simplicité », qui devient un argument de polémique religieuse. Loin des allégories subtiles du théâtre de Marguerite de Navarre ou des allusions juridiques complexes de *L'Estrif du Pourvu et de l'Électif, de l'Ordinaire et du Nommé*, il s'agit ici de s'adresser à un public très large, qui est venu assister à un *Fastnachspiel* et s'attend donc à voir représenter devant lui un certain type d'histoire (farcesque), sous une certaine forme (scatologique). Les dramaturges du théâtre d'actualité réformé savent qu'on n'attrape pas les mouches avec du vinaigre.

Les *Fastnachtspiele* accusent de manière précise les errements de l'Église romaine et relaient explicitement les thèses luthériennes. Reprenant les analyses de Jean-Marie Valentin sur le *theatrum catholicum* des jésuites allemands[3], Marie-Thérèse Mourey souligne cette inscription du mouvement réformateur allemand dans le domaine littéraire et théâtral :

> On voit ici se mettre en place un processus essentiel à la consolidation de la nouvelle foi : la littérarisation de ses principes, processus qui va de pair avec un processus opposé : la « théologisation » de la littérature. Entre la chaire et la scène s'opère une sorte de fusion : « des positions théologiques

[1] MANUEL Niklaus, *Von Papsts und Christi Gegensatz*, cité par Glenn Ehrestine, *op. cit.*, p. 106 : « Jch schiß im ablaß und wüste den ars an ban/ Der allein umb gelt wirt erdacht/ Von Rhom uff einer hundßhut bracht ».
[2] MANUEL Niklaus, *Vom Papst und seiner Priesterschaft*, in *Niklaus Manuels Spiel evangelischer Freiheit*, *op. cit.*, p. 53, v. 1161 : « Und and den arß an brieff gewüst ».
[3] VALENTIN Jean-Marie, *Les Jésuites et le théâtre, 1554-1680 : contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, éd. revue et corrigée, Paris, Desjonquères, 2001.

deviennent objet de démonstrations théâtrales, l'objectif étant de provoquer une prise de conscience et une action en résultant »[1].

Cette « fusion » entre la chaire et la scène, faisant du jeu théâtral le relais du prêche, se heurte cependant à une condamnation de plus en plus marquée des représentations de *Fastnachtspiele* par les réformateurs. Durant la période de mise en place de la Réforme, dans les années 1520, les conseils de certaines villes ont parfois interdit les jeux de carnaval trop polémiques pour ne pas attiser les conflits religieux et éviter les éruptions de violence entre les communautés[2]. Une fois un grand nombre de villes d'Allemagne et de Suisse du Nord converties à la religion nouvelle, l'opposition de la Réforme à des pièces de propagande en sa faveur pourrait paraître étonnante si l'enjeu ne s'était pas fait moral et théologique. La condamnation des excès du carnaval, qui existe également dans les milieux catholiques, ne peut d'une part échapper au projet « réformateur » protestant ; d'autre part, les jeux de carnaval entretiennent un lien consubstantiel avec la pratique du Carême et, à ce titre, ne peuvent être qu'objets de suspicion de la part de théologiens soucieux de rompre avec tous les rites liés au calendrier catholique, qualifiés généralement par eux de « païens[3] ». Malgré cette opposition, les *Fastnachtspiele* continuent d'être pratiqués, notamment à Nuremberg et à Berne, et l'on peut tenter d'apporter plusieurs explications à cette « résistance ».

D'une part, la zone à « contrôler » est très grande et, de Wittenberg à Nuremberg, la force des décrets de Luther se trouve très certainement émoussée, de même que depuis Zürich, Zwingli ne peut « surveiller » Bâle ou Berne (on verra plus loin que même les successeurs de Calvin ne peurent interdire complètement le théâtre à Genève). D'autre part, il faut avoir en tête que le jeu de carnaval n'est pas nécessairement subversif aux yeux des autorités civiles qui peuvent trouver un intérêt dans sa pratique, notamment pour la distraction des spectateurs administrés (*Panem et circenses* est un adage atemporel) et pour l'amusement des délégations politiques venues d'autres villes confédérées. Glenn Ehrstine souligne en effet qu'il serait vain de vouloir attribuer au carnaval une dimension uniformément réactionnaire ou révolutionnaire[4] et montre comment les pièces de Niklaus Manuel et de son successeur Hans von Rüte ménagent le pouvoir séculier en limitant leur critique à l'Église

---

[1] MOUREY, Marie-Thérèse, « Polémique et théâtre en Suisse. Les *Totenfresser* (1521) de Pamphilus Gengenbach », in Jean-Marie Valentin (éd), *Luther et la Réforme du « Commentaire de l'Épître aux Romains » à la « Messe allemande »*, Paris, Éditions Desjonquères, 2001, p. 344.

[2] Au début des années 1520, la ville de Zurich interdit durant le carnaval la représentation à visée comique des personnages du Pape, de l'empereur, des cardinaux, des moines, du clergé, des nonnes, etc. (« Auf den Gebieten unserer Herrn, die gemeldet, dass Fastnachten niemals in anzüglichen Arten umgehen soll [mit] päpstlicher Heiligkeit, kaiserlicher Majestät, Kardinal, Mönch, Pfaffen, Klosterfrauen…», cité par EHRSTINE Glenn, *Theater, Culture, and community in Reformation Bern*, 1523-1555, *op. cit.,* p. 114).

[3] En 1539, Luther s'oppose à la reprise du jeu de carnaval de Nuremberg, le *Schembartlauf*, qu'il qualifie de « impiisimum spectaculum » [spectacle extrêmement impie] dans ses *Propos de table*, in *D. Martin Luthers Werke,* J. C. F. Knaake (éd), Weimar, 1883, vol. LXI, p. 297.

[4] EHRSTINE Glenn, *Theater, Culture, and community in Reformation Bern, 1523-1555, op. cit.*, p. 86 : « Clearly, any effort to assign carnival an inherently reactionary or revolutionary tendency is futile in light of historical evidence indicating that the festival could alternately foment insurrection or avert it ».

catholique et en plaçant dans la bouche de personnages positifs la défense du gouvernement temporel, rallié à la nouvelle foi.

Enfin, le fait que l'on continue à écrire et à représenter ces jeux, alors même qu'ils sont condamnés par les théologiens protestants, témoigne bien du succès qu'ils doivent rencontrer dans le public et de la résistance des formes de piété catholique au sein du Saint-Empire et de la Suisse réformée. Comme le rappelle Robert Scribner à propos des représentations iconographiques pieuses, il est impossible pour la Réforme de faire immédiatement table rase de plusieurs siècles de catholicisme :

> [...] la première Réforme et la tradition luthérienne naissante furent incapables de se passer des images et des symboles les plus puissants de la croyance catholique, et ils tentèrent consciemment d'adapter les traditionnelles images pieuses à un usage réformé[1].

Partagés entre la volonté d'utiliser une propagande efficace et bien accueillie et les exigences de rupture avec les pratiques antérieures, les réformateurs ne peuvent interdire complètement les représentations de *Fastnachtspiele*. Ces derniers disparaissent progressivement au milieu du XVI^e^ siècle[2], mais davantage sous l'effet d'une évolution contextuelle des formes théâtrales que sous les coups de semonce d'une Réforme qui semble avoir préféré tolérer ces divertissements, certes dangereux, mais aussi bien utiles pour la diffusion de sa bonne parole.

B) Le *Tendenzdrama* : l'émergence d'une nouvelle forme du théâtre d'actualité

Le retour à l'antique insufflé par le mouvement humaniste permet aux dramaturges protestants allemands, soucieux de porter la bonne parole de la Réforme par la voie du théâtre, de développer un nouveau genre, et ce afin de profiter de l'efficacité du théâtre sans tomber sous le coup de l'interdiction morale des jeux de carnaval. Le *Tendenzdrama* ou « drame polémique » présente en effet l'avantage d'un théâtre de propagande religieuse qui n'appartient pas au genre du *Fastnachspiel*.

Pour définir cette forme profondément hybride, nous empruntons ce terme de *Tendenzdrama* aux études littéraires allemandes du début du XX^e^ siècle[3] qui l'utilisent pour désigner l'ensemble de la

---

[1] SCRIBNER Robert W., « Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany », *Journal of Religious History*, vol 15, n°4, décembre 1989, p. 465 : « [...] the early Reformation and the emerging Lutheran tradition were unable to dispense with some of the most powerful images and symbols of Catholic belief, and a conscious attempt was made to adapt traditional pious images to reformed usage ».

[2] La tradition satirique carnavalesque existe cependant toujours en Allemagne et en Suisse, comme en attestent les *schnizelbanke* du carnaval de Bâle qui tournent en dérision les dirigeants de la ville ou les *Fatsnachtspiele* de Hans Sachs régulièrement représentés pendant le carnaval de Nuremberg.

[3] Voir HOLL Fritz, *Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich*, *op. cit.*, et THEOBALD Leonhard, *Das Leben und Wirken des Tendenzdramatikers der Reformationszeit, Thomas Naogeorgus, seit seiner Flucht aus Sachsen*, Leipzig, Heinsius Nachfolger, 1908.

production dramatique polémique du XVI^e siècle, mais plus particulièrement les premières œuvres de Thomas Naogeorgus (de son vrai nom Thomas Kirchmeyer), baptisé le « *Tendenzdramatiker der Reformationszeit* » (« le dramaturge polémique de la Réforme ») par Leonhard Theobald. Auteur d'origine bavaroise né vers 1510, Thomas Kirchmeyer étudie à Tübingen puis à Wittenberg et entretient des liens étroits avec Luther et l'ensemble du cercle réformé de Saxe, avant de se rapprocher de Zwingli et d'émigrer vers le sud du Saint-Empire. Durant la partie « luthérienne » de sa vie, il écrit trois pièces de théâtre qui traitent de l'actualité politico-religieuse, en s'inspirant du théâtre antique.

Ses pièces privilégient le dialogue et la répartition par actes au *Reihenspiel* – succession linéaire de monologues – du jeu de carnaval et marquent ainsi une autonomisation du jeu théâtral polémique par rapport à la structure du prêche ; autonomisation qui peut se lire à la fois comme une revendication de la « littérarité » du théâtre et comme une volonté de rendre « visible », et donc plus facilement compréhensible par le public, le contenu spirituel des pièces. Le choix de Thomas Kirchmeyer d'intituler toutes ces pièces « tragédies » (quel que soit personnel dramatique, leur tonalité et leur dénouement) et de les plier au régime des actes (mais pas toujours à celui des cinq actes) témoigne en effet de son désir de déployer ses qualités d'auteur nouveau, « à la page » du renouveau antiquisant dans les milieux érudits. Écrites tout d'abord en latin, ces « tragédies » sont cependant très rapidement traduites en allemand[1], afin de toucher le plus grand nombre. Comme le recommande le dramaturge Paul Rebhun dans la préface de *Pammachius*, première « tragédie » de Thomas Kirchmeyer, il faut en effet privilégier le théâtre sur la prédication et jouer cette pièce « pour **le simple croyant** et pour les jeunes gens comme instruction visuelle, qui est plus efficace avec eux que les efforts de la parole[2] » (nous soulignons). Cette tension entre une adresse au « simple croyant » et une revendication d'érudition – et donc de respectabilité – est durable dans la production théâtrale d'actualité réformée et nous la retrouverons amplement dans notre corpus.

Plusieurs autres caractéristiques de nos pièces (plus particulièrement des pièces protestantes, mais pas exclusivement) sont en germe dans le théâtre d'actualité de Thomas Kirchmeyer : l'inspiration pamphlétaire, le mélange des traditions scéniques antique et médiévale, la mise en scène de l'actualité à travers l'allégorie ou le nom d'emprunt aisément déchiffrable, l'appel au jugement et à la fermeté dans la foi adressé au public.

La *Tragœdia nova Pammachius, autore Thomas Noageorgo Straubingensi, cum Præfatione luculenta* (*Tragédie nouvelle de Pammachius, par l'auteur Thomas Naogeorg de Straubing, munie d'une belle préface*), publiée en 1538 à Wittenberg est la première tragédie d'actualité de Thomas Kirchemeyer. Elle présente le déclin et la dégénérescence de l'Église historique comme un processus

[1] *Pammachius*, *Mercator* et *Incendia* parurent en allemand l'année même de leur publication en latin.
[2] NAOGEORGUS [KIRCHMEYER] Thomas, *Tragœdia Nova Pammachius*, in *Thomas Naogeorg. Sämtliche Werke, Dramen I*, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin-New York, de Gruyter, 1975, p. 459 : « Dem einfältigen Laien und der Jugend tut sichtlicher Unterricht mehr denn sonst der Mündliche».

qui débute à l'époque du règne de l'empereur Julien (qui reprend en partie les traits de Julien l'Apostat) et trouve sa conclusion dans les luttes de la Réforme au XVI^e siècle. Comme l'a indiqué Frédéric Hartweg, *Pammachius* est très probablement la « transposition » dramatique du pamphlet *Vom alten und neuen Gott* (*De l'ancienne et de la nouvelle foi,* 1521) qui « tente d'établir que, depuis la Rédemption, toute l'histoire universelle n'est que la préparation de l'arrivée de Luther, ultime instrument de la volonté divine et aboutissement logique de l'histoire[1] ». La circulation des images et des idées de la Réforme, dont nous avons vu un exemple à travers l'allégorie de la chrétienté malade, n'est pas circonscrite au seul genre théâtral : tous les moyens d'expression et tous les médias sont réquisitionnés pour diffuser la pensée réformée dont on retrouve les échos, du pamphlet à la chaire et de la chaire à la scène, ce qui a conduit certains critiques à qualifier les pièces du théâtre d'actualité de « tragédies-libelles[2] », mettant en valeur le lien qui les unit à la production pamphlétaire très intense pendant les conflits religieux. Nous ne pouvons que souligner ici l'importance de ce qu'Estelle Doudet a baptisé des « co-textes[3] » dans le fonctionnement du théâtre polémique ou politique, qui s'insère dans la circulation de la parole publique sous toutes ses formes et dans tous ses médias : placards, prêches, chansons, gravures, etc.

Si le sujet du *Tendenzdrama* est souvent emprunté aux libelles contemporains, ses formes relèvent d'un mélange entre le théâtre du XV^e siècle et de la première moitié du XVI^e siècle (la moralité principalement, mais également la farce et le mystère) et le théâtre inspiré de l'Antiquité greco-latine. Le personnel dramatique de *Pammachius* est ainsi particulièrement hétérogène : des personnages de la Bible présentés dans leur existence non historique (Christ, Pierre, Paul), des personnages pseudo-historiques de l'Antiquité romaine (le pape Pammachius, le sophiste Prophyrius, l'empereur Julien, son conseiller Nestor), des personnages allégoriques (Vérité, sa servante Libre Parole) et le personnage de Satan, sur lequel nous reviendrons plus loin. Le recours à ces différentes formes permet au dramaturge de combiner, d'une part, la respectabilité et la nouveauté par l'héritage antique (les représentations d'« histoires romaines », à la mode à partir du milieu du XV^e siècle, et encore plus dans les années 1530-1560, sont ainsi en France parmi les premières formes « médiévales » à adopter le titre de « tragédie »), et, d'autre part, l'efficacité polémique et la reconnaissance des formes utilisées par le public, grâce à la reprise des personnages médiévaux. Ces personnages permettent de plus à Thomas Kirchmeyer de mettre en scène l'actualité des « temps présents » (les crimes de la papauté) à travers l'allégorie, pour apporter au public le « plaisir » de la « fiction » et le « profit » de la « vérité » :

---

[1] HARTWEG Frédéric, « Le drame scolaire protestant en Allemagne : aspects généraux et épanouissement en Alsace », in Madeleine Lazard (éd), *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVI^e siècle*, Société française des seiziémistes, Paris, Sedes, 1989, p. 124.

[2] Voir notamment TIN Louis-Georges, *Tragédie et politique en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, 3^e partie.

[3] DOUDET Estelle, « Y a-t-il un théâtre politique au Moyen Âge ? », communication prononcée lors du colloque international « Théâtre et politique », Université de Bretagne-Sud, 24-25 mars 2011, actes à paraître. Nous remercions Estelle Doudet de nous avoir communiqué cet article avant publication.

Prologue.

L'intrigue est très claire si l'on pense aux temps passés et aux temps présents, si l'on considère la somme de la doctrine apostolique et les perversions de doctrine qu'a produit une monstrueuse papauté au nom du profit et de l'ambition. En bref : nous avons exposé la papauté sous son vrai jour. [...] Cette histoire est une fiction, mais **une fiction de telle sorte que la vérité y est présente** ; **ensemble, fiction et vérité donnent plaisir et du profit**[1]. (nous soulignons)

Cette présentation allégorique de l'actualité, qui ne passe pas par le détour biblique ou mythologique, témoigne de l'influence des genres médiévaux sur le *Tendenzdrama* et, plus largement, sur notre corpus. Nous verrons ainsi comment, dans une première partie de notre corpus protestant, l'actualité se donne à voir sous la forme « fiction[nelle] » d'une allégorie « vraie ». La représentation du temps présent ne se fait pas (encore) sur le mode d'une transposition directe des personnages et des faits réels sur la scène du théâtre, mais, dans le même temps « l'intrigue est très claire » et tout est fait pour que le public « pense aux temps passés et aux temps présents » en assistant au spectacle d'une « fiction » qui n'a de sens que dans son rapport au réel, au présent, à la « vérité ».

De générale et allégorique, la mise en accusation des turpitudes présentes peut cependant se faire plus spécifique, les noms pseudo-historiques inspirés de la tragédie antique servant alors à mettre en cause des personnes réelles vivantes. Dans *Incendia seu Pyrgopolinices tragoedia recens nata, nephanda quorundam papistici gregis exponens facinora* (*Les Incendies ou Pyrgopolinices, tragédie nouvelle, exposant les crimes abominables de certains membres de la bande papistique*), publié en 1541 à Wittenberg, Thomas Kirchemeyer annonce ainsi aux spectateurs qu'il va leur révéler (s'ils ne le savent déjà) l'identité du responsable des récents incendies des villes protestantes :

Prologue.

Ce dont cette nouvelle pièce veut parler, Spectateurs, je le dirai rapidement à vos oreilles favorables. **Les nombreux incendies de ces deux dernières années ne vous ont pas échappé**, et vous savez que les vrais feux se sont produits seulement dans les contrées de la doctrine des sectaires [comprendre la doctrine réformée] où les cités et les provinces ont été touchées par de très grandes calamités. Certes **l'Architecte de ces ravages** n'était pas connu, mais comme il est vrai que **rien ne peut être caché longtemps**, le noble Pyrgopolinices s'est révélé, ainsi que ses satellites de la rage papistique (**De qui il s'agit, si je ne pense pas que vous le sachiez, je l'exposerai plus clairement**)[2]. (nous soulignons)

Durant les années 1540 et 1541, de nombreux incendies ravagent des villes réformées de la région de Saxe ; les protestants croient à une action pyromane catholique et certains accusent le pape, plusieurs vagabonds ayant fait, sous la torture, des aveux dans ce sens. Sous les traits de Pyrgopolinices – nom emprunté au *Miles gloriosus* de Plaute, Thomas Kirchmeyer dénonce le rôle du duc Henrich « le

---

[1] NAOGEORGUS [KIRCHMEYER] Thomas, *Tragœdia Nova Pammachius*, *op. cit.*, v. 95-117 : « Prologus : Res est non obscura, intuenti tempora/ Et præterita, et præsentia, si collegerit/ Apostolicæ doctrinæ summam, et quæ dein/ Doctrinæ monstra Papatus, turpis lucri/ Aut ambitionis gratia, produxerit./ Insumma. Papatum suis coloribus/ Depinximus. [...] Res ficta est, ita tamen, ut adsit veritas/ Quæ iucundum coniuncta dant et utile ».

[2] NAOGEORGUS [KIRCHMEYER] Thomas, *Incendia seu Pyrgopolinices*, in *Thomas Naogeorg. Sämtliche Werke*, Dramen III, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin-New York, de Gruyter, 1983, p. 6 : « Prologus : Quid nova sibi isthæc, Spectatores, fabula/ Velit, breviter faventibus vibis dabo./ Non præterit vos, multa ubique incendia,/ In annis his duobus, et duntaxat in/ Doctrinæ sectatorum vera finibus/ Exorta esse, indeque, magnis calamitatibus/ Affectas civitates, et provincias./ Quorum Architectus ignoratus est quidem/ Primum, verum, ut nil cælari diu potest,/ Emersit pulcher Pyrgopolinices quoque/ Hujus satelles rabiei papisticæ,/ (Quis iste sit, ni vos putarem noscere,/ Exponerem clarius) ».

jeune » de Brunswick-Wolfenbüttel, fidèle soutien de l'empereur et de la religion catholique qui, dans la pièce, attise les conflits entre catholiques et réformés pour freiner le déclin du clan romain et affirme son droit de lutter par tous les moyens contre ceux qu'il juge « hérétiques ». La représentation directe de l'actualité (les « nombreux incendies de ces deux dernières années ») témoigne que le nom codé de « l'Architecte de ces ravages » (Pyrgopolinices) est destiné à être décodé par le spectateur, si besoin est avec l'aide de l'auteur (« si je ne pense pas que vous le sachiez, je l'exposerai plus clairement »). À travers une fictionnalisation antique superficielle (l'intrigue ne doit rien à un épisode mythologique ou de l'histoire ancienne), le *Tendenzdrama* dévoile la vérité de l'actualité, en alliant pour le spectateur le plaisir d'un décodage facile et le profit de l'information.

Cette présentation de la « vérité » des faits doit conduire le public à juger les événements représentés sur la scène. Dans le prologue de *Pammachius*, l'auteur interpelle ainsi ses spectateurs : « **Soyez les juges impartiaux de notre tragédie**, que la controverse sur la doctrine a produit pour le monde[1]. » Ce jugement provoqué par la mise en débat de l'actualité sur la scène devrait, *in fine*, conditionner l'attitude du public au-delà de la séance théâtrale. Thomas Kirchmeyer revendique ainsi « l'absence » de cinquième acte dans cette tragédie, parce que le combat représenté sur la scène entre les forces du Bien et du Mal continue encore au moment de la représentation :

> Épilogue Acte V.
> À présent n'attendez pas, excellents spectateurs, qu'un cinquième acte soit ajouté à la pièce. Christ jouera un jour cet acte, quand le moment sera venu pour lui. En attendant, les intrigues du quatrième acte font avancer et reculer nos affaires, comme on peut bien le voir dans le temps présent. [...] si bien qu'il est accablant de vivre pour les chrétiens et d'assister sans cesse à ces Tragédies de Satan. Nous ne devons pas espérer une amélioration dans les affaires humaines, à moins que Dieu lui-même mette un terme à cette Tragédie par l'arrivée de Son Fils, [...] ce qui constituera la *catastrophe* [le dénouement] de toute cette pièce[2].

La représentation de l'époque contemporaine sur la scène est poussée à un tel degré d'« actualisation » (au sens guillaumien du terme, comme nous l'avons exposé en introduction), que le temps de la fiction coïncide avec le temps de la performance : la fin de la pièce tend à abolir la frontière temporelle entre la scène et la salle (« comme on peut bien le voir dans le temps présent »). La distance temporelle et spatiale instaurée par la représentation scénique – par ce non-temps et ce non-lieu que sont le temps de la fiction et l'espace fictionnel de la scène – doit permettre au public de réfléchir et de juger l'actualité représentée sous ses yeux. Le dénouement suspendu, qui « abouche » la fiction à la performance, laisse à Dieu le soin de « performer » (le même verbe latin signifiant « agir » et « jouer »), dans le temps indéfini de l'Apocalypse, l'acte « manquant » laissé en suspens à la fin de la pièce. Le « profit » tiré de la représentation théâtrale du *présent* serait donc, pour le dramaturge, de donner aux spectateurs

---

[1] NAOGEORG [KIRCHMEYER] Thomas, *Tragœdia Nova Pammachius*, *op. cit.*, v. 114-115 : « Vos æqui adeste judices Tragœdiæ,/ Quam orbi doctrinæ peperit controversia », nous soulignons.

[2] *Ibid.*, v. 3372-3396 : « Epilogus Actus Quinti : Ne jam expectetis, spectatores optimi,/ Ut quintus huic addatur actus fabulae,/ Suo quem Christus olim est acturus die./ Interea Actus quarti consilia res movent/ Rursum prorsum, ut videtur in praesentia. [...] Ut christianis sit molestum vivere, et/ Spectare jugiter Satanae Tragoedias./ Nec sperandum humanis consiliis res fore/ Meliores, nisi Deus istius Tragoediae/ Finem fecerit adventu Filii sui. [...] Quod fabulae totius erit καταστροφή ».

la conviction de rester fidèles à leur foi, dans l'attente patiente de la « καταστροφή » de cette tragédie chrétienne, à savoir l'avènement *futur* du royaume (réformé) de Dieu sur terre. Cette articulation très particulière du temps de la fiction avec le temps de la représentation dans toutes ses dimensions (passé récent des événements mis en scène, présent de la performance et futur eschatologique des spectateurs) se retrouve dans notre corpus, notamment dans les pièces apocalyptiques tout entières placées sous le signe de la fin des temps[1].

Le succès des *Tendenzdramen* de Thomas Kirchmeyer est immédiat et européen : en plus des traductions allemandes et des nombreuses rééditions latines publiées régulièrement jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle, *Pammachius* est traduit en tchèque et en anglais. Sa deuxième tragédie d'actualité, *Tragœdia alia nova mercator seu iudicium, in qua in conspectu ponuntur apostolica et papistica doctrina, quantum utraque, in conscientiæ certamine valeat et efficiat, et quis utriusque, futurus sit exitus*[2], parue en 1540, est pour sa part publiée en français, à Genève, en 1558, sous le titre *Le Marchand converti, tragédie excellente en laquelle la vraie et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif représentées : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience, et quelle doit être leur issue au dernier jugement de Dieu*, version qui appartient à notre corpus et sera étudiée dans notre Première Partie[3], avant d'être traduite en hollandais (1583), en frison (1593) et en tchèque (1597).

Ce *Mercator*, où la scatologie la plus outrancière se lit dans un très érudit découpage en cinq actes rythmé par l'intervention de chœurs inspirés du théâtre antique, est exemplaire de ce nouveau genre qui influence très fortement les pièces d'actualité réformées de la décennie 1550 : « sérieux » par le genre tragique qu'il revendique, farcesque par sa tonalité et allégorique par les personnages qu'il met en scène. Même paré des plumes du paon antique et radicalisé par les débuts du conflit religieux armé, le théâtre d'actualité du milieu du siècle doit encore beaucoup à la moralité, à la sottie, au jeu de Carnaval et même à la farce. Les formes théâtrales héritées du XV^e^ siècle au du début du XVI^e^ siècle et qui sont à leur apogée, un peu partout en Europe, autour de 1530-1550, porteuses d'une critique traditionnelle du clergé, sont en effet un lieu de passage privilégié entre une critique topique à visée universelle et une condamnation nouvelle, née d'une opposition théologique, qui appelle non plus à la réforme mais au schisme.

Cependant, les « genres » de la « tragédie » et de la « comédie », ostensiblement choisis par les dramaturges, ne sont pas de simples coquetteries érudites. Dans *Pammachius*, Thomas Kirchmeyer suspend le temps tragique avant la *catastrophe*, renvoyant au futur apocalyptique le dénouement de la

---

[1] Voir Première Partie, Chapitre 2, III « Le « futur-présent » dans la mise en scène de l'Apocalypse : la *Tragédie du roi Franc-arbitre* (1558) et *Le triomphe de Jésus Christ, comédie apocalyptique* (1562) ».
[2] NAOGEORG [KIRCHMEYER] Thomas, *Tragœdia alia nova Mercator*, in *Thomas Naogeorg. Sämtliche Werke*, Dramen II, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin-New York, de Gruyter, 1982.
[3] Voir Première Partie, Chapitre 2, II « *Le Marchand converti* (1558) ou la mise en scène scatologique du débat sotériologique contemporain ».

tragédie présente. Nous verrons comment, sur ce modèle, l'emprunt aux genres antiques témoigne, dans notre corpus, d'un rapport particulier au temps et à l'histoire : elle traduit le passage d'une temporalité théâtrale circulaire (la moralité comme retour à une situation antérieure saine, une fois la maladie purgée) à une temporalité théâtrale vectorisée vers le dénouement, heureux (dans la comédie réformée, par la salvation des âmes) ou malheureux (dans la tragédie réformée, par la damnation – ou le risque de damnation). Si les pièces de notre corpus mélangent les genres pour atteindre, dans une visée polémique, l'efficacité la plus grande auprès du public le plus large, il ne faudra pas cependant faire fi du genre qu'elles revendiquent.

III. Le refus luthérien du mystère : vers une « confessionnalisation » de l'esthétique dramatique ?

Nous avons souligné l'influence des formes théâtrales du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle sur le théâtre d'actualité de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, mais nous ne pouvons finir ce panorama sans évoquer le mystère. S'il tire le plus souvent son sujet de l'Histoire sainte (Passion du Christ, Vies de saints), le mystère traite également de sujets profanes, et parfois même d'événements d'actualité, comme le *Mystère du siège d'Orléans*, représenté vers 1440, soit une dizaine d'années après l'épisode de la guerre de Cent Ans qu'il met en scène[1]. Force est de constater cependant, qu'hormis le personnage de Satan, qui se trouve chez Kirchmeyer et dont nous analyserons le fonctionnement dramaturgique particulier dans l'étude de notre corpus[2], la forme du mystère, expression théâtrale la plus liée à la question des relations entre Dieu et les hommes, ne semble pas exercer une influence notable sur le théâtre d'actualité à sujet religieux après 1550.

Cette apparente contradiction peut s'expliquer par les difficultés de mettre en scène des pièces à grand spectacle comme les mystères, qui requièrent la participation en tant qu'acteurs de nombreux membres de la ville. Il faut également mentionner les tentatives des autorités catholiques d'interdire des représentations susceptibles de semer le trouble (arrêt du Parlement de Paris en 1548, mais qui n'eut qu'un effet limité et témoigne *a contrario* de l'existence des représentations), et surtout la condamnation unanime du genre par les théologiens réformés, en particulier par Luther. Cette condamnation réformée peut sembler paradoxale puisque le mystère, appropriation de l'histoire divine par les populations et ceci sans contrôle excessif de l'Église, pouvait s'inscrire dans une perspective protestante de rapport direct des fidèles aux textes sacrés. La mise au banc du mystère par les réformateurs, bien qu'elle trouve un écho dans les mesures que prennent les autorités catholiques contre les « dérives » de cette forme théâtrale, peut dessiner une rupture esthétique entre les deux confessions et témoigner de deux façons d'envisager la représentation et le regard que le spectateur doit porter sur ce qui lui est présenté sur la scène.

Les réformateurs allemands s'attaquent dès le début du XVI^e^ siècle à la pratique des *Passionsspiele* – « jeux de la Passion », équivalents germaniques des « mystères de la Passion » français ou, plus simplement, « Passions ». Cette opposition réformée prend sa source dans le fait que les *Passionsspiele* sont fondamentalement liés à la religion catholique. Peut-être issus des premiers échanges de « répliques » autour du « *Quem quaeritis in Sepulcra* » lors de la messe de Pâques, ces

[1] Nous remercions Estelle Doudet pour les éclairages précieux qu'elle nous a apportés sur la question de l'actualité au théâtre avant 1550.
[2] Voir Première Partie, Chapitre 2, II, E, 4- Satan ou l'étrange adjuvant, p. 161.

jeux à la fort lointaine origine liturgique sont liés au calendrier liturgique et s'assimilent souvent à des pratiques propitiatoires. Favorisant les saints locaux et enjolivant la vie des personnages évangéliques par des fictions rocambolesques, les mystères constituent avec les bas-reliefs et les vitraux un outil de diffusion très efficace auprès de la communauté religieuse pour une grande majorité illettrée.

Sur le socle de cette opposition de principe à la religion honnie, les arguments des réformateurs allemands sont cependant de différents ordres. Certains soulèvent d'abord les problèmes d'ordre public provoqués par ces spectacles en plein air présentés devant des publics très hétérogènes et difficiles à contrôler. Les propos de Philippe Melanchthon recueillis dans la *Manlii Collectanea Locorum Communium* (1565) témoignent de cette opposition du professeur de Wittenberg qui dénonce les débordements parfois sanglants auxquels peut donner lieu la représentation d'un *Passionsspiel* :

> [...] quand une tragédie de la passion et de la mort de notre Seigneur Jésus Christ fut représentée dans un lieu célèbre, un homme qui interprétait le personnage de notre Sauveur pendu en croix, ayant reçu une blessure mortelle au cœur, tomba mort, la vessie remplie de sang car elle avait été atteinte par un autre coup et ligaturée à son propre flanc ; un autre encore, qui jouait un personnage pleurant sous la croix, se tua en trébuchant. Son frère, qui voulait venger sa mort, frappa d'un coup mortel celui-là même qui pendait sur la croix et fut pour cela condamné à la peine capitale. Ces quatre [sic] personnes moururent dans l'opprobre, parce que les hommes se jouent de sujets si sérieux et surtout parce qu'il n'est pas possible de le faire sans offenser les hommes pieux qui craignent Dieu. C'est un châtiment par lequel Dieu veut montrer sa colère à l'encontre de ceux qui méprisent les souffrances de notre Seigneur Jésus Christ, et signifier qu'il ne veut pas qu'elles soient davantage représentées[1].

Ces effusions mortelles – dont on peut cependant douter de la véracité[2] – et ces débordements sont, selon Melanchthon, la preuve que ces manifestations théâtrales attisent la colère divine, et plaident donc pour leur suppression. Il est intéressant de noter que cet argument de la bienséance pieuse est utilisé par les catholiques eux-mêmes dans leur propre combat contre les mystères au cours du XVI^e^ siècle[3]. À leurs yeux également, ce genre ne sert plus à l'édification des foules mais devient au contraire un divertissement indécent dont les scènes profanes, les diableries et les passages inconvenants qui ont envahi le canevas biblique originel, sont jugés blasphématoires. L'impossibilité d'obtenir une attention respectueuse du public très hétérogène des mystères prend donc le pas sur la nécessité d'enseigner aux foules l'Histoire sainte dans une forme susceptible de lui plaire et de la convaincre. Ces incidents autour de la croix, où une fausse mort (théâtrale) censée mimer une vraie mort sacrée (celle du Christ) devient une vraie mort sacrilège (celle de l'acteur jouant le Christ),

---

[1] Cité par KOCH Ludwig, *P. Melanthon's Schola Privata, Ein historischer Beitrag zum Ehrengedächtniss des Präceptor Germaniae*, Gotha, F. A. Perthes, 1859, p. 62 : « [...] ageretur in quodam celebri loco tragœdia de passione et morte Domini nostri Jesu Christi, quidam agens personam pendentis in cruce Salvatoris nostri, accepto in corde lethali vulnere, ab alio petente vesicam cruore impletam, et lateri ipsius alligatam, mortuus concidit : alium etiam, qui deflentis sub cruce personam repraesentabat, lapsu interemit, cuius mortem frater vindicans in eo, qui ipsum in ligno pendentem sauciavit, capitali supplicio affectus est. Ita quatuor occuberunt non sine suspicione, quod homines in tam seriis rebus ludant : praesertim cum id fieri non possit sine offensione piorum hominum ac Deum timentium. Est etiam poena, qua Deus iram suam vult ostendere adversus contemtores passionis Domini nostri Jesu christi quam amplius repraesentari non velit ».

[2] Voir sur ce point ENDERS Jody, *Death by drama and other urban legends*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2002.

[3] Voir LEBÈGUE Raymond, *La Tragédie religieuse en France, op. cit.*, p. 52-60.

constituent pour le réformateur un insupportable blasphème qui abolit la nature même de la représentation théâtrale, en transformant le *signe* sacré de la Passion christique en la *réalité* d'un sacrifice dégradé.

La condamnation réformée ne porte en effet pas que sur le contrôle moral des spectacles urbains à sujet religieux, elle met aussi en jeu le regard porté par les fidèles sur la Passion du Christ. Ainsi Luther, dans son célèbre « Sermon sur la contemplation des souffrances sacrées du Christ » de 1519 (« Eyn Sermon von der Betrachtung des heyligen leydens Christi »), reproche-t-il aux spectateurs des *Passionsspiele* de « s'arrêter » (de manière à la fois concrète – devant les mansions du *stationendrama* médiéval – et abstraite – car n'allant pas au-delà dans leur méditation) aux affronts subis par Jésus sur son chemin de Croix :

> [...] Ils ont pitié du Christ, ils se lamentent et pleurent sur lui parce qu'il est innocent, de la même façon que les femmes qui suivaient le Christ depuis Jérusalem et à qui il répliqua qu'elles feraient mieux de pleurer sur elles-mêmes et sur leurs enfants. À ce genre appartiennent ceux qui s'effondrent au milieu de la Passion et qui se concentrent sur l'ascension du Christ au jardin de Béthanie et sur les lamentations de la Vierge Marie, mais qui ne font pas de progrès au-delà. Ainsi ces représentations de la Passion qui durent plusieurs heures ; seul Dieu sait si elles sont représentées davantage pour endormir que pour tenir éveillé[1].

Selon Luther, dont le commentaire n'est pas ici dénué d'humour, cette manière de contempler les souffrances du Sauveur pendant « plusieurs heures » concentre l'attention des fidèles sur la dimension pathétique de son supplice et les empêche de se réjouir du salut des hommes dont la Passion est la promesse. Le réformateur reproche ainsi au mystère d'être une forme de communication qui privilégie le pathétique sur l'éthique.

La contemplation devrait au contraire selon lui constituer le passage de la peur et de la pitié, suscitées par la souffrance christique, à la joie de l'amour divin et de la certitude de la foi :

> Mais si tu peux t'élever, tout d'abord à ne plus considérer la souffrance du Christ (puisqu'elle a maintenant fait son œuvre et t'a effrayé), mais à regarder à travers lui et à considérer son cœur bienveillant, qui est plein d'amour envers toi et le force à porter ta conscience et tes péchés de toutes ses forces, alors ton cœur sera plein d'amour pour lui et la force de ta foi en sera accrue. Donc, on peut trouver pour soi, en Christ, force et réconfort contre tous vice et défaut. Ceux-ci sont le fruit de sa souffrance, et celui qui s'exerce à cela, fait mieux alors que d'écouter toute passion ou de lire toute messe[2].

---

[1] LUTHER Martin, *D. Martin Luthers Werke, op. cit.*, « Sermone » vol. II, p. 136-137 : « Sie sind ein im Leiden mit Christus, Ihn zu [be]klagen und zu beweinen, als einen unschuldigen Menschen, gleich wie die Weiber, die Christus von Jerusalem nachfolgten und von Ihm gestraft wurden, sie sollten sich selbst beweinen und ihre Kinder. Von der Art seien die, die mitten in der Passion weit ausreissen und von dem Abschied Christies zu Bethanien und von der Jungfrau Maria viel Schmerzen eintragen und kommen auch nicht weiter. Da kommt es vor, dass einem die Passion so viele Stunden vorgezeigt wird, aber weiss Gott, ob es mehr zum schlafen oder zum wachen gedacht ist. »

[2] *Ibid.*, p. 137 : « Mag es dich aber dazu reizen zum ersten das Leiden Christi nicht mehr anzusehen (denn das hat nun sein Werk getan) sondern durch Ihn zu dringen und sein freundliches Herz anzusehen, wie voller Liebe es gegen dich ist, die Ihn dazu zwingt, das er dein Gewissen und deine Sünde so schwerlich trägt. Also wird dir das Herz gegen Ihn süss, und die Zuversicht des Glaubens gestärkt. Sich also wider aller Laster und Untugend kann man in Christus Stärke und Labsal finden. Das sei die Frucht seines Leidens und wer also sich darin übt, der tut

Le réformateur allemand reproche de plus aux spectateurs des mystères de la Passion de ne pas avoir une attitude assez active dans leur rapport au spectacle : de la même façon que certains catholiques considèrent qu'assister à la Messe est une pratique qui se suffit à elle-même, un *opus operatum*, c'est-à-dire un sacrement valide et efficace par l'action de Dieu, les spectateurs des mystères peuvent être amenés à considérer que la simple assistance à une représentation de la Passion du Christ vaut pénitence et absolution en période pascale. Dans la vision réformée, le culte doit être, à l'inverse, un témoignage actif de la foi, un *opus operantis*, un sacrement qui exige la disposition individuelle du fidèle pour être pleinement réalisé :

> À ce groupe [le groupe évoqué plus haut de « ceux qui s'effondrent au milieu de la Passion »] appartiennent aussi ceux qui ont appris quel grand profit procure la sainte Messe, et qui, dans leur naïveté, considèrent qu'il suffit d'avoir entendu la Messe, comme on voudrait nous faire croire, à travers l'enseignement de certains théologiens, que la messe est un *opus operatum*, et non un *opus operantis*, c'est-à-dire qu'elle est efficace par elle-même, indépendamment de nos propres mérite et valeur, comme si cela était suffisant, alors que la Messe a été au contraire instituée non pour sa propre valeur, mais davantage pour nous rendre nous plus méritants, et en particulier par la contemplation de la souffrance du Christ. Mais si cela ne se produit pas, alors on fait de la Messe un exercice mondain et inefficace, et tant mieux pour lui s'il est exécuté le mieux possible, car quelle est pour vous l'utilité que Dieu soit Dieu, s'il n'est pas un Dieu pour vous ?[1]

Aux yeux de Luther, le salut était donc impossible sans l'expérience subjective et individuelle de la foi ; la consécration de l'hostie lors de la messe tout comme la représentation de la Passion sont des actions théâtrales vides de sens si elles n'encouragent pas la participation spirituelle de l'assistance. Le réformateur voit donc les spectateurs de mystère comme une sorte d'audience « de masse », qui ne participe pas activement au spectacle qui lui est présenté. C'est en faveur d'une véritable réforme du regard sur la Passion que plaide Luther en s'élevant contre les *Passionsspiele* : un passage du « regard sacramentel » au « regard théologique », pour reprendre la distinction établie par l'historien Robert W. Scribner[2].

Dans son étude sur le rôle et la forme de la perception visuelle au sein des pratiques de dévotion populaires, Scribner analyse des gravures de dévotion catholiques et réformées et distingue deux formes de regard porté sur les images et les objets sacrés. Tout en réfutant une tradition historiographique qui tend à lire la Réforme comme une rupture radicale dans les pratiques de religion

---

dann besser als alle Passion zu hören oder alle Messen zu lesen, nicht dass die Messen nicht gut seien, sondern dass sie bei solchen Bedenken und Übungen nichts helfen. »

[1] *Idem* : « In diese Rotte gehören auch die, die erlernt wie grosse Früchte die heilige Messe habe, und ihrer Einfältigkeit nach es als genug [er]achten, wie sie die Messe hören, wie es an uns [herbei]geführt durch etliche leere Sprüche, dass die Messe ein *opus operatum* und nicht ein *opus operantis* [sei], von sich selbst aus, auch an unserem Verdienst und unserer Würde angenehm sei, gerade als wäre das genug ; so ist doch die Messe nicht um ihrer Selbstwürdigkeit eingesetzt, sondern um uns zu würdigen, sonderlich um des Leidens Christi zu bedenken. Denn wo das nicht geschieht, so macht man aus der Messe ein leiblich unfruchtbar Werk, es sei an sich selbst zu gut es [auch sein] mag, denn was hilft es dir das Gott Gott ist, wenn er Dir nicht ein Gott ist ? »

[2] SCRIBNER Robert W., « Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany », *op. cit.*, p. 456-461.

populaire et les arts visuels (comme nous l'avons vu plus haut à propos des jeux de Carnaval), Scribner met en lumière deux « regards », dont l'un appartiendrait aux dévotions populaires catholiques et l'autre à une tentative de réforme de ces pratiques par les théologiens protestants. Les dévotions populaires des XV^e^ et XVI^e^ siècles seraient caractérisées par un rapport particulièrement apotropaïque et émotionnel aux représentations sacrées : la protection terrestre demandée aux saints ou au pape pour éloigner les maladies ou les revers de fortune était profondément liée à la prière pour le salut dans l'autre monde et le regard du fidèle était fondé, dans le cas des images de la Passion, sur une très forte indentification personnelle avec les souffrances du Christ. Dans un contexte « d'expérience sensuelle[1] » de la liturgie, où les cinq sens sont mobilisés d'après R. Scribner (multiplication des gestes de dévotion, encens, hostie, chants et prêche, etc.), la vue acquiert une valeur superlative, en particulier autour du mystère de l'eucharistie :

> En tant qu'action rituelle qui rendait efficace ce qu'elle signifiait (ce qui constitue l'essence même d'un sacrement), [le regard] devenait un action sacramentelle. À proprement parler, c'était le prêtre qui rendait la présence réelle effective en prononçant les mots de consécration de l'hostie, mais les fidèles ne pouvaient pas entendre cette partie de la célébration liturgique parce que les mots n'étaient pas prononcés à haute voix. Pour les laïcs, Christ devenait avant tout présent par un « regard sacramentel ». Cela explique la coutume bien attestée durant le Moyen Âge selon laquelle les fidèles considéraient l'élévation comme la partie essentielle de la messe et venaient à l'église seulement pour voir l'hostie élevée et s'en allaient immédiatement après[2].

Le perfectionnement des techniques naturalistes qui marquent l'art allemand à la fin du XVI^e^ siècle renforce l'intensité et l'émotion de ce regard. Il devint pour R. Scribner une « passion dévorante de voir[3] », en accord avec une implication sensuelle totale dans l'acte de dévotion qui se rapproche de l'extase. Ce regard apparaît fondé sur la croyance d'un pouvoir de l'image ou de l'objet, pouvoir que la relation du spectateur à l'élément regardé – via la dévotion parfois très sensuelle et construite sur une identification – peut déployer.

La critique que les réformateurs protestants adressent à cette conception du regard dévotionnel est plus qu'une simple désapprobation de l'image en faveur du verbe : elle présuppose un principe herméneutique selon lequel Dieu est si absolument autre et inatteignable que le surnaturel ne peut être appréhendé par des moyens humains. Dans ce domaine des représentations, la frontière de la Réforme ne passe donc pas exactement entre iconophobes protestants et iconolâtres catholiques. D'un côté, certains catholiques veulent réformer cette sensualité dévotionnelle ; de l'autre, certains protestants, et

---

[1] *Ibid*., p. 459.
[2] *Ibidem* : « As a ritual action which made efficacious that which was signified (the very essence of sacrament), it was homologous to a sacramental action. Strictly speaking, it was a priest who made effective the Real Presence by speaking the words of consecration over the host; this was something the laity could not perceive at that point in the liturgical celebration, for the words were to not spoken aloud. For laypeople, Christ was first made present by an act of 'sacramental seeing'. This explains the well-attested custom during the middle ages, by which many laypeople regarded the elevation as the essential part of the Mass and came to church only to see the host elevated, and left immediately thereafter ».
[3] *Ibid*., p. 461 : « a devouring passion to see ».

parmi eux Luther et Calvin, opposés sur ce point à Zwingli, acceptent un usage régulé des images et défendent leur valeur didactique. Ils favorisent donc un répertoire d'images réformées qui cherchent à susciter un regard différent chez le spectateur fidèle, regard que R. Scribner qualifie de « théologique » et qu'il rattache à l'apparition d'une nouvelle représentation scientifique de la vision apparue à la Renaissance. À la conception antique selon laquelle l'action de voir implique un contact entre le regardant et le regardé et la transmission d'une « substance » (fusse-t-elle composée de simples rayons), se substitue progressivement, en lien avec les études sur la perspective et la découverte de la lentille, une théorie du « regard objectif » ou « *cold gaze* » qui implique une mise à distance du monde par le spectateur. Selon R. Scribner,

> C'est ce « *cold gaze* » [regard froid] qui constitue la base du regard non sacramentel et didactique qui caractérise de nombreuses images pieuses de la tradition réformée. Le regard devint un « regard théologique », dans lequel la contemplation de l'image du Christ crucifié ne cherchait pas tant à inclure émotionnellement le spectateur dans l'image, mais à lui rappeler une doctrine[1].

Il serait très imprudent d'affirmer que les mystères ont été vénérés avec la même ferveur et de la même manière que les images du Christ et des saints, cependant, on peut proposer l'hypothèse selon laquelle le public catholique peut penser que le fait d'assister à la représentation de la Résurrection du Christ, intégrée à la liturgie pascale, possède des vertus salvatrices similaires aux images dévotionnelles que l'on promène parfois en procession pour éloigner les maladies et autres événements funestes. Ainsi, en s'inspirant des travaux de Véronique Dominguez sur le jeu de l'acteur dans les Passions françaises, nous pourrions parler d'une conscience toujours présente de la « dissemblance[2] » entre l'acteur et son rôle – sans doute plus marquée que dans les représentations picturales ou sculptées – mais cette dissemblance n'empêche pas que la communication entre les acteurs et le public ne soit fondée sur l'émotion.

On a pu relever dans la condamnation des Passions par Luther le même reproche que la Réforme adresse aux pratiques de dévotion populaire : au lieu de peindre le Christ en sauveur, ces représentations suscitent la pitié pour le Christ de douleurs, sans dépassement de ce dolorisme compassionnel. Pour le réformateur allemand, cette compassion ne peut être qu'une étape du processus, qui doit susciter la confession des péchés et l'affirmation de l'incapacité de l'homme à atteindre le salut par ses propres moyens, étape à la suite de laquelle le fidèle peut ouvrir son cœur au Christ et opérer une conversion radicale. Pour cela, le regard porté sur la représentation sacrée se doit d'être plus intellectuel et didactique qu'émotionnel, plus « théologique » pour reprendre le mot de

---

[1] *Ibid*., p. 464 : « It is this 'cold gaze' which provides the basis for an act of non-sacramental, didactic seeing, that characterized many pious images in the Reformation tradition. The gaze became a 'theological gaze', in which contemplation of the image of Christ crucified was not so much to involve the viewer emotionally with the image, but to remind him or her of a doctrine ».

[2] DOMINGUEZ Véronique, *La Scène et la croix : Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e^-XVI^e^ siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, chapitre 7 intitulé « De la singularité à la dissemblance : le jeu de l'acteur ».

R. Scribner, et ce « regard théologique » ne semblait pouvoir advenir, aux yeux des réformateurs, dans les formes contemporaines des *Passionsspiele*.

La prééminence d'un « regard théologique » sur un « regard sacramentel » n'est pas sans faire écho à la condamnation platonicienne du *pathos*, cette passion violente et funeste par laquelle l'homme est dépossédé de son pouvoir rationnel de décision et qui constitue un danger pour l'ordre et l'harmonie du cosmos et de la cité. L'interdiction des mystères par Luther est donc également une prise de position esthétique : le théâtre ne doit pas susciter chez le spectateur des émotions si violentes qu'elles le priveraient de son pouvoir intellectuel de réflexion. Le public du théâtre, qu'il faut convaincre de la validité de la cause réformée, ne doit pas être « absorbé » par la contemplation des mises en scène sanguinolentes des souffrances du Christ et des martyrs de la foi. Pour éviter ce « ravissement » émotionnel du spectateur, le regard sur les images plus ou moins fixes des mansions du *stationendrama* doit laisser place à l'écoute de l'exposé des arguments *pro et contra* dans les dialogues des personnages, affrontement rhétorique qui permettra au spectateur d'élaborer un jugements sur le cas proposé devant lui.

Pour des raisons à la fois de décence, de théologie et d'esthétique, les réformateurs protestants condamnent donc les représentations des Passions et quand, en 1541, le professeur de Dessau, Joachim Greff, demande à Luther son avis sur la représentation de son *Geistliches schönes newes spil auff das heilige Osterfest gestellet* (*Nouvelle et belle pièce ecclésiastique sur la fête sacrée de Pâques*), qui met en scène en allemand la Passion et la Résurrection du Christ, le réformateur lui répond qu'une telle pièce ne peut qu'aviver la « lubricité[1] » – le mot étonne – du public. La condamnation réformée ne concerne cependant pas la représentation de la Résurrection, à condition que cette dernière soit avant tout présentée comme un événement historique vrai, dont la « récitation » peut être « utile » aux adolescents, de même que la représentation d'« histoires semblables[2] » tirées de la Bible – le latin *historia* s'opposant ici à fiction. Dans une lettre à Niklaus Haussman datée du 2 avril 1530, Luther affirme :

> je ne verrai pas mal les actions du Christ [comprendre : à l'exclusion des Passions] représentées dans les écoles de jeunes garçons, par des pièces de théâtre en latin ou en allemand, composées selon le rite et de façon pure, afin d'entretenir la **mémoire** de ces événements et de développer la sensibilité des jeunes gens[3]. (nous soulignons)

---

[1] « Lecherey », cité par EHRSTINE Glenn, *Theater, Culture, and community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, p. 2.

[2] MELANCHTHON Philippe, « De recitatione historiae resurrectionis et similium historiarum sentio utiliter exerceri ea recitatione adolescentiam », cité par NEUMANN Bernd, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis des Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 84/85, Munich, Artemis, 1987, 2, p. 904.

[3] LUTHER Martin, *D. Martin Luthers Werke, op. cit.*, « Briefwechsel » vol. V, p. 270-271 : « [...] non illibenter videram gesta Christi in scholis puerorum, ludis seu comediis latine et germanice, rite ac pure compositis, representari propter rei memoriam, et affectum junioribus augendum ».

Alors que les Passions catholiques célèbrent la Résurrection du Christ comme un mystère transcendant l'ordre naturel des choses, les pièces protestantes sur le sujet se doivent de mettre fortement l'accent sur le caractère historique des événements qu'elles représentent. Quand Joachim Greff modifie sa pièce et la publie en 1542, en resserrant son sujet sur la Résurrection, Luther, Melanchthon, et trois autres théologiens soutiennent sa représentation, en affirmant que la dramatisation des Écritures est adiaphore, c'est-à-dire indifférente d'un point de vue théologique[1].

Les théologiens réformateurs ne souhaitent donc pas interdire la représentation scénique d'épisodes bibliques (à condition qu'elle soit faite dans des conditions qui n'attentent pas au caractère sacré du sujet, comme la tragédie biblique mise en scène dans les collèges), mais ils veulent contrôler le regard que le théâtre cherche à susciter chez le spectateur. À ce titre, le contraste avec la représentation catholique des souffrances du Christ et des martyrs est particulièrement sensible : la piété romaine place le corps sanglant du Christ au centre des dévotions et promeut la vénération des instruments de la Passion. « L'image d'un corps agressé, torturé, est mise avec une certaine complaisance sous les yeux des fidèles[2] », qui, à l'instar des aspirants jésuites du couvent de Saint-André à Rome, doivent trouver *dans* la contemplation de tableaux de saints et de martyrs d'une extrême violence, le point de départ d'une méditation spirituelle[3], selon les préceptes d'Ignace de Loyola.

Les moyens radicalement différents de parvenir à cette méditation – par la contemplation intense du sang versé (« regard sacramentel ») ou par la mise à distance de la violence physique dans le Verbe (« regard théologique ») – semblent tracer une ligne de rupture esthético-confessionnelle entre artistes catholiques et artistes protestants, et il nous faudra voir dans cette thèse si cette rupture se retrouve dans les formes de représentation choisies par les dramaturges d'actualité protestants et catholiques. Les allégories, qui semblent liées au « cold gaze » préconisé par les réformateurs, sont-elles particulièrement utilisées dans les pièces protestantes ? Ces dernières cherchent-elles à convaincre les spectateurs du bien-fondé de leurs thèses à travers une prise de distance critique ou du moins réflexive imposé par la lecture allégorique, qui nécessite toujours un certain décodage de l'action représentée sur la scène ? Le théâtre d'actualité protestant témoigne-t-il d'une volonté d'atténuer les effets « séducteurs » d'une incarnation théâtrale trop marquée qui ravirait hypothétiquement au public ses capacités de réflexion et d'intervention personnelle (*opus operantis*) dans l'élaboration du sens moral et/ou théologique de la pièce représentée ? Les pièces catholiques

---

[1] Sur ce point, voir KÖNNEKER Barbara, « 'Cold ihrs den nicht schir gleuben do ?' Joachim Greffs protestantisches Osterspiel », *Daphnis*, n° 23, 1994, p. 309-344.

[2] CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (éds), *Histoire du corps*, vol. 1 « De la Renaissance aux Lumières », Seuil, 2005, vol 1, p. 29.

[3] Voir sur ce point RICHEOME Louis, *La Peinture spirituelle (Ou l'art d'admirer, aimer, et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer de toutes profit salutaire)*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611, et LESTRINGANT Frank, *Lumière des martyrs : essai sur le martyre au siècle des Réformes*, Paris, Honoré Champion, 2004, Chapitre IV « Politique du martyre au temps des guerres de religion ».

sont-elle caractérisées, au contraire, par un tropisme particulier vers la représentation de l'actualité sanglante, pour obtenir du spectateur une adhésion immédiate « sacramentelle », de l'ordre de l'effet pathétique plus que de la réaction éthique ? Théâtres d'actualité protestant et catholique se divisent-ils si radicalement entre une dramaturgie de l'événement rapporté par le verbe et une dramaturgie de l'incarnation spectaculaire, selon une dichotomie mise en valeur par Frank Lestringant[1] dans les maryrologes des deux confessions ? L'extrême diversité et la plasticité du théâtre d'actualité polémique avant 1550, que nous avons mises en valeur dans ce prologue, nous invitent dès à présent à penser qu'il ne pourra être question de porter des jugements si tranchés sur notre corpus, mais nous tâcherons de ne pas renoncer à dessiner des tendances dominantes dans une production si profondément liée à son contexte de production.

[1] LESTRINGANT Frank, « L'écriture du martyrologe : Richard Verstegan et Matthieu de Launoy », in Danièle Bohler et Catherine Magnien Simonin (éds), *Écritures de l'histoire (XIV^e^-XVI^e^ siècle)*, *op. cit.*, p. 433-453.

Première Partie

Le théâtre d'actualité protestant d'expression française

Entre eschatologie et histoire : présent de Dieu, présent des hommes

(1554-1608)

Nous avons décidé de séparer dans ce travail l'étude du théâtre d'actualité composé par des auteurs réformés (Première Partie) de l'étude du théâtre d'actualité composé par des auteurs catholiques ou, plus généralement, partisans du roi (Deuxième et Troisième Parties), et cela pour souligner les spécificités d'un théâtre qui fait de la lutte confessionnelle puis, plus tard, de la sauvegarde de la paix civile, sa thématique centrale. Qui dit théâtre d'actualité dans la période qui nous occupe et ce au moins jusqu'à l'édit de Nantes en 1598, dit théâtre de polémique religieuse et/ou politique, opposant le plus souvent protestants et catholiques. Le théâtre protestant d'expression française antérieur à l'établissement de la paix civile en France se pense contre l'Église romaine et donc contre le théâtre d'actualité catholique qui, lui, condamne les « hérétiques » réformés. Il nous faudra donc mettre en lumière comment le théâtre d'actualité réformé évolue en fonction des différents moments des conflits religieux et comment la représentation scénique du présent s'articule ou non à la radicalisation de l'opposition confessionnelle, au déclenchement des Guerres de religion, aux moments de victoire ou de défaite des différents camps et, pour finir, à l'instauration de la paix fondée sur un interdit mémoriel posé sur ces événements.

Au long de cette étude rythmée par la chronologie des événements représentés, il importera de s'interroger sur l'existence d'une spécificité du théâtre d'actualité réformé : les dramaturges protestants privilégient-ils, au nom de partis-pris esthétiques, pathétiques et/ou théologiques particuliers, une certaine forme de représentation du temps présent ? La façon dont le présent est mis en scène dans ce théâtre diffère-t-elle fondamentalement de la façon dont les dramaturges catholiques contemporains représentent l'actualité ? Et si différence il y a, est-elle de l'ordre d'une conception radicalement autre du temps et de la représentation (notamment de l'incarnation théâtrale) ou relève-t-

elle de la simple opposition des points de vue « historiques », la perception des faits différant nécessairement pour les vainqueurs et les vaincus, les massacrés et les massacreurs ?

1554, point de départ de notre étude, c'est la date à laquelle est publiée la première pièce du théâtre d'actualité s'inscrivant par son titre dans le mouvement de « renouveau » antique qui va caractériser l'ensemble de notre corpus, à savoir *La Tragique comédie française de l'Homme justifié par la foi* d'Henri de Barran. Les pièces d'actualité de notre corpus sont toutes inscrites par leurs auteurs dans les genres « nouveaux » (par rapport aux formes pratiquées dans la première moitié du XVI^e^ siècle que nous avons exposées dans le Prologue) de la tragédie, de la comédie, de la tragi-comédie et de la pastorale ou bergerie. Nous nous interrogerons dans le premier chapitre de cette Première Partie sur les raisons de cette revendication générique à la fois « antique » et nouvelle, et ce alors même que nos pièces d'actualité empruntent pour beaucoup à des formes théâtrales plus anciennes et donc plus connues du public, notamment à la moralité. Snobisme d'auteur, élitisme d'érudit, simple effet de mode ? Sûrement un peu de tout cela à la fois, mais ce choix générique semble également le reflet d'une stratégie auctoriale face à une censure politico-thologique – censure qui sait pourtant bien tout l'intérêt du théâtre polémique d'actualité pour la diffusion des idées réformées.

Ce choix générique nouveau, qui dessine les frontières et les stratégies de notre corpus, semble également impliquer un nouveau rapport au temps que le théâtre d'actualité met en scène. Il nous faudra donc demander, dans les études de cas successives, ce qu'impliquent les genres de la « tragédie », de la « tragique comédie », de la « comédie apocalyptique » ou encore de la « bergerie spirituelle » dans la représentation que ces pièces donnent du présent. Dans la perspective (presque) exclusivement religieuse qui est celle du théâtre d'actualité réformé jusque dans les années 1560, la tragédie semble placer l'action présente sous la menace de la catastrophe finale de l'Apocalypse, la comédie insiste davantage sur la foi dans le salut éternel après le Jugement dernier, et la bergerie met quant à elle en scène le présent de la Réforme comme le retour à un Âge d'or primitif, préservé des perversions de l'Église romaine.

Ces représentations du temps présent, malgré leurs inflexions différentes, s'inscrivent cependant toutes dans une perspective eschatologique qui fait du temps présent un temps absolument déterminé par Dieu. La montée des périls qui touchent la communauté réformée partout en Europe conduit les dramaturges à représenter le temps présent comme le signe de l'imminence de l'Apocalypse et du Jugement et c'est cette représentation d'un présent « eschatologique » que nous étudierons dans le second chapitre. Nous tâcherons de montrer comment cette vision du temps présent détermine la mise en scène d'une actualité « générale » – que nous qualifierons de « générique » – qui met certes en cause l'Église catholique, mais sous une forme allégorique (sans dénoncer ses représentants humains présents) et qui cherche avant tout à appeler les spectateurs à la patience et à la

constance dans leur foi malgré les persécutions, car la délivrance est imminente. Nous proposerons de concevoir ce mode de représentation du présent comme une temporalité « pliée », où le temps présent représenté sur la scène semble s'annuler dans la réitération du passé biblique et dans l'annonce du futur apocalyptique.

L'Apocalypse se faisant attendre et les martyres glorieux se transformant en massacres à grande échelle, nos dramaturges d'actualité vont cependant tenter, à partir des années 1560, de « déplier » ce temps eschatologique divin pour l'ouvrir à l'action humaine dans le présent « historique » (entendu ici comme opposé à l'éternité divine) et inciter ainsi les spectateurs à agir pour la défense de leur foi, dans l'au-delà de la performance. Dans le troisième chapitre de cette Première Partie, nous étudierons comment la représentation de ce présent « humain » et non plus divin est conditionnée par une actualité « spécifique », qui s'oppose à l'actualité « générique » des textes antérieurs en mettant en scène les personnalités réelles visées sous leur nom propre et en pratiquant une critique *ad hominem* parfois violente. S'il faut agir dans le monde, alors autant désigner clairement ses ennemis afin de savoir contre qui prendre les armes. Cette actualité « spécifique » et historique que les dramaturges réformés choisissent de mettre en scène peut cependant s'avérer pratiquement insoutenable pour le spectateur. Le témoignage des malheurs du temps présent paraît parfois impossible à représenter ou bien sa représentation nécessite l'écoulement d'un temps « opératif » plus ou moins long entre l'événement et sa mise scène sur le théâtre. Nous verrons ainsi comment, si le massacre des habitants vaudois de Cabrières peut être évoqué sur la scène du théâtre d'actualité près de vingt ans après avoir été perpétré, le traumatisme que suscite dans la communauté réformée le massacre de la Saint-Barthélemy semble réduire les dramaturges protestants au silence.

Ce n'est qu'au XVII^e^ siècle, plusieurs années après que l'édit de Nantes a rétabli la paix civile dans le royaume de France, que les auteurs de théâtre réformé remettent en scène des événements appartenant à l'actualité. Nous tenterons de montrer comment les circonstances nouvelles d'écriture de ces pièces influent sur la mise en scène du présent qui, bien que toujours « historique », propose une vision rétrospective et mémorielle des événements. Pour préserver une paix durement acquise, le théâtre d'actualité réformé choisit en effet de présenter le présent et le passé proche sur le mode de la leçon d'histoire : le spectateur est invité à se souvenir de la lutte des générations précédentes, mais non pas à lutter lui-même. Nous verrons à ce titre comment cette vision « mémorielle » de l'actualité peut constituer une limite de notre corpus : en se faisant leçon pour le présent, l'actualité « élargie » n'adopte-elle pas des stratégies similaires au détour antique ou mythologique ?

La représentation « eschatologique » du temps présent et sa représentation « historique » se combinent dans un pan du théâtre d'actualité réformé que nous avons choisi de traiter dans le quatrième et dernier chapitre de cette Première Partie : le théâtre qui met en scène l'identité genevoise dans un présent « patriotique ». Ces représentations théâtrales sont données pour célébrer l'alliance de Genève avec les cantons suisses réformés contre la menace du Saint-Empire ou pour commémorer la

victoire de la ville contre les attaques de son ennemi « héréditaire » le duc de Savoie. Elles tentent d'articuler un temps historique de la victoire militaire et de l'alliance politique et un temps eschatologique qui fait de la République calviniste le royaume des élus ayant retrouvé la pureté de l'Église chrétienne primitive. Nous étudierons comment la combinaison complexe de ces deux logiques temporelles apparemment contradictoires est nécessaire pour rassembler l'ensemble de la communauté genevoise dans la célébration présente de son identité calvino-suisse. Cette identité semble définie par le présent « patriotique » comme un double rapport au temps : affirmation d'un lien historique avec les générations précédentes qui, dans le passé, ont fondé la République genevoise, et célébration d'un lien atemporel avec le Père éternel qui garantit, de tout temps, la pérennité de la cité calviniste.

Chapitre 1 :

Frontières et stratégies du corpus protestant

Le théâtre d'actualité à Genève, « une mommerie nécessaire[1] », mais pendant combien de temps ?

Après le « pic » de productions polémiques d'actualité

des décennies 1520 et 1530, la montée des tensions confessionnelles est telle sur le territoire du royaume de France qu'il faut attendre les années 1550 pour qu'une nouvelle production réformée puisse être diffusée efficacement. Contournant la censure de la Sorbonne et les édits royaux[2], elle l'est principalement depuis Genève, l'un des rares centres d'où les ouvrages protestants de langue française peuvent être diffusés. Orchestrée par des imprimeurs convertis réfugiés autour de Calvin (Conrad Badius, Robert Estienne, Jean Crespin, Jean et Adam Rivery, Thomas Courteau et Philibert Hamelin), l'édition genevoise occupe « un secteur capital de la vie économique, intellectuelle et religieuse de la cité[3] » et, avec son réseau d'éditeurs, d'imprimeurs, de libraires et de colporteurs, fait vivre plus d'un millier d'habitants de Genève, soit 5% de la population de la ville. L'édition genevoise se développe sous le contrôle du pouvoir civil et, par ce biais, des autorités religieuses : en principe, rien n'est diffusé sans autorisation préalable. Or, quand on évoque la cité calviniste du XVI^e^ siècle, l'image qui vient immédiatement à l'esprit est celle de la ville aux lois somptuaires et à la discipline rigoureuse où, à l'incitation des ministres de la religion et du Consistoire, les magistrats du Conseil d'État interdisent aux habitants – entre autres distractions coupables – de jouer aux cartes et aux dés, de se rendre dans les tavernes, de porter des tenues trop recherchées ou encore de danser[4]. Cette rigueur manifestée à l'endroit des frivolités de tous ordres ainsi qu'une solide réputation de sévérité envers les licencieux

---

[1] JOBLIN Alain, « Le théâtre protestant au XVI^e^ siècle : une mommerie nécessaire », in Alain Joblin et Jacques Sys (éds), *Les Protestants et la création artistique et littéraire (Des Réformateurs aux Romantiques)*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 43-56.

[2] HIGMAN Francis, *Censorship and the Sorbonne: a bibliographical study of books in French censured by the Faculty of theology of the University of Paris, 1520-1551*, Genève, Droz, 1979.

[3] GILMONT Jean-François, *Jean Crespin, un éditeur réformé au XVI^e^ siècle,* Genève, Droz, 1981, p. 47. Voir également CHAIX Paul, *Recherches sur l'imprimerie à Genève de 1550 à 1564,* Genève, E. Droz, 1954, GILMONT Jean-François, *Jean Calvin et le livre imprimé*, *Études de philologie et d'histoire*, n° 50, Genève, Droz, 1997 et HIGMAN Francis, « Le domaine français. 1520-1562 » in Jean-François Gilmont (éd), *La Réforme et le livre, l'Europe de l'imprimé (1517-v. 1570)*, Paris, Cerf, 1990, p. 105-153.

[4] Une résolution du Conseil d'État de Genève, prise le 14 juillet 1552, allie ces deux interdictions et fait « défense aux hommes de danser avec les femmes et de porter des chausses chaplées soit culottes découpées ». Décision retranscrite dans les *Fragments biographiques et historiques, extraits des registres du Conseil d'Etat et de la République de Genève, dès 1535 à 1792,* Genève, Manget et Cherbuliez, 1815, p. 19.

conduiraient naturellement à penser que le théâtre n'a pas sa place dans la Genève réformée. Et ce d'autant plus que, depuis les Pères de l'Église et en particulier Tertullien[1], les arts de la scène n'ont jamais été en odeur de sainteté dans le monde chrétien – du moins du côté des théoriciens.

Les calvinistes ne peuvent cependant ignorer l'efficacité que leurs (presque) coreligionnaires et voisins du Saint-Empire romain germanique reconnaissent au théâtre en matière de propagande évangélique et, potentiellement ou idéalement, de conversion des spectateurs. La puissance polémique du théâtre apparait même d'autant plus nécessaire que les partisans de la Réforme, et en particulier les ministres du culte, ont à mener dans la République genevoise une lutte âpre pour imposer leur religion et leur contrôle sur les mœurs. Leur principal ennemi de l'intérieur est le courant « libertin », constitué de bourgeois suisses soucieux de conserver les droits civils et la liberté de conscience face à la domination religieuse des réfugiés huguenots français (et dans une moindre mesure italiens puis anglais) venus leur dicter une foi nouvelle et des règles de bonne conduite. Aussi, pour les besoins de la propagande interne et externe de la religion réformée et jusqu'à la mort de Calvin en 1564, « [la Réforme] n'a pas eu à l'endroit du théâtre toute l'attitude de méfiance ou de rejet que l'on aurait pu attendre d'elle[2] ». Il ne faudrait cependant pas conclure à un goût prononcé du théâtre chez Calvin ou Pierre Viret, le réformateur de Lausanne qui, parce que les registres du Conseil témoignent qu'il a assisté à une représentation des *Actes des Apôtres* en juillet 1546, est parfois présenté comme un grand amateur de spectacles[3]. Il s'agit avant tout d'une stratégie d'intérêt bien compris qui n'empêche pas une véritable réprobation à l'encontre du théâtre, tout d'abord sur le plan des mœurs – comme facteur de désordre dans le présent de la représentation –, mais également sur le plan théologique – comme possible mise en spectacle de la parole divine, comme lieu d'une représentation potentiellement idolâtre de la divinité et comme espace où un corps (d'acteur) prétend incarner autre chose (le personnage) que ce qu'il est vraiment, selon un principe qui n'est pas sans évoquer la question de la présence réelle.

Cette attitude ambiguë des autorités calvinistes envers le théâtre, que nous allons exposer dans ce premier chapitre, a une grande influence sur le théâtre d'actualité d'expression française dont elle va grandement contribuer à façonner les contours. Si nous avons choisi de commencer notre étude à partir des années 1550, c'est en effet d'une part parce que le conflit religieux entre catholiques et protestants, qui constitue l'actualité que ce théâtre met en scène, se radicalise à partir de cette date, mais aussi parce que c'est à ce moment que les auteurs qui mettent en scène le présent sur la scène

---

[1] Sur ce point, voir notamment MATTER Michel, « Jeux d'amphithéâtre et réactions chrétiennes de Tertullien à la fin du V^e^ siècle », in C. Domergue, C. Landes, J. M. Pailler (éds), *Spectacula 1. Gladiateurs et amphithéâtres*, Actes du colloque de Toulouse et Lattes, 26-29 mai 1987, Paris, Imago, 1990, p. 259-264 et GOETSCHEL Jacques, « Les pères de l'Église : la tentation du théâtre », in *Études théologiques et religieuses*, Montpellier, 2007, vol. 82, n°3, p. 93-415.

[2] REYMOND Bernard, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor Fides, 2002, p. 44.

[3] Notamment par VUILLEMIER Henri, *Histoire de l'Église réformée du pays de Vaud sous le régime bernois*, Lausanne, Éditions « La Concorde », 4 vol., 1927-1933, repris par REYMOND Bernard, *op. cit.*, p. 45.

choisissent d'utiliser les termes de « tragédie » et de « comédie » pour désigner leurs productions, et ce alors que leurs pièces sont très proches des formes d'expression théâtrales du début du siècle et encore en vogue en 1550 : la moralité, la farce et la sottie. Nous allons voir dans ce chapitre, et plus généralement dans l'ensemble de cette première partie que les raisons de ce choix générique du théâtre d'actualité sont multiples.

En revendiquant l'appartenance de leurs pièces aux genres « nouveaux » de la tragédie et de la comédie, mais également de la bergerie, les dramaturges du théâtre d'actualité protestant cherchent tout d'abord à se prémunir des condamnations que les autorités religieuses calvinistes adressent au théâtre et que nous exposerons dans ce chapitre. Par souci de « respectabilité », les dramaturges attribuent à leurs pièces l'« étiquette » de la tragédie ou de la comédie pour les distinguer du théâtre de la première moitié du siècle dont les réformés condamnent les débordements. Stratégie pour contourner la censure des autorités religieuses, effet de mode ou « snobisme » érudit : les raisons ne manquent pas pour expliquer cette évolution générique du théâtre d'actualité au tournant des années 1550 (et nous verrons que cette évolution touche tout aussi bien le théâtre catholique que le théâtre protestant). Mais la caution morale et « intellectuelle » des genres antiques semble cependant s'avérer problématique pour le théâtre d'actualité : d'une part du point de vue de l'efficacité de la propagande religieuse (s'il faut convaincre un public large, il vaut mieux le faire en utilisant des formes qu'il connaît et apprécie et non des formes érudites dont il ne maîtrise pas les codes), d'autre part parce que la structure même de la tragédie antique, fondée sur la réalisation du *fatum*, semble contrevenir au principe chrétien de l'avènement de la providence divine dans le monde.

Après avoir exposé dans ce chapitre la façon dont les dramaturges tentent, dans leurs préfaces et autres textes liminaires, de concilier cette triple exigence d'« honorabilité » à la fois spectaculaire et intellectuelle, de conformité théologique et d'efficacité polémique, nous verrons dans la suite du chapitre, à travers l'analyse des pièces d'actualité protestantes, que cette conciliation passe le plus souvent par une mise en scène des personnages de la moralité, de la farce, de la sottie et du mystère, connus et aimés du public, dans des structures en cinq actes avec chœurs, inspirées du théâtre antique. Nous souhaitons cependant montrer également, en quoi le choix de ces genres « nouveaux » ne peut pas être réduit à une simple stratégie de respectabilité ou à un simple effet de mode : la mise en scène de l'actualité sous la forme de la tragédie, de la comédie ou de la bergerie implique un rapport différent à la conscience et à la perception du temps présent, et c'est ce rapport que nous souhaitons interroger dans l'ensemble de ce travail.

Théâtre qui propose au spectateur la vision de son propre présent et l'incite à l'action dans l'au-delà de la séance dramatique, instrument privilégié de la propagande politique et religieuse, le théâtre d'actualité a nécessairement partie liée – et peut-être plus que toute autre forme théâtrale – avec les autorités qui l'utilisent, l'autorisent ou l'interdisent. Tracer les grandes évolutions de la législation calviniste en matière de spectacle au cours du XVI^e^ siècle (législation principalement

genevoise, mais aussi orchestrée par les synodes français) nous donnera ainsi des clefs d'analyse pour comprendre les formes que prend le théâtre d'actualité protestant durant cette période. Nous finirons ainsi ce chapitre par une réflexion sur la situation du théâtre réformé après la mort de Calvin en 1564. Après un moment de tolérance – très relative – accordée au théâtre « sérieux » (d'actualité et de collège) par les calvinistes, la situation évolue vers une condamnation plus rigoureuse, tant à Genève qu'au sein de l'église réformée sur le territoire français. Le choc créé dans les communautés protestantes par les massacres de la Saint-Barthélemy s'accompagne ainsi d'un contrôle moral qui condamne presque toute parole scénique, ces deux faits pouvant expliquer le silence post-traumatique qui caractérise le théâtre d'actualité réformé entre 1568 et 1584.

A) Le théâtre d'actualité dans la Genève de Calvin : entre réprobation morale et théologique et pragmatisme politique

Les pasteurs genevois ont, dès l'origine de la Réforme, des défiances envers les spectacles : au nom de la morale, du contrôle de la dépense et de la condamnation des plaisirs mondains, ils les bannissent de leur cité idéale. Dans une perspective humaniste, leur condamnation ne vise cependant pas à l'origine le théâtre comme texte, ni même comme spectacle de collège à sujet sérieux recommandé pour l'édification des jeunes gens, mais les formes spectaculaires héritées du XV^e^ siècle et de la première moitié du XVI^e^ siècle, jugées licencieuses, représentées devant un public mélangé et donc hétérogène, dont on ne peut maîtriser les « bonnes » orientations idéologiques et la bonne conduite morale, étant donné la promiscuité créée entre les spectateurs par les espaces de représentation. Ce théâtre est, aux yeux des calvinistes, propice à tous les dérèglements du corps et de l'esprit qui marquent les périodes de foire et de carnaval. En second lieu, la scène théâtrale est souvent condamnable lorsqu'elle prend pour sujet les Saintes Écritures, qu'elle est amenée à dramatiser et donc à déformer, à l'instar des mystères.

Malgré cette réprobation, les calvinistes trouvent dans le théâtre « un moyen d'exposer d'une façon saisissante leurs idées religieuses et d'attaquer devant les foules les abus et les vices du clergé catholique ; – et ils en profit[ent][1] ». Pour orchestrer et diffuser la lutte contre l'Église romaine, ainsi que pour orienter et conforter les fidèles dans leur opinion, les calvinistes ont besoin d'un théâtre qui mette en jeu les débats théologiques d'actualité : « à une époque où les consommateurs de la parole écrite ne constituent encore qu'une minuscule élite[2] », le théâtre est en effet un « média de masse[3] »

[1] PATRY Henri, « Le théâtre politique et religieux en France au XVI^e^ siècle », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 1904, n°53, p. 83-84.
[2] BECK Jonathan, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme, op. cit.*, p. 47.
[3] *Ibidem*

qui peut et doit jouer un rôle important dans la propagation et l'affirmation de la Réforme. Héritier du théâtre polémique de la première moitié du siècle, que nous avons présenté dans ses grandes lignes dans le Prologue de ce travail, le théâtre d'actualité genevois va cependant pouvoir représenter plus directement les idées réformées : si les allusions étaient cryptées et les allégories parfois détournées dans le théâtre publié en France dans les années 1520-1540, les pièces de notre corpus peuvent se faire beaucoup plus explicites quand elles sont représentées dans la « Rome protestante ».

S'il apparaît plus libre d'exprimer clairement ses condamnations, le théâtre polémique d'actualité genevois, pour échapper aux foudres de la censure du Consistoire, se doit cependant de marquer sa différence – du moins de manière « extérieure », notamment par le « genre » qu'il affiche – avec les formes d'expression théâtrales de la première partie du siècle encore très appréciées par le public, mais trop liées aux yeux des réformateurs aux « dissolutions » spectaculaires inhérentes à la fête et au carnaval, que l'on veut voir bannies de la cité réformée idéale.

(1) La condamnation morale des « dissolutions » liées à la performance présente

Les *Ordonnances ecclésiastiques*, rédigées par Calvin immédiatement après son retour à Genève et promulguées par le Conseil le 10 novembre 1541 pour fixer les règles de mœurs des ministres du culte et de tous les citoyens de Genève, sont formelles : les « danses et telles dissolutions » appartiennent aux « vices qui sont intolérables en un pasteur[1] ». Or ce qui n'est pas tolérable en la personne d'un pasteur, en vertu du sacerdoce universel qui fonde la religion réformée, ne tarde pas à l'être pour chaque citoyen de Genève : la danse, mentionnée à plusieurs reprises dans les Ordonnances ecclésiastiques, pouvait conduire tout Genevois à l'emprisonnement. Pour avoir dansé en 1547, Françoise Perrin, la femme d'un éminent « libertin », doit ainsi comparaître devant le tribunal des mœurs qu'est le Consistoire ; elle nie cependant avoir dansé et refuse de dénoncer ceux qu'elle aurait vus se livrer à ce vice ; son mari Ami Perrin, qui confesse cette activité condamnable, est quant à lui emprisonné[2].

Il serait intéressant de savoir ce que le réformateur genevois entend exactement par « telles dissolutions » quand il rédige les *Ordonnances ecclésiastiques* : le spectacle, fondé sur le jeu des corps vivants dans le présent de la séance, rejoint-il le champ si vilipendé de la danse, propre à toutes les licences ? Ce lien entre la danse et certaines « dissolutions » d'ordre spectaculaire, s'il n'est pas explicite sous la plume de Calvin, est attesté dès la deuxième version de la *Discipline ecclésiastique*

---

[1] KINGDON Robert-M. et BERGIER Jean-François (éd.), *Registres de la compagnie des pasteurs de Genève au temps de Calvin*, Tome I, 1546-1553, *Travaux d'humanisme et Renaissance,* LV, Genève, Droz, 1964, p. 4.
[2] Pour les détails de l' « affaire » Perrin, voir JONKER Gerard Dirk, *Le protestantisme français et le théâtre en langue française au XVI^e^ siècle,* Groningen-Batavia, 1939, p. 193-195.

des Églises réformées de France. Ce texte, qui fixe (théoriquement) les règles disciplinaires pour les pasteurs français mais aussi pour tous les réformés de France, est rédigé pour la première fois au synode national de Paris, en 1559, puis perpétuellement amendé lors des synodes nationaux qui réunissent régulièrement tout au long du XVI^e^ siècle les délégués laïcs et les pasteurs de la communauté réformée. Le synode national de Poitiers, en 1560, ajoute ainsi à l'article XXVII du chapitre 14 de la *Discipline* « Des règlements particuliers » la phrase suivante : « Tous consistoires seront admonestés par les ministres, de défendre soigneusement toutes danses, momeries et batelleries[1] ». Les éditions de la *Discipline*[2] diffèrent cependant dans le détail des textes et des ajouts et, d'après une autre source, le synode de Poitiers aurait ajouté à ce qui est pour le compilateur Jean Aymon l'article II de la *Discipline* de 1559, cette recommandation : « tous Consistoires seront avertis par les ministres, de défendre soigneusement toutes danses, momeries, tours de gibecière et comédies[3] ».

Quelles qu'en soient les versions, la *Discipline* condamne les activités ludiques[4] : danse, masques ou spectacles, les divertissements sont interdits au nom d'une méfiance envers le jeu et le déguisement. Une « mommeri[e] » ou momerie est en effet une « mascarade », une « bouffonnerie », un « déguisement de gens masqués pour aller danser, jouer, ou se réjouir[5] » qui constitue l'une des activités privilégiées du carnaval. Le lien entre la momerie et les pratiques théâtrales comiques comme la farce ou la comédie est attesté par plusieurs citations dans le *Dictionnaire du Moyen Français* en ligne et dans le *Dictionnaire de la Langue française du seizième siècle* de Huguet. Dans ses *Chroniques scandaleuses*, Jean de Roye rapporte que « fut ledit souper moult honorable, plantureux et servi de tout ce qu'il était possible de trouver, avec chantres divers et plusieurs instruments mélodieux, **farces**, **momeries** et autres honnêtes joyeusetés » (II, p. 67, nous soulignons, de même que pour les citations suivantes). Jean Lemaire de Belges écrit quant à lui dans l'*Illustration de Gaule et Singularité de Troie* publiée en 1511 (I, 44) : « Tantôt survinrent jeux, **comédies,** morisques, **momeries**, barboires [déguisements avec une barbe] et autres diverses manières d'ébattements, tels que ès grands cours des princes se soulaient faire[6] ». Le même lien est établi par Rabelais dans ce

---

[1] HUISSEAU Isaac d', *La discipline des Églises réformées de France ou l'ordre par lequel elles sont conduites et gouvernées. Nouvelle et dernière édition. Dans laquelle le recueil des observations et questions, sur tous ses articles, tiré des actes des synodes nationaux, a este revu, corrigé, et de beaucoup amplifié,* Genève et Saumur, 1666, p. 239.

[2] Il existe une première édition imprimée de la *Discipline* qui date de 1566.

[3] AYMON Jean, *Actes ecclésiastiques et civils de tous les synodes nationaux des Eglises réformées de France en II volumes. Tous les synodes nationaux des Eglises reformées de France, auxquels on a joint des mandements royaux, et plusieurs lettres politiques, sur ces matières synodales*, La Haye, Charles Delo, 1710, Tome I, p. 16.

[4] Le lien avec la législation en vigueur dans l'Église catholique est manifeste, particulièrement dans les Décrétales des XII^e^ et XIII^e^ siècles sur le sujet. Nous renvoyons ici aux travaux de Simon Gabay, qui prépare une thèse sur le sujet : voir GABAY Simon, « Réguler la pratique théâtrale », in *Questes*, n° 18, « La règle du jeu », Amandine Mussou et Laëtitia Tabard (éds), février 2010, p. 44-53.

[5] FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire Universel* [1690], Genève, Slatkine Reprints, 1970, entrée « Momerie».

[6] HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la Langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1932, entrée « Momerie ».

passage du chapitre 13 du *Quart-Livre* (1548-1552) : « Le statut seulement concernait **farces, momeries** et jeux dissolus[1] ». Les « batelleries » désignent quant à elles les tours du « bateleur », c'est-à-dire du « charlatan, danseur de corde, bouffon [… et de] tout autre sorte de gens qui amassent le peuple pour le divertir, en faisant des sauts, des danses, & des tours de passe-passe[2] ». Parmi ces tours figurent les « tours de gibecière », cette « bourse large qu'on mettait au devant du ventre » et qui « n'est en usage que parmi les charlatans, qui font plusieurs tours de passe-passe qu'on appelle **tours de gibecière**[3]. »

Les spectacles qui sont condamnés au même titre que la danse dans les premières versions de la *Discipline ecclésiastique des Églises réformées de France* appartiennent donc au registre de la mascarade et du tour de bateleur et non à proprement parler à celui du spectacle de théâtre. Le lien qu'établissent plusieurs textes entre ces pratiques et la farce – genre dûment répertorié – ainsi que la présence du mot « comédie » (à entendre ici comme jeu théâtral et non comme genre particulier) dans l'une des versions de la *Discipline* nous invitent cependant à penser que ce qui est en jeu dans la condamnation calviniste des « momeries » et « batelleries » réside justement dans leur dimension spectaculaire et performative et les risques de débordements qu'elles comportent, bien plus que dans leur contenu ou leur « genre ». Si ces textes disciplinaires mettent sur le même plan la danse, le tour de passe-passe, les jeux masqués et la comédie, c'est qu'ils condamnent la mise en jeu du corps des acteurs (regardés en train de se mouvoir et se faisant payer pour cette exhibition) devant les corps des spectateurs. Ils visent aussi une période de l'année propice aux excès et plus particulièrement les jours précédant le carême dits « jours gras » : le début de l'article XXVIII du Chapitre 14 de la *Discipline ecclésiastique*, qui reprend en partie l'article XXVII et dont la date de rédaction est incertaine, témoigne de l'interdit alimentaire que les calvinistes font peser sur les festivités de carnaval en spécifiant que « Les momeries et batelleries ne seront point souffertes, ni faire le roi boit, ni le Mardi-gras[4] ». Ces textes réglementaires réprouvent donc une mise en avant des corps et des fonctions corporelles : proximité physique de la danse ou des assemblées nombreuses, connotation directement sexuelle des charivaris pour les mariés mal assortis et plus généralement inversion temporaire des valeurs morales traditionnelles tout à fait contraire à l'éthique protestante que les calvinistes essaient d'imposer contre les habitudes ancestrales.

---

[1] Il est intéressant de rappeler le contexte de cette citation qui oppose le genre du mystère de la Passion d'une part et la pratique de la farce, de la momerie et autres jeux de l'autre. Dans un récit enchâssé, maître Basché raconte comment François Villon, retiré à S. Maixent en Poitou sur ses vieux jours, décide de « faire jouer la Passion en gestes et langage poitevin » et pour cela demande au frère Tappecoue de lui prêter une chape et une étole : « Tappecoue le refusa, alléguant que par leurs statuts provinciaux était rigoureusement défendu rien bailler ou prester pour les jouants. Villon répliquait que le statut seulement concernait farces, momeries, et jeux dissolus : et qu'ainsi l'avait vu pratiquer à Bruxelles et ailleurs. » ; RABELAIS François, *Quart-Livre* [1552], Mireille Huchon et François Moreau (éds), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 568.
[2] FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire Universel* [1690], *op. cit.*, entrée « bateleur ».
[3] *Idem, Ibid.*, entrée « gibecière ».
[4] HUISSEAU Isaac de, *La discipline des Églises réformées de France*, *op. cit.*, p. 240.

Ces « jeux » sont même « l'œuvre de Satan » aux yeux du réformateur Christophe Fabri qui s'attire les foudres des habitants de Thonon en tentant d'y faire interdire les abbayes joyeuses dont la mission est d'organiser les différentes festivités qui rythment la vie sociale. Dans une lettre à Guillaume Farel, datée du 11 janvier 1537, il écrit : « *Importunitate effeceram, ut regnum hoc vere Satanicum una cum hujusce Abbatiae insolentiis prohibentur* » (« Par opiniâtreté, j'ai obtenu que soient interdits **ce vrai règne de Satan** en même temps que les insolences de chaque abbaye [joyeuse] », nous soulignons). Les réformés cherchent donc à imposer un nouveau temps de la cité, fondé sur une structuration moderne de la vie des habitants, scandée moins par les fêtes traditionnelles, que par l'organisation hebdomadaire du travail et du repos.

Quelle que soit leur forme, les pratiques spectaculaires sont résolument condamnées et leur suppression est perçue comme une victoire de la Réforme sur la licence païenne « tolérée » par l'Église romaine. Celle-ci, pourtant, lutte également contre les dérives du théâtre, comme le montre l'action de Charles de Borromée au Concile de Trente[1], qui reprend largement les conciles précédents et témoigne d'une condamnation générale du spectacle par la chrétienté. Dans l'*Histoire ecclésiastique des Églises réformées de France*, Théodore de Bèze se réjouit que les réformés rouennais soient parvenus à mettre un terme aux fêtes de carnaval organisées par la joyeuse confrérie des Cornars ou Conards de Rouen :

> Le 27 janvier 1562, fut publié l'Édit de janvier à Rouen, et suivant icelui, fut dressé l'exercice de ceux de la religion aux faubourgs, en toute obéissance et avec tel fruit qu'étant chose accoutumée en la ville de faire infinies insolences et mascarades, la semaine précédente le carême, par une compagnie qu'ils appellent les *Cornars*, tout cela cessa lors, d'un commun accord et consentement du peuple condamnant telles folies et méchancetés ; hormis que quelques-uns, plus effrontés que tous autres, entreprirent de faire quelque chose, qui furent tantôt rembarrés par le menu peuple même à coups de pierre[2].

Le glissement de « mascarades » – jeu ou bal masqué – à « insolences », puis à « folies » et « méchancetés » dit assez la réprobation du théologien réformé envers les saturnales des confrères *Cornars* qui font bombance durant les jours gras et tournent en dérision les autorités de la ville. Il ne faut cependant pas oublier que Théodore de Bèze est lui-même l'auteur d'une tragédie biblique, *Abraham sacrifiant*, écrite à Lausanne et interprétée par les élèves du collège lors de la journée des promotions en mai 1550[3]. Son combat contre les « *Cornars* » n'est donc pas une croisade contre toute

---

[1] Voir notamment BORROMÉE Charles, *Opusculum de choreis et spectaculis in festis diebus non exhibendis*, Toulouse, Jean Boude, 1662, chapitre XIII : *Choreas et spectacula prohibita festis diebus a legibus civilibus*, et chapitre XIV : *Choreas et spectacula prohibita festis diebus a canonibus*.

[2] BÈZE Théodore de, *Histoire ecclésiastique des Églises réformées de France, en laquelle est décrite au vrai la renaissance et accroissement d'icelles depuis l'an MD.XXI jusques en l'année MDLXIII, leur règlement ou discipline, synodes, persécutions tant générales que particulières, noms et labeurs de ceux qui ont heureusement travaillé, villes et lieux où elles ont été dressées, avec le discours des premiers troubles ou guerres civiles, desquelles la vraie cause est aussi déclarée*, Anvers, J. Remy, 1580, tome II, p. 610-611.

[3] Voir l'Introduction de BÈZE Théodore de, *Abraham sacrifiant, Tragédie Française* [1550], Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin (éd), Paris, Honoré Champion, 2006.

activité théâtrale et il épargne en tout état de cause le théâtre de collège, au point même de choisir un sujet biblique pour sa pièce. Cette différence de traitement entre les manifestations spectaculaires met en évidence le fait que la condamnation calviniste porte avant tout sur les conditions de représentation et sur le contrôle du public ; il est en effet bien plus aisé d'orienter la réception d'une pièce de théâtre dans le cadre d'une représentation de collège limitée dans l'espace et dans le temps et donnée devant un public très homogène que lors d'une « momerie » de carnaval, donné dans l'espace ouvert et public de la ville, devant un public nécessairement hétérogène.

(2) La condamnation théologique du théâtre : détournement des textes sacrés et questionnement ontologique sur l'incarnation des personnages par les acteurs

Tous les genres ne sont cependant pas concernés par cette exception « scolaire » envers le théâtre inspiré de la Bible. Comme nous l'avons vu plus haut, le mystère – donné justement sur la place publique, devant un public mélangé et selon une structure temporelle et spatiale discontinue – est unanimement condamné dans le monde réformé et rejoint en cela les « momeries » du carnaval. Si la grande faute des mystères aux yeux des luthériens est leur insistance sur les souffrances du Christ, c'est la trahison du récit établi par la Bible qui constitue pour les calvinistes l'offense primordiale, car elle atteint le principe de la *sola scriptura*. Ce travestissement de la parole révélée par Dieu à son Église est condamné par Henri Estienne dans son *Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, publié anonymement en 1566. Au chapitre XXXI du premier livre de ce traité, intitulé « Quelle sorte de paraphrase et de commentaire ces prêcheurs faisaient sur le texte de l'Écriture, et principalement où il contenait quelque histoire », Henri Estienne s'élève contre la pratique de la glose qui conduit les théologiens catholiques à « convert[ir] en vraies farces les sacrées paroles de la Bible[1] ». Il prend pour (mauvais) exemple le prédicateur franciscain Michel Menot, connu pour ses relations étroites avec le monde dramatique et par l'usage qu'il fait des sermons-spectacles, tirant vers le bouffon. Selon Estienne, Menot s'éloigne tout à fait du texte évangélique dans son sermon sur la femme pécheresse (*Luc,* 7), en inventant un nom (Madeleine) au personnage anonyme dans l'Évangile, en se livrant à une description précise des charmes de la pécheresse « comme celui qui l'a vue portraite au vif[2] » et en racontant par le menu tous les moyens dont use Marthe pour la convaincre de se rendre au sermon du Christ – toutes transformations de l'épisode biblique héritées de la *Légende dorée* et des prédicateurs de la fin du Moyen-Âge. Estienne compare ensuite cette manière de trahir le texte biblique à celle qui préside à la composition des mystères ou « passions » :

---

[1] ESTIENNE Henri, *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou, Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote* [1566], Bénédicte Boudou (éd), Genève, Droz, 2007, t. II, p. 691.
[2] *Idem, Ibid*., p. 365.

> Voilà comment ce gentil prêcheur déchiffre cette histoire, s'accordant si bien avec les joueurs de passion, qu'il n'est aisé à deviner s'il a emprunté d'eux ou s'ils ont emprunté de lui. Quand je parle des joueurs de passion, j'entends ceux qui mettaient la passion en rime pour être jouée au lieu de quelque autre moralité ou farce, ou plutôt au lieu de toutes les deux. Et premièrement quant à ce point, que ceste femme qui est dite pécheresse par l'Évangéliste, avait nom Magdalene (selon que nous l'avons oui de Menot) et qu'elle avait pris ce nom du château qu'on appelait Magdalon, le voici confirmé par un de ceux qui se sont mêlés de la dite rime, (hormis qu'il met en ces deux noms des E, non des A) en ces quatre vers, sentant très bien la veine antique.
>
> J'ai mon château de Magdelon,
> Dont l'on m'appelle Magdelaine,
> Où le plus souvent nous allons
> Gaudir en toute joie mondaine.
>
> Et quant à la mondanité, il lui en attribue toutes les espèces qu'on saurait imaginer : même la fait chanter chansons lascives : et introduit un certain écuyer nommé Rodigon lui venant faire la cour. Et entre autres choses est montré comment elle ne veut aucunement prêter l'oreille à sa sœur Marthe. En fin il déduit par le menu comment elle vint à repentance[1].

Henri Estienne évoque ici de manière très précise le, alors célèbre, *Mystère de la Passion de Jésus-Christ* de Jean Michel, joué à Angers en 1486, édité la même année, joué à Paris en 1490 puis republié de manière régulière jusqu'en 1542[2]. Ce mystère, qui remanie les deuxième et troisième journées du *Vrai mystère de la passion* d'Arnoul Gréban en doublant le nombre de vers, développe de manière exceptionnelle les épisodes de la mondanité de la femme pécheresse, devenue Magdelaine, et lui prête notamment cette aventure amoureuse avec Rodigon, auquel elle préfère finalement le Christ. Ce sont l'amplification imaginaire de l'histoire sainte, la dramatisation du récit évangélique rendue nécessaire par le passage au dialogue et à la scène et enfin les effets que ne peuvent manquer de provoquer dans le public les représentations scéniques licencieuses de la vie de Magdelaine avant sa conversion qui sont ici visés par Estienne. La condamnation est donc d'ordre moral, comme pour les « momeries » et autres « batelleries » : les calvinistes refusent de flatter la concupiscence du public et cherchent à limiter les débordements possibles de la foule en maîtrisant les paroles mais aussi les corps, tant des acteurs que des spectateurs. Cette condamnation a également une justification d'ordre théologique (bien que différente de la position de Luther sur les *Passionsspielen* que nous avons exposée précédemment) : on ne saurait déformer la parole divine révélée dans les Évangiles, même quand il s'agit de répandre cette bonne parole par le prêche ou le spectacle.

Chez certains ministres calvinistes, la condamnation du théâtre ne vise pas seulement les conditions du spectacle ou l'adaptation scénique du texte sacré, mais l'art théâtral lui-même. Ainsi Guillaume Farel écrit-il à Calvin dans un lettre du 16 juin 1546 que le jeu d'acteur est toujours condamnable car il soustrait l'homme à son devoir envers le Christ en l'obligeant à se défaire de sa propre personnalité : « Il est à craindre que les acteurs ne se divertissent au moyen des personnalités d'autrui, alors qu'ils doivent maintenir leur propre personnalité en Christ dans leurs fonctions quelles

---

[1] *Idem, Ibid*., p. 367-368.
[2] Voir RUNNALS Allison G., « La circulation des textes des mystères à la fin du Moyen Âge : les éditions de la *Passion* de Jean Michel », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* 1996, vol. 58, n° 1, p. 7-33.

qu'elles soient[1] ». Farel développe ce point de vue dans une lettre à Pierre Viret datée du 29 septembre 1550 : « Le chrétien doit agir avec sérieux, il doit protéger et guider la personnalité qu'il possède véritablement, et non endosser une personnalité fictive, alors que l'hypocrisie et tout hypocrite/acteur le comprennent si mal[2] ». Le lien que Guillaume Farel établit entre le jeu de l'acteur et l'hypocrisie – en s'appuyant sur l'étymologie grecque du mot (ὑποκριτής : acteur, mime mais aussi hypocrite) – condamne donc la pratique théâtrale parce qu'elle conduit l'acteur à endosser une *persona ficta* (à savoir un masque, selon le sens le plus ancien de *persona* qui a donné personnage, mais aussi une personnalité) qui n'est pas la *persona vera* que lui a été attribuée par Dieu. Il est intéressant de noter que, si elle ne provient pas textuellement des Évangiles, cette réprobation du travestissement de la *persona vera* reprend largement les accusations que Tertullien adresse au théâtre dans sa diatribe contre les spectacles, *De spectaculis* :

> Plaira-t-il [à Dieu] celui qui use du rasoir pour falsifier ses traits, infidèle envers son propre visage ; qui, non content de le faire ressembler le plus possible à Saturne, Isis ou Liber, l'expose de surcroît à l'affront des soufflets, comme s'il tournait en dérision le précepte du Seigneur ? Apparemment, le diable aussi enseigne à offrir patiemment sa mâchoire aux coups ! De même, s'il a juché les tragédiens sur des cothurnes, c'est que « personne ne peut ajouter une coudée à sa taille » : il veut faire mentir le Christ.
>
> Quant à la fabrication même des masques, je demande si elle peut plaire à un Dieu qui défend qu'on exécute la moindre effigie, à plus forte raison de son image. L'auteur de la vérité n'aime pas le mensonge. Tout ce qui est factice est adultère à ses yeux. Celui, par conséquent, qui se donne une voix, un sexe, des âges, qui ne sont pas les siens, qui fait passer pour vrais ses amours, ses colères, ses gémissements, ses larmes, n'aura pas l'approbation de Celui qui condamne toute simulation[3].

Le lien étymologique entre l'acteur et l'hypocrite est ainsi déjà exploité par le Père de l'Église dans sa condamnation de tous les types de spectacles : jeux du cirque, théâtre, combats athlétiques et même hommages rendus aux morts. De la même façon, Guillaume Farel ne tolère aucune exception à sa réprobation des spectacles en tous genres puisque l'acteur, parce qu'il falsifie le don qu'il a reçu de son créateur, se détourne du devoir qui est le sien sur la Terre : servir le Christ. L'évolution du sens de « momerie » est en cela intéressante car dans une acception seconde, le mot acquiert une dimension morale figurée et se dit « de **l'hypocrisie**, des grimaces, des déguisements qui font paraître les choses autrement qu'elles ne sont[4] ». L'opprobre jeté par certains calvinistes sur le théâtre comme art de la feinte a ainsi contaminé le langage même du spectacle et trouvera un écho catholique dans la querelle de la moralité du théâtre au XVII[e] siècle. Si cette condamnation du théâtre au nom de la falsification de l'identité opérée par l'acteur est très loin d'être unanime chez les théoriciens réformés, il n'en demeure

---

[1] BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Corpus Reformatorum* vol. XL, *Calvini Opera* vol. XII, Brunswick, C. A. Schwetschke, 1874, lettre 802 « Farellus Calvino », colonne 351 : « Timendum est, ne qui alienis personis oblectantur quum propriam in Christo debeant sustinere in omni genere officiorum ».

[2] *Ibid*., vol. XLI, *Calvini Opera* vol. XIII, 1875, lettre 406 « Farellus Vireto», colonne 640 : « Serio agere debet Christianus et tueri et agere personam quam habet vere, et non fictam sumere quum hypocrisis tam male audiat et omnis hypocrita ».

[3] TERTULLIEN, *Les Spectacles (De spectaculis),* Marie Turcan (éd. et trad.), Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, XXIII, p. 277-279.

[4] FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel*, entrée « momerie ».

pas moins qu'une certaine méfiance envers le processus d'incarnation théâtrale traverse la pensée calviniste, quand les critiques catholiques envers le théâtre portent davantage sur l'immoralité qui découle de la représentation (désordres, promiscuité, spectacles programmés pendant les offices religieux, etc.). Il nous faudra observer au cours de cette étude si cette méfiance des calvinistes à l'égard de l'incarnation – que l'on peut lier au refus luthérien du pathétique – produit des formes de représentation spécifiques dans le théâtre d'actualité.

Cependant, malgré ces arguments d'ordre moral et théologique qui étayent la condamnation des spectacles et des acteurs, l'on écrit et l'on joue du théâtre dans la Genève réformée. Si Christophe Fabri provoque une telle levée de boucliers quand il voulut supprimer les abbayes de jeunesse de Thonon[1], c'est que la population de la ville, bien que globalement acquise à la Réforme, ne supporte pas ce contrôle sur ses mœurs et ses distractions traditionnelles, et ce d'autant que les confréries joyeuses sont vraisemblablement des groupes dominés par des familles locales de position sociale relativement élevée[2]. Il apparaît de même qu'à Genève, les ministres ne peuvent s'opposer complètement à la tenue de spectacles. Mais plus encore, il semble que les calvinistes, à l'image de leurs voisins et prédécesseurs luthériens, perçoivent l'impact que peuvent avoir les pièces de théâtre quand elles servent leurs intérêts dans la lutte qui les oppose à la religion romaine. Pour reprendre les mots de Gaston Bonet-Maury : « Calvin, qui n'aimait pas le théâtre, eut trop de sens politique pour se priver d'un auxiliaire aussi redoutable, dans la lutte engagée contre le catholicisme[3] ».

(3) Le pragmatisme de Calvin : vers une représentation « cadrée » d'un théâtre d'actualité de propagande

Si nous n'avons trace d'aucune représentation théâtrale à Genève pendant une quinzaine d'années à partir de 1531, on constate une brusque renaissance théâtrale en 1546, année au cours de laquelle au moins trois pièces sont représentées : la première le 14 mars pour fêter le renouvellement

---

[1] Voire JONKER, Gerard Dirk, *Le Protestantisme et le théâtre de langue française au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 202.

[2] Si l'on admet que l'étude menée par Katell Lavéant sur les compagnies joyeuses de villes des Pays-Bas méridionaux peut être transposée dans d'autres aires géographiques. Voir sur ce point LAVÉANT Katell, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XV^e-XVI^e siècles),* thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 2007.

[3] BONET-MAURY Gaston, « Le *Monde malade et mal pansé*, ou la comédie protestante au XVI^e siècle », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 1886, n° 35, p. 212. Voir également sur ce point les travaux de Charles-Antoine Chamay, et notamment sa communication « Théâtre vs. pouvoir. Le cas de la Genève pendant la Réforme » au colloque « La permission et la sanction : théories légales et pratiques du théâtre (1400-1600) », Jelle Koopmans, Marie Bouhaik-Gironès et Katell Lavéant (dir), Amsterdam, novembre 2009.

de la combourgeoisie avec Berne[1], suivie le 2 mai par la *Moralité de la maladie de Chrétienté* de Mathieu Malingre, puis le 4 juillet par les *Actes des Apôtres*[2].

Les tensions qui président aux représentations de cette dernière pièce témoignent qu'il existe parmi les pasteurs de Genève un parti hostile au théâtre. La moralité du 2 mai a été autorisée par le Conseil sur la recommandation des ministres (« ayans entendu que les ministres l'ont visité [le texte de la moralité] et que c'est à l'édification et augmentation de la parole de Dieu[3] ») et l'on repousse même le sermon « devers le soyer[4] » (dans la soirée) pour permettre la représentation de ce dimanche après-midi. De la même façon, le conseil décide le 24 mai de soumettre le texte des *Actes des Apôtres* à Calvin afin que « si elle se trouve saine et d'édification que l'on la joue »[5], mais le 1er juin, Calvin adresse une remontrance aux « joueurs des histoires » dans laquelle il déclare que les ministres ne sont pas d'avis que la représentation ait lieu et qu'il convient d'employer l'argent nécessaire à la représentation des *Actes des Apôtres* à des « œuvres de charité[6] ».

Au même moment, une lettre de Calvin à Guillaume Farel montre qu'il s'agit surtout d'une opposition de principe permettant aux ministres de dégager leur responsabilité morale de cette décision d'autoriser une représentation théâtrale :

> Il n'y a rien de nouveau ici, si ce n'est que l'on prépare une seconde comédie, activité que nous avons déclaré n'approuver nullement. Nous ne voulions pas cependant combattre à l'extrême, parce qu'il y avait danger que nous n'élevassions pas notre autorité, si à la fin nous vainquions en résistant obstinément. Je vois qu'il n'est pas possible de refuser tout divertissement. C'est pourquoi cela me suffit s'ils comprennent qu'il leur est concédé ce qui n'est pas à ce point vicieux, mais contre notre gré[7].

En 1546, Calvin ne semble donc pas prêt à en découdre avec le Conseil au sujet des représentations théâtrales, qu'il ne juge apparemment pas véritablement « à ce point vicieu[ses] ». Le 15 juin, il vient même déclarer devant le Conseil au nom de tous les pasteurs que le texte de la pièce est « saint et selon Dieu », mais qu'il serait sûrement plus convenable de renoncer à une représentation et surtout de décharger le ministre Abel de la bonne marche du spectacle[8]. Le Conseil passe outre, maintient Abel

---

[1] GALIFFE John Barthélemy Gaïfre, *Nouvelles pages d'histoire exacte, soit le procès de Pierre Ameaux [...]*, Genève, Imprimerie Vaney, 1863, p. 73.
[2] ROGET Amédée, *Histoire du peuple de Genève depuis la Réforme jusqu'à l'Escalade*, 7 vol., Genève, Jullien, 1870-1883, t. II, p. 235-243.
[3] *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, f. 74, v° f. 83, cité par JONKER Gerard Dirk, *op. cit.*, p. 197.
[4] ROGET Amédée, *Histoire du peuple de Genève depuis la Réforme jusqu'à l'Escalade, op. cit.*, p. 236.
[5] BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Corpus Reformatorum*, vol. XLIX, *Calvini Opera*, vol. XXI, Brunswick, C. A. Schwetschke, 1879, *Annales Calviniani*, colonne 381.
[6] *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, f. 104, cité par JONKER Gerard Dirk, *Le Protestantisme et le théâtre de langue française au XVIe siècle, op. cit.*, p. 198.
[7] BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Calvini Opera* vol. XII, *op. cit.*, lettre 800 « Calvinus Farello », colonnes 347-348, lettre datée du 3 juin 1546 : « Nihil hic habemus novi, nisi quod secunda comoedia iam cuditur. Cuius actionem testati sumus nobis minime probari. Pugnare tamen ad extremum noliumus, quia periculum erat ne elevaremus nostram auctoritatem, si perticaciter repugnando tandem vinceremur. Video non posse negari omnia oblectamenta. Itaque mihi satis est si hoc, quod non est adeo vitiosum, indulgeri sibi intelligant, sed nobis invitis. »
[8] ROGET Amédée, *Histoire du peuple de Genève depuis la Réforme jusqu'à l'Escalade, op. cit.*, p. 237.

en place et arrête le 21 juin que la représentation aura lieu le 4 juillet ; le 25 juin, il accorde « 30 écus aux comédiens pour leurs frais[1] ».

La position modérée de Calvin s'explique par son désir de ne pas renouveler les expériences malheureuses de Christophe Fabri en interdisant toute distraction à la population qui risque alors de se retourner contre les réformateurs ; il lui importe simplement qu'on sache que les ministres n'ont pas donné leur approbation sur cette matière. Mais tous les collègues de Calvin ne sont pas prêts à cette temporisation et, à la date du 28 juin 1546, les *Fragments biographiques et historiques, extraits des registres du Conseil d'Etat et de la République de Genève* indiquent que :

> Quelques hommes et quelques femmes ayant obtenu du Conseil de jouer une moralité composée par Roux Monet et intitulée les Actes des Apôtres, ce que les ministres avoient aussi approuvé, Michel Cop, l'un de ces derniers en cria beaucoup en chaire à St. Pierre et fut accusé d'avoir dit que les femmes qui monteraient sur le théâtre pour jouer cette farce étaient des effrontées sans honneur, et qui n'avoient d'autre dessein que de se faire voir parées pour exciter des désirs impurs dans le cœur des spectateurs. Ledit Cop ayant été cité en Conseil pour ce fait le nia, et convint seulement d'avoir dit que l'on pourrait jeter sur elles des regards impudiques, ce qu'il fallait éviter.[2]

Dans son sermon du 27 juin 1546, le pasteur Cop ne contredit pas spécifiquement Calvin qui a approuvé le texte des *Actes des Apôtres*, mais il s'élève contre la représentation, cette « farce, qui avait pour but de mettre en pièces l'Écriture et de **favoriser l'idolâtrie**[3] » (nous soulignons) et il s'en prend violemment à l'immoralité des acteurs, et plus particulièrement des actrices (attestant par là que les femmes ne sont pas bannies de toutes les scènes théâtrales en Europe au XVI^e^ siècle[4]). Les acteurs, insultés, adressent une plainte au Conseil et, pendant leur audition, Calvin tente d'apaiser les débats tout en défendant son collègue ministre. Calvin ne blâme cependant pas Cop de son opinion, mais de son imprudence : « Alors je jugeais qu'il était imprudent de faire usage d'une telle déclaration dans un moment inopportun [...] en aucune façon je ne pouvais approuver ce qu'il avait dit[5] ». Le Conseil ignore les vitupérations de Cop et le 1^er^ juillet 1546, l'on fait dresser des loges pour placer les membres du Conseil étroit aux représentations (« pour les sieurs du Conseil étroit au lieu plus propre[6] ») qui ont lieu les dimanche 4 et lundi 5 juillet : « Lundi 5 Juillet 1546. Le Conseil ordinaire n'a été tenu pour ce que hier et ledit Lundi l'on a joué le commencement des histoires des Apôtres qui a duré deux jours[7] ». Les polémiques suscitées par cette représentation conduisent cependant le Conseil à souscrire à la prière des ministres « de ne permettre plus ainsi jouer telles histoires mais que

---

[1] *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, 25 juin 1546, f. 121, reproduit dans BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Annales Calviniani, op. cit.*, colonne 384.
[2] *Fragments biographiques et historiques, extraits des registres du Conseil d'Etat et de la République de Genève, op. cit.*, p. 13.
[3] ROGET Amédée, *op. cit.*, p. 240.
[4] Nous renvoyons sur ce point à la communication de PARUSSA Gabriella, « Le théâtre des femmes au Moyen Age : écriture, rôles, jeu et organisation matérielle », communication donnée lors d'une journée d'étude de l'EHESS, « L'individu face à l'expérience théâtrale à la fin du Moyen Âge », 29 novembre 2008.
[5] BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Calvini Opera* vol. XII, *op. cit.*, lettre 807 « Calvinus Farello », colonne 356 : « Nam imprudentem fuisse iudicabam qui extra tempus tali declamatione usus foret [...] nullo enim modo approbare poteram quod dixerat ».
[6] *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, f. 137, v°, cité par JONKER Gerard Dirk, *op. cit.*, p. 201.
[7] *Ibid.*

l'argent soit employé pour les pauvres » et à décider « que telles histoires soient suspendues jusques l'on voie le temps plus propre[1] ».

Les pasteurs de Genève hostiles au théâtre ne parviennent donc pas véritablement à faire entendre leurs anathèmes. Calvin même ne paraît pas avoir jugé le théâtre comme une activité fondamentalement immorale et, à l'image de Luther, il semble en avoir approuvé la valeur pédagogique puisque, dès 1547, un « dialogue du livre de Joseph » est monté au Collège de Genève[2]. Il ne va cependant pas jusqu'à intégrer la pratique du théâtre au plan des études détaillé classe par classe dans ses *Leges Academiae Genevesiensis*[3]. Ces dernières s'inspirent pourtant fortement du programme d'éducation développé par Jean Sturm[4] au Gymnasium de Strasbourg, dans lequel le théâtre avait une place prépondérante.

Quelle qu'ait été leur intime conviction sur ce sujet, nous ne possédons enfin nulle preuve que Calvin ou Bèze se soient opposés à l'une des douze représentations[5] qui eurent lieu à Genève entre 1546 et 1568 et dont nous avons gardé la trace (plusieurs de ces pièces appartiennent à notre corpus et seront étudiées plus loin). Cette production peut être répartie en deux ensembles : d'une part, les pièces représentées par les élèves du Collège, le plus souvent à l'occasion des remises de prix et montées avec le soutien financier des magistrats du Conseil (1547, 1549[6], 1552, 1561, 1567) et,

---

[1] *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, f. 142, reproduit dans BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Annales Calviniani, op. cit.*, colonne 386.

[2] *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, f. 136 (7 juin 1547), cité par GROSSE Christian et STAWARZ-LUGINBÜLH Ruth, « La *Pastorale* (1585) de Simon Goulart : théâtre et tradition bucolique au service d'une célébration politique », communication donnée au Colloque Simon Goulart, Université de Genève, 9 et 10 décembre 2005, Actes à paraître.

[3] CALVIN Jean, *L'ordre du Collège de Genève* [*Leges Academiæ Genevensis*, Genève, Robert Estienne, 1559], *remis en lumière par les soins de C. Le Fort*, Genève, Université de Genève, 1859. Il est à noter que Calvin ne mentionne pas la pratique du théâtre dans son programme d'études, alors même que, dans le chapitre « *De promotionibus* », il autorise les élèves des classes de seconde et de première à réciter avec modestie un discours ou un poème lors de la remise des prix (« *si quid habet primæ vel secundæ classis scholastici vel soluta oratione vel carmine scriptum, modeste recitanto* ») ; mais nous avons vu plus haut qu'il ne s'était pas opposé à certaines représentations au Collège de Genève.

[4] Voir STURM Jean, *Johannis Sturmii de Institutione scholastica opuscula omnia [...] recensuit et desideriis scholasticis auxit Fridericus Andreas Hallbauer*, Iéna, C. F. Buchii, 1730. L'étude du théâtre apparaissait en classe de 3ème, soit vers l'âge de 13-14 ans, et s'intensifiait surtout en classe de 1ère. Le théâtre était considéré par le pédagogue protestant comme le meilleur moyen de revenir aux sources antiques, la tragédie grecque et la comédie latine, et de participer à la diffusion des idées nouvelles et de la morale chrétienne. L'intérêt de Sturm pour le théâtre se lit aussi dans le fait qu'il dédia à Thomas Naogeorgus (auteur dont nous avons étudié la production dans le Prologue, II, B – Le *Tendenzdrama* : l'émergence d'une nouvelle forme du théâtre d'actualité) un quatrain qui figure parmi les pièces liminaires de la traduction que ce dernier a fait de sept tragédies de Sophocle, publiées à Bâle en 1558 sous le titre *Sophoclis Tragoediæ septem, Latino carmine redditæ, & Annotatibus illustratæ, per Thomas Naogeorgum Straubingensem*.

[5] Christian Grosse et Ruth Stawarz-Luginbülh, dans leur article « La *Pastorale* (1585) de Simon Goulart », *op. cit.*, relèvent les mentions de représentations à Genève dans les *Registres du Conseil* des Archives d'État de Genève : 7 juin 1547, 16 avril 1548, 1er avril 1549, 20 août 1552, 2 avril 1554, 9 août 1554, 28 septembre 1554, 6 janvier 1558, 5 août 1561, 22 septembre 1561 et 13 octobre 1561. Ils signalent également une représentation le 20 avril 1568, mentionnée dans les *Fragments biographiques et historiques, extraits des registres du Conseil d'Etat de la République de Genève, op. cit.*, p. 13.

[6] Le mardi 2 avril, le Conseil autorise ainsi les enfants de l'école « de jouer une comédie de Térence au pré de Rive ; et il leur est alloué deux écus soleil pour banqueter », *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, f. 61, reproduit dans BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Annales Calviniani, op. cit.*, colonne 450.

d'autre part, les pièces politiques de circonstance composées pour célébrer l'alliance avec la cité de Berne.

En 1558, on ignore si Calvin, qui a été sollicité par le Conseil sur ce point, a souscrit au projet de maître Enoch de représenter devant les envoyés bernois une « tragédie des cinq écoliers de Berne exécutés à Lyon qu'il voudrait être aussi jouée comme il en a des enfants tous instruits[1] » (tragédie politique d'actualité dont nous ne conservons pas la trace et dont maître Enoch – ou le secrétaire du Conseil – semble avoir étrangement « adapté » le sujet à la cérémonie puisque les cinq écoliers réformés tués à Lyon étaient étudiants à Lausanne et non à Berne d'après Jean Crespin[2]) mais les registres du Conseil nous apprennent que l'« on régale magnifiquement les envoyés de Berne pour l'alliance, et on leur fait tous les honneurs qu'ils peuvent souhaiter[3] », ce qui inclue peut-être une représentation théâtrale. Le 20 avril 1568[4], en revanche, nous savons que Théodore de Bèze approuve que soit représentée la *Comédie du Monde malade et mal pensé* de Jacques Bienvenu[5], en l'honneur de la combourgeoisie, le premier dimanche de mai et la dédicace de la pièce atteste que les personnages furent interprétés par des citoyens genevois.

Aux genres « pédagogique » et « cérémoniel », s'ajoutent diverses pièces tirées de la mythologie, de l'histoire antique ou des Écritures, jouées parfois par des comédiens de passage (et ce alors même que le 1er juin 1546, le Conseil avait défendu de jouer « la bataille des puissances de Hercules et autres antiques[6] »), ainsi que la *Comédie du Pape malade* de Conrad Badius, donnée « en la salle du Collège » le 6 août 1561 à trois heures de l'après-midi, dont nous analyserons plus loin les conditions de représentation. Cette date d'août 1561 est d'autant plus intéressante que le 17 juillet 1561, le Consistoire a adressé une requête au Conseil pour que soient renouvelés « les édits sur les tavernes et jeux : car elles sont aujourd'hui toutes pleines de gens et les jeux abondent plus que jamais et tout le monde se déborde après les jeux de quilles courtes billes et palets tant les jours ouvriers que les dimanches[7] », ce à quoi le Conseil répond le 21 juillet 1561 en décidant de « rafraîchir les criées [criées par lesquelles les décisions du Conseil étaient annoncées dans Genève] et qu'on commette au sieur lieutenant de les mettre en exécution[8] ». Au moment même où les ministres se préoccupent de l'immoralité des distractions des Genevois, ils semblent donc avoir accepté sans réserve la

---

[1] *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, f. 35 v., reproduit dans BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Annales Calviniani, op. cit.*, colonne 684.
[2] Voir le récit Jean Crespin, dans l'*Histoire des martyrs*, réimprimé in CRESPIN Jean, *Des cinq écoliers sortis de Lausanne brûlés à Lyon* [1554], Genève, Imprimerie de J.-G. Fick, 1878.
[3] *Fragments biographiques et historiques, extraits des registres du Conseil d'Etat de la République de Genève, op. cit.*, p. 24.
[4] *Ibid.*, p. 39.
[5] [BIENVENU Jacques], *Comédie du Monde malade et mal pensé, récitée au renouvellement desdites alliances à Genève le deuxième jour de mai M.D.LXVIII*, [Genève, Jean Crespin], 1568.
[6] *Registres du Conseil*, Archives d'État de Genève, f. 35 v., reproduit dans BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Annales Calviniani, op. cit.*, colonne 380.
[7] *Registres du Consistoire*, reproduit dans BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Annales Calviniani, op. cit.*, colonne 754.
[8] *Ibid., loc. cit.*

représentation d'une comédie d'actualité qui tourne en dérision la papauté et l'Église romaine. Cette représentation a cependant lieu au sein du Collège de Genève, devant une assemblée très certainement choisie et profondément unifiée dans ses orientations idéologiques, comme nous le montrera l'étude détaillée. La pièce, qui ne met en scène que des personnages masculins, ne présente pas de risque d'épisodes « lascifs » propres à semer le trouble dans un public lui aussi exclusivement masculin. Enfin, le choix d'un sujet « d'actualité » prémunit la pièce des accusations possibles de détournement de l'écriture sainte et, en représentant sur la scène des personnages réels « historiques » comme Nicolas de Villegagnon ou Artus Désiré, elle échappe à la condamnation de l'idolâtrie qui guette toujours, aux yeux des réformés, la représentation (ici scénique, mais ailleurs iconographique) du Christ et des personnages bibliques sacrés.

Il y a donc bien, dans la Genève réformée, une période d'une vingtaine d'années relativement favorable à l'expression théâtrale, à condition que ce théâtre s'inscrive dans une visée pédagogique, de célébration politique ou de polémique religieuse et qu'il adopte une forme de représentation contrôlée qui permette d'encadrer la réception et les réactions du public, pour éviter tout débordement moral comme toute erreur d'interprétation théologique. La nécessité de cet « encadrement » idéologique incite les dramaturges à développer une nouvelle pratique, inspirée des genres antiques, qui caractérise le théâtre d'actualité réformé de la deuxième moitié du siècle et dessine les frontières de notre corpus, frontières souvent plus « stratégiques » qu'esthétiques.

B) Un théâtre d'actualité qui se développe sous l'« étiquette » des genres antiques

À partir du milieu du XVI^e^ siècle, les auteurs de théâtre calvinistes tentent de légitimer leur production en l'inscrivant dans une ligne esthétique susceptible de convenir au Consistoire genevois. Leur première démarche consiste à s'écarter définitivement de la « momerie » et de la « batellerie » en établissant une rupture entre leurs œuvres et le théâtre précédent. Cette rupture s'opère par une revendication générique, qui fut celle de certains dramaturges réformés allemands comme Thomas Kirchmeyer, dont nous avons évoqué plus haut les *Tendenzdramen* d'actualité. C'est à partir des années 1550 que l'on voit pour la première fois apparaître en français les mots « tragédie » et « comédie » pour désigner des pièces de théâtre auparavant baptisées farce, sottie, moralité ou encore mystère. Ces termes sont entrés dans la langue française vers 1300 et ont pris une ampleur considérable autour de 1370, popularisés par les humanistes comme Nicolas Oresme : à cette époque, ils ont un sens savant, c'est-à-dire qu'ils renvoient à la réalité antique, dont les textes sont connus (Sénèque, Térence…) ; ils ont aussi un sens plus large, habituel en latin médiéval, de textes à l'issue

malheureuse ou heureuse. Mais à la fin du XV^e^ siècle et, surtout vers 1530-1550, ils glissent vers le domaine dramatique contemporain, qu'ils vont contaminer parfois en proposant une véritable rupture esthétique, parfois par simple effet de mode.

Les deux genres de la comédie et la tragédie, dont le nouvel essor s'inscrit dans le large mouvement de relecture de l'Antiquité par les humanistes, sont relativement bien identifiés par les auteurs savants. En 1543, dans son *Dictionarium Latinogallicum*, Robert Estienne définit ainsi la tragédie comme « une sorte d'ancienne moralité ayant les personnages de grands affaires, comme rois, princes, et autres, et dont l'issue était toujours piteuse[1] ».

Dans son *Art poétique* publié en 1555, Jacques Peletier du Mans établit quant à lui les domaines respectifs des deux genres antiques :

> [...] elles ont de commun qu'elles contiennent chacune cinq actes, ni plus ni moins. Au demeurant, elles sont toutes diverses. Car au lieu des personnes comiques, qui sont de basse condition : en la tragédie, s'introduisent rois, princes et grands seigneurs. Et au lieu qu'en la comédie, les choses ont joyeuse issue : en la tragédie, la fin est toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir. […] Pourtant, elles doivent être du tout différentes en style. La comédie parle facilement, et […] populairement. La tragédie est sublime[2].

Comédie et tragédie sont ici distinguées selon la triple opposition aristotélicienne des personnages bas ou nobles, de la fin « joyeuse » ou « lamentable » et du style « populair[e] » ou « sublime ». Les lettrés de la Renaissance ont donc connaissance des spécificités de ces deux genres et l'on ne peut pas mettre sur le compte de l'ignorance les titres de « tragédies » ou « comédies » que des auteurs comme Conrad Badius ou Jean Crespin attribuent entre 1550 et 1568 à des pièces qui tiennent avant tout du théâtre tel qu'il était pratiqué à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ siècle – il est vrai que, dans le cas d'auteurs moins lettrés, l'attraction pour ces termes plus « nobles » n'est pas nécessairement fondée sur une exacte connaissance de leur signification. Les dramaturges savants, qui ont fréquenté (de plus ou moins loin) la *Poétique* d'Aristote à travers ses « traductions » italiennes ainsi que les tragédies de Sénèque, ne sont en effet pas sans savoir que leurs productions ne respectent pas les règles qui caractérisent ces genres antiques.

Il convient dès lors d'analyser le choix qu'ils font des termes « tragédie » et « comédie » comme une volonté de légitimation : ces auteurs cherchent vraisemblablement à obtenir pour leurs œuvres la reconnaissance symbolique et sociale attachée au renouveau antique depuis le début du siècle. Ils ont ainsi contribué au pouvoir d'attraction que la « comédie » et la « tragédie » exercèrent sur le champ littéraire et théâtral pendant plus de deux siècles : comme l'indique Louis-Georges Tin, « [c]es termes indiquent sinon une appartenance générique véritable, du moins une étape littéraire tout à fait décisive dans cette généalogie[3] ». Choisir les genres antiques, c'est pour un auteur dramatique se placer immédiatement du côté du savoir, de la « poésie » et de l'érudition renaissante et par

[1] ESTIENNE Robert, *Dictionarium Latinogallicum [...]*, deuxième édition, Paris, Robertus Stephanus, 1543.
[2] PELETIER DU MANS Jacques, *Art poétique*, chap. VII, in Francis Goyet (éd.), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 303-304.
[3] TIN Louis-Georges, *Tragédie et politique en France au XVI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 159.

conséquent loin de la fête carnavalesque, du spectacle et du théâtre populaire qu'on rattache, plus souvent à tort qu'à raison, la fin du Moyen-Âge[1].

Ce choix délibéré est particulièrement mis en exergue par Jacques Grévin dans les préfaces de deux de ses comédies, *La Trésorière* de 1558 et *Les Ébahis* de 1560. Le refus de l'héritage médiéval est ainsi très sensible dans l'« Avant-jeu » de *La Trésorière* qui commence par un « Non » catégorique :

> Non, ce n'est pas de nous qu'il faut,
> Pour accomplir cet échafaud,
> Attendre les farces prisées
> Qu'on a toujours moralisées :
> Car ce n'est notre intention
> De mêler la religion
> Dans le sujet des choses feintes.[2]

La position du dramaturge est sans appel : il ne faudra pas attendre de lui qu'il place sur l'« échafaud » théâtral ces « farces [...] moralisées » qui mêlent « les lettres saintes » (v. 8) et le « jeu » (v. 10) – outrage ultime aux yeux de l'ami de Ronsard converti à la Réforme. Mais la raison de ce refus n'est pas uniquement religieuse car « ces farces badines » (v. 11) des « plus ignorants bateleurs » (v. 18) sont également « trop indignes/ Pour être mises au devant/ Des yeux d'un homme plus savant » (v. 12-14). Ces « bateleurs » sont à nouveau pris à partie dans l'« Avant-jeu » des *Ébahis* où Grévin leur reproche de mêler genres antiques et genres médiévaux dans leur « tragédies farcées[3] » et de recourir « À trompettes et tabourins/ Et gros mots qu'on ne peut entendre » (v. 26-27) en raison de la piètre qualité des œuvres interprétées (« Pour la faiblesse de leurs reins », v. 25) alors que l'émotion dans le « cœur/ Du plus attentif auditeur » (v. 29-30) doit au contraire être suscitée par « un bon vers » (v. 32). Jacques Grévin affirme écrire pour un public érudit soucieux de la dimension poétique du spectacle de théâtre, tout en refusant de profaner l'Écriture sainte. Pour cela, le recours à l'« antiquité » s'impose, et plus particulièrement à la « comédie », qui est à entendre ici dans son acception spécifique générique et non comme texte de théâtre en général :

> N'attendez donc en ce Théâtre
> Ne farce, ne moralité :
> Mais seulement l'antiquité
> Qui d'une face plus hardie
> Se représente en comédie :
> Car onc je ne pourrais penser,
> Qu'aucun se voulût courroucer
> Encontre nous, si pour mieux faire

---

[1] Selon Jonathan Beck, cette nouvelle « tendance » témoigne également « des préoccupations ressortissant plutôt à la vanité des avant-gardismes littéraires. [...] c'est aussi un signe qu'à partir de 1550, les auteurs, ne voulant pas se faire traiter d'arriérés par la dédaigneuse élite des collèges humanisants, ont vite succombé à la pression de rebaptiser leurs œuvres d'étiquettes à la mode ». Voir BECK Jonathan (éd), *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme : Six pièces polémiques du Recueil La Vallière*, *op. cit.*, Introduction, p. 31.

[2] GRÉVIN Jacques, *La Trésorière. Les Ébahis. Comédies*, Élisabeth Lapeyre (éd), Paris, Honoré Champion, 1980, *La Trèsoriere*, « Avant-jeu », v. 2-7.

[3] *Idem, Ibid.*, *Les Ébahis*, « Avant-jeu », v. 23-24.

Nous voulons aux doctes complaire[1]. (nous soulignons)

La légitimation du travail du dramaturge s'opère ainsi par un refus des pratiques théâtrales « f » considérées comme « basses » et par la revendication d'une auctorialité noble – une distinction au sens bourdieusien du terme – destinée à plaire à un public d'élite. Le renouveau antique renaissant est cependant essentiellement lié aux étiquettes nouvelles de « tragédie » et « comédie » et, pour certains auteurs, à une réflexion sur les formes, mais il n'est pas lié aux thèmes antiques, qui sont déjà très amplement mis en scène depuis 1450 sous le nom d'« histoires », d'« histoires romaines », ou d'« antiquailles ». Il convient donc de différencier un goût indéniable d'un public dit d'abord « savant » puis de plus en plus large pour les jeux dramatiques inspirées de thématiques antiques, et l'élitisme cultivé qui cherche à s'en démarquer en insistant sur des formes dramaturgiques différentes, parfois pour parler de l'actualité.

La revendication des genres antiques préserve le théâtre d'actualité de l'accusation religieuse de dissolution et de mauvaises mœurs en rompant avec la tradition théâtrale antérieure, dont nous avons montré la vivacité dans la première moitié du siècle. Ce retour à l'antique ne convient cependant pas à tous les dramaturges, et ce notamment en fonction des spectateurs auxquels ils s'adressent : Jacques Grévin, bien que réformé, écrit pour un public parisien lettré et qui revendique son érudition, quand les dramaturges genevois s'adressent à un public qu'ils souhaitent d'une part, plus large et, d'autre part, entièrement converti à leur cause.

Théodore de Bèze dans la préface d'*Abraham Sacrifiant*, redoute ainsi que l'érudition du théâtre ne rebute le public populaire :

> Et combien que les affections soient des plus grandes, toutefois je n'ai voulu user des termes ni de manières de parler trop éloignées du commun, encore que je sache telle avoir été la façon des Grecs et des Latins, principalement en leurs Chorus (ainsi qu'ils les nomment). Mais tant s'en faut qu'en cela je les veuille imiter, que tout au contraire je ne trouve rien de plus malséant que ces translations tant forcées et mots tirés de si loin, qu'ils ne peuvent jamais arriver à point. [...] Même j'ai fait un cantique hors le chorus et n'ai usé de strophes, antistrophes, épirrèmes, parabases, ni autres tels mots qui ne servent que d'épouvanter les simples gens[2].

Échapper aux foudres des autorités calvinistes condamnant le spectacle par un savant retour à l'antique pourrait en effet conduire l'auteur dramatique genevois à manquer sa cible : le public – hypothétique – des « simples gens », toujours valorisé dans une perspective réformée qui refuse la glose savante pour privilégier une appréhension directe et individuelle du « simple » texte sacré. Quand le théâtre est toléré pour des raisons d'éducation et de propagande selon lesquelles il faut qu'une pièce « arriv[e] à point », il ne peut adopter des « manières de parler trop éloignées du commun » qui ne serviraient qu'à épouvanter les spectateurs qu'il souhaite justement attirer et convaincre.

---

[1] *Idem*, *La Trésorière*. *Les Ébahis*. *Comédies*, *op*. *cit*., *La Trésorière*, « Avant-jeu », v. 60-68.
[2] BÈZE Théodore de, *Abraham sacrifiant, Tragédie Française*, *op*. *cit*., « Avis au lecteur », p. 35.

L'embarras suscité chez certains auteurs dramatiques réformés par cette nouvelle inspiration antique qui permet de s'éloigner du risque carnavalesque, et plus particulièrement par la tragédie, ne relève pas seulement de la réception du texte par un public fictivement « simple », mais également de la théologie. Ces auteurs ont en effet conscience que leurs tragédies partagent deux objectifs *a priori* contradictoires : à savoir montrer un héros soumis à une épreuve susceptible d'ébranler sa foi en un Dieu juste et bon, tout en célébrant la providence divine. La définition canonique de la tragédie comme échange dialogué au cours duquel le personnage principal subit une épreuve imposée par le destin qui le conduit vers une issue funeste entre ainsi en conflit avec les options dramaturgiques de la tragédie protestante, fondée sur une compréhension providentialiste de l'histoire[1].

Louis Des Masures, dans ses *Tragédies Saintes* publiées en 1566[2], se heurte à la double contradiction de la préservation de la parole divine et de la cohérence idéologique au sein de la tragédie biblique d'inspiration réformée. S'il affirme dans l'épître « Au Seigneur Philippe le Brun » sa volonté d'« instruire » (v. 120) par l'histoire de David déclinée en triptyque (*David combattant, David triomphant, David fugitif*) et de refuser les « publiques jeux produits à passe-temps » (v. 124), il rejette cependant l'usage :

> Des mensonges forgés, et des termes nouveaux
> Qui plaisent volontiers aux humides cerveaux
> Des délicates gens, voulant qu'on s'étudie
> De rendre au naturel l'antique tragédie. (v. 171-174)

Il s'agit donc pour Des Masures de s'éloigner du divertissement populaire – simple « passe-temps », mais aussi des « mensonges » de « l'antique tragédie » qui ne séduisent que les « humides cerveaux » des érudits. L'auteur dramatique condamne les « profanes auteurs » (v. 179) passés maîtres dans l'art de « bien inventer, feindre et mentir » (v. 180) et leur préfère « la vérité simple, innocente et pure/ (Pour envers le Seigneur ne faire offense dure) » (v. 81-182). Des Masures est cependant forcé de reconnaître qu'il est parfois contraint de « mêler ensemble/ Quelque point circonstant » (v. 189-190) à l'histoire « Afin donc qu'au théâtre icelle [il] accommode » (v. 193), mais pas au point de « déguis[er] l'histoire et la vérité » (v. 202) en introduisant dans sa pièce « des passions et larmes » (v. 198) aux endroits où ils sont absents dans les « saints Écrits » (v. 206). Puisqu'il s'oppose à la fois au vocabulaire et à la dramaturgie propres au genre tragique, Des Masures doit se justifier du choix du terme même de « tragédie » pour désigner sa pièce :

> Seulement ai voulu (laissant la marche à part
> Du brodequin tragique, et des termes le fard)
> Retenir, pour enseigne aux passants rencontrée,

---

[1] C'est sans doute la même impossibilité dramaturgique qui avait conduit Thomas Kirchmeyer à ne pas inclure de cinquième acte dans sa *Tragœdia nova Pammachius*, que nous avons évoquée plus haut dans le Prologue, II, B- Le *Tendenzdrama* : l'émergence d'une nouvelle forme du théâtre d'actualité, p. 61.

[2] DES MASURES Louis, *Tragédies saintes*, [Genève, François Perrin, 1566] Anvers, Nicolas Sollmans, 1582, Épitre « Au Seigneur Philippe le Brun ».

Le nom de tragédie, et l'écrire à l'entrée.
Que si quelqu'un s'avance à reprocher ce point,
Que la chose déduite au nom ne répond point,
Et que sentir au vrai ne fait ma basse veine
Le tragique, induisant à la fin de la scène
Un spectacle piteux et misérable à voir :
Pour réponse, je donne à entendre et savoir
Que David, endurant toujours nouvelle plaie,
Joue une tragédie assiduelle et vraie,
Duquel ainsi la vie agitée en tout lieu,
Est figure de Christ, et des enfants de Dieu,
Qui par croix, et misère, et peine rigoureuse,
Contendent vaillamment à la victoire heureuse. (v. 207-222)

La rhétorique du dramaturge réformé consiste à se référer moins à la « fin de la scène » qui, dans ses trois tragédies centrées sur la figure de David, ne propose pas au spectateur un « spectacle piteux et misérable à voir », qu'à la souffrance toujours renouvelée du roi juif et, à travers lui, du Christ (selon le principe de la lecture allégorique de la Bible), que sa « croix, et misère, et peine rigoureuse » inscrivent selon Des Masures dans le champ du « tragique ». Le déplacement de la tragédie comme genre théâtral codifié au tragique comme situation de l'homme face au péché est déjà opéré par les dramaturges réformés du milieu du XVI^e^ siècle, ce qui leur permet d'écrire « à l'entrée » de leurs pièces le mot « tragédie », malgré une « victoire heureuse » dans leurs dénouements. Des Masures se livre ainsi dans cette épître à un exercice périlleux qui témoigne du malaise idéologique et moral de certains auteurs de théâtre protestants : justifier son choix moral du genre antique édifiant contre le spectacle médiéval divertissant, tout en refusant l'érudition du vocabulaire et le raffinement de la dramaturgie propres à la tragédie au nom de la fidélité au texte des Évangiles et au projet de large diffusion de la parole divine, puis concilier le constat du tragique de la souffrance christique et donc humaine avec une lecture toute providentialiste de l'histoire.

À travers ces apparentes contradictions, Des Masures recherche ici la forme d'un nouveau théâtre sérieux : une tragédie « moyenne », ni biblique ni païenne, destinée à un public mêlé, tant savant que populaire et qui inscrit le *fatum* antique dans un horizon chrétien. Cette recherche d'un genre sérieux, capable de plaire à tous, trouve une forme de réalisation dans le théâtre d'actualité réformé en français qui, tout en se parant de la légitimité des genres antiques à partir de 1554 et de la *Tragique comédie* d'Henri de Barran, prétend s'adresser aux « simples » pour les entretenir dans leur foi (le plus souvent sous une forme spectaculaire ludique empruntée, elle, aux formes théâtrales du siècle précédent), tout en donnant à voir le temps présent sur la scène comme une réalisation de la volonté divine.

Pour contourner ces difficultés esthético-idéologiques, certains dramaturges préfèrent déléguer au public la responsabilité morale de leur pièce. Jean Crespin, l'éditeur et le probable traducteur de la version française du *Mercator* de Thomas Kirchmeyer, dans l'avertissement « Aux lecteurs ou spectateurs » du *Marchand converti*, demande au public de prendre en charge une partie de l'horizon

moral des spectacles qui lui sont proposés. Après avoir rappelé aux auteurs de pièces à sujet religieux que « celui qui parle pour être ouï, se doit souvenir quelle est la majesté de cette Parole, avec quelle révérence elle doit être traitée, et comment icelle n'a rien de commun avec les brocards et plaisanteries des gaudisseurs[1] », le traducteur du *Mercator* met en garde le spectateur, et lui recommande de ne pas prêter l'oreille à ce qui pourrait s'adresser davantage à sa « chair » qu'à son esprit :

> puis après, celui qui est pour ouïr, ne doit prêter audience (comme s'il n'était là planté que pour avoir quelque sotte ou frivole délectation) quand il y aura quelque invention qui sera plutôt pour bailler plaisir à la chair, qu'édification et contentement à l'esprit. On en peut dire autant de ceux qui ne cherchent à lire pour autre raison, que pour trouver rencontres joyeuses, et mots pour faire rire. Somme toute, ils veulent rire : et puis c'est tout. Et comme celui qui a ôté le miroir de devant soi, a du tout mis en oubli ce qu'il avait vu en sa face par le moyen du miroir : ceux-ci aussi après avoir ôté le livre et la lecture de devant les yeux, ne savent plus que c'est qu'ils ont lu ou vu, et en reviennent aussi peu sages que devant.

Si les auteurs de théâtre sont souvent considérés comme des « gaudisseurs » qui profanent la parole sacrée, ce serait donc la faute du public, « là planté » dans le seul but de rire et qui ne saurait pas voir l'« instruction et doctrine » que la tragédie, à l'imitation des livres des Prophètes, sait parfois mêler au « plaisir » :

> Aucuns bons et saints personnages, ont bien quelques fois mêlé des facéties en parlant de Dieu, et ayant occasion de se moquer des moqueurs de sa majesté : sans toutefois admettre aucune chose qui fut indigne d'icelle majesté et autorité divine. Il y a plusieurs exemples de ceci ès Prophètes, qui par allusions plaisantes ont souvent représenté et mis comme devant les yeux, les affections intérieures des personnes. Or en cette tragédie, on y aura avec le plaisir une singulière instruction et doctrine.

Ce reproche adressé à un certain public qui ne sait pas voir la « singulière instruction et doctrine » qui se cache derrière le « plaisir » et les « rencontres joyeuses » du *Marchand converti*, qui propose au spectateur des jeux scéniques délectables de scatologie, à comprendre cependant en un sens eschatologique, peut constituer un écho à la mise en garde de Luther envers le public des mystères que nous avons étudiée dans le Prologue. Le spectateur « là planté », qui ne sait tirer que prendre « une sotte ou frivole délectation » devant le spectacle qui lui est proposé et n'en perçoit pas la profondeur morale, idéologique ou théologique, n'est pas sans rappeler le public qui assiste aux mystères comme un *opus operatum* auquel il n'aurait pas à participer de manière active pour en trouver le sens[2].

La caution des genres antiques et plus particulièrement de la noble tragédie ne paraît donc pas suffisante aux yeux de tous les dramaturges réformés. Si la pratique du « genre » tragique les éloigne « extérieurement » du moins des « batelleries » du carnaval et de la foire tant condamnées par les moralistes et les théologiens du Consistoire, les risques idéologiques que la tragédie comporte comme

---

[1] [KIRCHMEYER Thomas], *Le Marchand converti, tragédie excellente En laquelle la vraie et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif représentées : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience, et quelle doit être leur issue au dernier jugement de Dieu*, [Genève], Jean Crespin, 1558, « Jean Crespin, Aux lecteurs ou spectateurs de cette tragédie, S.», [A] ii r°. Les citations suivantes sont extraites du même passage de ce texte.

[2] Voir Prologue, III- Le refus luthérien du mystère : vers une « confessionnalisation » de l'esthétique dramatique ?, p. 68.

vision non providentialiste de l'histoire ainsi que l'appartenance de ces genres à une culture savante éloignée du public populaire visé conduisent certains dramaturges à nuancer l'héritage antique et à stratégiquement déférer au public la responsabilité morale des pièces de théâtre. Ces dramaturges ne pourront d'ailleurs pas résister à la pression exercée par le Consistoire et les synodes à partir des années 1570 mais, dans les décennies 1550 et 1560, ils choisissent, dans le théâtre d'actualité, de mêler les formes d'expression théâtrale récentes (farce, moralité, sottie) et vernis ou « étiquette » antiquisants pour délivrer avec succès une parole polémique très virulente qui fait taire une morale calviniste de plus en plus rigoriste en matière de spectacles. Notre corpus de théâtre d'actualité protestant s'inscrit dans ce moment de « pragmatisme » genevois, qui fait de la lutte contre l'Église romaine une priorité et considère le théâtre d'actualité comme le médium privilégié d'une propagande efficace qui permet de rendre concrets pour les spectateurs les débats théologiques de la Réforme. La condition de ce « pragmatisme » est que ce théâtre d'actualité prenne ses distances avec, d'une part, les dissolutions de la représentation spectaculaire et, d'autre part, avec le détournement de la parole biblique, et cela en adoptant, du moins extérieurement, les codes des deux grands genres antiques, pour rompre avec les débordements liés par les réformateurs aux formes d'expression théâtrale de la première moitié du siècle. Notre étude montrera cependant que cette rupture générique n'est qu'apparente et que, sous l'étiquette de « comédie » et « tragédie », les dramaturges du théâtre d'actualité fondent leurs stratégies de persuasion sur les formes efficaces de la moralité, de la sottie et de la farce, connues et appréciées des spectateurs, habitués à voir dans ces genres le support d'un propos polémique et critique envers l'Église romaine.

C) Après la mort de Calvin : la sévérité des synodes et le silence post-traumatique. La fin du théâtre d'actualité protestant ?

Après la mort de Calvin en 1564 et plus particulièrement à partir des années 1570, la situation change très nettement et l'on ne trouve pas de traces d'une représentation théâtrale à Genève entre 1568 et 1584. D'une part, les circonstances se révèlent peu propices au théâtre : les guerres de religion en France à partir de 1562, l'épidémie de peste qui frappe violemment la ville de 1568 à 1572[1], le choc traumatique des massacres de la Saint-Barthélemy en 1572 et, à partir de 1580, la montée des périls provoquée par l'entreprenant duc de Savoie Charles-Emmanuel I^{er}, qui rêve de faire de Genève la capitale de son duché, constituent autant de freins aux réunions publiques et festives. D'autre part, une

[1] WENGER Alexandre, « Un règlement pour lutter contre la peste. Genève face à la grande peste de Marseille (1720-1723) », in *Gesnerus, Revue suisse d'histoire de la médecine et des sciences*, n° 60, 2003 : « Depuis sa réapparition en Europe, au milieu du XIV^{e} siècle, la peste a sévi de nombreuses fois à Genève. [...] les six retours de la maladie, qui s'étendent entre la grave épidémie de 1568-1572 et celle de 1636-1640, la dernière à frapper Genève, causeront la mort d'environ 6500 personnes, soit 14,5% du total des décès », p. 63.

volonté des théologiens et des ministres réformés de renforcer l'encadrement normatif des conduites se fait jour à cette époque et elle vise principalement la danse et le théâtre. Lambert Daneau, professeur de théologie à Genève de 1574 à 1581, écrivit ainsi le *Traité des danses, auquel est amplement résolue la question à savoir s'il est permis aux chrétiens de danser*[1], ainsi que le *Traité contre les bacchanales ou Mardi-gras* : *auquel tous chrétiens sont exhortés de s'abstenir des banquets dudit Mardi-gras, et des masques et momeries*[2], qui sont respectivement publiés en 1579 et 1582 pour condamner ces divertissements.

Même les spectacles décennaux de la combourgeoisie passent sous les fourches caudines de la rigueur réformée en mai 1578, comme en témoigne cette décision du Conseil : « Sur ce que le terme du renouvellement de l'alliance avec Messieurs de Berne approche, a été mis en délibération si on fera jouer quelque histoire pour passetemps comme par ci devant afin qu'on se puisse préparer entre ci et là. A été arrêté qu'on s'en déporte pour le présent mai qu'on leur face d'autres caresses[3] ». La « caresse » théâtrale ne paraît donc plus de mise à Genève en 1578, quand bien même s'agit-il de célébrer une alliance politique et militaire fondée justement sur le partage de la religion réformée. En 1584, lors de la prestation du serment de combourgeoisie avec Berne et Zurich, les ministres désapprouvent de même une partie du programme de célébration envisagé : « Conformément aux exigences de rigueur morale qu'ils s'efforcent alors de faire respecter, ils demandent que tout « soit fait en toute modestie et médiocrité » et déplorent, jusque dans leurs prédications, le mauvais exemple pour la jeunesse que donnent les excès de la pompe cérémonielle[4] ». Les ministres doivent cependant accepter la représentation de deux pièces pour sceller la triple alliance : *L'Ombre de Garnier Stoffacher* de Joseph Duchesne ainsi que La *Pastorale* de Simon Goulart. Mais très éloignées de la tonalité farcesque des spectacles donnés en 1558 et en 1568, ces deux pièces d'actualité, que nous étudierons dans le quatrième chapitre, montrent avant tout que la seule action qui peut protéger les alliés des malheurs de la guerre est la promesse solennelle d'obéissance à Dieu, exhortation morale qui ne peut que plaire aux ministres du Consistoire.

L'interdiction presque totale des représentations à Genève vise même les éventuelles représentations privées ; en 1606, une « criée » précise à leur propos : « quant aux comédies, que ne s'en joue plus sans la licence du magistrat », sous peine de punition[5]. Plusieurs entrées des registres du Consistoire du début du XVII^e^ siècle témoignent de cette sévérité des ministres à l'égard des représentations, privées comme publiques : le 6 février 1606, les acteurs ayant joué la « tragi comédie » de « *Bradamant* » chez Pierre Caille sont interdits de Cène ; le 26 janvier 1609, les

---

[1] DANEAU Lambert, *Traité des danses, auquel est amplement résolue la question, à savoir s'il est permis aux chrétiens de danser*, [Genève], François Estienne, 1579.
[2] DANEAU Lambert, *Traité contre les bacchanales ou Mardi-gras auquel tous chrétiens sont exhortés de s'abstenir des banquets dudit Mardi-gras, et des masques et momeries*, [La Rochelle, Jean Portau], 1582.
[3] *Registres du Conseil,* Archives d'État de Genève, 73, f. 47v (10 mars 1578), cité par GROSSE Christian et STAWARZ-LUGINBÜLH Ruth, « La *Pastorale* (1585) de Simon Goulart », *op. cit.*
[4] GROSSE Christian et STAWARZ-LUGINBÜLH Ruth, « La *Pastorale* (1585) de Simon Goulart », *op. cit.*
[5] Sur ce point, voir REYMOND Bernard, *Théâtre et christianisme, op. cit.*, p. 45.

Genevois qui ont interprétés *Pyramus et Thisbé* et *Abraham Sacrifiant* aux noces de Mathieu Manlich sont « censurés » (i. e. reçoivent un blâme public) ; le 6 novembre 1617, les ministres s'opposent à ce qu'une tragi-comédie écrite par « un brave écolier » soit « lue par cœur sur un théâtre[1] » – cette dernière formule indiquant une forme de récitation publique, plus qu'une représentation. La persistance de la répression dit cependant la persistance de la pratique : si les ministres doivent « censurer » les acteurs et les spectateurs des pièces de théâtre, c'est que représentation il y a eu, en dépit de toutes les interdictions et coercitions. Cette situation de répression empêche cependant la publication des textes qui sont probablement écrits pour ces représentations interdites, et seul un hasard heureux a permis que soit conservé le manuscrit de *L'Escalade de Genève*, pièce vraisemblablement écrite et jouée dans une représentation privée en 1605, que nous étudions dans le quatrième chapitre. Notre corpus de théâtre d'actualité protestant, qui diminue fortement à partir des années 1570, est ainsi tributaire de la fermeté des autorités de la ville envers une pratique spectaculaire dont les intérêts en matière de propagande ne semble plus compenser les « risques » de la représentation incarnée sur une scène d'un propos moral mais aussi divertissant.

Ce tournant « répressif » est également sensible en France dans les décisions des synodes en matière de spectacles. Nous avons vu plus haut comment, en 1560, le synode de Poitiers décide que « Tous consistoires ser[aie]nt admonestés par les ministres, de défendre soigneusement toutes danses, momeries et batelleries » ou, selon une autre version, « toutes danses, momeries, tours de gibecière et comédies ». En 1572, au synode de Nîmes, les ministres français confirment leur opposition aux spectacles en précisant les recommandations de la *Discipline des Églises réformées de France* et surtout en étendant leur interdiction à tous les genres théâtraux. Dans la phrase qui suit « Les momeries et batelleries ne seront point souffertes, ni faire le roi boit, ni le Mardi-gras », le synode ajoute :

> Ne sera aussi loisible aux fidèles d'assister aux comédies, tragédies, farces, moralités, et autres jeux joués en public ou en particulier, vu que de tout temps cela a été défendu entre les chrétiens, comme apportant corruption de bonnes mœurs, mais sur tout quand l'Écriture sainte y est profanée. Néanmoins quand en un collège il sera trouvé utile à la jeunesse de représenter quelque histoire, on le pourra tolérer, pourvu qu'elle ne soit comprise en l'Écriture sainte, qui n'est baillée pour être jouée, mais purement prêchée, aussi que cela se face rarement, et par l'avis du colloque qui en verra la composition[2].

Dans cet article, l'ambiguïté potentielle des mots « momeries et batelleries » est définitivement levée : le synode de 1572 s'élevait contre toutes les formes de spectacles. Se fondant sur l'origine antique et chrétienne (et plus particulièrement tertulienne) de la condamnation morale du théâtre (« vu que de tout temps cela a été défendu entre les chrétiens, comme apportant corruption de bonnes mœurs »), les

---

[1] CRAMER A., Syndic, *Notes extraites des registres du Consistoire de l'Église de Genève (1541-1814)*, Genève, 1853, p. 231, 245 et 273.
[2] HUISSEAU Isaac d', *La discipline des Églises réformées de France ou l'ordre par lequel elles sont conduites et gouvernées, op. cit.*, chapitre 14 « Des règlements particuliers », article XXVIII, p. 240.

ministres réunis à Nîmes condamnent non seulement les formes spectaculaires carnavalesques déjà interdites au synode de Poitiers, mais également tous les genres théâtraux, qu'ils soient hérités du XV^e^ siècle et début du XVI^e^ siècles, comme les « farces » et « moralités », ou du renouveau antique propre à la Renaissance, à savoir les « comédies » et « tragédies ». Le fait que les mystères ne figurent pas dans cet article de la *Discipline* peut se comprendre d'une part par le fait qu'ils ont été exclus du champ protestant dès l'origine de la Réforme, en Allemagne comme en France. D'autre part, cette absence peut être liée au fait que, dès 1548, le Parlement de Paris interdit les mystères dans la capitale, ce qui n'empêche pas leurs représentations en province, mais accompagne sinon suscite un relatif déclin du genre. L'article est néanmoins formel quant à l'interdiction qui pèse sur les dramaturges de s'inspirer du récit biblique pour bâtir les intrigues de leurs pièces : le théâtre est une activité immorale, mais « surtout quand l'Écriture sainte y est profanée »[1]. À l'extrême rigueur, le synode accepte de « tolérer » le théâtre de collège, mais cette tolérance limitée (« aussi que cela se fasse rarement ») et contrôlée (« et par l'avis du colloque qui en verra la composition ») ne s'applique qu'à la pratique pédagogique du théâtre, non au contenu des pièces que pourraient éventuellement jouer les élèves. Sur ce point, le synode de Nîmes est tout aussi radical qu'Henri Estienne au sujet des mystères : le théâtre peut être pratiqué dans les collèges à l'expresse condition que l'histoire interprétée sur la scène « ne soit comprise en l'Écriture sainte, qui n'est baillée pour être jouée, mais purement prêchée ». Ne reste donc aux collèges que de puiser dans le mythe et l'histoire (antique, médiévale ou contemporaine) pour trouver matière à leurs pièces de théâtre.

Cette réécriture régulière des articles de la *Discipline des Églises réformées de France* consacrés aux spectacles semble déplacer la condamnation protestante des manifestations festives du carnaval et de la foire (défilés, mascarades) aux spectacles de « théâtre » tels que nous les entendons aujourd'hui (de la farce à la tragédie). Mais la méfiance réformée envers le théâtre est toujours également une méfiance envers la représentation de corps en mouvement devant des spectateurs pas toujours disciplinés et difficiles à contrôler. On peut d'ailleurs soupçonner que le refus de représenter en public des épisodes bibliques trouve aussi une explication dans la peur des débordements de l'assemblée. Le synode de Montpellier, en 1598, juge nécessaire de rappeler que les Églises réformées s'élèvent toujours contre les différents spectacles donnés sur la place publique. Ainsi, les ministres réunis à Montpellier précisent que, si « Les momeries et batelleries ne seront point souffertes, ni faire le roi boit, ni le Mardi-gras » :

[1] Il est intéressant de souligner la proximité de cette *Discipline* réformée avec les ordonnances édictées par Philippe ii entre 1560 et 1563 pour interdire la représentation de pièces de théâtre contraires à la religion, et notamment les pièces qui s'inspirent des Saintes Écritures. Voir LAVÉANT Katell, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XV^e^-XVI^e^ siècles), op. cit.*, p. 214-217.

> semblablement les joueurs de passe-passe, tours de souplesses, marionnettes. Et les magistrats chrétiens exhortés de ne les souffrir, d'autant que cela entretient la curiosité, & apporte de la dépense et perte de temps[1].

La condamnation réformée est sur ce point morale et non théologique : la curiosité (ou distraction), la dépense et la perte de temps sont des vices dont tout bon chrétien doit se départir au profit d'une vie de réflexion sur la parole divine, d'ascèse et de charité envers les pauvres. Cette interdiction des spectacles cherchant à attirer le chaland vers les étals des forains (magiciens, acrobates, marionnettistes) s'étend également aux démonstrations populaires plus ou moins spectaculaires comme les charivaris ainsi qu'aux différentes fêtes d'un calendrier encore tout aussi païen que chrétien (notamment les arbres de mai[2]).

Dans le dernier tiers du XVI^e^ siècle, la France et la Suisse francophone calvinistes frappent donc d'anathème le spectacle théâtral, quels que soient sa forme et son « genre » revendiqué. Ces interdictions ont pu contribuer au déclin de la production théâtrale protestante en français, qui s'explique cependant aussi par les conditions socio-historiques des conflits religieux. La tragédie biblique, qui représente pas moins d'une dizaine de pièces sur la période 1550-1566[3], disparait pratiquement des publications calvinistes[4]. De la même façon, le nombre de pièces du théâtre d'actualité protestant diminue fortement : alors que l'on compte dix pièces polémiques écrites en quatorze années, entre 1554 et 1568, nous n'avons la mémoire d'aucune publication ou représentation entre 1568 et 1584. À partir de cette date, le genre réapparait mais la production demeure faible et jusqu'en 1608, soit sur une période de vingt-huit ans, seulement six pièces d'actualité sont produites par des dramaturges réformés francophones – dont deux écrites et éditées dans les Provinces-Unies de Hollande, soit dans une aire géographique où le rapport de force entre protestants et catholiques est encore à établir, contrairement à la France et à Genève à la même période.

---

[1] HUISSEAU Isaac d', *La discipline des Églises réformées de France ou l'ordre par lequel elles sont conduites et gouvernées, op. cit.*, chapitre 14 « Des règlements particuliers », article XXVIII, p. 240.

[2] *Ibid.* : le synode de Gergeau, en 1601, interdit de « planter des mais » et le synode de Vitré, en 1617, de se livrer à des « charivaris, rançonnements de mariages et autres ».

[3] Il ne s'agit ici que des tragédies bibliques imprimées encore conservées : BÈZE Théodore de, *Abraham sacrifiant* (1550) ; COIGNAC Joachim de, *La Déconfiture de Goliath* (1551) ; LA CROIX Antoine de, *Tragi-comédie* (1561) ; RIVAUDEAU André de, *Aman* (1566) ; PHILONE, *Josias* (1566) ; DES MASURES Louis, *Tragédies saintes* (1566) ; LA TAILLE Jean de, *Saül le furieux* (1572) et *La Famine* (1573) - ces deux pièces de La Taille ayant été composées une dizaine d'années avant leur publication. S'ajoutent à cette liste deux traductions de BUCHANAN, *Jephthes, sive votum*, l'une par VESSEL Claude de en 1566 et l'autre par CHRESTIEN Florent en 1567.

[4] Parmi les rares tragédies bibliques protestantes de la fin du siècle, l'on peut citer : PHILONE, *Adonias* (1587) et deux pièces néo-latines de JACQUEMOT Jean, *Agrippa ecclesiomastix* (1597) et *Ehud sive tyrannoktonos* (1601).

Conclusion du Chapitre 1

Théâtre fondamentalement circonstanciel, qui ne prend sens que dans la re-présentation du réel ou des événements présents qu'il met en scène, le théâtre d'actualité semble, encore plus que tout autre forme théâtrale rendue présente par le phénomène de la performance, profondément lié au pouvoir qui conditionne sa représentation, l'autorise, voire l'instrumentalise. Les formes de notre corpus protestant — mais nous verrons que c'est également vrai de son versant catholique – semblent ainsi particulièrement dessinées par l'attitude des autorités calvinistes face au théâtre. Ces autorités sont soucieuses de préserver un théâtre de propagande efficace dans un moment où l'opposition religieuse se radicalise et où il s'agit de convertir des fidèles toujours susceptibles de retomber dans l'erreur romaine. Mais elles souhaitent également éloigner les risques de débordements spectaculaires liés selon elles aux formes théâtrales de la première moitié du siècle, ce qui incite les dramaturges d'actualité à attribuer à leurs productions les « étiquettes » prestigieuses et « sérieuses » de tragédie, de comédie et de pastorale. Ces auteurs ne se départissent cependant pas de la puissance persuasive des formes plus anciennes, et notamment des moralités polémiques, qui ont déjà fait leur preuve en matière de propagande théâtrale, comme nous l'avons vu dans le Prologue de ce travail.

Dans la suite de cette Première Partie, nous allons chercher à montrer comment cette double appartenance aux formes théâtrales de la fin du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle d'une part et aux genres antiquisants de la tragédie, de la comédie et de la pastorale d'autre part (la seconde influence tendant à s'affirmer au cours du siècle) implique une représentation particulière de l'actualité sur la scène. Du présent général ou « générique » (nous reviendrons sur ce terme) propre à la moralité et, plus tard, à la comédie, au présent « spécifique » ou historique hérité de la tragédie, en passant par le présent « suspendu » de la pastorale, nous tenterons de montrer que les genres ne sont pas seulement des catégories esthétiques dans lesquelles le théâtre d'actualité s'inscrirait selon une stratégie de légitimation, mais également des formes de perception et de représentation du temps présent.

Chapitre 2 :

Un présent eschatologique pour une actualité apocalyptique

Le théâtre d'actualité « générique », un appel des spectateurs réformés à la constance et à la fermeté dans le malheur

(1554-1566)

Ayant échappé aux foudres tant morales que théologiques de la Réforme calviniste, le théâtre d'actualité est pratiqué par les réformés, particulièrement à Genève au milieu du siècle. Pour ne pas tomber sous le coup des interdictions qui visent les pratiques spectaculaires proches de la foire et du carnaval, les dramaturges privilégient les genres « antiques », qui leur accordent une légitimité intellectuelle et morale, mais ne sont pas sans leur poser les problèmes idéologiques et formels que nous avons déjà évoqués.

Le choix de ces genres implique une certaine vision du présent, que nous analyserons dans le détail de chaque pièce mais, dans l'ensemble, le théâtre d'actualité étudié dans ce chapitre inscrit son intrigue dans l'urgence de la conversion, face à l'imminence de la mort et du Jugement de Dieu par rapport au temps présent de l'action et de la représentation. Si la plupart de ces pièces sont des « tragédies » ou, pour la première, une « tragique comédie », c'est en effet que leur « catastrophe », au sens dramaturgique aristotélicien, est la possible damnation éternelle de l'âme du personnage et, potentiellement, du spectateur. L'urgence de la conversion est rendue d'autant plus sensible par le temps mis en scène dans ces pièces : c'est un présent d'actualité, reflet du présent « élargi » dans lequel vit le spectateur et auquel il est fait référence par de nombreuses allusions aux événements contemporains de la Réforme.

Nous verrons cependant comment, dans les pièces étudiées dans ce chapitre, ce temps n'est pas (encore) incarné sur la scène par des personnages historiques réels, à peine morts ou encore vivants ; l'utilisation des personnifications allégoriques et des personnages stéréotypes, empruntés pour la plupart au personnel dramatique de la moralité, donne au contraire ici à voir un temps présent que nous appelons « générique ». Ce terme, emprunté à la linguistique, qui s'en sert pour opposer l'hypéronyme (i.e. un terme *générique* dont le sens inclut plusieurs mots) à l'hyponyme (i.e. un terme *spécifique* dont le sens est plus précis), nous permet de désigner un présent « général », indéterminé dans ses référents personnels et géographiques, qui peut contenir en lui plusieurs présents « spécifiques », historiquement datés. Ce présent « générique » permet de proposer au public une représentation généralisante du réel (cela ne concerne pas seulement quelques-uns, dans un temps et

un lieu circonscrits, mais, potentiellement, tous, dans le temps présent), représentation qui peut atteindre chaque spectateur (cela pourrait être lui puisque ce n'est pas spécifiquement un autre). En convertissant l'expérience personnelle du public en fiction théâtrale générale, grâce au présent générique, les dramaturges cherchent à interpeler tous les spectateurs potentiels, et à inscrire l'intrigue et la « leçon » qu'ils souhaitent leur proposer dans une perspective eschatologique, et non pas historique (au sens du temps humain face à la perspective divine du Jugement). Si les pièces étudiées ici témoignent d'une radicalisation marquée de la critique de l'Église romaine par rapport aux pièces évoquées dans le Prologue de ce travail et, du moins à partir du *Marchand converti* en 1558, d'une perspective très nettement schismatique, l'attitude qu'elles proposent au spectateur par la mise en scène de son présent est avant tout morale ou religieuse, et non politique. Il ne s'agit pas (encore) d'inviter le public à se battre pour faire primer sa foi, mais de souffrir avec constance les attaques dont il est l'objet, en le rassurant par la promesse d'un salut éternel tout proche.

Dans ces pièces, le présent « générique » est en effet le temps où se donnent à lire les signes de l'imminence de l'Apocalypse. Dans son ouvrage *Le Futur passé*, Reinhart Koselleck, a montré comment l'histoire de la chrétienté est, jusqu'au XVI^e^ siècle, « une histoire des attentes ou plus exactement une attente permanente de la fin des temps, et, à la fois, des multiples retardements de la fin du monde[1] ». L'Église catholique, en tant qu'institution, est entièrement organisée par cette perspective du Jugement dernier et du royaume de Dieu sur terre, temps futur donné comme une certitude absolue mais nécessairement non déterminé :

> L'Église organisait cette fin du monde qui n'arrivait pas, de manière à pouvoir se stabiliser elle-même sous la menace d'une fin du monde possible et dans l'espoir de la parousie. Il faut prendre l'*eschaton* inconnu comme un facteur d'intégration de l'Église qui pouvait de ce fait se constituer en monde et s'ériger en institution. L'Église en soi est eschatologique. Mais dès l'instant où les représentations de l'*Apocalypse selon saint Jean* peuvent être appliquées à des événements ou à des instances concrètes, l'eschatologie devient un facteur de désintégration. La fin du monde n'est donc un facteur d'intégration que dans la mesure où elle reste non déterminable sur le plan historico-politique[2].

La perspective toujours lointaine de la fin des temps, qui permet d'unifier les fidèles dans une attente toujours recommencée, semble acquérir une réalité présente et historique à l'époque de la Réforme : les protestants voient dans le pape une incarnation de l'Antéchrist et dans Rome une nouvelle Babylone ; à l'inverse, c'est en Luther que les catholiques reconnaissent l'Antéchrist. Cette « historicisation » de l'Apocalypse, ressentie par tous comme imminente et authentifiée par les très nombreuses et très prisées prédictions astrologiques, conduit au développement de ce que Denis Crouzet a baptisé une « angoisse eschatologique[3] », tant catholique que réformée, devant la proximité de la fin des temps. Les pièces étudiées dans ce chapitre s'inscrivent dans l'imminence de la parousie

---

[1] KOSELLECK Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand *Vergangene Zukunft : Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* [1979] par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Editions de l'EHESS, 1990, p. 21.
[2] *Ibid*., p. 23.
[3] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des Guerres de religion, vers 1525 – vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, vol. 1, p. 101 et sq.

en faisant du débat sotériologique (i. e. sur le doctrine du salut), le centre de leur intrigue. La dispute qui oppose le salut (catholique) par les bonnes œuvres et le mérite, au salut (réformé) par la foi, et la dispute corollaire sur le libre-arbitre de l'homme catholique et le « serf-arbitre » de l'homme protestant face à la toute puissance de Dieu, sont ainsi au centre d'une dramaturgie de la conversion des personnages, mais également des spectateurs. En proposant au public une intrigue qui représente son présent et qui s'adresse très directement à lui par une très grande proximité entre l'action représentée et son réel quotidien (notamment à travers le personnage du Marchand), les dramaturges réformés conjurent les spectateurs de ne pas faiblir dans leur foi, quelles que soient la difficulté des épreuves que leur réserve le Malin sous les traits de l'Église de Rome et plus particulièrement du pape.

Dans cette perspective eschatologique, le public doit comprendre toute la perversion de l'Église catholique, afin de rester ferme dans ses convictions, mais il n'est pas invité à la combattre « historiquement ». L'actualité générique réformée, si elle ne vise que très rarement des personnalités historiques du temps présent (et jamais à travers des personnages mis en scène sous des noms réels), n'en est pas moins – et peut-être plus, du fait de la latitude donnée par l'anonymat – extrêmement sévère et violente dans ses condamnations des dérives du catholicisme et notamment de ce qu'elle juge être des techniques « d'extorsion » : le trafic d'indulgences et le salut par les œuvres (nous reviendrons sur ces accusations dans le chapitre).

Mais si le schisme entre catholiques et protestants semble tout à fait consommé, c'est au Seigneur que revient la charge de punir les méchants. Dans ces temps d'Apocalypse, le présent mis en scène sous les yeux des spectateurs est le signe d'un futur irréversible et imminent : il est donc le temps de l'attente patiente et ferme et de la confiance en Dieu, non celui de l'action humaine. L'actualité des persécutions que subissent les protestants dans l'Europe catholique n'est pas seulement mis en scène dans ces pièces comme le signe de l'imminence du Jugement, elle est également le reflet des premiers martyres de l'ère chrétienne : la vision du temps mise en scène dans ce théâtre d'actualité est ainsi celle d'un temps « plié », dans lequel le présent de souffrances, reflet du passé et annonce du futur, semble s'annuler dans la promesse d'une rédemption éternelle des élus.

I. La stratégie du détour « religieux » : la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi* (1554[1]), marge et seuil du corpus

> *Car combien que par le ministère de la parole nous ayons connaissance des articles de notre foi, si est-ce que ce moyen d'enseigner par dialogues y peut aucunement servir. (*Tragique comédie de l'Homme justifié par la foi*, « Au lecteur »).*

La *Tragique comédie de l'Homme justifié par foi*[2] constitue à la fois une marge et un seuil dans notre corpus. Par son intrigue, qui emprunte davantage au « détour » que le théâtre d'actualité tel que nous l'avons défini en introduction, elle peut sembler à la marge de notre étude. Bien que la pièce ne donne pas à voir un épisode biblique précis qui aurait une cohérence fictionnelle maximale en dehors du présent de la représentation, elle évoque l'opposition entre les catholiques et les protestants *à travers* la mise en scène de l'opposition entre les juifs et les chrétiens, et adopte une perspective d'application au présent des spectateurs beaucoup moins « directe » que dans la suite du corpus.

Cependant, première pièce « d'actualité » protestante à faire explicitement référence aux deux grands genres théâtraux antiques qu'elle combine pour devenir, à notre connaissance, la première tragi-comédie écrite directement en français[3], elle inaugure une forme de représentation du temps sur la scène théâtrale qui sera particulièrement utilisée par les premiers dramaturges protestants de notre corpus. La perspective temporelle induite par le titre de *Tragique comédie* allie le temps présent « général » de la comédie à la perspective tragique, dont la catastrophe serait ici la damnation de l'âme. La « présentification » dans le temps du spectateur de l'« angoisse eschatologique » est beaucoup plus sensible que dans la moralité et la sottie, ce qui permettra, dans les pièces suivantes, une radicalisation du propos réformé.

La pièce d'Henri de Barran, écrite très certainement en France et probablement publiée à Genève[4], semble opérer la transition entre le théâtre de Marguerite de Valois et le théâtre genevois de la fin des années 1550. Si le genre choisi implique un témoignage urgent de la foi, sur la scène et dans

---

[1] Henri de Barran écrit dans l'épître au lecteur, qu'il a hésité « presque deux ans » avant de publier sa pièce, ce qui a conduit de nombreux critiques à dater la *Tragique comédie* de 1552. Cette « hésitation à publier », qui fait partie des figures obligées des textes liminaires, est cependant sujette à caution, et comme nous n'avons pas trouvé trace d'une représentation de la pièce avant sa publication, nous choisissons par prudence la date de 1554.
[2] BARRAN Henri de, *Tragique comédie française de l'homme justifié par foi,* s. l., 1554. Les citations renverront à cette édition.
[3] Voir LANCASTER Henry Carrington, *The French tragi-comedy. Its origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst Company, 1907. La *Tragi-comédie de Calixte et Mélibé* de Fernando de Rojas, plus connue sous le nom de *La Célestine*, était parue dans une traduction en français, encore inachevée, dès 1527.
[4] BRUNET Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, F. Didot, 1860, p. 666.

la salle, face à la catastrophe tragique possible, la dramaturgie de la Nouvelle Alliance qu'elle propose témoigne encore d'un espoir en une réconciliation possible des deux camps. Dans une perspective pédagogique non schismatique, elle appelle les spectateurs à un retour à l'Évangile et au texte paulinien plus particulièrement, dont la citation sur la page de titre de l'unique édition de 1552, prône la justification par la foi contre la justification par les « œuvres de la loi » (Paul, *Épître aux Galates*, 3, 5).

A) Utilités et risques de « ce moyen d'enseigner par dialogues[1] »

Henri de Barran l'affirme dans l'épître au « chrétien lecteur », il s'agit pour lui, à travers l'écriture, la lecture et la représentation de sa *Tragique comédie* de faire œuvre de foi en aidant le lecteur et le spectateur contemporains à mieux comprendre la « vraie » justification, quand bien même les représentations théâtrales, et plus particulièrement celles qui se fondent sur l'Écriture sainte, comportent des risques moraux.

Au seuil de sa pièce, le dramaturge ne manque pas de rappeler « les grands abus qui sont commis journellement, tant en ceux qui jouent comédies, tragédies et autres histoires prises de l'Écriture sainte, que ceux qui y assistent ». Condamnant aussi bien les auteurs qui « ne regardent qu'au profit temporel » et sont prêts à mêler des « choses profanes et dissolues avec les saints propos » pour s'attirer les bonnes grâces du public, que les spectateurs qui « se contentent d'occuper le temps en quelque chose plaisante » et se préoccupent davantage de plaisir que d'édification, Henri de Barran tient à souligner qu'il a hésité avant de publier « cette *Tragique comédie*, tellement que l'ai gardée presque deux ans, ne délibérant jamais la manifester ». Le désir d'édifier le public l'a cependant emporté sur la peur de ces « actes [...] illicites à tous chrétiens » et H. de Barran a choisi de déléguer au public des fidèles le soin de bien user du sens moral de ses écrits : « je n'ai craint les présenter étant certain qu'ils ont l'honneur de Dieu en telle recommandation, que pour rien au monde ne voudraient que telles histoires prises à l'édification servissent à destructions ». Le dramaturge n'a en effet pas voulu se priver de ce « moyen d'enseigner par dialogues » (i. e. par le théâtre) qui, comme le « ministère de la parole » (i. e. le prêche), « peut aucunement servir » à inculquer aux fidèles spectateurs les articles de foi.

Tiraillé entre les possibles détournements de l'histoire simple dans un but de divertissement amoral et la formidable plate-forme de diffusion de la bonne parole que constitue la scène de théâtre, Henri de Barran insiste à plusieurs reprises sur le « but » de sa pièce. La *Tragique comédie française de l'homme justifié par foi* vise à montrer :

[1] *Ibid*., « Au lecteur », A 2 r°-A 3 r°. Les citations de cette partie renvoient toutes à ce passage.

> en cet homme justifié, **les diverses opinions qu'on a de la justification**, les uns par les œuvres, les autres par la foi, concluant que c'est le seul Dieu notre Seigneur et Père qui par sa seule grâce nous justifie et nous pardonne nos péchés en son Fils Jésus-Christ lequel nous appréhendons avec tous ses biens par vive foi. (nous soulignons)

Lieu pédagogique aux yeux de H. de Barran, le théâtre et sa « manière de parler par personnages » implique la confrontation des « diverses opinions » incarnées par les différents acteurs, confrontation scénique qui doit – ou devrait – cependant mener à une unique et univoque conclusion : celle de la foi réformée, constamment soutenue au cours de la lecture de la pièce par les très nombreux renvois aux textes saints dans les marges du texte.

Ce recours constant au texte biblique, qui constitue une garantie contre son mésusage moral, n'est pas cependant sans poser problème au dramaturge réformé. Il pourrait en effet être accusé de déformer la parole évangélique, *a contrario* de la doctrine évangélique qui appelle au retour à la « pureté » du texte sacré dégagé des empilements de glose catholique. Henri de Barran se doit donc d'afficher la plus grande fidélité possible aux Saintes Écritures, et ce au point de renoncer même à son statut d'auteur dramatique :

> Car pour certain **je n'ai fait autre chose que prendre les sentences de la sainte Écriture** [...] et les mettre par tel ordre en vers français, sachant que cette manière de composer n'est pas indigne de l'Écriture sainte, attendu que quelque partie d'icelle y a été composée. Bien est vrai, que je n'ai eu si grand souci de la propriété et perfection de cette rythme (ce que assez monstre le bas style de mon écriture) que de **la vérité de la doctrine laquelle est chrétienne et non poétique, comme aussi je ne suis point poète**. (nous soulignons)

Pour ne pas être accusé de dévoyer la vérité « de la sainte Écriture » en la mettant en dialogues, le dramaturge se réfugie dans le domaine de la « doctrine » chrétienne et s'écarte du terrain compromettant de la « poétique » en rabaissant « le bas style de [son] écriture » de manière tout à fait convenue. De la même façon, l'imitation du théâtre antique ne doit surtout pas être un motif de gloire savante qui pourrait trahir une préoccupation rhétorique païenne, mais une simple commodité de lecture ou de jeu (et donc de meilleure diffusion auprès des fidèles) :

> Touchant la disposition et ordre que j'ai tenu en la *Tragique comédie*, je l'ai disposée par actes et scènes, non tant pour l'imitation des poètes comiques, que pour la division des propos et des dialogues : afin aussi qu'on puisse faire pose en certains lieux, si d'aventure on la faisait lire ou proposer par dialogues publiques.

Cette question du découpage de la pièce est à nouveau évoquée dans les derniers vers du Prologue, sous l'angle de la commodité de la représentation :

> Si bien aussi est l'histoire partie,
> Qu'il n'est aucun à qui ne soit permis
> Avec silence être en ce jeu admis[1].

Bien moins que de se parer d'une caution intellectuelle antique – dont on a vu plus haut à quel point elle pouvait être problématique pour des auteurs huguenots comme Théodore de Bèze ou Louis Des

[1] *Ibid*., « Prologue », A 4 v°.

Masures –, il s'agit de s'assurer, par le rythme en scènes et en actes qui permet des pauses dans le déroulement de la pièce et donc l'entrée des retardataires (à condition qu'ils le fassent « Avec silence »), que le message passe au plus grand nombre.

La vie de Henri de Barran, dont nous ignorons à peu près tout, ne nous permet pas de mesurer ni la dimension stratégique de cette dénégation (« non tant pour l'imitation des poètes comiques »), ni le degré de coquetterie de l'affirmation « je ne suis point poète ». Ministre en Navarre, il pourrait s'agir d'un moine qui aurait « jeté le froc pour embrasser la Réforme[1] » ; il semble avoir été emprisonné deux fois pour ses opinions religieuses (mais dans deux endroits différents à deux dates rapprochées, ce qui jette un certain soupçon sur ces informations), et le roi et la reine de Navarre seraient intervenus lors des deux libérations. Le seul ouvrage que nous connaissons de lui est cette *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi,* œuvre qui témoigne de son statut de lettré réformé, de grand connaisseur du texte biblique, mais aussi de spectateur de théâtre « confirmé », préoccupé de la bonne réception morale, mais aussi du bon déroulement « technique » de sa pièce. S'il évoque à plusieurs reprises dans son adresse au lecteur sa peur de voir sa « manière d'enseigner en vers français » détournée « en jeu de dérision et moquerie et conséquemment en occasion de [sa] perdition » (cette insistance témoignant d'une volonté de se disculper *a priori* de tout débordement qui pourrait naître lors de la mise en scène de sa pièce), Henri de Barran n'en affirme pas moins sa confiance dans l'efficacité du théâtre, « bien facile et délectable », pour enseigner au public « l'article de la justification » par la foi, « fondement de toute la doctrine chrétienne ».

B) Une dramaturgie de la conversion pour affirmer la Nouvelle Alliance

Le parallèle tracé par Henri de Barran entre la chaire et la scène se fonde sur leur capacité commune d'enseignement. Dans la *Tragique comédie de l'Homme justifié par foi*, l'apprentissage que le dramaturge propose au spectateur se construit sur une dramaturgie de la conversion qui permet d'affirmer la Nouvelle Alliance entre Dieu et les hommes, alliance fondée sur la foi et la grâce et non plus sur la loi et la peur.

Le premier acte met en scène les trois « camps » qui vont se disputer le cœur de l'Homme : dans la première scène, Loi et Esprit de crainte affirment leur volonté de faire régner l'ordre par la Loi

[1] HAAG Eugène et HAAG Émile, *La France protestante*, 2e édition sous la direction de Henri L. Bordier, Paris, Sandoz et Fischbacher, 6 vol., 1877-1888, vol. 1, colonne 872. Voir également l'introduction de BARRAN Henri de, *Tragique comédie française de l'homme justifié par foi*, C. Reynolds-Cornell (éd), in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 6 (1541-1554), Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1994, p. 441-447.

de Dieu (i.e. les dix commandements) que prêche Rabbi dans la suite de l'acte ; à cette « pastorale de la peur » (J. Delumeau), répondent à la deuxième scène Satan et ses trois enfants, Péché, Mort et Concupiscence, cette dernière s'apprêtant à lutter contre Loi pour aider Satan à remplir les Enfers ; à la fin de l'acte intervient le personnage de Paul, « prédicateur de l'Évangile », qui appelle l'Homme à l'amour d'un Dieu de pardon. Loi et crainte, concupiscence et damnation, foi et amour : les « options » sont proposées à l'Homme et c'est Concupiscence qui l'emporte à la fin de l'acte par ses discours tant alléchants qu'impies (qui ne sont pas sans appâts ni provocation pour le public de la *Tragique comédie*) qui conduisent l'Homme à rompre la Loi :

> CONCUPISCENCE
> Quoi ? crains-tu Dieu ? qu'est-ce qu'un Dieu ? un songe.
> La loi aussi qu'est-ce ? rien que mensonge.
> Le demeurant son pures rêveries :
> [...] Par quoi tiens-toi toujours gai et plaisant :
> Ainsi pourras plus heureusement vivre.
> Ton esprit donc, de ce tourment délivre
> Et ne connais aucun maître sur toi.
>
> L'HOMME
> Ô que plaisir me prend, las ! quand je t'ois. (B 2 r°)

L'acte II met en scène l'opposition des deux ministres, « desquels l'un lui [à l'Homme] propose la justification par la Loi, et par bonnes œuvres : et l'autre par vraie repentance et foi en la miséricorde de Dieu » (Argument du deuxième acte, B 7 r°). Rabbi demande à Loi de susciter la peur de l'Homme en lui montrant son « rigoureux visage » ; Loi rompt le voile qui cachait l'Homme à son propre vice et ordonne à Mort et à Péché de le battre, ce qui conduit l'Homme à reconnaître ses fautes et à rechercher un soulagement auprès d'Esprit de crainte, qui lui conseille de suivre scrupuleusement la Loi et de s'y conformer par ses œuvres. Paul, cependant, s'oppose à cette méthode en affirmant que « l'observation/ De la Loi lui [à l'Homme] est impossible » et qu'il est donc irréalisable « Qu'il ait par ses œuvres repos » (C 4 r°). Le prédicateur de l'Évangile propose à l'Homme la Foi par laquelle « Dieu est propice/ À tout pécheur » (C 5 r°). L'opposition entre Loi et Foi se double d'une opposition entre la justification par les œuvres et la justification par la grâce :

> RABBI
> Viens après moi, plus ne demeure :
> Car devant Dieu n'est bien venu
> Qui est de bonnes œuvres nu.
> Il te faut donc à la Loi rendre.
>
> PAUL
> Je te veux un moyen apprendre
> D'être devant Dieu bien vêtu :
> Il te faut être revêtu
> De Jésus-Christ, par vive Foi. (C 5 v°).

L'Homme, pris de peur, choisit de suivre Loi et de se conformer en tous points à elle.

À l'acte III, l'Homme se montre sous les traits de l'hypocrite pharisien qui pratique les « œuvres extérieures » et « pri[e] Dieu en grand' arrogance devant tout le monde », mais dont « le

cœur au dedans est infect » (Argument de l'acte III, C 8 r°). L'Homme ne pouvant se conformer exactement à la Loi, Rabbi l'engage à lui bander le visage – thème de la synagogue aux yeux bandés si présent dans les représentations médiévales de la judéité[1] – et à ne la respecter que « par le dehors » :

RABBI
Puis que regarder tu ne l'oses,
Il lui faut la face bander.
Lors pourra bien te commander.

L'HOMME
Mets donc la main à cette affaire.

RABBI *ayant bandé la face à la Loi*
Voici la Loi que Dieu te donne :
Ne fais aucun mal à personne,
Fais les œuvres par le dehors :
Mort, et Péché s'en iront hors,
Jamais sur toi n'auront puissance :
Tu en verras l'expérience. (D 2 r°)

Dans un court monologue, Paul s'emporte contre les « prêcheurs » qui, comme Rabbi, enseignent la Loi et les œuvres sans la repentance et la foi et « ce faisant abusent les pécheurs,/ Leur annonçant que de péché sont quittes/ Pour leur bienfaits, dont viennent hypocrites » (D 2 v°). C'est de cette hypocrisie que témoigne la déclaration de l'Homme à qui Rabbi donne la « robe des pharisiens », qui doit le distinguer des autres par son respect tout scrupuleux et tout en extériorité de la Loi :

L'HOMME
Je veux porter franges bien amples,
Avec phylactères fort grands.

RABBI
Ainsi faisant, saint je te rends.

L'HOMME *étant vêtu*
Me voici en homme de bien. (D 3 r°)

Le respect de la Loi est si extérieur chez l'Homme qu'il peut recevoir Concupiscence dans son cœur, à condition que Loi ne la voie pas (scènes 6 et 7). L'« oraison du pharisien » clôt l'acte III sur l'affirmation vantarde d'une exceptionnalité des pratiques « visibles » de la foi :

Tous les autres, comme je vois,
Sont paillards, larrons, faux témoins,
Mais moi, Seigneur, pour tout le moins,
Je jeûne deux fois pas semaine,
J'entends, outre la quarantaine,
Les avents et les quatre-temps :
Et, qui plus est, très bien l'entends :
Je paye dîme de tous biens :
Tu sais aussi que j'entretiens
Les pauvres gens par mes aumônes.
Il est donc raison que me donnes,
En ce monde, biens et honneur. (D 5 r° et v°)

[1] Voir KOOPMANS Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen-Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, *op. cit.*, p. 140.

L'acte IV est l'acte de la révélation. Paul accuse l'Homme et Rabbi de méconnaître la Loi ; quand ceux-ci attestent qu'ils respectent les dix commandements de Dieu, le prédicateur de l'Évangile débande les yeux de Loi, ce qui effraie l'Homme et Rabbi. Loi convainc l'Homme d'hypocrisie et envoie Péché et Mort fouiller dans sa poitrine :

> PÉCHÉ *regardant dans la poitrine*
> Je l'ai ouvert : autre chose on n'y voit
> Que les désirs de sa Concupiscence.
>
> LA MORT
> Je ne vois rien dedans sa conscience
> Que tout forfait, haine et ambition
> Dedans son cœur font habitation.
>
> PÉCHÉ
> Or battons donc ce méchant cœur sans cesse.
>
> LA MORT
> Faisons qu'il soit tout jamais en angoisse. (D 8 v°)

Rabbi tente de tirer son disciple des griffes de Péché et Mort, mais s'enfuit sous les quolibets de Paul quand ces derniers commencent à le menacer. Satan, qui redoute que l'Homme lui échappe, ordonne à ses enfants de le torturer afin qu'il mette au plus vite fin à ses jours : alors que l'Homme se prépare à se pendre sur scène (Satan lui ayant dûment indiqué la corde et la perche pour ce faire), Paul tente de le convaincre que Dieu est pardon et amour. Foi surgit pour affirmer, dans une forme très proche de l'*Épître aux romains* citée en marge, que :

> Nul ne sera onc par la Loi sauvé :
> Car la Loi est sainte et spirituelle :
> Les hommes sont de nature charnelle :
> Par quoi n'y a entre eux proportion. (E 4 v°)

Grâce divine invite l'Homme à venir à elle, car son péché a été racheté par l'« abondante rançon » (E 5 v°) du Christ, mais la Grâce se tient encore « un peu loin de l'Homme » comme l'indique la didascalie, et l'Homme, qui se sent trop souillé par son péché, ne peut sentir Foi s'il n'est touché par Grâce.

La révélation de l'acte IV est suivie de la conversion de l'Homme à l'acte V : à la demande de Paul et de Foi, Esprit d'amour puis Grâce viennent accoler l'Homme pour le délivrer de la crainte du Péché et de Mort. Grâce ligote Péché et Mort pour les empêcher de torturer l'Homme chrétien, elle attache ensuite Concupiscence, qui va continuer à vivre avec l'Homme auprès duquel elle n'aura cependant nul crédit. Paul exige de l'Homme qu'il rompe ses phylactères et s'engage à vivre en suivant « l'usage/ De notre temps, avec jugement sage » et en exprimant la loi « Par œuvre et fait », à condition que ces derniers viennent « de vive foi », car le divin royaume « N'est en habit, chaperon ne heaume » (F 4 r° et v°). Concupiscence tente vainement un dernier assaut sur l'Homme chrétien, duquel Paul prend congé en lui recommandant la prière fréquente.

La conclusion rappelle une ultime fois « Que nous avons justification/ De nos péchés par la foi et par grâce », car la punition de nos fautes « Sur Jésus-Christ entièrement fut prise ». Les derniers

vers de la pièce appellent le public à prier Dieu afin que toute la communauté des spectateurs puisse au jour du jugement « voir tous ensemble sa face/ Là-haut au ciel très désirable lieu » (F 7 r° et v°).

La *Tragique comédie française de l'homme justifié par foi* donne ainsi à voir le passage de l'Ancienne Alliance, fondée sur les personnages de Loi et d'Esprit de crainte, qui n'entraînent chez l'Homme pécheur qu'un comportement hypocrite de respect extérieur des commandements divins, à la Nouvelle Alliance, fondée sur la foi et la grâce librement accordée par Dieu au fidèle. Le personnage de l'Homme passe ainsi par trois états : il est tout d'abord l'Homme pécheur qui ignore la Loi ; puis l'Homme pharisien, conduit par Rabbi ; et enfin l'Homme chrétien, converti par Paul à la Foi et à l'Esprit d'amour et touché par la Grâce divine.

C'est sur ce chemin du péché à la vraie foi qu'Henri de Barran veut conduire le public de sa *Tragique comédie*, renouvelant au cœur même du spectacle le serment d'alliance de Dieu et du peuple élu. Soumis comme l'Homme à toutes les tentations de la concupiscence et du pharisaïsme, le spectateur chrétien, qui a vaincu l'épreuve tendue par Satan et par ses faux ministres, dans le présent de la prière qui clôt la pièce, réitère sa foi dans la grâce de Dieu et dans le rachat de ses péchés par le Christ. Comme l'affirmait déjà le Prologue : « dans sa conscience/ Chacun lira qu'il est de la partie » (A 4 v°). C'est en effet du salut de « Chacun » qu'il est ici question, car c'est au présent « de la partie », à l'époque d'écriture de la pièce, que se renoue cette nouvelle alliance. À l'issue de la conversion, le public prête serment à Dieu et jure, par la prière, de suivre l'enseignement des Écritures, dans l'assurance d'atteindre le royaume des élus après la mort. Après la menace de la damnation, la *Tragique comédie* se clôt ainsi sur l'apaisement de l'« angoisse eschatologique » des spectateurs.

C) La « tragique comédie » : un genre « eschatologique » ?

D'après les définitions génériques, le terme de tragi-comédie (ou, selon les auteurs, tragique comédie, ou trage-comédie), proposé par Plaute pour son *Amphitryon*, et pratiqué, plus près de nos œuvres, par les Italiens, désigne tout d'abord des pièces comiques dont le personnel est noble (Jean Martin, glossaire de la traduction de l'*Arcadie* de Jacopo Sannazaro, 1544) puis des pièces tragiques à dénouement heureux (commentaire de Josse Badius dans le *Terentius cum quinque commentis* de 1504) ou encore des pièces comiques à dénouement funeste (prologue de *La Celestina* de Fernando de Rojas, traduite en français dès 1527). Comme nous l'avons déjà souligné, le théâtre d'actualité ne semble pas utiliser les catégories génériques pour s'inscrire avant tout dans une esthétique particulière. Les genres servent davantage à exprimer une vision du monde qui traverse l'ensemble de la pièce, indépendamment de son personnel, de sa structure et de son déroulement. Ainsi, en choisissant le

terme encore relativement nouveau[1] dans le domaine français de « tragique comédie », Henri de Barran inscrit davantage sa pièce dans un temps particulier que dans une esthétique dramatique, d'autant plus qu'il se défend – de manière bien entendu sujette à caution – d'utiliser les genres anciens pour s'assurer la reconnaissance symbolique et sociale attachée, à l'époque de la Renaissance, au retour à l'antique.

La comédie donne à voir un temps présent générique : les personnages représentés sur la scène appartiennent à un type ou à un caractère et, s'ils ne renvoient pas à des personnes réelles, pourraient vraisemblablement s'incarner dans le présent des spectateurs. La tragédie, au contraire, met en scène une action qui appartient à un temps passé spécifique, mythique ou historique (on considérera ici, en suivant la pensée des dramaturges du XVI^e^ siècle, que les récits bibliques appartiennent à l'histoire). Les personnages tragiques ont, aux yeux du spectateur, une existence réelle et historique, mais irrémédiablement passée, et donc inatteignable : ce sont des revenants que l'on met en scène, rendus à la vie dans le temps limité de la représentation. Si, au niveau de l'intrigue, la comédie est temporellement structurée par le passage du malheur au bonheur[2] et donc orientée vers une fin heureuse, la tragédie s'inscrit quant à elle dans une temporalité catastrophique qui entraîne les personnages du bonheur au malheur, selon un principe du « déjà trop tard ».

En intitulant sa pièce *Tragique comédie*, Henri de Barran croise ces perspectives temporelles de manière complexe. Si elle est « comédie » parce qu'elle mène l'Homme du malheur du péché au bonheur de la salvation, en quoi la pièce de H. de Barran est-elle « tragique » ? Est-ce en raison des personnages qu'elle met en scène qui seraient, non pas nobles, mais « historiques » ? La question est épineuse : si Paul est bien présenté comme le personnage biblique « historique » converti sur le chemin de Damas, les autres personnages appartiennent au contraire à un présent générique et donc indéfini, qu'ils soient des types, comme l'Homme ou Rabbi, ou des personnifications allégoriques comme Loi, Foi, Grâce, Péché, etc. Ce n'est donc pas par ses personnages que la *Tragique comédie* semble acquérir une dimension « tragique » ; ce qui est « tragique », c'est à dire orienté vers la catastrophe, serait en réalité le risque de la damnation qu'encourt l'Homme pécheur et, à travers lui, l'humanité spectatrice non encore touchée par la grâce de Dieu. Si le passage du malheur au bonheur a bien lieu selon l'horizon d'attente créé dès le titre par le mot « comédie », les dangers encourus par l'Homme sont trop grands et trop fondamentaux pour être considérés comme de simples obstacles à la réalisation du bonheur du personnage central. Il ne s'agit pas ici de lever les difficultés pesant sur un mariage, structure traditionnelle de la comédie latine, mais de la « justification », c'est à

[1] Dans le *Quart-Livre*, Rabelais évoque la mise en scène d'une « Tragique comédie » par maître Basché, mais il s'agit davantage d'une fausse cérémonie de mariage jouée aux dépens des « Chiquanous », *op. cit.*, p. 566.
[2] ARISTOTE, *Poétique*, Michel Magnien (éd), Paris, Livre de Poche, 1990, VII, 1451 a, p. 97 : « pour fixer rapidement une limite, l'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur ».

dire du possible salut de l'âme pécheresse, torturée par Péché et Mort et promise aux souffrances éternelles de l'enfer.

La combinaison du « tragique » et de la « comédie » dans la pièce d'Henri de Barran crée donc une temporalité particulière. D'une part, la dimension comique oriente la réception de la pièce vers une « application » au présent du spectateur, qui peut s'identifier à l'Homme, selon le fonctionnement propre à la comédie dénonçant les mœurs et vices de son temps. D'autre part, la dimension tragique conférée à la pièce par son titre et par son enjeu place l'intrigue et le spectateur dans une urgence à agir sur laquelle pèse toujours la menace du « trop tard » – bien que la Providence divine empêche la réalisation d'un éventuel *fatum* tragique. C'est donc un genre particulier qu'inaugure Henri de Barran avec sa *Tragique comédie*, mais bien plus qu'une revendication esthétique – qui ne se limiterait dans ce cas qu'au découpage par actes et scènes –, ce choix d'une nouveau genre théâtral en français tient d'une vision à la fois temporelle, existentielle et eschatologique du présent des spectateurs. La *Tragique comédie* place le spectateur dans un présent (comique) de l'urgence (tragique), un présent menacé par la catastrophe de la damnation, mais qui, dans une perspective eschatologique réformée, conduit du malheur de l'Ancienne Alliance fondée sur la peur, au bonheur de la Nouvelle Alliance fondée sur l'amour.

C'est ce temps théâtral particulier, inscrit dans le genre même de la « tragique comédie », qui nous a conduit à considérer la *Tragique comédie de l'Homme justifié par foi* comme le seuil de notre corpus. L'intrigue de la pièce ne donne pas seulement lieu à une représentation directe de l'actualité : si l'opposition entre la religion juive et la religion chrétienne appartient à l'actualité de la première moitié du XVI^e^ siècle, notamment par les ouvrages de Luther sur le sujet au début des années 1540, la pièce de H. de Barran donne à voir de manière sous-jacente l'opposition entre les catholiques et les protestants.

Au niveau le plus immédiat de la pièce, le passage de l'Ancienne Alliance à la Nouvelle Alliance renvoie au passage de l'Ancien Testament au Nouveau Testament et du Dieu de colère de la religion juive au Dieu d'amour de la religion chrétienne. La pièce d'Henri de Barran s'inscrit ainsi dans la perspective luthérienne, selon laquelle le chrétien est entièrement libéré de l'ancienne Loi juive par l'Évangile, car la Loi n'est que le révélateur du péché et de l'impossibilité du salut par les œuvres. Les propos que Grâce tient à Loi, quand cette dernière s'insurge de sa mise à l'écart, s'inscrivent dans cette lecture de la Nouvelle Alliance :

> Certaine suis qu'êtes de Dieu venue
> Non moins que moi : mais ce n'est votre usage
> Avec rigueur et en rude langage
> Plus tourmenter l'âme à moi parvenue.
> [...] Mais vous savez qu'à tout est satisfait,
> Tant à vous, Loi, qu'à tout saint autre Écrit,
> Par le vrai Dieu et homme Jésus-Christ :
> Par quoi nul tort en ce ne vous est fait.

[...] Maintenant donc Dieu est rendu propice
À tout pécheur, uni à Christ par Foi :
Que s'il a fait chose contre la Loi,
Par Grâce et Foi est effacé son vice. (E 8 v°)

L'insistance de H. de Barran sur la notion de « justification » et l'opposition radicale qu'il dresse entre la justification par la foi et la justification par les œuvres, dans le contexte des années 1550 en Navarre, ne peut cependant qu'inviter le spectateur à l'« application » de cette opposition judéo-chrétienne au conflit catholico-protestant. La transparence de ce « détour » est d'autant plus marquée que l'intrigue ne renvoie pas à un épisode biblique particulier, mais à une question théologique globale, qui peut trouver une « application » large dans le présent de la représentation, à la manière des moralités de Marguerite de Navarre que nous avons évoquées dans le Prologue.

L'appellation « Tragique comédie », et la perspective eschatologique qu'elle induit, conduit de plus nécessairement le spectateur de la *Tragique comédie de l'Homme justifié par foi* à considérer « qu'il est de la partie » (Prologue) et cette « partie », dans la France des années 1550, c'est avant tout le conflit qui déchire la chrétienté.

D) « Chacun lira qu'il est de la partie » : critique détournée au profit d'un message d'union

Nous ne cherchons en aucune façon à nier la possibilité d'une application « directe » de la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi* au présent du spectateur de 1554. Dans la lignée des mystères qui mettent en scène le rôle des juifs dans la passion du Christ, la pièce d'Henri de Barran dénonce la conception judaïque de la justification par les œuvres et par le respect – impossible, et donc forcément extérieur – des préceptes de la Loi. Cette dénonciation s'inscrit dans la lignée des écrits fortement antijudaïques que Luther, après s'être pourtant élevé contre les persécutions faites aux juifs dans les années 1520, a fait paraître en 1542 et 1543 (*Des Juifs et de leurs mensonges*, *Du nom Hamphoras et de la lignée du Christ*, *Des dernières paroles de David*[1]). La résurgence dans ces écrits d'un antijudaïsme traditionnel hérité du Moyen-Âge, aux côtés d'une défense de la personne de Jésus-Christ, se retrouve dans les vers d'Henri de Barran qui en reprend les différentes topiques : affirmation d'un lien de cause à effet entre judaïsme et pharisaïsme ; utilisation de l'image de la synagogue aux yeux bandés n'ayant pas reconnu la révélation de la venue du Christ ; dénonciation de l'alliance entre les juifs et Satan qui, « transfiguré » (c'est à dire déguisé), vient soutenir les propos de Rabbi à l'acte II ; stigmatisation des traditions juives et notamment des phylactères ; etc. Le personnage même de Rabbi peut aller dans le sens de cette lecture « directe » de la pièce :

[1] Pour une mise en perspective diachronique de la position de Luther face au judaïsme, nous renvoyons à LIENHARD Marc, *Martin Luther. Un temps, une vie, un message*, Genève, Labor et Fides, 1991, chapitre XII Luther et les Juifs, p. 259-273.

contrairement aux autres personnages types ou allégoriques présents sur la scène et qui sont bien connus du public des moralités, des sotties et des mystères, le personnage du rabbin ne semble pas appartenir à la tradition théâtrale antérieure et la pièce d'Henri de Barran constituerait la première apparition scénique du ministre de la religion juive sur la scène française[1]. Cet hapax nous conduirait à penser que ce n'est pas le peuple juif en tant que persécuteur du Christ et des chrétiens qui est ici mis en cause dans la pièce, mais bien la religion juive dans le présent du spectateur, comme religion refusant la révélation et la Nouvelle Alliance de Dieu et de son peuple – l'opposition dramaturgique entre Rabbi et Paul soutient cette hypothèse.

Nous ne pouvons cependant ignorer qu'en 1554, dans une pièce écrite par un ministre réformé de Navarre, le spectateur ne peut dissocier la question de la justification par les œuvres du conflit entre réformés et catholiques dont elle constitue, avec la question de la transsubstantiation, l'un des points d'achoppement. Bien que les références à l'actualité de ce conflit interne à la chrétienté soient pratiquement absentes dans la pièce, certains éléments ne semblent pas pouvoir s'inscrire dans la lecture « directe » de la pièce et n'appartenir qu'à cette lecture « détour[née] ». Ainsi, quand Rabbi chasse Paul de la scène en le traitant d'« hérétique brûlable » à l'acte II (C 6 v°), l'injure menaçante évoque nécessairement au public de la *Tragique comédie* les bûchers élevés par Henri II pour combattre l'hérésie[2]. De la même manière, quand l'Homme pharisien affirme qu'il observe non seulement les commandements de Dieu, mais qu'il « garde aussi les conciles » (D 3 r°), il ne peut faire référence qu'aux conciles de l'Église romaine, le mot ne renvoyant à aucune réalité dans la religion juive. Plus généralement, les accusations portées par le personnage de Paul contre une foi tout extérieure, « prouvée » par l'habit (alors que l'habit ne fait pas le moine) et par des pratiques comme le jeûne et le paiement de la dîme appartiennent à la critique que la Réforme adresse au catholicisme. La mise en avant des Écritures sacrées par les très nombreuses références en marge – principalement à l'*Évangile de Matthieu* et aux *Épîtres* de Paul – inscrit enfin davantage la pièce dans la lutte menée par la Réforme pour un retour au texte sacré « pur » au sein du christianisme, débarrassé de la glose savante et des décisions des conciles (il est à ce titre intéressant de noter que cette question du retour au texte saint a été tout d'abord un point d'entente entre la religion juive et la Réforme luthérienne[3]).

---

[1] Les recherches approfondies de Jean-Pierre Bordier et de Jelle Koopmans sur le théâtre de la fin du Moyen-Âge et du début de la Renaissance ne nous ont pas permis de découvrir un prédécesseur au Rabbi d'Henri de Barran. Certes, les mystères mettent en scène des personnages de juifs, mais il s'agit de dignitaires, de grands prêtres, de pharisiens et de scribes, voir BORDIER Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIIIe-XVIe s.)*, Paris, Honoré Champion, 1998 et KOOPMANS Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen-Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997. Si l'existence d'un personnage de rabbin antérieur ne peut être absolument exclue, nous pouvons cependant affirmer qu'il ne s'agit pas d'un personnage traditionnel hérité du théâtre antérieur.

[2] Voir EL KENZ David, *Les Bûchers du roi. La culture protestante des martyrs (1523-1572)*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, Première partie « De l'extermination royale des hérétiques », p. 19-65.

[3] LIENHARD Marc, *Martin Luther. Un temps, une vie, un message*, *op. cit.*, p. 266.

Par sa thématique avant tout spirituelle (et non événementielle), par ces références temporelles souvent plus générales que spécifiques, qui peuvent s'appliquer tant au passé qu'au présent de la représentation, et par son utilisation d'une personnification allégorique à dominante abstraite (qui ne vise pas des personnes ou des institutions en particulier), la *Tragique comédie de l'Homme justifié par foi* semble tenir le milieu entre les pièces où le présent est représenté *in posse* (détour historique, biblique ou mythologique complet) et celles où le présent est représenté *in esse* (représentation du présent historique précis et défini). À l'orée de notre corpus, la pièce de Henri de Barran correspondrait, dans la « chronogénèse théâtrale » que nous proposons, aux pièces de théâtre où le présent est représenté *in fieri*, c'est-à-dire *en devenir*, sur le mode d'un « subjonctif » scénique, qui à la fois, fait *et* ne fait pas référence de manière directe au présent de la représentation.

Si les deux lectures « directe » et « détournée » sont possibles, l'hapax que constitue dans notre corpus une pièce destinée à dénoncer la conception juive de la justification ainsi que le caractère extrêmement minoritaire de la pratique religieuse juive dans la France des années 1550[1] nous invitent à penser que c'est avant tout la religion catholique que visait Henri de Barran à travers le personnage de Rabbi. L'usage qu'il fait d'un « détour », non pas biblique ou mythique, mais « de religion », peut s'expliquer par un espoir dans une « Réforme » encore possible de l'Église catholique. En ne visant pas explicitement le clergé romain et en n'évoquant pas directement les enseignements de Luther et Calvin (ce que faisait par exemple *La Farce des theologastres*), Henri de Barran déploie une critique modérée et met en avant un message d'union, dans la foi commune en un Dieu d'amour et de pardon. La prière finale, qui n'exclut aucun spectateur chrétien, est ainsi un appel à une Nouvelle Alliance fondée sur une religion intériorisée, régénérée par un retour à l'Écriture sainte, et orientée vers une justification par la foi. Si cette perspective du « détour » semble rechercher un apaisement du conflit, l'inscription de la pièce dans le nouveau genre de la « tragique comédie » insiste cependant sur une « présentification » catastrophiste de la question du salut – sentiment d'urgence eschatologique qui, dans la suite du corpus, conduira à la radicalisation des pièces de théâtre d'actualité réformées.

[1] Après la grande expulsion de 1394, ne demeurent sur le territoire du royaume de France que quelques communautés juives très restreintes : quelques familles dans les Trois-Évêchés de Lorraine annexés en 1552 et les premiers juifs dits « portugais » installés dans le Sud-Ouest à partir de 1480, qui ne pratiquent pas ouvertement leur religion. Voir sur ce point BLUMENKRANZ Bernhard (éd), *Histoire des Juifs en France*, Toulouse, Privat, 1972.

II. *Le Marchand converti* (1558) ou la mise en scène scatologique[1] du débat sotériologique contemporain : comment se rapprocher d'un public à convaincre

Le Marchand converti, tragédie excellente en laquelle la vraie et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif représentées : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience, et quelle doit être leur issue au dernier jugement de Dieu[2] est la traduction française du *Mercator* de Thomas Kirchmeyer, traduction généralement attribuée à Jean Crespin. Étudier cette version genevoise et calviniste d'une « tragédie » luthérienne nous permettra, à ce titre, de mettre en valeur l'influence de la polémique théâtrale orchestrée par la Réforme allemande sur le théâtre d'actualité protestant en français. Cette pièce n'a jamais été rééditée depuis la fin du XVI^e^ siècle et n'est toujours évoquée que très rapidement par la critique, sans doute en raison de son statut de traduction et de sa relative rareté. C'est pourquoi nous procédons ici à une analyse détaillée de la pièce, afin de faire valoir son importance et son caractère matriciel dans le théâtre d'actualité en français composé depuis Genève.

La combinaison par Thomas Kirchmeyer des topiques anticléricales médiévales et d'attaques spécifiquement réformées à l'encontre de l'Église de Rome semble avoir constitué un modèle pour les dramaturges genevois « d'actualité ». Contrairement à la *Tragique comédie* d'Henri de Barran, *Le Marchand converti* n'use pas du détour juif pour attaquer le catholicisme. Cependant, comme l'ensemble des pièces réformées étudiées dans ce premier chapitre, elle s'en prend avant tout aux institutions en général (à travers des personnifications allégoriques) et non aux incarnations historiques particulières des chefs et des représentants de l'Église romaine. Quatre ans après la *Tragique comédie*, le temps n'est plus à la conciliation et la critique, si elle n'est pas encore *ad hominem*, n'en est pas moins schismatique. Le danger de mort et, consécutivement, de damnation qui pèse sur le Marchand est de l'ordre de la *tragédie* et il s'agit de dénoncer les coupables, dans le présent de la représentation et d'appeler les fidèles à la conversion ou à la constance, tant le Jugement dernier, représenté sur la scène, est proche.

Tout en dégageant les caractéristiques dramaturgiques d'un théâtre d'actualité « frontal » mais non encore « historique », il conviendra de montrer comment le contexte de traduction et de réception calviniste infléchit le message de l'original luthérien en l'adaptant dans le détail au présent du spectateur calviniste, en opérant un savant dosage entre une tonalité scatologique destinée à faire rire

[1] Bien que *Le Marchand converti* ne mette pas en scène des situations reliées aux excréments proprement dits, nous utiliserons ici le terme « scatologie » dans une extension large pour faire référence aux fonctions, normales ou pathologiques, de la digestion : défécation, miction, vomissement.
[2] [KIRCHMEYER Thomas], *Le Marchand converti, op. cit.*

le public et un recadrage didactique constant qui désigne l'ennemi à rejeter : l'Église de Rome et, à sa tête, le pape.

A) Une œuvre traduite pour une communauté spécifique : « Et par ainsi, Église de Francfort / Du Bas Pays [...] Je t'ai choisi ce livre ci-présent[1] »

Jean Crespin (1520-1572), originaire d'Arras – c'est-à-dire de la province la plus méridionale des Pays-Bas Espagnols – et issu d'une famille de financiers et d'hommes de loi extrêmement brillante, suit des études de droits à Louvain puis à Paris où il est reçu docteur et avocat au Parlement en 1540. De retour à Arras, son adhésion à la Réforme ainsi que ses liens étroits avec Calvin et Théodore de Bèze le font condamner pour hérésie en 1545 et il est contraint de quitter sa ville natale pour Strasbourg, avant de trouver définitivement refuge à Genève en 1548. Dans la République calviniste, il abandonne « les préoccupations ambitieuses de la plaidoirie pour **la carrière typographique, combien plus utile à la société et à l'Église**[2] » (nous soulignons). De tous les imprimeurs en exil installés à Genève autour de 1550, Jean Crespin est le seul à n'avoir jamais exercé cette profession ; devenu imprimeur-éditeur-libraire, il connaît cependant un grand succès et parvient « à être un des rares imprimeurs genevois à s'enrichir entre 1550 et 1572[3] ».

Son commerce le conduit à se rendre régulièrement à Francfort pour participer à la foire du livre, qui se tient alors deux fois par an, à l'automne et au printemps. Ces voyages consolident sa position d'« expert genevois des questions religieuses relatives aux Pays-Bas[4] » car Francfort-sur-le-Main abrite une très forte communauté de réfugiés huguenots de langue française, dont de nombreux membres de l'Église protestante wallonne[5]. Ces derniers considèrent Jean Crespin comme leur intermédiaire naturel auprès des autorités de Genève, et ce d'autant plus à partir de 1558, date à laquelle l'éditeur est élevé à la dignité de bourgeois de la ville. Calvin charge plusieurs fois Crespin de « missions » auprès de cette communauté, notamment lors de la « crise de succession » au ministère de l'Église wallonne en exil dans la deuxième moitié des années 1550. Ainsi, en septembre 1555, alors qu'il se trouve à Francfort pour la foire d'automne, Crespin calme les esprits en élaborant un

---

[1] [KIRCHMEYER Thomas], *Le Marchand converti [...] Item suit après la comédie du Pape malade, et tirant à la fin,* Genève, François Forest, 1591, A ii r°. Sauf mention contraire et pour des raisons de commodité, l'orthographe et la pagination renverront désormais à cette édition in 8° qui comprend 188 pages, cahiers numérotés de A à M (dernier cahier incomplet).

[2] CRESPIN Jean, « Préface », *Nouveau Testament* (texte grec), [Genève], Jean Crespin, 1553.

[3] GILMONT Jean-François, *Jean Crespin, un éditeur réformé au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 39. Pour plus de détails sur les publications de Jean Crespin, nous renvoyons également à cet autre ouvrage du même auteur : *Bibliographie des éditions de Jean Crespin, 1550-1572*, 2 vol., Verviers, Librairie Gason, 1981.

[4] GILMONT Jean-François, *Jean Crespin, un éditeur réformé au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 220.

[5] Voir sur ce point MAGDELAINE Michelle, « Le refuge : le rôle de Francfort-sur-le-Main », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 1985, vol. 131, n° 4, p. 485-494.

compromis dans cette affaire de succession au ministère wallon, en compagnie de Jan Łaski et Jean de Saint-André[1]. Cette rencontre nous intéresse parce que c'est très vraisemblablement à cette occasion que Jan Łaski – dont le nom était fréquemment francisé en Jean de Lasco ou Jean à Lasco – transmet à Jean Crespin le texte du *Mercator* signé par Thomas Naogeorgus, pseudonyme de Thomas Kirchmeyer comme nous l'avons vu plus haut[2]. Dans l'adresse « Aux lecteurs ou spectateurs de cette tragédie », placée juste après la page de titre du *Marchand converti* dans la première édition de la pièce en 1558, Jean Crespin présente ainsi l'origine de cette « traduction » :

> Elle a été premièrement écrite en vers latins par un savant homme, et bien renommé en Allemagne, ami de Jean à Lasco Baron de Pologne, lequel me bailla (il y a passé deux ans et demi) étant à Francfort, cette tragédie, à la requête de quelques amis, pour la donner en français à ceux de notre nation qui là étaient : auxquels partant je l'ai adressée, les suppliant tous la recevoir d'aussi entière affection qu'elle leur est présentée.

Jan Łaski (1499-1560) est un noble polonais destiné à une haute carrière ecclésiastique par son oncle, archevêque de Gnesen et chancelier de Pologne. Attiré par la Réforme, il entre en relation avec Zwingli et Érasme et renonce à l'épiscopat pour mener une vie de pasteur réformé, tout d'abord en Frise orientale, puis en Angleterre de 1550 à l'avènement de la reine catholique Marie Tudor en 1553. Sur le chemin de son retour en Pologne, il s'arrête un an à Francfort, entre l'été 1555 et l'été 1556, où sa femme accouche d'un enfant[3]. C'est donc bien « deux ans et demi » avant l'édition de 1558, qu'il « baill[e] » à Crespin le texte latin du *Mercator* dont on ignore exactement pourquoi et comment il en possédait une copie. On sait cependant qu'il est lié au réformateur Philippe Melanchthon, dont il reçoit le gendre chez lui à Francfort[4] et que Thomas Kirchmeyer est, à Wittenberg, un proche de Melanchthon. Réformé par choix (et par un choix éclatant au regard de sa position dans l'église catholique), pasteur de vocation, Jan Łaski ne peut manquer de participer à la diffusion d'un texte militant au service d'une doctrine luthérienne des plus orthodoxes. En confiant le texte à Jean Crespin, il s'adresse à une personne très bien placée pour assurer cette diffusion : grand connaisseur de la langue latine par formation, Crespin est en mesure de superviser la traduction du texte ; éditeur à Genève depuis 1550, il a à sa disposition les moyens pour le faire imprimer et les réseaux de distribution pour le faire connaître ; enfin, son désir de mettre sa presse au service de la cause protestante ne peut pas être mis en doute depuis la publication en 1554 du *Livre des martyrs*[5], première édition du grand martyrologe protestant que sera l'*Histoire des martyrs*.

---

[1] GILMONT Jean-François, *Jean Crespin, un éditeur réformé au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 221.
[2] Nous renvoyons à ce sujet au Prologue, II, B- Le *Tendenzdrama* : l'émergence d'une nouvelle forme du théâtre d'actualité, p. 61.
[3] PASCAL George, *Jean de Lasco, baron de Pologne, évêque catholique, réformateur protestant,* Paris, Librairie Fischbacher, 1894, p. 267.
[4] *Ibid.*, note 2.
[5] [CRESPIN Jean], *Le livre des martyrs, qui est un recueil de plusieurs martyrs qui ont enduré la mort pour le nom de notre Seigneur Jésus Christ, depuis Jean Hus jusques à cette année présente M. D. LIIII.*, [Genève], 1554.

S'il paraît « probable[1] » que Jean Crespin soit l'auteur de la traduction en français du *Mercator*, la dédicace citée plus haut pouvait désigner le processus de traduction comme la seule action d'éditer (« pour la *donner* en français à ceux de notre nation qui là étaient : auxquels partant je l'ai *adressée* », nous soulignons). D'une manière générale, Jean Crespin ne cite qu'occasionnellement ses collaborateurs et les laissent le plus souvent dans l'anonymat[2], ce qui complique encore l'identification du traducteur du *Mercator*. L'avertissement « Jean Crespin, Aux lecteurs et spectateurs de cette tragédie », placé juste après la page de titre dans la première édition de la pièce témoigne cependant de la pleine autorité que l'éditeur exerce sur le texte, même s'il délègue dans cette adresse aux lecteurs et aux spectateurs la responsabilité de la moralité et du caractère édifiant du texte qu'il publie[3]. Qu'il en soit le traducteur ou seulement le commanditaire, Jean Crespin « donne » à l'Église de Francfort une version assez proche du texte latin original, en conservant dans l'ensemble les mêmes personnages et la même construction dramatique que son original, mais en adaptant cependant à plusieurs reprises le texte luthérien à l'actualité du combat genevois.

Bien que l'on ignore aujourd'hui si cette traduction française de la pièce de Kirchmeyer a été jouée – l'exil des réformés des Pays-Bas francophones à Francfort pouvait être propice aux rassemblements communautaires et donc aux représentations théâtrales ou, du moins, aux lectures publiques à haute voix —, on ne peut que constater à la lecture que la pièce a été écrite dans une intention de représentation. Les adresses directes aux « auditeurs[4] » dans le premier monologue de Lyochares ainsi que les très nombreuses didascalies externes qui donnent des indications sur le placement et le jeu des acteurs ainsi que sur la présence d'accessoires (qui sont très rares dans le théâtre de l'époque et ne figurent pas dans la version latine du *Mercator*) attestent de la volonté du traducteur de donner à l'« Église de Francfort » un texte propre à paraître sur le théâtre, tout comme Thomas Kirchmeyer écrivait pour être joué[5]. La possible lecture du texte, plus probablement collective et à haute voix qu'individuelle et silencieuse (pour d'évidentes raisons d'illettrisme, même dans les communautés protestantes), n'est cependant pas ignorée : à deux reprises, des indications en italique dans le corps du texte caractérisent l'échange de répliques qui va suivre et semblent s'adresser davantage aux lecteurs qu'aux acteurs de la pièce. Si, dans la première scène de l'acte III, la mention « *Commencement de la conversion du Marchand*[6] » peut également indiquer un changement dans le jeu du comédien interprétant le Marchand, la mise en valeur d'une tirade de la Conscience du

---

[1] GILMONT Jean-François, *Jean Crespin, un éditeur réformé au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 70.
[2] Ainsi, le traducteur de la *Tragédie du roi Franc-arbitre*, publiée par Crespin en 1558 et que nous examinerons plus loin, est seulement désigné comme « un homme doué de dons excellents ».
[3] Pour l'étude de cet avertissement, nous renvoyons à l'avant-propos de cette première partie.
[4] [KIRCHMEYER Thomas], *Le Marchand converti* [...], *op. cit.*, A [v] r°.
[5] Nous rappellerons ici l'encouragement de Paul Rebhun dans la préface du *Pammachius* de Thomas Kirchmeyer à faire jouer ces pièces « pour le simple croyant et pour les jeunes gens comme instruction visuelle, qui est plus efficace avec eux que les efforts de la parole » (voir le Prologue de cette thèse, II, B– Le *Tendenzdrama* : l'émergence d'une nouvelle forme du théâtre d'actualité, p. 61).
[6] [KIRCHMEYER Thomas], *Le Marchand converti [...], op. cit.*, G ii v°.

Marchand par le chapeau « *Description de la nativité du Gain*[1] » au premier acte, insistant sur la dimension plus rhétorique que scénique du texte théâtral, intéresse davantage le lecteur (à moins qu'il s'agisse d'un titre-annonce à la manière des bateleurs).

Si nous ne savons rien de ses éventuelles représentations, nous connaissons en revanche le parcours éditorial du *Marchand converti* : en 1561, le texte est republié pour la première fois par Jean Crespin ; après sa mort, la pièce est réimprimée à cinq reprises chez différents éditeurs genevois : en 1582 par Gabriel Cartier, en 1585 par Claude d'Augy, en 1591 par François Forest, en 1593 par Jean Faure (cette version est exceptionnellement imprimée à Francfort[2]), et enfin en 1594 par Jacques Chouet[3]. Avec huit éditions en moins de cinquante ans, *Le Marchand converti* en français est donc indéniablement un succès de librairie. Cette réussite tient certainement à l'efficacité de la construction dramatique de la pièce, qui sait mêler, comme nous allons l'étudier, le comique le plus scatologique au catéchisme le plus orthodoxe, pour le plus grand plaisir et la plus grande édification des « lecteurs ou spectateurs de cette tragédie ».

B) Un réquisitoire contre le salut par les œuvres : « et point de magnifie/ Aucunement les œuvres de ce monde[4] »

Comme le *Mercator*, *Le Marchand converti* est un réquisitoire contre la croyance catholique dans le salut par les bonnes œuvres ou salut par le mérite. Selon les principes luthériens de la *sola gratia* (par la grâce seule) et de la *sola fide* (par la foi seule), le salut ne dépend ni des efforts ni du mérite du fidèle, mais seulement de la grâce accordée volontairement par Dieu et reçue dans la foi.

La structure de la pièce met à l'épreuve cette doctrine eschatologique en présentant aux spectateurs des personnages sommés de choisir entre salut par les œuvres et salut par la grâce, et ce au moment où ce choix est le plus crucial : à la veille de leur mort. De la même façon que la *Tragique comédie de l'Homme justifié par foi* est « tragique » car elle met en jeu le salut de l'âme de l'Homme et, à travers lui, du public, *Le Marchand converti* est une « *tragédie* » parce qu'elle fait peser le risque de la damnation sur ses personnages. Conformément à l'ensemble de la production d'actualité réformée étudiée dans ce chapitre, le personnel dramatique est inspiré du théâtre du XV^e^ siècle et du

---

[1] *Ibid*., A [viii] r°.
[2] Jean Faure, toulousain d'origine et libraire à Genève, fut exilé de la République en 1558 pour avoir exercé sous un faux nom. Voir la base de données R.I.E.C.H, Répertoire des imprimeurs et éditeurs suisses actifs avant 1800, http://dbserv1-bcu.unil.ch/riech/intro.php.
[3] Dans les éditions de 1591 et de 1594, le *Marchand converti* est imprimé conjointement avec la *Comédie du Pape malade*, bien que certains exemplaires de ces éditions aient été ensuite séparés. Pour la liste des exemplaires des huit éditions parvenus jusqu'à nous et leur localisation, nous renvoyons à PETTEGREE Andrew, WALSBY Malcolm and WILKINSON Alexander, *French Vernacular Books. Books published in the French Language before 1601*, Brill, Leiden-Boston, 2007, entrée *Marchand Converti*.
[4] *Ibid*., M ii r°.

début du XVI^{e} siècle: les personnages sont typiques (le Marchand, le Curé, le Prince, etc.), allégoriques (la Conscience du Marchand et Gain, le fils du Marchand), ou encore « surnaturels » (Lyochares, Satan et, dans une certaine mesure, Christ, Luc et Paul qui ne sont pas présentés dans leur existence historique).

La crise est déclenchée par le personnage de Lyochares. Son nom grec, qui semble un hapax dans le théâtre européen et dont l'étymologie est donc particulièrement signifiante, veut dire « celui qui dissout la joie » (de *λύω* : délier, dissoudre et *χαρά* : la joie), l'apparition de Lyochares étant synonyme de mort. Mais ce messager pourrait également être « celui qui dissout la grâce » (*χάρις* : la grâce), ou plutôt la croyance en une grâce fondée sur une théologie de la rétribution des bonnes œuvres, pour promouvoir une grâce donnée librement par Dieu au croyant, véritable leitmotiv de la pièce. À l'acte I, ce « dissolveur » vient avertir un Marchand de son trépas imminent et, fâché du traitement que ce dernier a réservé à sa Conscience, le frappe de surcroît de la peste, l'obligeant ainsi à se préoccuper de sa fin dernière. À l'issue de cet acte d'exposition, l'intrigue est tout entière placée sous le signe de la mort : il ne fait pas de doute que le Marchand va être conduit devant le tribunal divin qui se prononcera sur son sort. Or, puisque le lecteur comme le spectateur savent, par le titre, que le Marchand va se convertir, il s'agira dans les actes suivants de montrer comment cette conversion a lieu.

À l'acte II, le Marchand se consacre à la recherche d'une cure : après avoir en vain sollicité le chœur des Médecins, il se tourne vers le Curé dont la potion, composée de toutes les bonnes œuvres du malade et censée le guérir, ne fait qu'empirer son état en lui donnant de nombreux troubles d'estomac, et ce à la plus grande joie de Satan, venu prévenir le condamné qu'il l'emportera en Enfer le lendemain.

Le soulagement des douleurs du malade n'intervient qu'à l'acte III, quand le Christ décide d'envoyer Paul et Luc apaiser son état et sa Conscience. Le contrepoison de l'apôtre-médecin Luc permet au pestiféré de vomir sur la scène toutes les bonnes œuvres que le Curé lui avait fait ingurgiter. L'amélioration de l'état du Marchand est immédiat et il peut, une fois remis, professer un nouvel espoir de salut fondé sur la grâce de Dieu et la foi dans son action et dans sa parole exprimée par les Évangiles.

En miroir de ce parfait petit catéchisme scatologico-protestant, l'acte IV donne à voir la preuve par le contre-exemple à travers les personnages du Prince, de l'Évêque et du Moine, conduits par Lyochares vers leur jugement et encombrés de leurs bonnes œuvres, garantes à leurs yeux de leur salut. Le contraste est frappant avec le personnage du Marchand, qui se joint au cortège des condamnés en compagnie de sa seule Conscience avec laquelle il s'est réconcilié.

Cette opposition à la fois doctrinaire et scénique se poursuit à l'acte V où la mise à l'épreuve des deux conceptions du salut devant le tribunal divin se conclut par le jugement sans appel du Christ,

signifiant au Marchand « converti » sa salvation et, aux tenants catholiques du salut par les œuvres, leur damnation.

Conformément à son sous-titre, la version française de la pièce de Thomas Kirchmeyer fait donc s'affronter « *la vraie et fausse religion,* [...] *pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience, et quelle doit être leur issue au dernier jugement de Dieu* ». Il s'agissait pour l'auteur de Wittenberg de donner clairement à voir au spectateur la validité des positions luthériennes, confirmée par le dénouement heureux (du moins d'un point de vue réformé). Le Marchand (nous reviendrons sur le choix particulier de ce statut social) fournit à la démonstration théâtrale un cas exemplaire, autour duquel s'organise le fil dramaturgique d'opposition entre les arguments *pro* et *contra*. Cette opposition, relayée par des adjuvants (Paul, Luc et, d'une manière intéressante, Satan) et des opposants (Curé, Évêque, etc.) et développée dans des épisodes à fort impact scénique et symbolique (les pets, les vomissements), mène à la résolution de la crise, c'est à dire à la conversion du personnage principal. À l'issue de la pièce, le jugement christique vient sanctionner la validité de cette transformation et confirmer les principes de la religion réformée. À la fin de chaque acte, les tirades des différents chœurs déploient de plus une critique frontale de l'avidité du pape et de l'Église de Rome et précisent, si besoin en était, l'orientation idéologique de la pièce.

Le portrait à charge de l'Église catholique que dressent ces chœurs, tant d'un point de vue doctrinal que social, témoigne d'une tonalité non pas critique ou même satirique, mais résolument polémique : il s'agit d'une propagande violente qui cherche à confirmer le spectateur dans la foi réformée, dans une rupture définitive avec le catholicisme. Ces mises au point apparaissent d'autant plus nécessaires que les réjouissances farcesques qui émaillent la pièce au plus grand plaisir du lecteur contemporain et, on peut le penser, du spectateur ou lecteur renaissant, pourraient conduire à une dissolution du message religieux. *Le Marchand converti* est donc construit selon ces deux exigences : une efficacité scénique propre à divertir le public d'une part et, d'autre part, un cadrage théologique extrêmement serré, ne laissant aucune place au doute, selon une démarche de propagande affichée.

Placere et docere, donc, comme toujours, mais dans la combinaison d'un *placere* farcesque propre à séduire le public et d'un *docere* très fidèle au dogme ; un *placere* et *docere* dont la première préoccupation est de s'adresser sans détour à son public, en l'interpelant, dans le présent de la représentation par la mise en scène directe d'un présent extérieur à la séance théâtrale.

C) S'adresser sans détour à un public de « marchands »

Jean Crespin l'affirme dans la dédicace de sa pièce, il a « **choisi** ce livre ci-présent » (nous soulignons) à l'attention de ses compatriotes réfugiés à Francfort. La traduction du *Marchand converti* n'est donc pas à ses yeux le fruit d'un hasard, mais d'une décision réfléchie qui nous invite à nous

interroger sur les raisons de ce choix. Pourquoi donc traduire le *Mercator*, quand une pièce comme la *Tragique comédie de l'Homme justifié par foi* traite déjà, de manière plus ou moins détournée, de l'opposition entre justification par les œuvres et justification par la foi ? Une partie de la réponse à cette question réside sûrement dans l'efficacité même de la pièce et dans la solidité de sa construction dramatique ; mais on peut également avancer parmi les explications le métier et le statut social du personnage principal, le Marchand. Il n'est plus ici question de la conversion de l'Homme, allégorie générique de l'humanité, mais d'un personnage appartenant à un groupe social défini (la bourgeoisie urbaine), régi par un ordre économique particulier (le capital), suivant des rythmes de travail fixes (le repos dominical) et effectuant des déplacements géographiques propres (pour les foires notamment). Par cet ensemble de caractéristiques, le Marchand fonctionne comme un miroir tendu aux spectateurs réformés (ou que le dramaturge espère convertir), qui appartiennent pour partie à cette bourgeoisie urbaine marchande, que ce soit à Wittenberg pour Thomas Kirchmeyer, ou à Francfort et Genève pour Jean Crespin.

Le lien entre la Réforme et l'essor de la bourgeoisie capitaliste a été largement étudié, et parfois instrumentalisé à des fins politiques spécifiques[1] ; sans rentrer dans le cœur de ce débat, nous pouvons cependant affirmer que le mouvement réformé, tout en s'appuyant sur les princes (comme en Allemagne) ou sur certains membres de la noblesse féodale (comme en France), s'est particulièrement développé dans le milieu urbain et bourgeois, pratiquant, qui les professions liées au droit, qui le commerce et qui l'artisanat. Cette importance de la « bourgeoisie » dans la diffusion des idées protestantes est particulièrement sensible à Genève dont le statut de cité-république autonome est justement fondée sur l'accession de ses habitants au statut de « bourgeois », dans lequel se lit une revendication de liberté politique, religieuse et « sociale », puisque indépendante de la société d'ordres fondée sur la suprématie du clergé et de la noblesse.

Choisir de traduire le *Mercator*, c'est donc pour Crespin décider d'interpeler le spectateur par la représentation d'une situation qui le touche directement, dans son existence la plus concrète (et non plus dans l'abstraction générique de l'Homme). C'est aussi un moyen de rallier l'ensemble du public dans son refus d'une hiérarchie sociale cautionnée par l'Église romaine : la répartition de la société en ordres est ainsi visée dans la pièce à travers les personnages du Prince, de l'Évêque et du Cordelier. En mettant en scène ces trois personnages, le dramaturge et le traducteur visent également l'oisiveté supposée de la noblesse et du clergé tout en valorisant en retour, dans le personnage du Marchand, l'activité et le travail, par lesquels l'homme réformé peut témoigner de son élection par Dieu. Faire du personnage principal de cette tragédie du salut un marchand, c'est donc rassembler la communauté des

[1] À titre d'exemple, nous citons les travaux de Friedrich Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique* (1892), Paris, Éditions sociales, 1969 et de Franz Mehring, *Absolutisme et Révolution en Allemagne 1525-1848*, (1910).

spectateurs pour lui adresser un message frontal, au présent, qui cherche à la détourner des mauvais chemins de la damnation, et cela en rendant la fiction théâtrale actuelle, insérée dans le temps présent des spectateurs eux-mêmes marchands.

(1) La captatio benevolentiae *de Lyochares*

Si Lyochares se présente dans la scène d'ouverture du *Marchand converti* comme le « messager » de la mort qui vient annoncer sa fin prochaine au Marchand, il ne ressemble pas aux figures infernales que l'on trouve souvent dans les monologues protatiques des tragédies renaissantes. Loin des longues prédictions furieuses d'Alecton ou de Mégère que l'on rencontrera plus tard dans notre corpus, Lyochares – dans un monologue fortement raccourci par rapport à la version latine – joue avec la peur qu'il inspire au public :

> C'est pour autant que de la mort je suis
> Le messager qui vais par tout pays.
> ***Il s'émerveille des auditeurs qui en sont ébahis***
> Quoi ? Qu'est-ce ceci ? êtes-vous ébahis ?
> D'où vient cela que chacun de vous tremble
> À mon regard ?
> [...]
> Car ce carquois des aiguillons fourni
> De dure mort, n'est jamais dégarni.
> Quoi ? **voulez-vous que la preuve j'en fasse**
> **Dessus aucun, et que je les défasse** ? (A [v] r° et v°, nous soulignons)

L'adresse directe au public et le jeu avec les limites de la fiction théâtrale désamorcent la dimension tragique liée à l'annonce de la mort du personnage principal, dont le titre promettait pourtant la « conversion ». Cette tonalité comique, qui domine l'ensemble du texte, alliée à l'absence de suspens sur la fin heureuse du Marchand, inscrit d'emblée la pièce dans le champ d'exercice de la Providence divine, sans pour autant lui ôter la dimension « tragique » de l'enjeu de la damnation, qui guette tous les spectateurs. Si Lyochares n'est pas le porteur d'un message de destruction terrible et vengeresse, c'est en effet parce qu'il exerce sa fonction sous l'étroit contrôle de Dieu :

> Savoir devez que ce que je propose,
> Je l'accomplis ainsi que Dieu dispose. (A [vi] r°)

Toutes les péripéties sont donc « dispos[ées] » par Dieu, et si l'auditeur ne doit point encore frémir des menaces du messager de la mort à son endroit, il doit tout de même être attentif à l'action, afin de ne pas lui même faire une « pauvre fin ». L'appel à l'attention et au silence du public, passage obligé des prologues théâtraux, se double dès l'ouverture d'une leçon de morale :

> Vous frémissez ne vous étonnez point,
> Car contre vous il ne m'est rien enjoint
> Pour le présent : mais toutefois, **afin**
> **Que si après ne fassiez pauvre fin**

Par ces miens dards, **prêtez-ci vos oreilles**
Et vous orrez de mes faits les merveilles. (A [v] v°, nous soulignons)

Cette adresse directe au spectateur laisse planer la menace de la damnation sur le public et l'engage à suivre attentivement les péripéties du Marchand, son double scénique, afin de ne pas commettre les mêmes erreurs que lui.

(2) La dénonciation des mauvaises pratiques commerciales du Marchand

À la scène 2 de l'acte I, Lyochares trouve la Conscience du Marchand « auprès de la porte » du condamné (didascalie, A [vi] r°). Celle-ci lui raconte comment elle a été chassée du logis, où règne désormais le fils adultérin que le Marchand a eu avec la « paillarde infâme » Fortune variable (A [vii] r°), fils que certains « appelaient Gain, et les autres Usure » (A [viii] r°). Lyochares, non sans avoir « luthériennement » tancé Conscience de s'être opposée à plus puissant qu'elle (« Mais qui t'émeut à résister ainsi/ Aux plus puissants et aux plus forts aussi/ Vu qu'en reçois dommage nonpareil[1] ? », B i r°), lui promet de la faire rentrer à nouveau dans la maison du Marchand.

Dans la scène suivante, Lyochares et Conscience écoutent à la porte le Marchand donner à son serviteur une leçon de commerce malhonnête. Cette leçon est ponctuée par des commentaires ironiques de Lyochares, selon un procédé de contrepoint qui confère d'une part à la scène une plus grande vivacité et qui, d'autre part, permet d'orienter fermement sa lecture en ne laissant pas se développer trop longuement et sans contradiction sur la scène un point de vue réprouvé par l'auteur. Ce passage implique un décor simultané, qui puisse représenter en même temps sur la scène l'extérieur et l'intérieur de la maison (ou du moins les différencier clairement dans l'espace en matérialisant un seuil).

Le petit catéchisme à l'usage des commerçants peu scrupuleux professé par le Marchand semble reprendre point par point les condamnations adressées par Luther à la profession dans son pamphlet de 1524, « Du commerce et de l'usure ». Le Marchand prône ainsi le faux serment, la vente de marchandises périmées, le trafic des poids et mesures, le gonflement artificiel des prix, les crédits accordés aux seuls marchands et refusés aux pauvres, le profit maximum tiré des foires (qui, selon Luther, ne vendent que des produits luxueux inutiles et vident le Saint Empire de son argent[2]),

---

[1] Si cette recommandation paraît conforme à la position réformée de soumission aux puissances temporelles, elle apparaît relativement déplacée à ce moment de la plainte de Conscience et pourrait même, si l'ironie était de mise dans le théâtre de propagande, être considérée comme une pointe légère à l'encontre de cette position.

[2] LUTHER Martin, « Von Kaufshandlung und Wucher », *op. cit.*, p. 295 : « Engelland sollt wohl weniger Golds haben, wenn Deutschland ihm sein Tuch ließe, und der König von Portigal sollt auch weniger haben, wenn wir ihm seine Wurze ließen. Rechen du, wieviel Gelds eine Messe zu Frankfurt aus deutsche Land gefuhrt wird ohn Not und Ursache, so wirst du dich wundern, wie es zugehe, daß noch ein Heller in deutschen Landen sei. »

l'utilisation de la réussite économique pour devenir « Le prime du conseil publique » (B [v] v°), etc. Cette leçon est aussi l'occasion pour l'auteur d'introduire pour la première fois dans la pièce une référence scatologique pour établir une condamnation morale, selon un processus farcesque répertorié. Pour soutenir l'argument selon lequel il ne faut mépriser aucune source de profit, le Marchand convoque en effet l'exemple de l'empereur Vespasien et de son impôt sur l'urine : « Car si César Vespasien/ Sans honte a fait le profit sien/ De l'urine sale et immonde/ Il n'y aura personne au monde/ Dont tu doives être blâmé. » (B iiii v°). Si l'argent n'a pas d'odeur dans la leçon du Marchand, son accumulation sans but révolte Lyochares, tout comme cet enseignement qui ne tient aucun compte de la perspective du trépas, qui seule conserve l'homme dans la voie du Salut.

Le messager de la mort décide donc de rentrer chez le Marchand, mais il trouve porte close : il menace alors de briser cette porte (la didascalie « *frappe rudement à la porte* » est répétée deux fois, témoignant de la vivacité de l'échange et d'une présence inhabituelle des indications scéniques) et le Marchand le laisse entrer, non sans avoir préalablement caché Gain, par peur des voleurs. Lyochares martèle la raison de sa présence en répétant quatre fois « Je suis le héraut de la Mort » (C [i] r°) et annonce au marchand qu'il va comparaître devant le Juge suprême. Le Marchand, terrifié par cette perspective à laquelle il ne s'était pas du tout préparé, cherche à repousser le terme : il demande onze mois de répit pour mettre de l'ordre dans ses affaires, puis six mois pour se faire Cordelier afin d'amadouer ses juges (première d'une longue série de pointes à l'encontre des moines qui croient leur salut assuré par leur habit et non par la sincérité de leur foi) puis, de guerre lasse, seulement un petit délai de quatorze jours pour aller à la foire de Francfort amasser encore un peu de bien avant d'en finir.

Le portrait du mauvais Marchand est ainsi complet : ses mauvaises pratiques ne le disputent qu'à son avidité. Cette ultime mention de la foire de Francfort – ridicule au regard de l'enjeu de la damnation éternelle – crée une plus grande proximité encore entre le personnage et le spectateur (exilé à Francfort ou habitué à la foire), qui, selon un principe propre à la comédie « morale », peut se reconnaître sous les traits de ce marchand peu scrupuleux et réfléchir à ses propres pratiques commerciales.

(3) « Est-il vraiment plus facile pour un chameau... ? » : protestantisme et capitalisme

Les mauvaises pratiques du Marchand, proposées en miroir au public de 1558, ainsi que la présence de Gain dans la liste des « noms de ceux qui sont introduits en cette tragédie » – personnage

---

[« L'Angleterre aurait moins d'or si l'Allemagne lui laissait ses étoffes. Le roi du Portugal en aurait moins aussi si nous lui laissions ses épices. Calcule combien d'argent une foire de Francfort fait sortir d'Allemagne sans raison et sans profit, tu t'étonneras qu'il y ait encore un centime dans le pays »].

qui correspond au *Lucrum* (profit, bénéfice, mais aussi amour du gain, avarice) de la version latine –, soulèvent la question de la moralité du commerce et de l'usure, sous une forme d'autant plus vive que le spectateur ne peut que se sentir concerné par cette réflexion proche de sa réalité.

On le sait, Calvin a été le premier théologien de l'ère moderne à légitimer moralement la pratique du prêt à intérêt, à l'encontre de toute la morale chrétienne antérieure et notamment de Luther[1], ce qui a conduit certains analystes à faire de lui le « père du capitalisme[2] ». Puisqu'elle condamne sans appel l'allégorie du Gain ou Usure, la traduction française du *Mercator* paraît donc à première vue suivre fidèlement l'orientation luthérienne de son original latin de 1540 plutôt que d'adapter son contenu aux idées en vigueur à Genève en 1558. Il convient cependant d'étudier de plus près la position de Calvin sur cette question avant de faire de Jean Crespin un « réactionnaire luthérien » dans une Genève « libérale ».

En matière de salaire, la clef de voûte de la morale calviniste est l'affirmation selon laquelle Dieu est lui-même le grand pourvoyeur de la richesse. La rétribution du travail est donc regardée comme un don divin, une grâce que les hommes sont appelés à recevoir avec reconnaissance et qui, si elle ne garantit pas l'élection du fidèle, ne l'entrave en rien. La richesse tout comme la propriété ne font pas le mauvais chrétien et ne doivent pas être abolies, conformément à la position de Luther et contrairement au radicalisme des anabaptistes. Ainsi, la Conscience du Marchand peut-elle affirmer qu'elle s'« avis[ait] très bien/ de procurer de ce Marchand le bien » avant qu'il ne lui préfère Fortune variable (A [vi] r°), et ce sans mettre en danger sa propre moralité. Si Calvin accepte le principe de l'usure compensatoire[3] dans une lettre à Claude de Sachin datée du 7 novembre 1545[4], il mentionne dans cette même lettre un certain nombre d'exceptions à cette pratique : aucun bénéfice légitime ne peut être prélevé sur la misère ou l'indigence d'autrui ; la pratique du placement à intérêt ne doit pas priver les pauvres de la charité des riches ; l'intérêt ne peut dépasser le bénéfice que le débiteur a dégagé en faisant fructifier l'emprunt ; le taux d'intérêt doit se conformer aux lois locales et, à défaut, à la conscience de chacun (à Genève, ce taux fut fixé, en 1538, à 5%, puis, plus tard, à 6,66%) ; enfin, l'intérêt public ne doit pas être lésé par ces enrichissements individuels[5].

Ces limites que Calvin impose à la pratique du prêt à intérêt, s'accordent parfaitement avec les reproches que la Conscience du Marchand adresse au Marchand non encore converti et à son fils Gain/Usure. Tout d'abord, Conscience accuse le Marchand d'engraisser Fortune en retranchant sur les gages de ses serviteurs alors même que la doctrine économique de Calvin impose au riche de faire

---

[1] Notamment dans le pamphlet « Du commerce et de l'usure » de 1524, voir LUTHER Martin, *D. Martin Luthers Werke, op. cit.*, vol. XV, « Von Kaufshandlung und Wucher », p. 293-322.
[2] JOHNER Michel, « Travail, richesse et propriété dans le protestantisme », in *La Revue réformée*, Faculté libre de Théologie Réformée d'Aix-en-Provence, n° 218, juin 2002, publication numérique non paginée.
[3] L'usure compensatoire est l'intérêt perçu par une personne ayant prêté une somme d'argent à un tiers, somme au moyen de laquelle ce tiers a pu dégager un bénéfice, selon un système de « prêt à la production ».
[4] Le texte de cette lettre et son commentaire peuvent être trouvés dans cet article : DOMMEN Édouard, « Calvin et le prêt à intérêt », in *Finance and the Common Good/Bien commun,* Genève, Automne 2003, p. 54-57.
[5] Voir également : BIÉLER André, *La Pensée économique et sociale de Calvin*, Genève, Georg éditeur, 1961.

jouir de son bien prioritairement son entourage (famille et domestiques). Conscience souligne ensuite la monstruosité de Gain qui, après avoir passé neuf mois dans le ventre de Fortune variable, a été cinq mois dans la cuisse du Marchand avant de naître et, « quand il fut né pour le dernier coup./ (Chose hideuse) il fut grand tout à coup » (A [viii] r°). Cette réécriture burlesque de la naissance de Dionysos condamne le dérèglement du personnage : si Conscience ne reproche pas au Marchand de faire fructifier honnêtement sa fortune, elle condamne un enrichissement trop rapide et sans mesure, qui ne peut être fondé que sur de mauvaises pratiques commerciales et financières. C'est en effet l'excès qui est reproché dans la recherche du profit et Gain devient Usure quand les familiers du Marchand comprennent que « **par dessus mesure** / Il était fier et d'arrogance plein » (A [viii] r°, nous soulignons).

En matière commerciale et financière, la leçon adressée au spectateur du *Marchand converti* est donc celle de la mesure : sans jamais condamner théologiquement la pratique du prêt à intérêt et du commerce et donc sans jamais remettre en cause le fondement de l'organisation sociale de la communauté devant laquelle elle est représentée, la traduction française du *Mercator* s'élève contre des pratiques qu'elle juge immorales et invite, comme en toute leçon réformée, à la modération et au bon sens.

Une fois la proximité avec le spectateur assurée via le personnage principal et les adresses directes, la critique de la religion catholique et de sa conception du salut aura davantage de prise sur le public. Pour demeurer séduisante et accessible à l'ensemble des spectateurs, elle prend la forme d'une opposition corporelle du pur et de l'impur, du sain et du malade, propice à toutes les purgations et, scéniquement, à toutes les représentations scatologiques.

D) Purifier le corps impur du catholicisme : une eschatologie scatologique

Dans les deux premiers actes de la pièce, le corps du Marchand est un corps impur : affligé de la peste par Lyochares, il est également victime d'une indigestion suite au bouillon de « bonnes œuvres » que lui fait ingurgiter le Curé. Cette impureté physique est le signe de sa corruption intérieure : de la même manière que son estomac ne peut supporter le brouet catholique et doit être purgé, son âme doit être purifiée par la conversion, pour atteindre une pureté réformée (de la même manière que, dans les pièces antérieures à 1550, Foi devant être lavée par un Évangile débarrassé de sa glose).

D'un point de vue spectaculaire, cette opération de purgation est éminemment scatologique et oblige notamment à recourir à de trucages auditif et visuel pour représenter les pets et les vomissements. Le *Marchand converti* propose donc au spectateur réformé une « pédagogie » scénique

qui place la question du salut dans une perspective farcesque compréhensible par tous et profondément jouissive.

(1) L'indigestion des « bonnes » œuvres

Les médecins convoqués à la fin de l'acte I s'étant déclarés impuissants devant la peste du Marchand (II, 1), ce dernier envoie chercher le Curé pour recevoir « le saint Sacrement » (D [i] r°). En attendant l'arrivée du saint homme, Conscience met en doute la conviction du Marchand d'aller au Ciel après sa mort et lui montre qu'il n'a fait que suivre les préceptes extérieurs de l'Église, qui n'ont rien à voir avec la parole de Dieu. Dans un long dialogue en stichomythie, le Marchand évoque toutes ses bonnes œuvres qui, selon lui, vont lui garantir le salut et Conscience les invalide d'un revers d'Évangile : ses aumônes n'ont été faites que pour « complaire au monde », ses oraisons récitées sans y mettre du cœur, personne ne lui avait demandé de dresser des autels ou de donner des parements aux églises (D iii v°), son adoration des images des saints est impie, etc. L'irrévocabilité des condamnations de Conscience est soulignée par la rapidité de l'échange vers à vers qui met en valeur les oppositions de sens à la rime, rapidité encore renforcée par l'utilisation du vers court qu'est l'octosyllabe :

LE MARCHAND
J'ai fait chanter messe et mâtine.

LA CONSCIENCE
Cela put comme une latrine.
[...]

LE MARCHAND
Je me suis de chair abstenu.

LA CONSCIENCE
En quel livre est-il contenu ?

LE MARCHAND
J'ai jeûné carême et vigile

LA CONSCIENCE
Cela n'est point en l'Évangile.

LE MARCHAND
J'ai tant fait de bien au couvent.

LA CONSCIENCE
Le pauvre en a jeûné souvent.

LE MARCHAND
J'ai compté tant de patenôtres.

LA CONSCIENCE
Ainsi n'ont prié les Apôtres.
Bref tout cela que tu as fait.
Devant Dieu **put et est infect**. (D iiii r°, nous soulignons)

La réprobation morale à l'égard du comportement du Marchand s'exprime à travers la comparaison avec les odeurs pestilentielles dégagées par les excréments humains (« Cela put comme une latrine », « put et est infect »), l'auteur utilisant un réseau de références scatologiques qui ne fera que se confirmer dans la suite de la pièce.

Une fois arrivé chez le Marchand, le Curé soutient au contraire que ce dernier peut être sauvé car il a acheté nombre de « pardons » (F [i] r°). Pour le soigner, l'homme d'église entreprend de mélanger ces pardons avec les donations que le mourant a faites à l'Église, ses « patenôtres » quotidiens et autres bulles papales, le tout constituant un « potage de si grand' force » qu'il apaisera le « divorce » (F [i] r°) qui règne entre le Marchand et sa Conscience :

> LE CURE
> Or ouvre ta bouche bien grande,
> Pour mieux humer cette viande :
> Tes jeûnes, tes pèlerinages,
> Tes autels, tes belles images,
> Tes patenôtres ordinaires,
> Tes temples, et tes luminaires
> Les bulles du pape de Rome,
> Et tous tes mérites en somme,
> Et toute autre dévotion,
> Te tournent en rémission
> De tout le mal que tu as fait.
>
> LA CONSCIENCE
> Mais en damnement. (F [i] r° et v°)

Cette pointe de conscience qui renverse la démonstration du Curé – tout comme les bonnes œuvres renversent le salut en « damnement » – tourmente le Marchand qui commence à exprimer des doutes sur ce salut obtenu par l'argent car, sans se contenter des indulgences, le Curé l'engage également à rédiger un testament qui ordonne des fondations de messe et des obsèques somptueuses célébrées avec force chanoines et moines : « LE MARCHAND. Si on a salut par argent,/ Comment est-ce que l'indigent/ Sera sauvé ? » (F ii v°). Les incertitudes du Marchand, qui sont les premiers indices de sa conversion future, sont relayées sur scène par les pets de Satan (qui s'est rendu invisible au Curé pour assister à la scène). À plusieurs reprises pendant le discours du Curé, Satan « *fait un bruit*. Pah, pah, pah », pour railler la doctrine catholique sur les fins dernières. Le prêtre, qui ne voit pas Satan, pense que c'est le Marchand qui a la peur au ventre (« Le ventre te bruit/ De crainte », E [vi] v°) et, quand cela se renouvelle, se déclare outragé :

> SATAN *pette*
> Pah, pah, pah, pah.
>
> LE CURE
> Ô quelle ordure !
> Comment fais-tu cette laidure
> Et vilenie en ma présence ? (F iii r°)

Si les pets sont bien produits par l'invisible Satan, c'est le Marchand qui est malade et qui a le « ventre appesanti » par le breuvage « Dur et sauvage » (F iii v°) que lui a donné le Curé. Les flatulences

outrageantes du Prince des enfers, qui permettent de tourner encore davantage en ridicule le prêtre qui se trompe sur l'auteur de « cette laidure », participent également d'une dénonciation scatologique de l'eschatologie proposée par l'Église catholique, qui est si « sauvage » qu'elle ne peut être digérée et qu'elle aggrave la détresse du Marchand. Puisque le Curé attribue à Satan les pets qu'il a lui-même produits dans le ventre du Marchand, il en est aussi, d'une certaine manière, l'auteur, et la purge anti-diabolique apparaît nécessaire.

Le Curé, soucieux de rétablir son autorité fortement mise à mal, tente de chasser Satan à grand renfort de bois béni, d'eau bénite et d'encens – cette séance d'exorcisme permettant de railler ces pratiques superstitieuses aux yeux des réformés –, mais Satan pète derechef (l'onomatopée « Pah » est répétée deux, trois ou quatre fois selon les besoins métriques et ce sur près de trois pages, avec pour seule variante un « Puac »), obligeant le prêtre à s'en aller, non sans avoir tout d'abord voué le Marchand à la damnation. Ayant vaincu son insignifiant adversaire catholique par cette salve de vents, Satan – étrange figure à la fois démoniaque et scrupuleusement réformée sur laquelle nous reviendrons plus loin – confie le condamné à Conscience qui lui promet de le faire souffrir en attendant son retour.

(2) La purgation évangélique

À l'acte III, sur les ordres du Christ, Paul va chercher Luc à qui il demande de prendre avec lui ses « oignements » (G iii r°) pour soigner l'indigestion de « bonnes » œuvres dont souffre le Marchand. La présence de Luc s'explique par le fait que l'auteur du troisième Évangile est décrit par Paul, dont il fut le compagnon de voyage, comme un éminent médecin. Il est, de plus, le seul des quatre évangélistes à évoquer les maladies avec précision et à utiliser des termes médicaux de tradition hippocratique. À la fin du Moyen-Âge, il devient le saint patron des médecins et, à partir du XV^e^ siècle, la rentrée de la Faculté de médecine a lieu le jour de sa fête (le 18 octobre). Personnage aisément identifié par le public comme docteur, Luc a de surcroît le mérite aux yeux des calvinistes d'être un évangéliste et non un simple saint, ce qui éclaire le choix du traducteur de le substituer au personnage trop « catholique » de saint Côme (Kosmas) de l'original luthérien.

Une fois chez le Marchand – il est à noter que les « voyages » du Ciel à la Terre n'ont pas, dramaturgiquement, de durée, témoignant scéniquement de l'imminence possible du salut ou de la damnation –, Paul et Luc opposent les principes de l'élection divine et du rachat des hommes par la Passion du Christ aux bonnes œuvres que le Marchand invoque pour favoriser sa guérison. L'erreur religieuse, qui atteint non seulement l'âme mais également le corps du malade, est décrite en termes médicaux :

PAUL
Ton mal est fort contagieux :
Mais il y faut mettre **remède**.
Nous savons dont ton mal procède :

Tu nourris une **infection**
Qui te mène a perdition.
Tout ton corps et ton âme est pleine
D'une fiance folle et vaine
De tes faits, et d'infection :
Dont d'aller à **perdition**
Tu es en un très grand danger. (G [v] r°, nous soulignons)

L'image de la *Maladie de Chrétienté*, que nous avons déjà rencontrée chez Malingre, est ici reprise pour décrire la dégradation de l'état moral et spirituel du Marchand et le mot « perdition », qui annonce la future mort du corps atteint de ce mal « fort contagieux », désigne également la perdition morale d'une âme condamnée à l'Enfer pour avoir placé trop de « [con]fiance » dans ses « faits », c'est-à-dire ses œuvres. Pour lutter contre cet état déplorable, Luc administre au Marchand un « contrepoison » (G [v] v°) à base d'« hellébore » et d'« alloine » et ce afin de lui faire « vomir » (G [vi] r°) la potion que le Curé lui a préparée et qui l'a « tout empoisonné » (G [v] v°). L'hellébore et l'aluine (plus connue aujourd'hui sous le nom d'absinthe) ne sont pas des plantes médicinales choisies au hasard ; elles possèdent en effet des vertus émétiques et purgatives dont l'efficacité est immédiatement représentée. Comme l'indique les deux didascalies « en vomissant », ainsi que les onomatopées « hoc », « oc » et « moch », le Marchand vomit sur la scène juste après avoir pris le remède préparé par Luc :

LE MARCHAND, ***en vomissant***, *il dit*
Hoc, oc, oc, oc, Que j'ai de peine !
Ô que j'avais la panse pleine,
Ô quelle infection procède
De moi ! Je pense qu'elle excède
Toute puanteur et ordure.

PAUL
Il te faut **vomir** cette enflure.

LE MARCHAND, ***en vomissant***.
Moch, moch, moch, moch. (G [vi] v°, nous soulignons)

Cette purgation « par le haut » s'opère sur plus de trois pages au cours desquelles dix répliques du Marchand sont uniquement constituées de l'onomatopée « moch » répétée deux, trois ou quatre fois par réplique, selon les nécessités métriques (l'écho avec les pets de Satan est évident).

Dans la version en latin, Thomas Kirchmeyer utilise uniquement l'onomatopée « moc » et sa version disyllabe « mooc » et, bien qu'il n'y ait pas de didascalie externe dans son texte, la réplique de Kosmos qui incite le Marchand à se faire vomir en mettant deux doigts dans sa bouche (« Digitos duos/ Insere[1] ») est parfaitement explicite. Le choix du son [mok][2] pour mimer le hoquet du vomissement s'explique d'une part par l'appartenance du [k] à une gamme scatologique et injurieuse de la littérature médiévale, dont on rencontre l'usage par exemple dans les nombreux jeux lettristes sur

[1] NAOGEORGUS [KIRCHMEYER] Thomas, *Tragœdia alia nova Mercator*, in *Thomas Naogeorg. Sämtliche Werke*, Dramen II, *op. cit.*, p. 318.
[2] On peut penser que le traducteur du *Mercator* ajoute la lettre h à la fin du mot pour assurer la prononciation dure du c final.

Luc/cul et noc/con présents dans les *Pronostications joyeuses* de Jean Molinet[1]. Mais le son [ok], dans ce contexte d'eucharistie renversée, renvoie également au *Hoc est enim corpus meum* prononcé par le prêtre pour célébrer le mystère de la transsubstantiation. Il est intéressant de noter que, lors de la première occurrence du son, le traducteur du *Mercator* a choisi d'écrire « Hoc, oc, oc, oc » et non « moch », sans raison scénique apparente que la volonté de tourner en dérision un rite catholique que l'on condamne. Cette utilisation du mot « hoc » pour mimer le vomissement nie le mystère de la présence réelle en réduisant l'hostie au simple pain sans levain qu'elle est matériellement, à un « dieu de farine » comme l'appelle Pierre Viret[2], ce Jean le Blanc qui connaîtra une grande fortune dans la satire protestante et sur lequel nous reviendrons plus tard. Cette lecture est paradoxalement attestée par un texte catholique plus tardif, qui relate la possession de Nicole Obry à Laon en 1566 : dans le *Trésor et entière histoire de la triomphante victoire du corps de Dieu sur l'esprit malin Beelzebub*, publié en 1578, Jean Boulaese raconte comment la jeune fille possédée par Belzébuth est prise d'un hoquet et répète constamment le « Hoc » du *Hoc est corpus meum*. Dans la gravure de Nicolas Chesneau[3] qui accompagne l'ouvrage, les lettres D et E placées à côté de la possédée renvoient à cette légende :

> DE. L'Évêque lui [au diable] dit : il te faut montrer ton maître, qui te fera bien sortir. Beelzebub répond : Qui ? ton Jehan le Blanc ? L'Évêque lui dit : Pourquoi donc te chasse-il ? Beelzebub répond : Ha ha, j'y suis contraint : il y a de l'**Hoc** : Il y a **Hoc** : ce qu'il répète par plusieurs fois. Dont les assistants grandement s'émerveillent. (nous soulignons)

Dans cet ouvrage de propagande catholique, c'est dans la bouche sacrilège du diable que le mystère de la cène est tourné en dérision par le jeu de mot entre le « hoc » du hoquet par lequel la possédée est conduite à vomir le démon qui l'habite et le « *hoc* » démonstratif latin de la consécration eucharistique qui parvient à chasser le diable par sa vertu divine. Sous la plume du traducteur du *Mercator*, le « hoc » du Marchand est fondamentalement réformé : il dénonce l'ineptie d'un mystère qui n'a conduit qu'à rendre malade le confessant. Cette comédie scatologique, qui « inverse » le droit chemin digestif de l'hostie, nie la présence réelle et réduit le signifié « corps du Christ » à son simple signifiant de farine et d'eau.

La purge du Marchand ne se limite cependant pas à la communion : encouragé par les deux évangélistes – Luc lui tient la tête et décrit à Paul et aux spectateurs ce que régurgite le malade –, le Marchand se libère également de toutes ses œuvres. Pardons, pèlerinages, oraisons aux saints, vœux et chandelles, chapelles, autels, bonne intention, fondation d'un « monstier » (monastère), croix d'or,

---

[1] MOLINET Jean, *Les Pronostications joyeuses* [1476], Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (éds), Genève, Droz, 1998, p. 72. On peut également signaler la « ballade de chant royal finissant toute par c », prononcée par Satan et ses sbires dans le *Mystère de saint Martin* d'André de la Vigne : « Ord, vil, vilain puant coquodrillac/ Loup ravissant pour lequel je dis : gnac !/ Que te faut-il, paillard, puant aspic » (v. 64-66). Nous remercions Jelle Koopmans de nous avoir signalé cette analyse ainsi que les textes qui l'étayent.

[2] VIRET Pierre, *Les Cautèles et canon de la messe* [1554], Lyon, Claude Ravot, 1563, Chapitre 21, « Des dieux de la Messe douteux et vomis », p. 51.

[3] Cette gravure est reproduite dans HOUDARD Sophie, *Les Invasions mystiques, Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 374. Nous remercions Sophie Houdard de nous avoir suggéré cette interprétation.

d'argent, de fer et de bois, petite messe, messes basses, messes hautes : la guérison exige « que tout sorte » (G [vii] r°). Et le Marchand ne peut que constater l'étendue du mal qui ravageait son corps :

LE MARCHAND
Ô que d'**humeur**, ô que d'**enflures** !
Que d'**apostumes**, que d'**ordures**,
Qui avaient pris en moi racine ?
Ô souveraine médecine,
Qui rend la conscience pure ! (G [viii] r°, nous soulignons)

De la même façon que l'analyse des urines révélait l'empoisonnement de Chrétienté dans la pièce de Mathieu Malingre, les vomissures du Marchand sont le reflet corporel de la corruption de son âme avant l'intervention des Évangélistes.

Une fois ces « apostumes » et autres « enflures » catholiques expulsées, le Marchand peut recevoir la vraie parole de Dieu qui achève sa guérison :

PAUL
Tu dis la vérité : par quoi
Savoir te faut par l'Écriture,
Comment l'humaine créature
Obtient salut par Jésus Christ.

LE MARCHAND
Je vous pri' donc, **de cet écrit**
Donnez-moi vraie intelligence. (G [viii] v° et H [i] r°, nous soulignons)

Cette demande justifie les six pages qui suivent, au cours desquelles Paul « donn[e] » au Marchand, et donc au spectateur, la « vraie intelligence » des Évangiles (*sola scriptura*). Ce catéchisme réformé, rendu vivant et « pédagogique » par sa structure qui fait alterner les questions du Marchand et les réponses de Paul, réfute l'action des œuvres (*sola fide*) et affirme que le salut ne peut résider qu'en la grâce de Dieu obtenue par le sacrifice de Jésus-Christ (*sola gratia*) – l'homme, qui n'est que péché, ne pouvant se sauver lui-même. Ainsi converti, le Marchand attend avec confiance le retour de Lyochares : « Vienne le héraut de la Mort:/ Puis que mon Dieu est mon support,/ Je ne crains rien :j'ai assurance » (H iii r°).

L'acte III, qui constitue à la fois l'acmé spirituelle, scatologique et théâtrale de la pièce, est exemplaire d'une propagande pour la foi nouvelle qui utilise des motifs dramatiques hérités de la farce. Le dramaturge propose ici aux acteurs un tableau qui impose une grande créativité scénique, un jeu comique outrancier et le recours à de nombreux accessoires, et ce afin de créer une relation extrêmement étroite avec le public, dans une complicité fondée sur le rire, qui n'abandonne cependant en rien le terrain de la polémique religieuse. En effet, la mise en scène de cette réalité basse, quotidienne et domestique et donc proche du public, fonctionne dramaturgiquement pour servir des enjeux théologiques.

(3) La mise en cause de la transsubstantiation : « La messe et la vesse sont sœurs[1] »

La piètre condition du Marchand, qui donne à voir sur scène une eschatologie scatologique parfaitement réformée, n'est cependant pas liée à l'ingestion du seul breuvage de bonnes œuvres préparé par le Curé ; elle est aussi la conséquence de la communion catholique donnée par le prêtre au mourant.

Afin de contrer le revirement du malade qui demande, à l'acte II, « quelque écriture » (F iiii r°) pour le soulager – et l'on voit que, comme pour les pièces évangéliques, le remède réside toujours dans le pur texte des Évangiles –, le Curé a recours à son dernier argument : la communion eucharistique. Il présente donc une hostie au Marchand en l'assurant du pardon divin :

> LE CURE, *en lui baillant le morceau qu'il prononce*.
> Le corps de Jésus Christ te mène
> Tout droit à la vie éternelle. (F iiii r°)

Ce passage est particulièrement intéressant car il témoigne d'un glissement argumentatif : la métaphore des troubles digestifs du fidèle catholique est utilisée par les dramaturges réformés pour dénoncer la doctrine de la transsubstantiation. La présence réelle du Christ dans l'hostie consacrée impliquerait selon eux une pratique cannibale des communiants et une atteinte réelle au corps du Christ, ce que souligne Conscience quand elle adresse ce reproche au Curé : « Faut-il ainsi que tu démembres/ Le corps de Christ d'avec ses membres ? » (F iiii v°). La didascalie qui désigne la communion (« *En lui baillant le* ***morceau*** *qu'il prononce* », nous soulignons) met en valeur cette perception « alimentaire » de l'eucharistie, en utilisant un mot qui fait référence à la nourriture et que l'auteur peut également choisir pour son autre signifié qui implique la division et le démembrement[2].

Le spectateur assiste donc à un simulacre de mystère eucharistique qui conduit à un empoisonnement de celui qui ingère le supposé corps du Christ.

Ce déplacement de la contestation « alimentaire » – de l'empilement des gloses sur le texte évangélique qui rendait Foi malade dans la *Farce des theologastres* (*ca* 1527), à l'indigestion de bonnes œuvres puis à la transsubstantiation – témoigne, dans les années 1550, d'une cristallisation du conflit théologique entre catholiques et protestants sur la question de la présence (réelle, spirituelle ou

---

[1] Anon., *Sentence décrétale et condamnatoire au fait de la paillarde papauté et punition de ses démérites et forfaits, sous la sommaire narration de longues procédures,* 1561, D iiii v°. Cité dans PERSELS Jeff, « The Mass and the Fart are sisters: Scatology and Calvinist Rhetoric against the Mass, 1560-63 », in Jeff Persels and Russell Ganim (éds), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 39.

[2] FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire Universel* [1690], *op. cit,* entrée « Morceau » : « Partie d'une chose coupée et divisée [...], se dit plus particulièrement de ce qu'on mange, de ce qu'on mord ».

symbolique) du Christ dans l'hostie consacrée[1]. La métaphore des troubles digestifs du Marchand est ainsi utilisée sous la plume de l'auteur luthérien et du traducteur calviniste pour dénoncer le dogme catholique de la présence réelle, cette « doctrine des diables, contre toute vérité, et apertement contre toute l'écriture[2] », comme la désignait déjà Antoine Marcourt dans les Placards de 1534.

Cette satire de la transsubstantiation passe par une « dissociation du symbole de l'eucharistie[3] », dissociation qui, sous les plumes réformées, peut prendre deux formes contradictoires : d'une part, la propagande protestante cherche à « réduire [c]e symbole au seul signifiant concret » de l'hostie composée de farine et d'eau et, d'autre part, elle recourt à « une sorte d'hyperbole du signifié » en renchérissant sur la doctrine catholique de la présence réelle, de telle façon que « la farine pétrie et cuite devien[ne] réellement chair et saigne sur l'autel du prêtre anthropophage[4] ». Simple œuvre de boulange ou horreur cannibale, sous les formes incompatibles du cuit ou du cru, il s'agit toujours de dénoncer un rite à propos duquel les deux confessions vont définitivement se déchirer. En accord avec l'affirmation protestante d'un éloignement irrévocable de Dieu et de l'impossibilité de sa manifestation à l'homme soumis au péché, l'idée même d'une nouvelle incarnation, *a fortiori* sous les espèces du pain et du vin, est une profanation :

> [...] les Placards proclament avec force qu'il n'est plus permis de toucher à Dieu, et *a fortiori* d'en consommer la substance lors du repas eucharistique. Tout contact, de la bouche et des mains, pour ne rien dire de l'estomac, est sacrilège. L'on ne peut que de loin et d'en bas L'adorer à distance, humblement et par la vive foi[5].

Pour affirmer l'absence de Dieu dans l'hostie, il convient donc de la ridiculiser et de lui faire subir les pires avanies, et ce afin de souligner le caractère idolâtre du dogme catholique de la transsubstantiation. On a vu que Pierre Viret appelle l'hostie consacrée « dieu de farine » : cette dénomination est utilisée par l'auteur dans un récit scatologique qui n'est pas sans rejoindre notre *Marchand converti*. Un vieux moine jacobin auxerrois, ravagé par la vérole qui témoigne de ses mœurs relâchées, communie le jour de la Fête-Dieu mais, trop malade, vomit l'hostie sur le chemin de sa cellule. Grand bruit dans le couvent, on s'interroge sur le moyen de traiter saintement cette relique : puisqu'aucun moine ne veut ravaler le corps du Christ ainsi rejeté (ce qui est pourtant recommandé dans les « cautèles » citées par Viret), on dresse un tabernacle et des cierges autour du vomi, puis on l'enferme dans un reliquaire. À la fin de ce récit qui dénonce à la fois le ridicule et le caractère révoltant de cette anecdote, Viret a beau jeu de demander : « N'y a-t-il pas grand raison de persécuter et de brûler ceux qui ne veulent ajouter foi à ces tant énormes abominations ? Et qui ne veulent adorer

---

[1] C'est en effet principalement sur cette question qu'achoppera la tentative de conciliation du colloque de Poissy en septembre 1561.
[2] Cité dans BERTHOUD Gabrielle, *Antoine Marcourt, réformateur et pamphlétaire*, Genève, Droz, 1973, p. 287.
[3] LESTRINGANT Frank, *Une Sainte horreur ou le voyage en Eucharistie, op. cit.*, p. 76.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*., p. 14.

le vomissement de ces puants poacres ?[1] » (« poacre » étant le doublet populaire de « podagre », i.e. atteint de la goutte au pied). L'hostie sera ensuite désignée comme un « Dieu de pâte » sous la plume de Jean Crespin[2], sous celle d'Henri Estienne[3] et probablement sous celle de Théodore de Bèze, dans les *Satires chrétiennes de la cuisine papale*. Ces *Satires*, parues de manière anonyme en 1560, réduisent l'hostie à son signifiant alimentaire par une métaphore filée qui fait de la messe un « banquet papal » (Satire V). Dans ce « banquet », on mange le corps du Christ comme un « raifort » et l'officiant, « mauvais riche », redoute de perdre une seule « miette » de ce met :

> Pis il y a, ô Théophages,
> Que pour votre dernier renfort
> **Vous mangez Dieu comme un raifort**.
> Place, voici le mauvais riche,
> Prodigue à soi, aux pauvres chiche,
> **Jusqu'à épargner les miettes**.
> [...] Ô gracieux allèchement !
> Ô le plaisant ébattement,
> De voir ainsi ce grand gallifre
> Danser aux orgues et au fifre,
> Et puis en fin jeter sa patte
> Dessus **ce pauvre Dieu de pâte**[4]. (Satire V, v. 385-399, nous soulignons)

Tout en participant de la désacralisation scatologique de l'eucharistie[5], ce texte permet au pamphlétaire réformé de dénoncer un festin papal organisé grâce à l'exploitation des « pauvres » par l'Église catholique. La dévoration de « Jean le Blanc[6] » est liée de manière récurrente à la dévoration des richesses temporelles par la Papauté : la condamnation sociale concrète est toujours intrinsèquement liée à la condamnation théologique abstraite dans la propagande réformée. Ainsi, dans *Le Marchand converti*, la contestation de la valeur des bonnes œuvres et de la présence réelle du Christ dans l'hostie à travers l'épisode du vomissement du Marchand, qui concrétise la dénonciation théologique de la pièce, se double d'une condamnation sociale du rançonnement des fidèles par l'Église de Rome, comme s'en indigne Christ à l'acte V : « Voilà comment ces Chanoines/ Et ces Moines,/ Et ces cafards Papistiques/ Ruinent la pauvre gent/ Par argent,/ Et par leurs fausses pratiques » (K [i] r°).

---

[1] VIRET Pierre, *Les Cautèles et canon de la messe* [1554], *op. cit.*, p. 53.
[2] Dans un ajout au texte des Placards d'Antoine Marcourt de 1534, publié dans *l'Histoire des martyrs* en 1564, reproduit dans HARY Robert, « Les Placards de 1534 », in Gabrielle Berthoud (éd), *Aspects de la propagande religieuse*, Genève, Droz, 1957, p. 118, note 5.
[3] ESTIENNE Henri, *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou, Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote* [1566], *op. cit.*, t. II, p. 950.
[4] [BÈZE Théodore de], *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, Charles-Antoine Chamay (éd), Genève, Droz, 2005, p. 103.
[5] Ainsi, plus loin dans le texte, la destination finale de l'hostie est clairement évoquée : « Ce doux dieu que deviendra-il ?/ Il faut bien qu'il demeure au ventre,/ Ou sorte par ailleurs qu'il n'entre./ Paradis doncques en effet/ Sera le ventre ou le retrait » (*Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, *op. cit.*, Satire V, v. 529-533, p. 110-111).
[6] La *Légende de Jean le Blanc* [1575] est l'œuvre de Simon Goulart. Voir *Description gentille et véritable de l'idole de la Messe, adoré comme Dieu, et forgé par l'Antéchrist, nommé vulgairement Jean le Blanc*, Genève, E. Vignon, 1578.

La forme opposée de la dissociation du symbole de l'eucharistie – c'est-à-dire l'« hyperbole du signifié », qui dénonce le cannibalisme et la théophagie impliqués par le dogme de la présence réelle – est également présente dans *Le Marchand converti*. Lorsque Conscience reproche au Curé de « démembr[er]/ Le corps de Christ d'avec ses membres ? » (F iiii v°), elle rejoint l'accusation des Placards de 1534 qui accusaient les catholiques de rejouer indéfiniment, de messe en messe, le sacrifice du Christ, qui a pourtant eu lieu une fois pour toutes sur la Croix. Dans la propagande réformée, les prêtres deviennent alors « bouchers » et « s'ensanglantent le museau[1] » en se livrant à ce repas sacrilège, témoignage d'une adéquation scandaleuse du signifiant et du signifié. En s'en prenant au *corpus verum* du Christ pour le « démembr[er] », les officiants catholiques mettent également en jeu l'intégrité de la communauté des croyants, regroupée dans le *corpus mysticum* de l'Église, dont la tête est le Fils de Dieu. L'accusation de dissidence et de mise en cause de l'intégrité de la communauté des fidèles, portée par les catholiques à l'encontre des partisans de la Réforme, est donc ici retournée par la dénonciation de la pratique cannibale de l'eucharistie.

Selon Frank Lestringant, « il semblerait que, dans ce débat du cuit et du cru à quoi peut se résumer la satire protestante touchant l'hostie « messatique », la thématique du sang ait fini par l'emporter sur celle de la pâte boulangée[2] ». Avec *Le Marchand converti*, nous sommes encore dans le premier moment de cette polémique : l'hostie y est avant tout réduite à cette « pâte boulangée » et l'accusation de cannibalisme n'apparaît que de manière incidente dans la pièce. Encore très liée au *Fastnachspiel* dont elle issue, la pièce propose une propagande certes radicale, mais sur un mode comique, qui sera encore celui de la *Comédie du Pape malade* quelques années plus tard. Ce n'est qu'avec les premières Guerres de religion en France et le passage des « Feux » aux « Fers[3] », que la tonalité se fera plus sombre et que l'emportera sur le théâtre de propagande la « thématique du sang » versé.

Dans *Le Marchand converti*, c'est avant tout la scatologie qui est utilisée pour dénoncer la profanation de Dieu à travers la croyance en la transsubstantiation et pour désacraliser le mystère catholique de l'eucharistie :

> La scatologie est utilisée pour dire l'abomination d'une religion d'angoisse eschatologique. Dans cette optique, la manducation de l'hostie est dite désigner la réalité cachée d'un Dieu-excrément. La Réforme veut soulager de l'aveuglement et de la peur devant le Sacré en faisant suivre à l'hostie le chemin qui dans le corps va du haut vers le bas et qui soulage. Elle cherche à transformer ainsi la peur

[1] [TRENTO Jean-Baptiste et ESKRICH Pierre], *Mappe-monde nouvelle papistique. Histoire de la mappe-monde papistique, en laquelle est déclairé tout ce qui est contenu et pourtraict en la grande table, ou carte de la mappe-monde* [1566], Frank Lestringant et Alessandra Preda (éds), Genève, Droz, 2010, p. 267.

[2] LESTRINGANT Frank, *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie, XVI^e^-XVII^e^ siècle,* Paris, PUF Histoires, 1996, p. 77.

[3] Titres donnés par Agrippa d'Aubigné aux livres IV et V des *Tragiques* : les « Feux » désignent le temps des « martyres » protestants individuels (*ca* 1520-1562), les « Fers » celui des massacres collectifs et des combats armés, pendant les guerres de religion proprement dites (*ca* 1562-1594).

> en rire. La désacralisation est vécue sur le mode figuratif d'une évacuation physique qui fait physiquement du bien[1].

Rire libérateur et mise en scène scatologique jouissive par la convocation d'une réalité triviale : la condamnation théâtrale du salut par les œuvres a de quoi séduire son public dans *Le Marchand converti*. Néanmoins, le possible « dérapage » farcesque est toujours contrôlé par l'expression d'orientations idéologiques claires et régulièrement rappelées au spectateur.

E) La polémique contre l'Église de Rome : entre efficacité scénique et cadrage didactique

Le Marchand converti allie intimement catéchisme et polémique : si le traducteur du *Mercator* propose aux « fidèles » comme aux « rebelles » (M [vii] v°) le modèle et les contre-modèles d'une attitude religieuse et morale propre à assurer leur salut par la grâce et la foi seules, il n'en met pas moins en scène une propagande véhémente contestant l'autorité du pape et dénonçant les dérives de l'Église catholique.

Cette véhémence nouvelle dans le théâtre francophone diffère des critiques du théâtre évangélique car elle ne propose par une réforme mais une abolition pure et simple de l'institution papale. La rupture totale avec Rome est certes liée à l'origine luthérienne de la pièce, mais également à la radicalisation des positions religieuses en France et dans les exils allemand et suisse au cours de la décennie 1550. La représentation de l'actualité sur scène n'invite plus à la conciliation, mais clame une rupture définitive tout en appelant les spectateurs à ne pas céder aux sirènes romaines.

Ce double objectif de conversion religieuse et morale et de conviction partisane se manifeste dans la pièce par l'équilibre entre le comique des jeux scéniques destiné à emporter l'adhésion du public et le cadrage théologique rigoureux apporté par l'extrême lisibilité scénique des enjeux, mais également par un recadrage théorique régulier, à travers les chœurs et le personnage de Christ et, plus étonnamment, celui de Satan.

(1) La lisibilité scénique des enjeux : une pédagogie visuelle

La présence de scènes ou de références scatologiques, dont on a vu qu'elles traversaient toute la pièce, témoigne d'une volonté d'atteindre le public par une forme comique, faisant appel pour convaincre, plutôt qu'à des dialogues abstraits, aux attraits jouissifs de la trivialité et à une proximité physique farcesque entre l'action représentée sur la scène et une réalité « basse », domestique, qui peut être celle de chaque spectateur. Ce choix formel s'inscrit pleinement dans la perspective humaniste du

[1] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu*, *op. cit.*, vol. 1, p. 683.

protestantisme : il s'agit de vulgariser (au sens noble), de rendre accessible au plus grand nombre – les textes des Évangiles en les traduisant, et les conflits théologiques en en théâtralisant et concrétisant les enjeux. Cette dynamique d'inclusion, qui sert les objectifs propagandistes du « camp » réformé, est au cœur de la pastorale protestante et n'est pas limitée au seul théâtre. Ainsi, aux yeux de Calvin, l'usage d'un langage simple, voire « grossier », propre à toucher tous les fidèles et qui ne s'adresserait pas exclusivement aux lettrés « instruits aux sciences humaines », est justifié par la « rud[esse] » de l'Écriture sainte :

> [...] il fait mal à gens enflés et adonnés à ostentation que le Saint Esprit use en l'Écriture sainte d'un **langage grossier et simple**. Ceux aussi qui ont été instruits aux sciences humaines et sont accoutumés à un style pur et élégant rejettent ou méprisent cette façon de parler, comme **trop rude et mal polie**, [...] **le style de Jérémie sent son paysan, celui d'Amos son berger**, je confesse volontiers que les livres de notre religion, où est comprise la sagesse céleste de Dieu, non seulement ne sont point fardés de couleurs rhétoriques, mais aussi qu'ils n'ont point une telle apparence que peuvent désirer gens lettrés[1]. (nous soulignons)

Suivant une argumentation héritée du courant évangélique, le style orné et les belles fleurs de rhétorique latine deviennent pour les réformés le signe d'une corruption de la simplicité de l'Église primitive, une trahison du message du Christ adressé aux pauvres, aux illettrés et aux simples d'esprit. À l'inverse, la pastorale en langue vulgaire, qui ne recule pas devant les « grossièretés » frappantes, renouerait avec la force première de la parole christique et évangélique.

Cette « simplicité », dont on a vu dans le premier chapitre qu'elle était revendiquée par les dramaturges réformés dans les textes liminaires des pièces de notre corpus, est mise en œuvre par une pédagogie visuelle destinée à mettre des disputes théologiques souvent ardues à la portée d'un large public. Les personnifications allégoriques permettent ainsi la représentation scénique de concepts ou d'entités abstraites (Gain, Conscience) pouvant entrer dans des jeux de scène qui « concrétisent » et donnent à voir – et non pas seulement à entendre – des conflits idéologiques qui seraient autrement réservés au domaine de la parole.

L'incarnation de la Conscience du Marchand dans le corps d'un acteur permet ainsi à l'auteur de soulever « visuellement » la question du sacerdoce universel, prôné par les protestants contre l'ordination catholique. À l'acte II, le Curé, qui entend les répliques de la Conscience du Marchand et de Satan, s'étonne de ne pas les voir, ce à quoi Conscience réplique : « comment est-ce/ Que tu verrais la Conscience/ D'autrui, toi qui n'a la science/ De voir la tienne aucunement ? » (E [v] r°). Le prêtre a beau se « torch[er] [l]es yeux » (E iiii v°), il ne peut voir Conscience, contrairement au public qui est placé ainsi dans une position de supériorité par rapport au personnage berné. Puisque le Curé ne peut voir cette Conscience, que tous les spectateurs sont en mesure d'apercevoir, c'est qu'il n'est pas digne d'être élevé au-dessus des autres hommes par le sacrement catholique de l'ordination.

---

[1] CALVIN Jean, *Des Scandales qui empeschent aujourdhuy beaucoup de gens de venir à la pure doctrine de l'Évangile et en desbauchent d'autres* [1550], Olivier Fatio et Christophe Rapin (éds), Genève, Droz, 1984, p. 65.

De la même façon, la représentation scéniquement « littérale » de certaines expressions figées ou de certaines topiques religieuses leur confère une lisibilité à la fois ludique et pédagogique qui sert la perspective polémique de la pièce. Au quatrième acte, le Cordelier affirme que sa certitude d'être parmi les élus du Jugement dernier réside en son « coqueluchon [...]/ Sous lequel n'y a homme au monde/ Que jamais puisse être damné ». L'usage du mot « coqueluchon » pour désigner le capuchon du moine franciscain est tout à fait satirique – Furetière indique dans son *Dictionnaire Universel* qu'« on ne le dit guère qu'en raillant » – et peut, par sa relative rareté, faire référence à la dispute qui, au XIII^e^ siècle, opposa deux clans de l'ordre des cordeliers sur la taille et la forme de leur capuchon et qui prit des proportions si incongrues que la papauté dut y mettre bon ordre[1]. Aux yeux du Cordelier, ce « coqueluchon » est la protection la plus efficace contre les flammes de l'Enfer parce qu'il absout les péchés, non seulement de celui qui le porte par devoir – aucun moine ne pouvant, d'après lui, être damné – mais également de tous ceux qui se mettraient sous sa protection. C'est la raison pour laquelle il invite généreusement le Prince et l'Évêque à se mettre sous son habit pour affronter le jugement ; la didascalie qui suit, « *Ils se mettent sous l'habit du Cordelier* » (H [vii] v°), propose une représentation scénique parfaitement lisible et une réactivation très ironique, dans le présent des accusations portées par la Réforme contre les ordres monastiques, du vieux proverbe anticlérical « L'habit ne fait pas le moine ».

Dans ce même passage, l'opposition théologique et spirituelle entre le Marchand (bourgeois) converti et les représentants des deux ordres « supérieurs » de la société catholique, le Prince, l'Évêque et le Cordelier, est concrétisée sur la scène par la présence des « bagages » que ces derniers emportent pour passer dans l'au-delà. Ces bagages contiennent les bonnes œuvres qu'ils comptent présenter à Dieu pour obtenir un jugement favorable, selon la doctrine défendue par les « livres du pape de Rome » (H [v] r°) et les « ordonnances sorboniques » (H [vi] v°). Aux yeux d'un Lyochares « qui-dissout-la-grâce », ces « fatras » ne sont guère « idoines/ Pour présenter au jugement » (H [v] r°), et, de la même manière, le Marchand s'interroge sur l'utilité « de si gros faix » (I ii v°) qui encombrent ses compagnons d'infortune, alors que lui-même vient, sans « équipage », déclarant qu'il n'a besoin de rien d'autre que son « doux esprit privé d'émoi » et de sa « Conscience [...] paisible » (I [i] v°). La représentation sur la scène des Consciences des différents personnages – le dialogue fait clairement apparaître la présence des Consciences du Prince, de l'Évêque et du Cordelier, bien

[1] Pierre Nicole, dans les *Lettres sur l'hérésie imaginaire*, rappelle cette dispute rétrospectivement ridicule : « Il est sans doute que lorsque les Cordeliers étaient divisés entre eux sur la forme de leur capuchon ; les uns qui se faisaient appeler les Frères spirituels, le voulant plus étroit, les autres qu'on appelait les Frères de la Communauté le voulant plus large ; cette dispute leur paraissait très considérable, et en effet la querelle en dura plus d'un siècle avec beaucoup de chaleur et d'animosité de part et d'autre, et fut à peine terminée par les bulles de quatre papes, Nicolas IV, Clément V, Jean XXII et Benoît XII. Mais maintenant il semble qu'on ait dessein de faire rire le monde, quand on parle de cette dispute, et je m'assure qu'il n'y a point de Cordeliers qui s'intéresse présentement pour la mesure de son capuchon ». Voir NICOLE Pierre, *Les Imaginaires ou Lettres sur l'hérésie imaginaire*, Liège, Adolphe Beyers, 1667, vol. I, p. 7.

qu'elles ne soient pas mentionnées dans la liste des personnages[1] – permet au spectateur de saisir visuellement l'opposition entre la Conscience à « face joyeuse » du Marchand, promis au salut, et les Consciences « hideuse[s] » (I ii r°) des trois « papistes », promis à la damnation.

La « simplicité » revendiquée de cette pédagogie visuelle ne doit pas cependant occulter la présence d'une réflexion théologique plus dissimulée dans le texte, qui exprime les différences idéologiques entre l'auteur luthérien et le traducteur calviniste et peut s'adresser à une partie du public plus au fait des points de doctrine qui divisent la communauté réformée. Au quatrième acte, le Cordelier défend le caractère disparate de l'« équipage » qu'il forme avec le Prince et l'Évêque en rappelant au Prince les images « Des saints peints en quelque couvent » (H [vii] r°), saints qui présentent chacun un attribut différent qui permet de les reconnaître. Cette notation est relativement surprenante car, contrairement aux réflexions sur la grâce dont on a vu qu'elles étaient constantes tout au long de la pièce, la condamnation des images religieuses n'intervient que dans ce passage, et encore n'est-elle évoquée qu'indirectement, à travers la querelle des saints intercesseurs. Cette relative discrétion sur le sujet, dans une pièce qui vilipende tous les rites et traditions de l'Église catholique, peut s'expliquer par l'origine luthérienne du *Mercator*. La théologie de l'image élaborée par Luther, qui reconnaît ses vertus pédagogiques, est en effet relativement tolérante envers les représentations sacrées qui sont, selon lui, moralement « indifférentes » et peuvent servir au bien comme au mal[2]. Dans l'*Institution de la religion chrétienne*, parue à Genève en latin en 1536 puis en français en 1541, Calvin, dans la lignée de Zwingli, adopte en revanche une position plus sévère qui rappelle le deuxième interdit du Décalogue et qui ridiculise les dévotions catholiques idolâtres comparées à des paillardises. Calvin ne se limite pas à la condamnation de toute représentation de la divinité, il refuse aussi les images des saints dont il conteste la valeur pédagogique et la présence dans les lieux de culte[3]. Cette remarque du Cordelier sur la représentation des saints « en la paroi [de] quelque couvent » (H [vii] r°) prend donc une valeur particulière dans la Genève de 1558 : elle dépasse la remise en cause luthérienne de l'adoration des saints pour impliquer une critique, certes discrète, mais tout à fait calvinienne, de l'adoration des images religieuses.

La discrétion de cette critique, réservée à quelques « happy few » parmi les spectateurs, peut également s'expliquer *a contrario* par le fait que le théâtre, comme nous l'avons vu plus haut,

---

[1] On peut remarquer à nouveau le souci de la scène dont témoigne l'auteur de cette traduction : ces Consciences muettes peuvent être incarnées par les trois acteurs qui composent la « Troupe comprise en trois personnes » chargée des chœurs, la scène étant suffisamment éloignée du début et de la fin de l'acte, ce qui laisserait aux comédiens le temps de se changer.

[2] Voir CHRISTIN Olivier, *Une Révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 36-37.

[3] CALVIN Jean, *Institution de la religion chrétienne* [1541 pour la traduction française], Société Calviniste de France, Genève, Labor et Fides, 1955, Livre I, chapitre XI, §7 « Les abus des papistes » ; p. 66 : « Les putains seront plus modestement accoutrées en leurs bordels, que ne sont point les images des Vierges aux temples des papistes : l'ornement des martyrs n'est de rien plus convenable. Qu'il y ait donc un peu d'honnêteté en leurs images, s'ils veulent colorer leurs mensonges en prétendant que ce seront livres de quelque sainteté ».

s'expose par nature à la critique d'idolâtrie : qu'est-ce que le public voit quand il regarde un acteur qui incarne dans son corps, et dans la co-présence de la séance théâtrale, le personnage « historico-divin-surnaturel » de Paul ou de Luc ? N'y aurait-il pas, même fugitivement, une forme de croyance en une puissance effective du simulacre puisque, sur scène, le Marchand qui vomissait est effectivement guéri par Luc et promis au salut éternel ? La valeur performative du « *hoc* » eucharistique catholique, remise en cause par le détournement scatologique en un « moc » de vomissement, ne risque-t-elle pas d'être reconduite dans la puissance figurative du verbe théâtral ? Le théâtre réformé, même le plus orthodoxe, n'est jamais à l'abri de la censure, et il ne serait sans doute pas très adroit de la part du dramaturge de donner, dans le texte, les verges pour se faire battre. Il convient donc que le dramaturge, tout en assurant une grande lisibilité des enjeux afin qu'ils soient compris par le plus grand nombre, opère un encadrement moral et théologique rigoureux de la représentation.

(2) Le « recadrage » opéré par les chœurs

Conformément à leur fonction dramatique traditionnelle, les chœurs du *Marchand converti* constituent des pauses dans l'action qui permettent à l'auteur de faire une « récapitulation théologique » après chaque acte et de réorienter l'attention des spectateurs, divertis par la représentation et ses épisodes farcesques, vers le message à la fois religieux et politique de la pièce. Par leur adresse directe aux spectateurs – bien que cette adresse soit moins mise en scène que pour le personnage de Lyochares –, les chœurs permettent également de créer un lien entre la fiction et les spectateurs : ils mettent l'accent sur la simultanéité entre le temps de l'action représentée et le présent de sa représentation et soulignent ainsi la proximité entre le Marchand et le spectateur, invitant ce dernier à la conversion ou au respect de sa foi s'il veut échapper au terrible destin auquel a échappé le personnage principal de la tragédie.

La « *Troupe de médecins*[1] » qui clôt l'acte I reprend les accusations que Lyochares a adressées aux mortels : ils se plaignent à trois voix que leurs patients leur demandent de lutter contre une mort inéluctable, et ce au lieu de s'y préparer. Contrairement aux chœurs des autres actes, cette troupe est un groupe de personnages socialement déterminés et qui vont tenir un rôle dans l'action au début du deuxième acte : en plus d'assurer une grande fluidité dans le passage d'un acte à l'autre, ils sont le relais mondain du message spirituel du « héraut de la Mort ». Sans se limiter au message spirituel de Lyochares, ce chœur reprend la critique sociale présente dans le premier acte en condamnant les puissants – parmi lesquels les « marchands » figurent en bonne place – qui tourmentent les pauvres et

[1] Comme l'indique la liste des « Noms de ceux qui sont introduits en ceste tragédie », les « troupes » qui tiennent le rôle de chœurs sont composées de trois personnes (« La troupe comprise en trois personnes », A iiii v°). Cette mention signale à nouveau la préoccupation du traducteur pour le passage de son texte à la scène : c'est le nombre d'acteurs nécessaires qui importe, et non le nombre des différents personnages.

ne se préoccupent pas du trépas, qui survient toujours alors que ces imprévoyants ne sont pas en paix avec leur conscience.

Le chœur du second acte, désigné comme une « *Troupe en nombre de trois* », reprend de la même façon le message spirituel de l'ensemble du deuxième acte en condamnant la croyance dans un salut acheté par les « œuvres frivoles/ Et très vaines paroles » (F [vii] v°) ainsi que par les indulgences papales. Cette dernière mention est l'occasion d'une attaque frontale du pape, qui n'a encore pas été nommément mis en cause depuis le début la pièce, comme si l'auteur attendait d'affermir sa critique et de ridiculiser les serviteurs de Rome (à travers le personnage du Curé) avant de s'attaquer de front à la pierre centrale de l'édifice : « Ô malheureux le monde,/ Qui en le loi se fonde/ **Du pape malheureux** » (F [vii] r°, nous soulignons). Après cette pointe explicite et très « temporelle », le propos reprend sa dimension spirituelle et le chœur professe une foi luthérienne dans le salut par la seule grâce de Dieu et par la seule foi :

LE PREMIER
Il nous faut donc attendre
De Dieu la merci tendre,
Ainsi qu'il est écrit :
Et avoir assurance,
La foi et l'espérance
En un seul Jésus-Christ.
Le second
Car toute œuvre du monde
Est très sale et immonde,
Si on la fait sans foi :
Et si on ne la fonde
En Christ, où grâce abonde,
Que est fin de la Loi. (F [viii] r° et v°, nous soulignons)

Après le très scatologique acte III, la Troupe constitue à nouveau le contrepoint « sérieux » de la polémique : le chœur se désole de l'ignorance dans laquelle on tient la parole divine en croyant se sauver par les œuvres et il condamne les « athéiste[s] », les « papiste[s] » et les « épicurien[s] » (H iiii r°) qui méprisent la loi de Dieu et courent à leur perte. Les principes de la *sola scriptura*, de la *sola fide* et de la *sola gratia* sont donc affirmés et réaffirmés sous toutes les formes possibles : au détour de la farce la plus marquée dans les vomissements du Marchand, au cœur du catéchisme de l'évangéliste Paul – figure du pasteur par excellence, et enfin dans les commentaires d'actualité de la Troupe qui s'adressent à des groupes de pécheurs bien définis, dont le quatrième acte va proposer trois archétypes.

À la fin de l'acte IV, la Troupe vient tirer la leçon anti-papiste des contre-exemples du Prince, de l'Évêque et du Cordelier, et anticipe le verdict du procès qui aura lieu au cinquième acte. Elle déplore à nouveau le sort des fidèles qui s'en remettent au pape : ce dernier les détourne de la vraie parole de Dieu et les conduit en Enfer alors qu'ils croient que leurs bonnes œuvres leur ouvriront la porte du Paradis.

LE TROISIEME
Car **le pape nous commande**
De faire certaine offrande,

Pour voler tout droit ès cieux :
Mais il n'y a que la grâce
De Jésus Christ, qui efface
Tous nos forfaits vicieux. (I [viii] r°, nous soulignons)

Enfin, dans le dernier chœur de la pièce, la Troupe poursuit cette polémique anti-papiste en s'adressant aux spectateurs pour les inviter à tirer les conclusions de ce procès, au cours duquel Christ a condamné les « vicieux » qui ont fait « alliance/ Avecques l'Antéchrist » et adoré « le pape de Rome » « Comme s'eût été le Christ » (M [vi] r°). En opposant une dernière fois celui qui fonde ses espoirs dans le monde et meurt sans la grâce divine et celui qui place sa confiance dans le Seigneur et qui connaîtra les cieux, le chœur final enjoint le public à méditer et à appliquer la leçon de la pièce, qui peut tout à la fois servir à la correction des méchants « rebelles » et à l'édification des « fidèles » gens de bien :

LE TROISIEME
Et pourtant, vous fidèles,
Et vous aussi, rebelles,
Chacun ceci contemple :
Car tant les vertueux,
Comme les vicieux,
Doit ici prendre exemple.

FIN (M [vii] v°)

Les chœurs sont donc le lieu où l'orientation à la fois morale (ne pas exploiter les pauvres), religieuse (ne pas se tromper sur les moyens d'atteindre le salut) et « politique » (ne pas suivre l'Église de Rome) du *Marchand converti* se donne à entendre – et non plus à voir – au spectateur de la manière la plus sérieuse, la plus « proche » du public par l'adresse directe, et la plus ouvertement polémique. Dès la fin du premier acte, ils relayent la *captatio benevolentiae* de Lyochares pour rappeler au public que la fable du Marchand le concerne directement et, à la fin de l'acte II, ils permettent d'introduire la critique directe de l'Église romaine qui est également développée, au sein de l'intrigue, par le personnage de Christ.

(3) Christ juge ou le procès du pape

Le Christ entre en scène à l'acte III, centre de la pièce et cœur de l'intrigue. Cette intervention du Dieu fait homme n'est pas présentée comme exceptionnelle dans la construction dramatique : de la même façon que Lyochares et Satan dialoguent sans surprise avec le Marchand et le Curé, Christ, incarnation de la providence divine, intervient pour opérer la conversion promise du Marchand. Si ce « personnage » figure dans le *Mercator* latin, on peut s'étonner de sa présence sur la scène d'une pièce publiée à Genève, et ce bien que cette dernière soit destinée au refuge de Francfort. Cette mise en scène du Fils de Dieu incarné dans le corps très humain d'un acteur peut en effet sembler particulièrement sacrilège et idolâtre en contexte protestant et semble tomber sous le coup des

interdictions des autorités calvinistes que nous avons étudiées dans le premier chapitre. L'orthodoxie réformée de Crespin, personnalité genevoise au-dessus de tout soupçon et la fortune éditoriale du *Marchand converti* nous invitent cependant à mesurer le fossé qu'il peut y avoir entre une législation très stricte en matière de représentation théâtrale et la réalité d'un théâtre d'actualité de propagande que l'on veut convaincant et efficace, notamment grâce à des personnages connus et respectés du public.

L'apparition du Christ est tout à fait intégrée à la fiction et paraît d'autant plus « naturelle » qu'il se livre à une diatribe contre la hiérarchie ecclésiale (évêques, docteurs en théologie et pape même) qui fait écho aux répliques du chœur qui ont clos l'acte précédent :

> CHRIST
> **Évêques** sont devenus loups rabis :
> À tous les vents, ainsi comme roseaux,
> Vont fléchissant : en chiens et en oiseaux
> Mettent leur soin : et quant et quant **s'adonnent**
> **À tout péché, sans qu'aux troupeaux ils donnent**
> **Comme ils devraient, la pâture divine**.
> Ils font prêcher toute fausse doctrine :
> Et **leurs docteurs sont aussi mercenaires**,
> Plutôt cafards que pasteurs ordinaires.
> Voila comment **la Papauté perverse**
> Par ses docteurs ma doctrine renverse. (G [i] v°, nous soulignons)

En écho à cette violente critique de la perversion du message christique par l'Église catholique, la seconde partie de cette scène donne à entendre la lamentation du Marchand qui souffre des tourments que lui inflige sa Conscience et redoute sa damnation. Il s'agit du seul passage de la pièce pour lequel le traducteur du *Mercator* s'écarte du découpage scénique adopté par Thomas Kirchmeyer. Dans la version latine du *Marchand converti*, la lamentation du Marchand, qui implique un changement de lieu et de personnages par rapport au dialogue entre Christ et Paul, constitue logiquement un scène à part (III, 2), alors que, dans la version française, elle est placée directement à la suite de l'échange « céleste », impliquant à nouveau un décor simultané. Ce choix de faire se succéder les deux épisodes dans la même scène, destiné au lecteur de la pièce bien plus qu'au spectateur, permet de mettre l'accent sur l'immédiateté de l'action divine : à peine Christ a-t-il chargé Paul de soigner le Marchand que ce dernier ressent un soulagement. À la fin de sa lamentation, le malade est en effet moins souffrant et attribue cette délivrance à « un doux esprit qu['il] sen[t] » (G ii v°), avant d'invoquer le Seigneur pour la première fois de la pièce. La didascalie en marge « *Commencement de la conversion du Marchand* » vient encore témoigner de la puissance du Verbe divin, qui dispose de tout et devient l'agent dramatique principal de cette « tragédie ».

La critique frontale du pape par le Christ est reprise à l'ouverture du cinquième acte : comme en écho aux paroles de la troupe, Christ dresse un réquisitoire très violent des dérives de la papauté dans une longue tirade plaintive composée selon une forme de versification hétérométrique

particulière. Ce *lamento* est construit en sizains de vers hétérométriques impairs (7/3/7/7/3/7) en rimes plates puis embrassées (aabccb). Ce schéma rythmique et rimique particulier crée un effet de rupture saisissant qui est absent de l'original latin. Cette forme semble avoir été employée pour la première fois par Clément Marot dans sa traduction française du psaume 38[1]. Le choix d'une forme créée pour traduire la Bible en vers français témoigne dans *Le Marchand converti* d'une prise de position évangélique, voire calviniste : en 1542, Marot, chassé du royaume de France, trouve refuge à Genève où Calvin l'encourage à poursuivre sa traduction versifiée des psaumes. Aux treize psaumes publiés à Strasbourg en 1539, viennent s'ajouter dix-sept nouveaux psaumes (parmi lesquels le psaume 38), parus en 1541 à Genève dans *La Forme des prières et chants ecclésiastiques* et accompagnés pour la première fois de mélodies notées dont l'auteur est très probablement Guillaume Franc[2]. Ces psaumes, chantés pendant le culte et republiés en 1542 dans une édition augmentée, étaient donc connus du public genevois et, potentiellement, du public des exilés réformés de Francfort, et l'on pourrait avancer, à titre d'hypothèse, que la tirade du Christ écrite selon ce modèle était peut-être destinée par le traducteur du *Mercator* à être chantée ou psalmodiée par l'acteur, sur le même air que le 38 dont elle semble emprunter la forme si particulière.

Dans cette tirade, le Fils de Dieu se lamente sur la « doctrine perverse » prêchée par la « papauté » qui est devenue la création de Satan car, grâce à elle, le Malin détourne les fidèles du « vrai service de Dieu » (K [i] r°) pour peupler ses enfers :

> CHRIST
> Ô la chose merveilleuse
> Et hideuse
> Que c'est que **la papauté !**
> **Satan a fait en sa rage**
> **Cet ouvrage**
> Plein de toute iniquité.
> Y a-il rien en ce monde
> Plus immonde,
> Ou bien plus pernicieux :
> Et à la foi débonnaire,
> Plus contraire
> Ou plus pestilencieux ? (I [viii] v°, nous soulignons)

La tonalité des propos de Christ prend des accents de colère quand il évoque la croyance dans le salut par les œuvres répandue par l'Église catholique. Cette dernière trouve en effet dans la doctrine du « mérite » un intérêt économique bien compris car, par ces « fausses pratiques » de fondation de messes, de donations et de trafic des indulgences, elle exploite ses fidèles, quitte à ruiner les plus démunis :

---

[1] MAROT Clément, *Les Psaumes en vers français avec leur mélodie. Fac-similé de l'édition de 1562*, Pierre Pidoux (éd.), Genève, Droz, 2008, Psaume XXXVIII, p. 210 : « Las en ta fureur aigue/ Ne m'argue/ De mon fait, Dieu tout puissant/ Ton ardeur un peu retire/ N'en ton ire/ Ne me punis languissant ». L'alternance entre les rimes féminines et les rimes masculines (ffmffm) est semblable dans le modèle marotique et chez le traducteur du *Mercator*.

[2] Voir sur ce point l'Introduction des *Psaumes en vers français avec leur mélodie* de Marot, *op. cit.*, p. 8-12.

Quand ce vient devant le Juge
Qui tout juge,
Ils apportent leur mérite :
Et pensent comme chrétiens
Être miens
Par cela qui trop m'irrite.
Voila comment ces chanoines
Et ces moines,
Et ces cafards papistiques
Ruinent la pauvre gent
Par argent,
Et par leur fausses pratiques. (K [i] r°, nous soulignons)

Le commerce des indulgences, développé à partir de 1514 par le pape Léon X pour œuvrer à la construction de Saint-Pierre de Rome, permet à ceux qui les achètent d'obtenir la rémission de certains péchés. Cette pratique est à l'origine de la célèbre *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* (ou *Quatre-vingt-quinze thèses sur la vertu des indulgences*), que Luther aurait placardée sur la porte de l'église de Wittenberg le 31 octobre 1517, et qui peut être considérée comme l'un des textes fondateurs de la religion réformée. En condamnant le trafic des indulgences au nom de la vraie foi, le personnage de Christ met en cause, sur un plan temporel, l'infaillibilité d'une papauté qui rançonne le peuple au profit du fisc romain.

L'ensemble de ces critiques de l'Église romaine, qui décrivent le pape comme un pécheur invétéré et avide de richesses, conduit au jugement qui constitue la troisième scène du dernier acte. Cette scène, qui s'étend sur plus de trente-sept pages dans l'édition de 1591 et représente près de 20% de la pièce, donne à voir *in extenso* au spectateur un procès « spirituel » qui a toutes les formes d'un procès « temporel ». Le passage au décasyllabe signale la dignité de l'exercice de la justice, tout comme le glissement vers le séculier, en opposition avec la plainte religieuse en vers impairs mêlés qui précède. Le jugement, motif topique du théâtre dit « médiéval »[1], commence ainsi « *à son de trompe* » (K iii v°) quand Lyochares, huissier du tribunal, appelle le public à entendre la sentence divine. Paul lit « Du Souverain les décrets et les lois » (K iii v°), texte dans lequel Dieu rappelle le péché originel et le rachat des hommes par la Passion du Christ son Fils, à qui il délègue toute autorité pour juger les hommes. Une fois la légitimité et l'autorité du juge sacré établies, le procès proprement dit peut commencer, et c'est au procès des pratiques de l'Église romaine auquel assiste le spectateur, à travers le jugement de ses fidèles.

Le Prince est le premier à comparaître : on place sur l'un des plateaux de la balance de Michel la bulle papale d'indulgence (« Michel, *en poisant dit* : La pesanteur est nulle », L ii r°), les bonnes œuvres, les vœux, les pèlerinages, les chapelles, les autels et les images et, sur l'autre plateau, le livre

[1] FAIVRE Bernard, « Procès sacré, procès farcesque », in Christian Biet et Laurence Schifano (éds), *Représentations du procès*, *Droit, théâtre, Littérature, cinéma*, Nanterre, Université Paris X – Nanterre, 2003, p. 202 : « Qu'il s'agisse de faire de la théologie de masse ou de la pédagogie conjugale, le procès s'avère bien la structure dramaturgique efficiente ».

où Satan a consigné tous les péchés du Prince, qui pèsent bien davantage que ses « mérites ». Christ condamne donc le Prince à l'Enfer et ce dernier est lié par Satan sur la scène.

Cette structure minimale du procès est reproduite à l'identique lors du jugement de l'Évêque : dans la balance, face au livre de Satan, l'Évêque place messes, bulle, oraisons, dévotions, « faits à bonne intention », patenôtres, cinq-cents jours de pardon donnés au gens lais, crosse, alléluia, sanctus et litanie « Qu['il a] chante avec grosse harmonie:/ Au dit de tous, cela était plaisant » (L [v] r°). À chaque pesée, Satan commente le peu de poids de ces « faits » sur la balance, ce qui permet de préserver la vivacité du dialogue, et ce malgré la relative aridité et le caractère éminemment répétitif de la démonstration. La balance ayant penché du côté des péchés de l'Évêque, Christ le condamne à l'Enfer, non sans tancer tout d'abord celui qui devait montrer la bonne voie aux fidèles et qui, à l'inverse, a « tant la paillardise aimé » et mangé « Comme un gros loup, [s]es agneaux et brebis ! » (L [v] r°).

Après la lamentation de l'Évêque, vient le tour du Cordelier. Le moine invoque toutes les pénitences qu'il s'est infligées, et notamment ses « souliers à fenêtre » caractéristiques de l'ordre franciscain (L [vi] v°), et réclame pour cela une place en Paradis. Christ lui rétorque que la foi chrétienne ne commande pas de commettre ces « iniquités grandes,/ Dont as souillé et ton âme et ton corps » (L [vii] r°) et que c'est la loi de Dieu qu'il faut pratiquer, non celle de saint François. Les vœux, les points de la messe et du canon, les sermons, les « lois/ Du glorieux et benoit saint François » (L [vii] v°), le chaperon et les souliers ne pèsent en effet pas plus que « vanité » (L [viii] r°) dans la balance de Michel et la séquence se clôt sur la condamnation et la plainte du Cordelier.

Selon une structure en contrepoint, le Marchand comparaît et, loin de proposer ses « bonnes œuvres » à la pesée, il clame sa confiance dans un salut obtenu par la grâce et l'élection divines et dans le rachat des hommes par le sacrifice du Christ. Sur la foi de ces déclarations réformées, le verdict, proclamé par Paul, atteste de l'innocence de l'accusé (« Ree », du latin *reus* qui signifie l'accusé) :

> Puis qu'ainsi que le rée se fie
> En un seul Dieu, et point ne magnifie
> Aucunement les œuvres de ce monde :
> Mais ce fiant en Christ : auquel abonde
> Toute bonté, toute grâce et faveur, [...]
> Il est conclu, que nul en jugement
> Encontre lui point ne s'avancera
> Même le Juge avocat lui sera
> S'il est besoin. (M ii r°)

Le Marchand est alors accueilli parmi les élus par le Christ alors que Satan mène en Enfer les trois condamnés.

La dernière partie de cette très longue scène diffère de la version latine de Thomas Kirchmeyer qui se termine par un chœur anti-papiste composé de quatrains dont chaque premier vers est « *Papatus pereat dicite supplices* » [« Adressez vos suppliques pour que périsse le papiste »]. Dans

la traduction française du *Marchand converti*, la scène se poursuit par l'invitation que Christ fait à Paul, Pierre, Luc et au Marchand à le suivre au banquet que Dieu leur a préparé ; en réponse, les invités proclament un *credo* réformé à quatre voix, *credo* qui place *in fine* ce procès bien temporel et la critique mondaine de l'Église de Rome dans la perspective spirituelle et sacrée du Jugement dernier, qui sera aussi le jugement du spectateur. La structure strophique en quatrains d'heptasyllabes ainsi que les rimes croisées constituent un suspens dans l'avancée de l'action, suspens propice à la proclamation de la gloire du Dieu éternel, juste et bon :

> LUC
> Rendons à l'Éternel gloire :
> Car il est doux et clément,
> Et sa grand' bonté notoire
> Demeure éternellement.

Comme nous l'avons vu plus haut, le dernier chœur de la pièce réinscrit cependant le critique contre le pape au cœur de la prière, « recadrant » une ultime fois le propos de la pièce et témoignant de l'appartenance du *Marchand converti* à un registre à la fois polémique et spirituel.

(4) Satan ou l'étrange adjuvant

Nous ne pouvons clore cette analyse de la dimension polémique du *Marchand converti* sans évoquer le rôle particulier tenu par Satan dans cette critique en règle de l'Église de Rome. Selon une construction dramaturgique ambiguë que l'on retrouve dans d'autres pièces réformées et que nous analyserons plus en détail dans la *Comédie du Pape malade*, Satan est employé par les auteurs protestants pour dénoncer une collusion d'intérêt entre les institutions catholiques et le Prince des enfers, ou plus généralement, le Mal. Ainsi, dans *Le Marchand converti*, Satan déploie tout au long de la pièce un argumentaire anti-catholique qui fait de lui un « adjuvant » du message polémique de la pièce, bien qu'il agisse comme un opposant au projet de conversion du Marchand qu'il cherche à envoyer le plus rapidement possible aux enfers sans lui laisser le temps d'assurer son salut.

À l'acte II, Satan égratigne les docteurs en théologie (sous-entendu catholiques) en indiquant que ce sont les « disciples » de ces « docteurs » qui tombent en ses « lacs » (D [vi] v°), les théologiens de l'Église romaine devenant ainsi les alliés objectifs du diable. Face à ces accusations, le Marchand place tout son espoir dans le viatique et l'absolution des péchés qui suivra sa confession auprès du Curé qui, espère-t-il, pourra « rompre » le « livre de Satan » (E [i] v°). Satan récuse cependant ce pouvoir d'absolution et, en bonne doctrine protestante, il condamne le pastorat des prêtres au nom du sacerdoce universel :

> Nous n'estimons rien ce berger
> Qui ne connaît point le danger
> Et qui vient avec tels habits :
> Il est plus sot que ses brebis. (E [i] v°)

Après avoir moqué l'incompétence du Curé (ce qu'il fera également un peu plus loin lors de l'épisode déjà évoqué des pets), Satan s'en prend à la conception catholique de l'eucharistie. Si, selon la doctrine de la présence réelle, le Christ est effectivement présent dans l'hostie, il importe que celle-ci soit transportée avec tous les égards dus à un sacrement. C'est pourquoi, à partir du XI[e] siècle, se met en place un culte solennel de l'hostie portée aux malades et aux mourants : le prêtre marche en tenant devant lui l'hostie dans une custode et une clochette annonce le passage du saint sacrement, afin que les fidèles se prosternent à genoux devant le corps du Seigneur. Satan tourne ici ce rite en dérision et insiste sur la bêtise du Curé, chargé de son Sacrement comme un âne portant une clochette pour signaler qu'il tire un attelage :

> Mais j'ois la clochette qui sonne,
> J'entends par le son qu'elle donne,
> Que quelque sacrement apporte
> Comme un âne rude, qui porte
> Choses saintes. (E ii r°).

À son retour sur scène à l'acte IV, Satan renouvelle sa charge contre les théologiens de la Sorbonne et redoute d'avoir passé trop de temps à conseiller « Une grand' troupe de sophistes/ Qui pressés des Évangélistes,/ Avaient forgé en leur cerveau/ Quelque cas subtil et nouveau/ À l'encontre de l'Évangile » (I [v] v°). Figure à la fois « sorbonniquement » démoniaque et scrupuleusement évangéliste, Satan s'aperçoit vite que sa crainte est fondée : la simplicité de l'équipage du Marchand lui apprend que l'une de ses proies lui a échappé et il souhaite donc emporter au plus vite les trois papistes en Enfer. Ces derniers, appuyés par un Lyochares impartial, en appellent néanmoins au jugement divin.

Lors de ce jugement qui s'inscrit dans la tradition théâtrale des mystères[1], Satan – dont la figure démoniaque n'a pas été choisie par hasard car son nom signifie, dans la Bible déjà, l'adversaire en justice, l'accusateur – tient le rôle du procureur et réclame que les prévenus lui soient remis sans autre forme de procès, parce qu'ils sont « incrédules » (K [v] v°). Craignant de perdre ses ouailles à la manière du Marchand désormais converti, Satan agit comme un accélérateur de l'action et redouble son accusation contre la papauté en affirmant avec des accents tout à fait réformés que « le pape c'est [s]on homme,/ C'est [s]on cher fils, il est déjà tout [s]ien » (K [vi] r°).

Le personnage de Satan est donc utilisé pour montrer que la doctrine romaine mène aux enfers et non au paradis. Cette figure diabolique qui incarne le Mal n'est pas condamnée dans cette dramaturgie réformée (le péché étant une donnée indépassable de l'humanité depuis la Chute) ; ce qui est mis en avant c'est que l'action diabolique est permise par les autorités catholiques (prêtres, théologiens, pape) qui sont au service de Satan et l'aident à remplir ses chaudières bouillantes. La dénonciation scénique des perversions de l'Église romaine est donc à la fois assurée par les chœurs et

[1] Voir sur ce point KOOPMANS Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen-Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, *op. cit.*, p. 187-191.

par Christ, personnage incarnant la Vérité et la Justice, mais également par le grand tentateur qu'est Satan, personnage divertissant (les pets) et familier du public en raison de la longue tradition théâtrale des mystères.

Tout au long de sa pièce, l'auteur du *Marchand converti* maintient les deux fils de sa dramaturgie : interpellation du public dans le présent de la représentation et appel à la conversion dans l'au-delà (non temporel, mais spirituel) de la séance théâtrale, selon une perspective eschatologique.

Par l'utilisation du personnage du Marchand, il renvoie aux spectateurs réformés une image précise d'eux-mêmes, une incarnation scénique beaucoup plus concrète qu'un type général de l'Homme et qui soulève des problèmes « théologiques » du quotidien, comme celui du rapport à l'argent et au gain. Une fois le public saisi par la représentation de sa réalité présente, il s'agit de lui proposer une mise en scène accessible et scéniquement lisible de la nécessaire purgation des « pollutions » catholiques pour obtenir le salut éternel. Le recours à une tonalité farcesque fondée avant tout sur la scatologie permet au dramaturge de livrer au public une pédagogie médico-théâtrale où la conversion religieuse au protestantisme est vécue comme la libération d'un mal physique et la purification du corps du fidèle, comme de son âme. Cette tonalité farcesque renforce la proximité que le dramaturge cherche à créer entre le présent de la fiction et le présent de sa réception par le spectateur, qui ne peut que se sentir inclus dans la représentation de cette réalité « basse », concrète et domestique.

La dimension polémique de la dramaturgie de la conversion, qui conduit les personnages du *Marchand converti* au salut ou à la damnation, est relayée par la mise en cause frontale de l'Église catholique dans les tirades du Chœur, du Christ et de Satan qui font de Rome le lieu de toutes les vicissitudes. L'appel à la rupture est donc consommé : l'unité théologique et religieuse n'est plus possible pour le traducteur du *Mercator* ; le monde se divise à présent entre les « fidèles » et les « rebelles », et Dieu saura reconnaître les siens. Si l'actualité mise en scène dans le *Marchand converti* demeure « générique », parce qu'elle ne fait pas allusion à des événements précis du temps présent mais bien davantage à une « atmosphère » de conflit théologique, la véhémence de sa condamnation de l'Église romaine l'inscrit davantage dans le temps présent des spectateurs que la *Tragique comédie de l'homme justifié par la foi* qui espérait encore en une réconciliation possible des deux confessions.

Le spectateur, que l'on a cherché à convaincre par tous les moyens scéniques (tant de la représentation que du discours) de la justesse de la cause réformée et de l'assurance du salut par la foi et la grâce seules, est donc sommé par la pièce de « prendre exemple » (M [vii] v°) et d'œuvrer au triomphe de la nouvelle foi. Cette « action » demandée au spectateur est spirituelle et individuelle : dans la perspective apocalyptique qui est celle des premières décennies de la Réforme, l'urgence est avant tout eschatologique. Le présent dans lequel s'inscrit la pièce est le présent éternel du salut ou de la damnation et non le présent historique du combat politique.

La « tragédie » du *Marchand converti* est ainsi une tragédie du salut qui accuse de manière générique l'Église romaine et la papauté de conduire ses fidèles à la damnation, et non une tragédie historique « spécifique » qui viserait des personnes réelles précises, comme plus tard *La Comédie du Pape malade*. Si le présent est représenté sur la scène, c'est pour appeler le public à la conversion et à un rejet définitif et brutal de l'ancienne foi, selon une démarche de catéchisme, mais pas (encore) pour le conduire au combat.

III. Le « futur-présent » dans la mise en scène de l'Apocalypse : la *Tragédie du roi Franc-arbitre* (1558) et *Le Triomphe de Jésus Christ, comédie apocalyptique* (1562)

> « (...) mais pour plus familièrement proposer ce bénéfice de la mort et Résurrection du Christ par la licence poétique, la fiction en est faite d'un temps présent au lieu d'un futur. »
> *Le Triomphe de Jésus Christ,* « Avertissement au lecteur ».

Nous avons choisi de traiter en parallèle de la *Tragédie du roi Franc-arbitre*[1], publiée à Genève par Jean Crespin en 1558, et du *Triomphe de Jésus Christ, comédie apocalyptique*[2], traduite par Jacques Bienvenu et publiée à Genève, par Jean Bonnefoy, en 1562. Comme *Le Marchand converti*, ces deux pièces sont des œuvres traduites : la première est la traduction de la *Tragedia del Libero arbitrio* de Francesco Negri da Bassano[3], publiée pour la première fois en italien à Bâle en 1546, la seconde du *Christus Triumphans, comœdia apocalyptica*, de l'anglais John Foxe[4], publiée en latin à Bâle en 1556. L'origine géographique des auteurs et les lieux de publication des originaux comme des traductions témoignent de la présence des idées de la Réforme dans toute l'Europe – sous des formes certes différentes –, mais également du refuge que constitue le territoire « suisse » pour toutes les « hérésies » protestantes. Le fait que ces pièces aient été traduites[5] souligne également l'intense circulation, tant des lettrés que des textes, dans l'espace intellectuel réformé et les nombreux échanges et réutilisations qui caractérisent les techniques de propagande de ce courant de pensée.

---

[1] [NEGRI DA BASSANO, Francesco], *Tragédie du roi Franc-arbitre, nouvellement traduite d'italien en français*, Villefranche [Genève], Jean Crespin, 1558. Les citations renverront à cette édition.

[2] [FOXE, John], *Le Triomphe de Jésus-Christ, comédie apocalyptique, traduite du latin de Jean Foxus anglais, en rythme française par Jacques Bienvenu*, Genève, Jean Bonnefoy, 1562. Les citations renverront à cette édition.

[3] Francesco Negri da Bassano (*ca* 1500 – fin 1563) : moine bénédictin originaire de la région de Vicence, il est attiré par le luthéranisme dès 1524. En 1525, il s'exile à Strasbourg et suit les cours de Martin Bucer. Il s'installe en 1538 à Chiavenna où il enseigne les langues classiques. Auteur et traducteur de manuels scolaires, il participe activement à la propagande réformée et écrit, entre autres ouvrages, la *Tragedia del Libero arbitrio* en 1546, probablement à Bâle. Il finit sa vie à Pińczów, près de Cracovie, entouré d'antitrinitaires italiens.

[4] John Foxe (1516-1587) : universitaire anglais prometteur, il est exclu de l'église anglicane en raison de son intérêt pour la doctrine luthérienne. Forcé de fuir son pays en 1554, il s'installe à Bâle et ne rentre en Angleterre qu'après la mort de la reine Marie, en 1558. À partir de 1563, il publie son ouvrage le plus célèbre, *Actes et monuments de l'Église*, connu également sous le titre *Livre des martyrs*, qui traite des persécutions exercées par l'Église catholique, en Angleterre et en Écosse, de l'an 1000 au temps présent.

[5] La pièce de Francesco Negri est de plus traduite en latin par l'auteur lui-même et publiée par Jean Crespin en 1559. Une version anglaise, intitulée *A certain tragedy written first in Italian, by F. N. B, entitled Freewill, and translated into English by Henry Cheeke*, paraît vers 1573. Voir sur ce point BARBIERI Edoardo, « Note sulla *Tragedia del libero arbitrio* di Francesco Negri da Bassano », in *Bollettino della società di studi valdesi*, n° 181, Turin, 1997, p. 107-140.

Cette *Tragédie* et cette *comédie* partagent la même thématique – la dénonciation des persécutions menées par une Église catholique seulement préoccupée de ses gains et des plaisirs terrestres –, mais sont radicalement différentes dans leur forme : quand la première se rapproche du dialogue en proposant une très longue (426 pages) théologie en prose avant tout destinée à une lecture vivante et orale, et très peu tournée vers la représentation, la seconde hérite de toutes les techniques éprouvées du théâtre de la fin du Moyen-Âge, avec apparitions par les dessous et les dessus de la scène, et mise en scène très « visuelle » d'un propos spirituel. Cette différence formelle radicale, qui met en avant la profonde diversité de la production théâtrale polémique (convaincre par tous les moyens demeure le but unique des auteurs), ne doit pas dissimuler une profonde convergence des pièces sur la question de la condamnation du pape (toujours davantage en tant qu'institution que comme personne réelle), présenté sous les traits de l'Antéchrist. L'assimilation du pape et de l'Antéchrist, déjà faite par Luther dans ses *Operationes in Psalmos* (*Études sur les psaumes*, 1519), repose sur la définition selon laquelle « l'Antéchrist donne à sa personne la place qui revient à Dieu et au Christ, à sa propre parole celle qui revient à l'Évangile, en s'arrogeant le droit exclusif d'interpréter l'Écriture de manière normative[1] ». Les deux pièces dénoncent ainsi le pouvoir exorbitant que s'arroge la papauté sur les fidèles qu'elle rançonne par le trafic des sacrements et qu'elle conduit à la damnation.

En faisant du pape le nouvel Antéchrist, les dramaturges réformés souhaitent convaincre le public de se détacher complètement de la foi catholique, mais, plus qu'à la révolte, ils l'appellent à la patience. La venue de l'Antéchrist dans le monde est en effet présentée comme un signe avant-coureur de l'Apocalypse : Satan, qui avait été enfermé par le Christ pour mille ans, est libéré et déchaîne une dernière fois son armée maléfique sur le monde avant l'ultime victoire de Dieu, qui conduira au Jugement dernier et à la séparation des élus et des damnés. Suivant en cela la lecture de Luther et de nombreux théologiens réformés, la *Tragédie du roi Franc-arbitre* et *Le Triomphe de Jésus Christ* donnent à voir le tableau d'un monde apocalyptique, où les persécutions menées contre les protestants sont le signe de leur salvation imminente. Le passé des premiers martyrs chrétiens se reflète dans le présent des « Feux » sur lesquels brûlent les réformés, présent lui-même entièrement vectorisé vers un futur éternel qui dit, une fois encore, l'urgence de la conversion et de la prière.

[1] LUTHER Martin, *Études sur les psaumes*, éd. de Georges Lagarrigue, Genève, Labor et Fides, 2001, « Introduction », p. 21.

A) Chercher le chemin du cœur du public : la parole et la scène

La *Tragédie du roi Franc-arbitre* est une œuvre dont le statut théâtral est souvent mis en cause par la critique. Cette incertitude générique, à la limite du théâtre et du dialogue destiné à la lecture à haute voix voire à la lecture silencieuse, caractérise une grande partie de la production de propagande, protestante et catholique, tout au long du XVI^e^ siècle et du premier XVII^e^ siècle et nous avons déjà évoqué en introduction la difficulté de distinguer parfois l'un et l'autre genre. Comme dans le débat sur l'utilisation des formes théâtrales antiques ou plus récentes, ce qui se fait jour dans la porosité de cette frontière générique, c'est le désir des auteurs de propagande de produire une parole immédiate, directement adressée et qui, comme le prêche du ministre, serait capable d'ouvrir les cœurs des auditeurs-lecteurs. Ainsi, le Prologue du *Triomphe de Jésus-Christ* demande-t-il de faire silence comme au culte : « Un doux silence aussi donnez un peu/ Ainsi qu'avez accoutumé aux temples » (B i r°).

Les auteurs recherchent une forme convaincante, mais qui puisse convenir à ceux que les disputes théologiques ne toucheraient pas immédiatement. Dans la préface à la seconde édition italienne de la *Tragedia di Libero Arbitrio* (1550), Francesco Negri écrit :

> Et parce que l'on voit que le goût des hommes mondains pour les choses divines est si gâté et dépravé et qu'il faut des nourritures diversifiées et délicates pour le restaurer, on a cherché, et particulièrement les écrivains, à proposer aux lecteurs des mets variés, de façon à ce que chacun puisse se servir sinon d'un plat, du moins d'un autre qui lui plaît davantage. [...] C'est cette même raison, et aucune autre, cher lecteur, qui m'a incité à écrire des choses similaires **sous le nom de tragédie**, en me persuadant que peut-être par **ce moyen assez plaisant**, si ce n'est d'un grand art poétique, ni orné de nombreuses belles paroles, les hommes pourraient, **en la lisant**, se rendre compte plus facilement des erreurs introduites depuis déjà longtemps dans l'Église du Christ[1]. (nous soulignons).

On le voit, il s'agit ici pour l'auteur d'adopter une forme « plaisante », présentée au lecteur dégoûté « sous le nom de tragédie », pour lui restaurer le goût et l'intérêt pour les « choses divines ». Cette « tragédie » semble destinée à convaincre davantage par la lecture (« en la lisant ») que par une hypothétique représentation, rendue il est vrai difficile par la longueur exceptionnelle de certaines tirades qui peuvent s'étendre sur plus de 6 pages et dont l'effet comique est fondé sur la multiplication de très longues numérations, sans doute délicates à mémoriser pour les comédiens. Cette apparente orientation de la *Tragédie du roi Franc-arbitre* vers la lecture semble relayée par Jean Crespin, l'éditeur de la pièce en français, qui, dans la préface « au lecteur », indique qu'il ne faut pas « s'arrêter

[1] [NEGRI DA BASSANO Francesco], *Della Tragedia di M. Francesco Negro Bassanese intitolata Libero Arbitrio,* deuxième édition, s. l., 1550 : « E perche vedeano ne gli huomini mondani essere il gusto delle divine cose tanto guasto e depravato, che gli havea bisogno de diversi e delicati cibi a ristorarlo : hanno cercato, particolarmente gli scrittori, di proporre a cui legesse, varie vivande, accio che potesse ogn'uno pigliarsi se non d'uno, almeno d'un altro cibo, che piu gli piacesse. [...] Questa medisima ragione, e non alcun' altra, carissimo lettore, mosse anchor me da principio a scrivere di simil cose sotto nome di tragedia : persuadendomi che forse per tal via alquanto dilettevole, se ben non di molta arte poetica, ne di molto bel parlare ornata, piu facilmente gli huonimi potrebbono legendola avederso de gli errori gia molto anni introdotti nella Chiesa di Christo » (A i, v°, A ii r°).

tant au plaisir que donnera **la lecture** de cette description tragique du roi Franc-arbitre[1] » (nous soulignons), mais cheminer jusqu'à la connaissance de « Grâce justifiante ». Cependant, dans ce même texte, Jean Crespin défend le choix du théâtre pour parler de sujets religieux en recourant aux mêmes arguments qu'il utilisait dans « L'avis aux lecteurs ou spectateurs » du *Marchand converti* :

> L'auteur de cette tragédie, homme de savoir et piété singulière, ami lecteur, a eu ce but de montrer évidemment par **un style autant plaisant et ouvert que possible**, les horreurs de la doctrine de l'Antéchrist et de ses suppôts scolastiques. **Il a choisi autant à propos l'argument de cette tragédie, que livre qui ait été mis en lumière en cette façon d'écrire, sans scurrilité [i.e. bouffonnerie] ou plaisanterie vicieuse**. Et combien que la matière ait aussi été traitée gravement par plusieurs et excellents personnages, néanmoins **cette façon d'écrire facétieuse et en paroles dites de grâce n'est pas à rejete**r, non plus que les délices que le Seigneur donne pour oblecter [i.e. plaire] ou plutôt pour mettre en appétit les esprits dégoûtés, qui plus facilement pourront être amenés à la connaissance de la vérité éternelle, **après leur avoir représenté comme en un miroir** l'abîme auquel est plongé tout ce siège de l'Antéchrist romain avec son Clergé abominable, qui est ici décrit. (p. 3-4, nous soulignons)

L'ambiguïté des termes employés par Crespin (« cette façon d'écrire », « représenté comme en un miroir ») rend difficile le classement univoque de la *Tragédie du roi Franc-arbitre* dans le genre du théâtre ou dans celui du dialogue. Néanmoins, la présence du mot « tragédie » dans le titre original comme dans ses traductions, la division en cinq actes et en scènes à l'intérieur des actes, la liste des « noms des personnages de cette tragédie » (p. 11) ainsi que l'attention portée aux entrées et sorties de personnages qui sont toujours annoncées dans les répliques et qui crée donc un effet de spatialisation du dialogue propre à la scène théâtrale, nous ont conduit à inclure cette pièce dans notre étude du théâtre d'actualité. Mais plus que de trancher en faveur d'un genre ou d'un autre, il importe de souligner que cette œuvre témoigne avant tout d'une continuité formelle dans les écrits de propagande qui brouille les frontières génériques pour trouver le chemin de la persuasion de son public – public de théâtre, de lecture à voix haute et, éventuellement, de lecture silencieuse. L'important est donc ce « style autant plaisant et ouvert », « cette façon d'écrire facétieuse et en paroles dites de grâce », qui permettraient de séduire tant le destinataire du peuple peu éduqué que le destinataire mondain blasé, et, par une forme divertissante, de les mener à la vérité de la foi réformée. Et cette forme « plaisante », qui caractérise le théâtre comme le dialogue, c'est la parole ou « l'effet parlé » : donner au lecteur-spectateur l'impression d'une vivacité orale, d'une simplicité immédiate des propos, loin de l'aridité de l'écrit théologique accessible aux seuls savants. S'adresser au cœur et s'adresser à tous dans un langage que tous puissent comprendre sont les deux grandes orientations de la prédication réformée ; elles sont aussi celle de la propagande hors des temples. Cette attention aux « simples » peut cependant tenir davantage de la posture réformée (retour à une simplicité évangélique et christique accessible à tous) que d'une véritable adresse à un public peu éduqué.

---

[1] [NEGRI DA BASSANO, Francesco], *Tragédie du roi Franc-arbitre, en laquelle les abus, pratiques et ruses cauteleuses de l'antéchrist sont au vif déclarées, d'un style fort plaisant et récréatif nouvellement traduit d'italien en français,* Villefranche, 1559, « Jean Crespin au lecteur », p. 4. Les citations renverront à cette édition.

La « vulgarisation » souhaitée des contenus théoriques sous une forme « parlée » diffère ainsi grandement d'une pièce à l'autre du théâtre d'actualité, qui n'est pas structuré par une esthétique prédéfinie. La *Tragédie du roi Franc-arbitre* et *Le Triomphe de Jésus Christ, comédie apocalyptique* choisissent ainsi deux voies/voix différentes pour tenter de parvenir au même but sotériologique : convaincre le public que le salut réside dans la foi et non dans les œuvres de ce monde.

(1) La Tragédie du roi Franc-arbitre *ou l'actualité mise en dialogues*

La pièce de Francesco Negri[1] met en dialogues la « tragédie », c'est-à-dire la fin malheureuse, du roi Franc-arbitre (il est intéressant de noter que c'est l'anonyme traducteur en français qui attribue cette fonction de « roi » au personnage de Franc-arbitre, sans doute plus conforme à ses yeux à sa fin « tragique », selon une définition érudite de la tragédie). L'action se déroule à Rome où règne Franc-arbitre, « prince et gouverneur de la province des œuvres humaines, par le moyen des théologiens scolastiques » (p. 10), et s'inscrit très précisément dans l'actualité de la Réforme luthérienne.

On apprend au premier acte qu'une révolte contre Franc-arbitre prend forme dans les états de Ferdinand I^er^ de Habsbourg (empereur du Saint-Empire romain germanique) qui a envoyé une lettre à Rome à ce sujet. Cette lettre a été apportée par une compagnie de théologiens allemands, français et italiens, qui veulent convaincre le pape d'agir contre ces hérétiques. Ces théologiens ont dîné ensemble et ce repas donne lieu à deux récits tout à fait contradictoires sur leurs capacités : Hermès, le « truchement » ou traducteur, se trouve « confirmé en la sainte foi catholique » (p. 39) par leur défense de la papauté, tandis que Félin, simple trésorier, a trouvé qu'ils « ont la caboche plus remplie de vin que de sel : outre ce qu'ils ont les nez si rouges, qu'il semble que ce soient écrevisses cuites » (p. 71).

À l'acte II, pour assurer sa position auprès du pape face à la menace de révolte, Franc-arbitre fait dresser des copies du registre de ses possessions, ce qui donne lieu à une scène de collation des copies qui, sur plus de 85 pages, décrit longuement la géographie des rapines perpétrées par l'Église catholique, qui instrumentalise la croyance dans les bonnes œuvres et le mérite pour vendre des sacrements et des indulgences. Cette « satire cartographique[2] » est régulièrement interrompue par le personnage de Bertaut, le barbier du roi, qui tient le rôle du « simple », défendant avec naïveté et honnêteté la vérité de la foi et de l'Évangile contre les vols commis par l'Église avec la caution des théologiens scolastiques. Sa critique est tantôt légère – quand il appelle saint Thomas d'Aquin, tenant

[1] Voir MILLOCA Francesco, « La tragedia *Libero Arbitrio* di Francesco Negri Bassanese (sec. XVI) », I et II, in *Esperienze letterarie*, 16, 1991, p. 51-64 et 18, 1993, p. 39-47.
[2] [TRENTO Jean-Baptiste et ESKRICH Pierre], *Mappe-monde nouvelle papistique*, *op. cit.*, Introduction de Frank Lestringant et Alessandra Preda, p. XXVII. Voir également sur ce point LESTRINGANT Frank, « Cartographie et théâtre au service de la réforme : l'exemple de la *Mappe-Monde Papistique* », *op. cit.*, p. 216-234.

du libre arbitre de l'homme, « saint Thomas Taquin » (p. 91) – tantôt extrêmement virulente – quand il accuse ouvertement un moine romain de pratiques homosexuelles sur un novice (II, 4).

L'acte III commence après un conciliabule entre le pape et Franc-arbitre qui a eu lieu hors-scène : Discours humain, le secrétaire, annonce à Messire Clergé qu'il est chargé d'agir contre les révoltés, notamment en nommant des nouveaux « inquisiteurs de la foi » (la langue de Discours humain fourche tout d'abord et il les appellent « inquinateurs de la foi », ie ceux qui souillent la foi[1]). Dans une très longue scène, Hermès fait le récit à Diaconat et à Félin d'une dispute ayant opposé les envoyés d'Allemagne à un avocat de Milan, dispute pendant laquelle les premiers ont justifié le pouvoir du pape. Félin, selon le bon sens populaire, est davantage convaincu par les propos de l'avocat.

L'acte IV est celui de la conversion de Bertaut : le barbier, las des abus de l'Église catholique et de son maître Franc-arbitre, rencontre les apôtres Paul et Pierre qui le convainquent de se joindre à eux. Les apôtres, tout en déplorant les dérives de la papauté et notamment la richesse excessive des temples romains, délivrent – conformément à leur rôle « traditionnel » dans le théâtre d'actualité réformé – un catéchisme protestant contre les bonnes œuvres et en faveur de la lecture de l'Évangile.

L'acte V est consacré à la révélation de l'action de Grâce justifiante qui, pendant l'entracte, a tué le roi Franc-arbitre et sa famille. Rome est plongée dans le plus grand trouble et les persécutions contre les rebelles redoublent de vigueur. L'Ange Raphaël annonce aux apôtres que le pape est l'Antéchrist. Grâce raconte son acte à Paul, Pierre et Bertaut avant d'envoyer Raphaël placarder dans toute la ville la sentence divine de mort contre l'Antéchrist, puis tous quittent « cette tant abominable et maudite Babylone » (p. 426).

Dans la *Tragédie du roi Franc-arbitre*, l'héritage de la moralité se donne à voir dans le choix des personnages qui sont des personnifications allégoriques (Franc-arbitre, Grâce justifiante), des personnages historiques dont la présence est « surnaturelle » (Paul, Pierre) ou des personnages types représentant le peuple des « simples » (Bertaut, Félin). L'actualité n'est donc pas représentée à travers les personnages mis en scène, qui ne renvoient pas à des personnes historiques réelles, mais par les personnes et les événements évoqués nommément dans les dialogues. Quand Hermès dresse la liste des théologiens présents au repas (« monsieur Fabri évêque de Vienne, le docteur Eccius, Pelargus, Cocleus, Empserus : deux théologiens sorbonistes, à savoir frère Ambroise Catherin et frère Corneille (je voulais dire Cornille) de Plaisance », p. 42), il évoque des théologiens allemands (Johann Eck ou Eccius, Ambrosius Pelargus, Johann Cochlaeus, Hieronymus Empserus), français (Ambroise Catharin) et italien (Cornelio Musso)[2], réels et vivants au moment de l'écriture de la pièce. De même, les

[1] Dans la version en italien, le jeu de mots porte sur « inquisitatori »/ « impositori », i.e. ceux qui prélèvent les impôts.
[2] On peut noter que le traducteur ne semble pas connaître le frère Cornelio Musso, originaire de Piacenza, qu'il prend pour l'un des deux « sorbonistes ».

inquisiteurs recrutés par Messire Clergé correspondent aux grands inquisiteurs de la période (« cardinal d'Angleterre, monsieur Burgos, monsieur Teatin, monsieur Parisio et monsieur Guidiccion », p. 168). La mention du fils du pape sous le nom de Pierre Louis – sous-entendu Farnèse –, permet de plus d'identifier le pape dont il est question (bien qu'il ne soit jamais mis en scène) comme Paul III, l'ancien cardinal Farnèse. Les événements historiques auxquels il est fait allusion sont de même très précis et très proches de l'époque d'écriture de la pièce : à titre d'exemple, on peut citer l'Intérim d'Augsbourg, proclamé en 1548 par Charles Quint pour apaiser les tensions entre catholiques et protestants dans l'Empire, décrit ainsi par Diaconat :

> [...] voyant bien que pour le présent les affaires du pape, et comme ses parties honteuses étaient découvertes à tout le monde, il les voulait couvrir et cacher de cet Intérim, tout ne plus ne moins que de quelques vieilles braies. Que maintenant donc Calvin, Melanchthon, et autres semblables crient à pleine gorge, ou écrivent tout ce qu'ils voudront à l'encontre de cet Intérim. (p. 49)

Ces allusions à l'actualité, si précises et proches du présent du spectateur soient-elles, exigent cependant de lui une grande connaissance des affaires religieuses, et ce au niveau européen. Il n'est pas à la portée du plus grand nombre de connaître le nom des grands inquisiteurs ou des théologiens allemands qui se sont élevés contre Luther. Le style de la *Tragédie du roi Franc-arbitre* est certes plaisant et parfois grossier (notamment les répliques de Félin, comme celle-ci : « De sorte que cette réponse [identique des théologiens « *Ego distingo* »] s'appropriait à toutes leurs questions, tout ainsi que font les braies des étuves à toutes manières de culs », p. 175), mais il est également extrêmement référencé et s'adresse donc à un public, sinon érudit (bien que rien n'interdise de se distraire un peu), du moins très bien renseigné sur les affaires et les nominations du temps.

La structure même de la pièce nécessite de la part du public une grande concentration. Fondée sur une succession de très longs dialogues dans lesquels les personnages exposent des points de doctrine catholique qui sont tournés en ridicule par des effets d'accumulation ou par des erreurs d'interprétation criantes du message christique, la *Tragédie du roi Franc-arbitre* place toutes les actions importantes dans le hors-scène. Le dîner des théologiens, l'entrevue du pape et de Franc-arbitre, la mise à mort de ce dernier par Grâce justifiante ou encore l'accrochage des placards par l'Ange Raphaël, tous ces épisodes sont racontés sur la scène par des récits mêlés de longues considérations théologiques. Cet évitement systématique des situations qui nécessiteraient de manière trop marquée une représentation témoigne du malaise de l'auteur et du traducteur face à la « fiction théologique » : certes, pour s'adresser aux simples, il faut renoncer au trop grand sérieux et à l'argumentation rigide du traité de théologie, mais l'édification morale est-elle compatible avec les séductions de la fiction ? Peut-on plaire et convertir en même temps ? Ne court-on pas le risque de ne faire que séduire, d'attirer l'attention du spectateur-lecteur sur la seule belle forme, sur le jeu littéraire, et non plus d'impressionner par le poids des arguments ? Mettre en scène des dialogues théologiques

tout en refusant la représentation scénique des actions pourrait dès lors constituer un compromis, un chemin d'accès à la grâce divine par et dans la jouissance théâtrale.

(2) Le Triomphe de Jésus Christ *ou les plaisirs scéniques de l'allégorie*

Le Triomphe de Jésus Christ a également recours à la personnification allégorique, mais sous une forme beaucoup plus immédiatement scénique : comme le souligne dès le début de la pièce le Prologue, il s'agit de voir « **dessus cet échafaud**/ Christ triomphant » (B i r°, nous soulignons).

Certes, les personnages ont des noms grecs complexes à déchiffrer pour un public non érudit, au point que le traducteur se voit obligé de se livrer à une explication de texte à destination, sinon du spectateur, du moins du lecteur :

> Pour ce que les noms de plusieurs des personnes de cette comédie sont tirés du grec, qui n'ont pu être traduits en français selon leur vrai sens en termes propres pour entrer en rythme, j'ai été contraint les laisser selon l'invention de l'auteur, et mêmes ensuivre son style aux noms des quatre médecins de la paillarde Babylone que j'ai ajoutés. Et cependant pour les rendre intelligibles aux lecteurs qui n'auraient la connaissance de la langue grecque, m'a semblé bon mettre ici cet avertissement comme à l'entrée, qui servira de guide pour tout le reste du discours, pour donner (en tant qu'en moi sera) la plus facile interprétation de ceux qui autrement seraient du tout étranges au vulgaire. (A iii r°).

Mais si les noms sont complexes, les fonctions sont claires, et sont comparables à celles de personnages déjà présents dans les théâtres de la fin du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle, évangélique puis genevois : Satan, Église, pape-Antéchrist, Pornapolis-Rome, Europe, Africain, etc.

Un peu à la manière des mystères qui mettent en scène des temps longs, l'action du *Triomphe de Jésus-Christ* se déroule sur l'ensemble de l'ère chrétienne : de la victoire de Christ sur Satan par la Passion et la Résurrection, au retour de Satan après ses mille ans d'emprisonnement et à l'imminence du Jugement dernier. Au premier acte, Satan vient de perdre son combat contre Michel : ange déchu, il assiste impuissant à la victoire du Christ qui le fait enfermer par Raphaël. À l'acte II, Satan, depuis sa prison, délègue son pouvoir à la « paillarde Babylone » (Rome) qu'il institue sa « lieutenante/ En son empire, et gouvernante » pour qu'elle emploie tout son effort contre Christ et les « gens de sa cohorte » afin qu'ils « soient à mort tout soudain mis » (E iii v° et E iiii r°).

L'acte III met en scène les premiers siècles de l'ère chrétienne. La persécution des premiers fidèles de Christ est orchestrée par Nomocrate (Nomologue dans la liste des personnages), le prêtre de l'ancienne Loi, qui déclare Église esclave du péché et par Diocte, le persécuteur, qui recrute une « bande/ de champions [...] remplis de grande cruauté,/ De félonie, et inhumanité/ Plus que brutale, afin que par leurs force,/ Tous ces chrétiens massacrés je m'efforce » (G i r°), à savoir les empereurs romains qui réprimèrent les mouvements chrétiens (« Néron, Trajan, Verus, Aurèle », etc.). Paul, qui était apparu en Saül à l'acte II mais qui s'est converti pendant l'entracte sur le chemin de Damas,

annonce à Église que Pierre a sauvé des enfers ses enfants Europe et Africain et la libère de la crainte du péché en lui apprenant que Christ a racheté les hommes par sa souffrance.

Le début de l'acte IV est marqué par le récit de la conversion au christianisme de l'empereur Constantin, qui réjouit Église. Cependant, par un saut temporel d'environ 700 ans, le spectateur assiste immédiatement après à la libération de Satan qui se sert de Pseudam (l'Antéchrist) pour lutter contre le Christ. Ce dernier doit s'installer à Babylone, pour prendre la place du grand Pontife à force d'argent et feindre la vertu « Comme de Christ si vrai vicaire était » (I iiii v°), tout en prenant pour épouse Pornapolis (la ville de putains, i.e. Rome, mais aussi plus généralement la « fausse » Église romaine), qui séduit Europe et Africain et que l'on prend pour « de Dieu la vraie Église sainte » (M ii v°).

L'acte V se déroule dans le présent élargi du spectateur et évoque le temps des « Feux » de la première moitié du XVI^e^ siècle avec force allusions aux persécutions des réformés (incarnés par le personnage du prêcheur Hiérologue, i.e. parole sainte) et aux inquisiteurs (aussi appelés « inquiétateurs » (N ii r°), selon une déformation qui rappelle les « inquinateurs » de la *Tragédie du roi Franc-arbitre*). Malgré les bûchers, la papauté s'inquiète de la multiplication de ces « Huguenots » (O iii r°) qui dénoncent la véritable nature de Pseudam-l'Antéchrist, au point que Pornapolis tombe gravement malade, atteinte de mélancolie. Les médecins, inspirés par Satan, prescrivent à Pornapolis un « cataplasme » (Q iii v°) fait avec la cendre des « luthériens » (Q ii r°) brûlés pour hérésie.

Après ce constat apocalyptique de la présence de l'Antéchrist à la tête du monde, le sixième et dernier acte est un acte d'attente de la venue du Christ sur terre. Église, rouée de coups pour la défense de son mari le Christ, invite ses enfants Europe et Africain à la « patience » (S ii r°) : ils doivent supporter les persécutions et prier pour leur salut. L'unique didascalie externe de la pièce, « *Ici du plus haut du théâtre faut que se montrent comme au ciel des sièges préparés, et des livres ouverts, et soient jetés d'en haut de beaux habillements, pour accoutrer et parer l'épouse Église, pour les noces* » (S iiii r°), organise l'espace scénique conformément au Jugement dernier décrit dans l'*Apocalypse de Jean*. Église est parée par cinq vierges pour son mariage avec le Christ et la pièce se clôt sur le chant nuptial d'une union imminente mais encore à venir : « Menez tous avec nous joie,/ Car en voie/ Se met ores l'Époux cher » (T iiii v°). La Conclusion réitère cet espoir dans le dénouement « pas fort lointain » de cette histoire de la chrétienté par le triomphe de « l'Agneau » et la mort de « Pseudam l'Antéchrist », tout en invitant le public à bien se comporter dans cette attente : « Et vous comme avertis, veillez et priez fort » (T iiii v°).

Ce panorama rapide de toute l'ère chrétienne jusqu'au présent des spectateurs est particulièrement rythmé : les scènes sont brèves, les tirades rares et les personnages nombreux. Le traducteur revendique d'ailleurs cet effet de variété créé par la multiplication de personnages qui ne sont pas indispensables à l'intrigue ; dans l'Avertissement au lecteur, il explique ainsi le nom du personnage Anabase : « Anabase messager, signifie montant : aussi vient-il en avant du fonds d'enfer,

comme se verra en la troisième scène du deuxième acte, et **est personne mise seulement par nombre et diversité** », A iii r° et v°, nous soulignons). L'attention aux effets scéniques est sensible : la chute bruyante de Satan chassé du ciel au premier acte (« Certes, je crois que le ciel s'est fendu,/ Je n'ouïs onc si terrible tonnerre/ Voilà Satan avec son croc de fer », C iii r°), l'apparition d'Anabase depuis les dessous du théâtre, lieu des enfers selon une topologie théâtrale traditionnelle (« Anabase nommé je suis,/ Qui viens courant tant que je puis/ Du fin fonds d'enfer d'où j'arrive », E iii r°), ou encore l'apparition d'accessoires au dernier acte par « le haut du théâtre », lieu du divin, sont autant d'éléments qui témoignent d'une volonté de théâtraliser les enjeux, non pas seulement par une parole « plaisante », mais également par une représentation scénique d'autant plus lisible qu'elle est connue du spectateur. Malgré les noms grecs difficiles à déchiffrer, on constate une volonté de l'auteur, mais aussi plus particulièrement du traducteur, de proposer au spectateur une vision simple et spatialisée des enjeux théologiques et historiques.

Ainsi, le traducteur du *Triomphe de Jésus-Christ* ajoute quatre personnages et cinq scènes (V, 4-8) à l'original latin, autour de l'épisode de la maladie de Pornapolis. Il invente quatre médecins (Demie cardinal, Athée évêque, Gastrimargue abbé et Anoët curé), convoqués par Pseudam, décrits par anticipation de manière peu flatteuse par Satan et Psychephon (le curé est sénile, l'abbé ivrogne, l'évêque complaisant, le cardinal cruel) et qui s'entretiennent au chevet de la malade en tenant des propos contradictoires sur la cure à adopter, selon un critique topique des médecins. L'intérêt de cet épisode ajouté réside dans le fait qu'il convoque une représentation très connue du spectateur – nous avons vu combien l'image de l'Église ou de la foi malade est centrale dans le théâtre polémique dès le début du XVI^e^ siècle – et facilite ainsi la compréhension de l'allégorie. Tout en ayant recours aux formes traditionnelles de la critique théâtrale du clergé (le nom de Gastrimargue de l'abbé n'est pas sans rappeler les « theologastres » des années 1520), le traducteur du *Triomphe de Jésus-Christ* déplace la perspective en plaçant le « chancre à guérir difficile » (Q ii r°) dans le corps de la fausse Église romaine, destinée à la mort, et non dans le corps de la foi commune à régénérer (nous reviendrons sur ce déplacement dans l'étude de la *Comédie du Pape malade*). Représenter plus longuement sur la scène le corps affaibli de Pornapolis et son impossible guérison est une façon de se convaincre de sa mort prochaine.

Dans *Le Triomphe de Jésus-Christ*, la lisibilité des enjeux est enfin assurée par le mouvement dramaturgique qui suit une évolution chronologique simplifiée de l'histoire de la chrétienté et qui ne convoque que des éléments très connus de tous les fidèles (le chemin de Damas, la crucifixion de Pierre, etc). En se rapprochant de l'actualité des spectateurs, les mentions se font plus précises, mais elles restent du domaine de la connaissance générale des spectateurs : Satan décide d'inciter le « Turc » à faire la guerre contre Rhodes, Constantinople et la Hongrie ; Pseudam accuse Église de faire partie de « de ces troupes maudites,/ Qu'on va nommant les pauvres de Lyon » (M iii r°), qui est le nom que s'étaient donnés les membres de l'Église évangélique vaudoise ; la seule mention plus précise concerne l'histoire anglaise (rappelons que l'auteur John Foxe est anglais) et elle est expliquée

en marge par le traducteur qui indique que le Cardinal Polus a combattu la Réforme en Angleterre qui était, pour un temps, retournée « à son vomissement » catholique (O iii v°).

Parole plaisante ou jeu scénique connu du spectateur, mentions très précises ou très générales de l'actualité : la *Tragédie du roi Franc-arbitre* et *Le Triomphe de Jésus-Christ* diffèrent dans leur façon de chercher le chemin du cœur du spectateur, très certainement parce que ces deux pièces ne s'adressent pas au même public, et ce malgré leurs protestations communes de « simplicité ». D'un côté : un public (de lecture) très informé, amateur de jeux de mots parfois lestes, et capable de suivre de très longues tirades, certes comiques, mais avant tout théoriques ; de l'autre : un public amateur de théâtre, capable de goûter une structure allégorique animée par des jeux scéniques connus de lui, qui n'exclut cependant pas les spectateurs du premier public. La traduction et la publication de ces deux pièces à Genève en 1558 et en 1562 témoignent de la volonté des réformés de s'adresser à ces deux publics, tant dans la République calviniste, que sur le territoire français où les productions genevoises étaient diffusées. Car si les formes divergent, le combat est le même : sus au pape Antéchrist et à ses pratiques !

B) La critique de l'institution papale comme incarnation de l'Antéchrist

Malgré son titre, la *Tragédie du roi Franc-arbitre* traite moins de la question du libre arbitre humain face à la toute puissance divine que des perversités, des dérives autoritaires et violentes et des usurpations de l'Église romaine et plus particulièrement de son chef, le pape.

La célèbre dispute qui opposa Érasme, tenant du libre arbitre de l'homme responsable de ses actes devant Dieu (*De libero arbitrio*, 1524), et Luther, tenant de la prédestination et de la justification par la foi et la seule grâce de Dieu (*De servo arbitrio*, 1525), trouve certes des échos dans la pièce de Francesco Negri, puisqu'elle est à l'origine de l'action (la lettre envoyée par Ferdinand I^{er} de Habsbourg pour informer de la révolte allemande contre le roi Franc-arbitre et la fin tragique de ce roi mis à mort par Grâce justifiante), mais elle n'est évoquée que rapidement dans les dialogues entre les personnages. Les jeux de mots sur « saint Thomas Taquin »/saint Thomas d'Aquin, qui définit, dans la *Somme théologique*, le libre arbitre de l'homme comme une « facultas voluntatis et rationis » (I, q. 82, a.2, obj. 2), de même que la discussion sur deux lectures possibles d'un passage controversé de saint Augustin sur la question (est-il écrit : « Celui qui t'a créé sans toi, ne te sauvera point sans toi » ou « celui qui t'a créé sans toi, ne te sauvera-t-il point sans toi » ?, p. 65), sont des piques bien légères, comparées aux très longues tirades consacrées aux abus de la papauté. Il est à ce titre permis de penser

que la mise à l'index de la pièce dès 1549[1] tient autant de cette accusation morale portée contre l'Église de Rome que de la remise en cause théologique de la conception scolastique du libre arbitre.

Le lien entre l'accusation théologique de la croyance dans le libre arbitre de l'homme et l'accusation morale de l'Église catholique se fait autour de la mise en vente du salut par le clergé. Si l'homme peut intervenir par son libre arbitre, ses actes et ses œuvres pour obtenir son salut, alors l'Église peut se livrer à un trafic d'indulgences, de pardons et de sacrements par lesquels les fidèles croiront s'assurer la vie éternelle, quelle que soit la gravité de leurs péchés. La critique se déplace ensuite sur tous les moyens déployés par le pape pour affirmer son « l'autorité apostatique (je voulais dire apostolique) du Saint Siège romain » (p. 39), en même temps que son accumulation de biens terrestres. Les énumérations vertigineuses qui émaillent la pièce mimment cette exploitation sans limite du temporel par le pouvoir spirituel. À l'acte I, Hermès liste les moyens par lesquels « on attrape deniers » :

> Davantage il peut justement imposer, mettre et exiger décimes, annates, manteaux, subsides, taxes, gabelles, péages, rongeries et larcins de toutes sortes, tant ordinaires qu'extraordinaires sur tous hommes et tous lieux et pays du monde. Il peut vendre cardinautés, patriarcats, prieurés, prévôtés, couvents, auditoires, cléricatures de la chambre, chevaleries et autres offices, bénéfices, administrations, commanderies, prébendes, pensions, résignations, unions, incorporations, annexions, réserves, régressions, renonciations, résignations, vacantes, changes, spectatives, réservations pectorales, mouvements propres, dispenses, bulles indults, confessionnaux, pardons, grâces, privilèges, briefs, licences, immunités, exceptions, cas réservés, interdits, corrections, suspensions, irrégularités, aggravations, réaggravations, dépositions, fulminations, excommunications et malédictions : il peut, dis-je, vendre toutes telles choses. (p. 58-59)

Impôts, vente des biens de l'Église, vente des bénéfices, vente des faveurs, pardons et autres bulles : tout est bon pour rançonner le fidèle et affirmer son pouvoir jusque sur les rois, auxquels le pape permet tous les excès et toutes les dépravations, en échange de leur soumission. Cette main mise de Rome sur l'ensemble des pouvoirs temporels se fait par l'accumulation de glose, de conciles, de décrétales qui, maniés par les théologiens scolastiques, en viennent à remplacer le texte de l'Évangile. Les nombreux renvois en marge, dans la première partie de la pièce, à des textes « politiques » qui justifient l'autorité de Rome et leur disparition, dans la seconde partie, au profit de citations des Écritures témoignent de cette dérive « scripturaire » de l'Église catholique.

La dénonciation morale vise également les mœurs du clergé, comme l'indique la fausse étymologie donnée par Diaconat du mot « cardinal » qu'il relie à « carnal », « à cause du principal office qu'ils ont en la sainte cour romaine, à savoir de s'adonner entièrement et appliquer toute leur étude aux délices et voluptés de la chair » (p. 31). Les ordres monastiques ne sont pas épargnés, qui se livrent à la dissection de l'Église, corps mystique de Jésus-Christ, ainsi que le dénonce Bertaut : « saint Paul n'a pas pu supporter aucunes sectes tant petites fussent elles [...] craignant que par tel

[1] Voir ZONTA Giuseppe, « Francesco Negri l'eretico e la sua tragedia *Il libero arbitrio* », in *Giornale storico della letteratura italiana*, n° 67, 1916, p. 265-324 et n° 68, 1916, p. 108-160.

moyen Jésus Christ fût divisé. Et ici il y a des sectes à milliers, lesquelles non seulement divisent Jésus Christ : mais aussi en font comme une anatomie découpée en petits morceaux et lopins » (p. 81).

Cette dépravation généralisée conduit l'Ange Raphaël à assimiler le pape à l'Antéchrist :

> [...] **ce nom d'Antéchrist ou de pape, ainsi que vous le voudrez nommer (qui est une même chose) n'est pas le nom d'un seul homme particulier** : mais qu'il est commun par succession à plusieurs hommes lesquels l'un après l'autre sous ce même nom suivent et succèdent en un état, et occupent une seigneurie, de laquelle les lois et ordonnances, le gouvernement et les œuvres, encore qu'elles semblent au monde bien saintes et agréables devant Dieu : néanmoins sont si méchantes, exécrables et pleines d'impiété qu'elles sont du tout contraires à Jésus-Christ en dits et faits. (p. 337, nous soulignons)

Pas d'attaque *ad hominem* ici, c'est l'ensemble de l'institution papale, minée par la corruption qui est visée : possédée par le démon, elle est l'Antéchrist.

Le Triomphe de Jésus-Christ opère la même identification. Satan, en choisissant Pseudam, le pseudo-Pierre pour allié, lui donne tous les conseils nécessaires pour devenir le parfait anti-Christ : « dissimulateur » (I iiii v°) et hypocrite (il doit s'allier avec Nomocrate, la vieille Loi, car ce dernier est estimé vertueux), il doit porter le « hanap de fornication » (K i r°) pour que les fidèles délaissent la vertu, il doit également persécuter tous ses opposants (allusion aux bûchers élevés pour tuer les réformés), se mêler de toutes les affaires, nommer les rois et les envoyer combattre le turc afin qu'ils ne complotent pas contre lui. Ces débordements conduisent Église à enseigner à ses enfants, Europe et Africain, qu'il ne faut pas croire que Mahomet, qui tourmente leur sœur Asie, soit le seul Antéchrist (comme voudrait le faire croire la propagande de Pseudam), et qu'il faut prendre garde aux autres ennemis du Christ « qui sont déguisés finement » (K iiii v°). Le masque du « vrai » Antéchrist est enfin levé par Hiérologue qui dénonce en Pseudam « l'Antéchrist malheureux », « car deux œufs n'ont jamais eu tel vrai rapport ensemble/ Que ce grand loup du tout en tout ressemble/ À l'Antéchrist que Dieu nous a prédit » (N i r° et v°).

Malgré leurs différences formelles, les deux pièces parviennent donc à la même conclusion : puisque le pape (comme institution) est l'Antéchrist, il est le signe de l'imminence, dans le temps de l'écriture et de la représentation, de la fin des temps.

C) Le temps « plié » : passé, présent et futur réunis dans l'attente de la fin des temps

Selon l'*Apocalypse de Jean*, le retour du Christ sur la terre, à l'issue des mille ans de règne de l'Église chrétienne (soit environ, selon certaines interprétations millénaristes, 300-1300), sera précédé par la libération de Satan et par un dernier combat entre le Bien et le Mal. Ce déchaînement des forces maléfiques, orchestré, entre autres figures, par l'Antéchrist, conduira à l'ultime victoire du Christ sur Satan, au Jugement dernier et à l'établissement du royaume de Dieu sur la terre.

Voir dans le pape l'incarnation contemporaine de l'Antéchrist, c'est donc se placer dans un certain rapport au temps : l'imminence future de la parousie, dont témoigne le mal présent, qui mime lui-même les persécutions passées. L'*Apocalypse* ne prétend en effet pas décrire seulement la fin du monde, mais bien toute l'histoire humaine : passé, présent, futur sont réunis dans une vision à la fois historique, présentiste et prophétique, comme l'affirme le verset 19 du chapitre 1, « Écris donc ce que tu as vu, ce qui est, et ce qui doit arriver ensuite ». Le temps donné à voir dans la vision apocalyptique est donc un temps « plié », où le passé des premiers martyres et le présent des « Feux » se reflètent l'un dans l'autre dans un miroir de violence, où le présent déchu et dépravé est le signe indubitable d'un futur victorieux, où la première victoire passée du Christ sur le péché humain dans la douleur de la Passion annonce sa victoire future et définitive sur les forces du mal. Le passé annonce le présent comme le futur, le présent est reflet du passé et annonce du futur, le futur est conséquence du passé et du présent : dans la perspective apocalyptique, la pliure temporelle est infinie et invite le chrétien à attendre patiemment et fidèlement la réalisation de la prophétie. Ce temps « plié » se donne à voir dans la structure même de nos deux pièces.

Après avoir démontré pendant quatre actes le règne de l'Antéchrist sur l'Église catholique, et ce dans le présent de la représentation, grâce aux nombreuses allusions à l'actualité, la *Tragédie du roi Franc-arbitre* propose un cinquième acte qui appartient à la fois au présent de la révolte réformée et au futur de la prophétie apocalyptique : l'acte V semble écrit à l'*irréel du présent*. Cette dimension temporelle double, présente et future, est manifeste dans le traitement de la mise à mort de Franc-arbitre : placée dans l'entracte entre l'acte IV et l'acte V, la vengeance de Grâce justifiante n'est évoquée, très rapidement, qu'à la scène 5 de l'acte V et, des scènes 1 à 4, le trouble jeté dans la ville par l'assassinat a donné lieu à toutes les conjectures et à tous les doutes. Cet acte de libération (réformée) de la tyrannie des bonnes œuvres n'accède donc pas à un statut de réalité complète, qu'aurait pu lui conférer sa représentation ou, du moins, sa narration immédiate et circonstanciée au début de l'acte. De plus, cet acte n'a pas véritablement accompli la victoire des forces du Bien contre le Mal, puisque l'acte V laisse entendre le chaos que le pape-Antéchrist fait régner dans la ville suite à la mort de Franc-arbitre. Le dernier acte de la *Tragédie du roi Franc-arbitre* croise ainsi l'annonce de

la parousie future (l'action violente de Grâce justifiante est une forme de manifestation de la déité dans le monde terrestre qui présage de la venue du Christ) et la constatation, au présent, de la réalité des « Feux ». Cet *irréel du présent* met en avant l'espoir placé par les communautés réformées dans le constat apocalyptique : l'insoutenable souffrance présente ne peut prendre sens que dans la promesse d'une rédemption imminente. Si le pape est bien l'Antéchrist, alors les martyres qu'il ordonne participent du dernier combat de la vérité et de la foi contre le Mal.

Mais imminence n'est pas présence (sinon, pourquoi donc écrire du théâtre de propagande ?), et les dernières paroles de Grâce justifiante marquent la dimension encore irréelle de la prière réformée : « Et après que nous aurons mis tel ordre à ces affaires qu'il nous semblera le meilleur, nous nous en retournerons au pays céleste » (p. 426). Le temps n'est pas encore celui du règne terrestre de Dieu : la divinité, après une incarnation théâtralo-terrestre fugitive, doit retourner au ciel et laisser les fidèles supporter encore le déchaînement des forces malines de l'Antéchrist.

Par son titre même, *Le Triomphe de Jésus-Christ, comédie apocalyptique* s'inscrit dans le temps « plié » de la révélation : si le terme « comédie » annonce un dénouement heureux (celui du « triomphe » du Christ) dans le présent de la diégèse, l'adjectif « apocalyptique » implique une dimension future, un temps encore à venir (« ce qui doit arriver ensuite »). L'« Avertissement au lecteur », rédigé pour la version française, justifie cette contraction temporelle :

> Psyches qui veut dire âme, combien qu'elle soit mise en la quatrième scène du premier acte, comme ayant été délivrée d'enfer par Jésus-Christ à sa Résurrection, ne s'entend pas pourtant (selon la folle opinion des papistes) que Jésus-Christ soit descendu aux enfers des damnés, ou aux limbes, pour en délivrer les âmes des pères : mais pour plus familièrement proposer ce bénéfice de la mort et Résurrection du Christ par la licence poétique, **la fiction en est faite d'un temps présent au lieu d'un futur**. (A iii v°, nous soulignons)

Afin que le spectateur soit plus « familier » avec l'effectivité du rachat de l'homme par la Passion du Christ, l'auteur donne à voir le futur de la résurrection des âmes lors du Jugement dernier dans le présent de la représentation ; un *irréel du présent* donc, encore, destiné à porter l'espoir du spectateur réformé.

Cet espoir de l'imminence de la parousie est formulé à de nombreuses reprises au cours de la pièce. Le Prologue promet ainsi au public qu'il verra le triomphe du Christ sous ses yeux, sur l'échafaud, dans le présent de la séance théâtrale, mais, juste après, avec force circonlocutions, il dit espérer que ce triomphe n'interviendra pas dans un futur trop lointain :

> Car vous verrez dessus cet échafaud
> Christ triomphant : plût à Dieu que d'en haut
> Présentement en ce bas territoire
> Voir le puissions en son triomphe et gloire
> Venir à nous, ce que **n'est pas certain**
> **Que soit (peut être) encor' guère lointain**. (B i r°, nous soulignons).

La structure de la pièce, qui reprend dans ses grandes lignes celle de l'*Apocalypse de Jean*, qu'elle cite abondamment en marge, propose une histoire chronologique de la chrétienté, mettant en miroir les martyres passés des premiers temps chrétiens (actes II et III, début de l'acte IV) aux martyres présents de la Réforme (deuxième partie de l'acte IV et acte V), tout en orientant l'action vers le futur prophétique. À la première scène de l'acte II, Raphaël annonce la future libération de Satan et le déchaînement des forces maléfiques sous le masque de Pornapolis, l'Église romaine, mais également la grande prostituée de Babylone chevauchant la bête à sept têtes dans l'*Apocalypse* :

> Dont grande troupe en erreur conduira
> Avecque soi, et quasi séduira
> Toute la terre, et en ce temps l'Église
> À grands tourments et maux sera soumise :
> Car lors, du diable ayant Pornapolis
> La tyrannie empruntée, au plus pis
> Qu'elle pourra, d'une rage sanglante
> Se montrera sa vraie lieutenante,
> Faisant avec son Diocte maudit
> De troubles grands plus qu'onques on ne vit. (D ii v°).

Cette libération, qui a lieu au quatrième acte, réalise la prophétie de Raphaël et inscrit l'ensemble de la pièce dans la perspective apocalyptique : si Satan est libéré et se déchaîne, si l'on peut voir dans tous les abus et dans toutes les persécutions « Les signes grands de la fin de ce monde » (K iiii r°), Christ ne devrait pas tarder à se manifester.

C'est tout le sens du curieux acte VI du *Triomphe de Jésus-Christ*. Bien que John Foxe ne prétende pas se conformer à un modèle à l'antique en cinq actes, la présence de cet acte « surnuméraire » (d'un point de vue érudit) est pour le moins étonnante, car la pièce respecte scrupuleusement le séquençage en actes et en scènes selon les entrées et sorties des personnages et les noms des personnages sont là pour nous dire que John Foxe maîtrisait parfaitement le grec comme le latin, et donc, en toute probabilité, avait une connaissance relative du théâtre antique (sinon de ses textes, du moins de sa théorisation). Nous proposons d'analyser ce sixième acte à l'aune de la conception apocalyptique du temps qui détermine l'ensemble de la pièce.

Au début de l'acte VI, Anabase déplore le traitement choisi pour soigner Pornapolis (multiplier les bûchers), qui n'a fait que convertir davantage de fidèles à l'hérésie huguenote. Les « cataplasme[s] » n'ont donc pas fait leur effet : Pornapolis n'est plus qu'une « pauvre charogne » et Babylone, en ruine, est « prête à choir par sentence divine/ Dedans l'hideux et noir infernal puits » (R iiii r°). Cette chute imminente ainsi que les rigueurs des persécutions conduisent Église, à la scène 3, à implorer la venue de Christ, selon une image reprise de l'*Apocalypse de Jean*, 21 :

> Ô Christ notre soulas, notre plaisir, et notre joie,
> Romps et ouvre tes cieux, afin que nous puissions
> Sauter entre tes bras, et que nous t'embrassions,
> Et viens tôt, que périr toute chose on ne voit. (S iiii r°)

La modification du décor qui suit cette prière et l'apparition, au ciel du théâtre, des sièges du Jugement dernier et des vêtements de noces d'Église ainsi que du livre dans lequel Europe lit un passage de l'*Apocalypse* témoignent de la très grande imminence de la parousie (à ce titre, bien plus proche que dans la *Tragédie du roi Franc-arbitre*). Le chant nuptial qu'entonne le Chœur des Vierges en attendant la venue de l'Époux qui « en voie se met », donne de plus une forme de réalité présente à ce mariage qui est pourtant conjugué au futur (« Babylone/ La félonne/ Rudement trébuchera », I iiii v°).

Notre interprétation est que cette extrême imminence des temps derniers ne peut pas avoir lieu dans le cinquième acte de la comédie, qui décrit le temps présent des spectateurs, mais nécessairement dans un au-delà théâtral et temporel, un sixième acte impossible qui seul pourrait prendre en charge la mise en scène de la parousie. Étant rendu plus présent qu'irréel par la représentation scénique, le temps à la fois présent et futur du mariage de l'Église et du Christ exigerait l'irréel d'un acte « en trop[1] ». La Conclusion de la pièce, en écho au Prologue, vient d'ailleurs déplier chronologiquement cette temporalité « concassée », en inscrivant la venue du Christ dans un temps annoncé, appelé de tous les vœux, mais futur :

> Or pouvez-vous voir tous comment l'Épouse est prête,
> Et tout le reste aussi, tant plus qu'il ne faut,
> Sinon que le Seigneur descende de là-haut,
> Pour du tout accomplir le surplus de la fête.
> [...]
> **Même le temps n'est par fort loin (par aventure)**
> Par les signes qu'on voit de la bataille dure
> Que Satan contre Christ fait de tout son effort.
> **Mais il faudra qu'enfin** l'Agneau du gain jouisse
> Que Pseudam l'Antéchrist cependant crever puisse :
> Et vous comme avertis, veillez et priez fort. (T iiii v°, nous soulignons)

La (presque) réalisation de la parousie, n'a pu avoir lieu que dans le temps très éphémère et presque interdit du sixième acte. Rappelé par la Conclusion au présent de la représentation, au présent des persécutions, le spectateur lui, doit attendre dans la foi et prier avec patience, comme le recommande Église à Africain (VI, 2), mais également la gravure de la page de titre de l'édition de 1559. Une femme, allégorie de patience, endure les sévices du feu, du fouet et du bâton, tandis que la couronne des élus l'attend au ciel, le cartouche de la gravure cite Luc (21, 19) : « Possédez vos âmes par votre patience ». Cette référence à Luc n'est pas indifférente dans un contexte calviniste : dans l'*Institution chrétienne*, Calvin, apôtre de la soumission aux autorités, appelle les opprimés à la constance dans les épreuves en utilisant « la métaphore contenue dans Luc, des « brebis livrées à la boucherie » (*Luc* 21, 12-19) pour décrire le peuple des croyants[2] ». Après avoir vécu par la procuration théâtrale un futur présenté comme imminent, le public doit sortir de la représentation confirmé dans sa

[1] D'une manière similaire, mais inverse, Thomas Kirchmeyer laissait à Dieu le soin d'écrire le cinquième acte de sa tragédie *Pammachius*, voir le Prologue de cette thèse, II, B- Le *Tendenzdrama* : l'émergence d'une nouvelle forme du théâtre d'actualité, p. 61.

[2] EL KENZ David, *Les bûchers du roi. La culture protestante des martyrs (1523-1572), op. cit.*, Deuxième partie « Calvin face aux martyrs », p. 92.

foi et prêt à supporter les souffrances présentes, dans la certitude que, selon cette lecture apocalyptique, elles finiront bien, et bientôt.

Cette étude parallèle de la *Tragédie du roi Franc-arbitre* et du *Triomphe de Jésus-Christ* nous a permis de mettre en avant la disparité des formes choisies par le théâtre d'actualité protestant au milieu du XVI^e^ siècle. Malgré les titres des pièces, cette disparité n'est pas fondée sur une opposition stricte entre inspiration antique et héritage des formes théâtrales de la fin du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle, tant les pièces qui choisissent les genres de la comédie et de la tragédie reprennent les personnages, les formes scéniques et les topiques de la moralité, du mystère et de la farce, tout en jouant avec ces formes héritées, dans un souci d'inventivité créatrice dont la présence d'un sixième acte chez J. Foxe est particulièrement exemplaire. Les différences formelles entre les pièces tiennent davantage du public auquel elles s'adressent : le théâtre d'actualité réformé affiche toujours un désir (à la fois stratégique et polémique, puisqu'il s'agit de s'opposer à une certaine forme de sophistication catholique) de s'adresser simplement à son public pour le convertir à la vraie foi par les attraits de la scène et du dialogue. Mais force est de constater que ce théâtre adapte son discours à un auditoire hétérogène et qu'il ne place pas toujours la « simplicité » au même endroit. La *Tragédie du roi franc-arbitre* est ainsi destinée à un public capable de supporter les longues tirades théologiques – parsemées il est vrai de grossièretés récréatives – et surtout très au fait des détails de l'actualité, sur une échelle européenne. L'actualité représentée dans les derniers actes du *Triomphe de Jésus-Christ* est au contraire très générale et ne requiert pas de connaissances trop spécifiques de la part du public, amené à se réjouir des déboires qui touchent physiquement, à travers leurs incarnations scéniques, les personnages de Satan, de Pornapolis-Église de Rome et de Pseudam-pape-Antéchrist.

Cependant, par la parole ou la représentation, il s'agit dans les deux pièces d'inscrire cette actualité dans une perspective apocalyptique, en présentant la papauté comme une incarnation de l'Antéchrist. Tout en faisant constamment référence au présent de la représentation, ces deux pièces choisissent de ne pas mettre en scène des personnages réels, mais des personnifications allégoriques qui renvoient à des institutions et non à des personnes. Ce choix est d'autant plus marqué dans la *Tragédie du roi Franc-arbitre* où les dialogues font nommément référence à ces personnes historiques réelles et vivantes dans le temps de l'écriture (l'empereur Ferdinand, les théologiens, etc.), mais sans les mettre jamais en scène. Pour bien mettre en évidence que la critique de la papauté vise une institution et non un homme en particulier, l'Ange Raphaël indique à Pierre et à Paul que « ce nom d'Antéchrist ou de pape, [...] n'est pas le nom d'un seul homme particulier : mais qu'il est commun par succession à plusieurs hommes » (p. 337). Cette *dépersonnalisation* ou allégorisation du présent permet aux dramaturges d'insister sur la dimension eschatologique de la représentation de l'actualité : ce qui importe, c'est moins de critiquer telles ou telles persécutions, orchestrées par tel ou tel pape, mais de voir dans cette actualité le signe de l'imminence de la fin des temps.

Mettre en scène la (presque) Apocalypse, c'est ainsi orienter triplement le temps présent de la représentation vers la mémoire des malheurs passés (commémoration), la réflexion sur les difficultés présentes sur le mode de la patience (déploration) et, surtout, l'attente du futur Jugement dernier (prière et Espérance). Dans ce temps « plié » eschatologique, le présent, extrêmement transitoire et insaisissable, est reflet du passé et annonce du futur : ce n'est pas le temps de l'action, à laquelle pourrait inviter les pièces, mais celui de la prière. Les spectateurs de la *Tragédie du roi Franc-arbitre*, comme ceux du *Triomphe de Jésus-Christ*, sont appelés à se recueillir et à souffrir patiemment le temps des « Feux », en attendant que l'irréel du présent de la parousie se fasse véritable présent, un présent où le théâtre de propagande n'aurait alors plus sa place, puisque Dieu reconnaîtra immédiatement les siens.

Le choix de la fiction et, en elle, de l'ordre de la fable, permet aux dramaturges de modéliser le temps dans lequel est pris le spectateur : si le traité de théologie peut objectiver le temps et le théoriser, il ne peut en donner l'expérience, à l'inverse de la fiction, de la fable et de la représentation théâtrale. En décidant de mettre en scène la préoccupation eschatologique des fidèles, nos auteurs ne cherchent donc pas seulement à séduire le public par la représentation, mais à lui proposer l'expérience sensible, dans le temps de la séance théâtrale, d'une pensée des temps. Cette expérience scénique et donc sensible d'une imminence de l'apocalypse, dans le présent partagé de la représentation théâtrale, doit inciter le public à la conversion ou à la persévérance dans la foi, la promesse eschatologique du salut éternel étant la seule échappatoire à la réitération des souffrances des martyrs dans la pliure du temps.

IV. Mise en scène d'un présent générique et appel des spectateurs à la patience : la *Tragédie de Timothée* (1563) et la *Bergerie spirituelle* (1566)

Nous présenterons ici plus rapidement deux pièces de notre corpus pour montrer comment elles s'inscrivent dans les grandes tendances que nous avons dégagées dans ce chapitre : la dimension idéologique qui préside au choix du genre « affiché » par les pièces du théâtre d'actualité, au service de la mise en scène d'une actualité « générique », qui appelle les spectateurs à la patience et à la constance dans une perspective eschatologique. Ces deux pièces sont la *Tragédie de Timothée, chrétien, lequel a été brûlé iniquement par le commandement du pape pour ce qu'il soutenait l'Évangile de Jésus-Christ chrétien*[1], tragédie anonyme publiée à Lyon en 1563 (la ville, conquise par les protestants en 1562, est très vite devenue un relais d'imprimerie de Genève sur le sol français[2]), qui serait la traduction d'un original en latin que nous n'avons pu identifier, et la *Bergerie spirituelle*[3] de Louis des Masures, publiée à Genève en 1566.

Ces deux pièces sont représentatives de la façon dont le théâtre d'actualité utilise le genre comme arme de propagande : en choisissant la tragédie ou la bergerie, les dramaturges modulent le message réformé pour l'adresser à un public particulier et pour insister sur un point précis de leur critique théologique et/ou morale – le théâtre d'actualité est ainsi aussi celui qui se « coule » dans les attentes des spectateurs contemporains. Malgré leurs formes différentes, ces deux pièces, à l'image du corpus que nous avons analysé jusqu'à présent, mettent en scène une actualité générique, en ayant recours à des personnifications allégoriques ou à des personnages-types. Conformément à la règle de soumission aux autorités temporelles prônée par Luther puis Calvin, il ne s'agit pas (encore) d'accuser des personnes réelles vivantes, mais de mettre en scène une perversion généralisée de l'Église catholique comme institution. Le temps représenté sur la scène est contemporain du temps vécu par le spectateur, mais davantage qu'une perspective historique, c'est une perspective eschatologique qui est proposée au public : l'appel à la conversion à la foi réformée, dans le présent de la représentation, s'inscrit dans le temps à la fois futur et intemporel du salut ou de la damnation éternels. Le constat de la présence de l'Antéchrist dans le monde, sous les traits du pape, n'est pas un appel à une révolte

---

[1] Anon., *Tragédie de Timothée, chrétien, lequel a été brûlé iniquement par le commandement du pape pour ce qu'il soutenait l'Évangile de Jésus-Christ, traduit nouvellement de latin en français,* Lyon, Saugrain, 1563. Les citations renverront à cette édition.

[2] HIGMAN Francis, « Le domaine français. 1520-1562 » in Jean-François Gilmont (éd), *La Réforme et le livre, l'Europe de l'imprimé (1517-v. 1570)*, Paris, Cerf, *op. cit.*, p. 116.

[3] DES MASURES Louis, *Bergerie spirituelle*, Genève, François Perrin, 1566 ; les citations renverront à cette édition. Pour une étude complémentaire de la *Bergerie spirituelle*, on pourra se reporter à l'article de MEYLAN Henri, « Louis des Masures et sa *Bergerie spirituelle* », in *Réforme et Humanisme*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1977, p. 193-204.

« politique » contre Rome, mais une invitation à la constance, dans l'attente patiente du Jugement dernier.

(1) Le genre comme arme de propagande

Comme nous avons déjà pu le constater, le théâtre d'actualité n'est pas un genre en soi, mais une représentation spécifique du présent sur la scène qui, pour tenir un propos le plus souvent polémique, fait feu de tout bois en matière générique. Mais le genre choisi par chaque pièce réformée ne relève pas d'un hasard : s'il sert souvent à la justification érudite de la théâtralisation de l'Écriture sacrée, il s'adapte à son public et surtout met en avant une dimension particulière de la critique adressée à l'Église catholique.

La *Tragédie de Timothée* met en scène le martyre de Timothée (le bûcher a lieu hors-scène, entre le quatrième et le cinquième acte), condamné à être brûlé vif par le Pape et l'Inquisiteur pour avoir lu la Bible. Le choix du genre tragique s'explique par la fin terrestre « malheureuse » du personnage, qui présage cependant d'une fin « heureuse » lors du Jugement dernier. Ce malheur transitoire est « tragique » car il *témoigne* – selon l'étymologie même du mot « martyr » – de la persécution des vrais chrétiens par une Église romaine complètement pervertie et qui a perdu tout sens de la justice. La structure d'ensemble de la pièce est « tragique », car toutes les actions sont orientées vers la mort annoncée de Timothée : menace de sanction contre lui, décision de sa part de braver l'interdiction de prêcher la Bible, conflit avec l'Inquisiteur, supplice pendant l'entracte puis déploration à l'acte V. Le choix du genre de la tragédie oriente donc doublement la réception du public : ce dernier est invité, d'une part, à déplorer le sort réservé dans le monde aux fidèles de l'Évangile, et, d'autre part, à admirer la constance de Timothée et à accepter, pour lui-même, dans le présent de la représentation, cette fin violente comme inéluctable.

Pour sa *Bergerie spirituelle*, Louis Des Masures[1], choisit le genre de la pastorale. Genre lettré et aristocratique, hérité de l'Antiquité via les cours italiennes, la pastorale ou « bergerie » – c'est le nom que lui préfère Pierre de Laudun d'Aigaliers dans son *Art poétique français* de 1597 (livre III, chap. VIII) – ne sert pas ici à l'évocation d'une nature idyllique corrompue par l'homme, d'un Âge d'or arcadien aux douces mœurs et aux querelles essentiellement amoureuses. Si le dramaturge fait appel, dans son titre, à cette forme théâtrale, c'est pour faire jouer la métaphore du bon pasteur et du mauvais pasteur. Les personnages – Vérité, Religion, Erreur et Providence Divine –, qui appartiennent

[1] Louis des Masures (Tournai, *ca* 1515 – Écherry, 1574) : poète (*Œuvres poétiques*, 1557), traducteur (de *L'Énéide*, 1547-1560) et dramaturge (*Tragédies saintes*, 1566), il met tout d'abord sa plume au service de la maison de Lorraine. Après avoir fréquenté les cercles humanistes de la cour de François I[er], il est exilé par Henri II en 1547, et se réfugie à Rome puis à Genève, où il se convertit au protestantisme. De retour en Lorraine dans les années 1550, il est soupçonné d'hérésie et s'enfuit en janvier 1562. Devenu pasteur, il exerce son ministère à Metz, à Bâle puis à Sainte-Marie-Aux-Mines.

bien davantage à la moralité qu'à la pastorale, s'opposent sur la façon de conduire le troupeau des brebis-fidèles, afin de le protéger des loups-démons. Le genre est donc choisi avant tout, non pour ses codes thématiques ou ses personnages, mais pour sa dimension métaphorique première, qui permet à l'auteur d'accuser Erreur (sous-entendue catholique) de conduire les croyants à la damnation. La forme propre au genre est de même utilisée à des fins polémiques : les chants des bergers, traditionnels dans la pastorale qui met en scène la plainte lyrique des amants, sont ici remplacés par des cantiques chantés par les personnages de Vérité et Religion (avec réponse « du dedans de la courtine », p. 7), qui manifestent au public l'orientation entièrement religieuse du propos dramatique.

Persécutrice des vrais chrétiens en mode tragique ou mauvaise bergère de son troupeau de fidèles en mode pastoral, mais également, dans les deux genres, paillarde et tyrannique : les dramaturges réformés choisissent le genre de leur pièce en fonction de la critique qu'ils entendent adresser à l'Église catholique et l'effet que cette critique doit susciter chez le spectateur (déploration, recueillement, espérance). Dans ce théâtre de propagande, la tragédie n'est pas nécessairement le lieu de l'histoire passée et la bergerie celle d'une pré-histoire fantasmée : les deux pièces qui nous occupent montrent comment ces deux genres mettent en scène le présent de la représentation.

(2) La mise en scène d'une actualité générique

L'intrigue de la *Tragédie de Timothée* est construite autour de l'interdiction faite par la papauté de publier et de lire « le testament de Christ » (p. 7), sous peine d'être brûlé vif. Vigilant, fils de la (vraie) Église, s'insurge contre ce décret romain, selon lequel seule la Vulgate en latin peut être enseignée au « populaire » et qui interdit leur diffusion « en langue vulgaire » :

> Car l'imposteur romain, d'une folle impudence,
> Par menaces de feu a fait cette défense,
> **Que nul fut si hardi de lire les écrits** :
> Qui nous sont délaissés par les divins esprits.
> **En Latin seulement lui plait, qu'au populaire**
> **Ils soient interprétés, non en langue vulgaire**.
> Aux prêcheurs ignorants seulement l'a permis
> En lieu public prêchant, encor' de par lui mis
> **Si quelqu'un en dit mot : par la papale foudre**
> **Sera exterminé, et par feu mis en poudre**. (p. 4, nous soulignons)

Cet « édit malheureux » (p. 7) a été publié pour lutter contre ce que l'Inquisiteur romain baptise une « secte nouvelle », qui affirme « qu'il appartient à tout homme de lire/ La Bible, et saints écrits (chose indigne de dire) » (p. 10). Les tenants de cette lecture directe et universelle des textes sacrés sont désignés de manière plus explicite par la suite, quand l'Inquisiteur interpelle Timothée en ces termes : « Méchant **luthérien**/ Tous ces méchants propos ne te serviront rien ? » (p. 20, nous soulignons). La référence à l'actualité est ici évidente : tous les mouvements évangéliques puis réformés prônent un retour au texte des Évangiles, nettoyé de sa glose catholique et traduit en langue vulgaire afin que

chaque fidèle, par la lecture individuelle ou collective, puisse avoir une connaissance intime et personnelle de la Bible. À mesure que se consomme la rupture entre la Réforme et l'Église romaine, cette dernière s'oppose de manière de plus en plus nette au dogme de la *sola scriptura* et à la revendication d'un accès libre et généralisé aux textes sacrés. À l'issue de la quatrième session du Concile de Trente, le 8 avril 1546, le décret *Insuper* est promulgué : il porte sur l'usage des Écritures et propose d'établir une édition latine unique et amendée, qui doive « être tenue pour authentique dans les leçons publiques, les discussions, les prédications et les explications, et que personne ne doit avoir l'audace ou la présomption de la rejeter, sous n'importe quel prétexte ». Une fois le texte « de référence » établi, il convient de réprimer les « esprits indociles » qui voudraient interpréter l'Écriture sacrée sans se référer à la doxa romaine :

> [...] personne, dans les matières de foi ou de mœurs qui font partie de l'édifice de la doctrine chrétienne, ne doit, en se fiant à son jugement, oser détourner l'Écriture sainte vers son sens personnel, contrairement au sens qu'a tenu et que tient notre Mère la sainte Église, à qui il appartient de juger du sens et de l'interprétation véritables des Saintes Écritures, ni non plus interpréter cette sainte Écriture, contre le consentement unanime des Pères[1].

Bien que le Concile de Trente n'ait jamais formellement interdit la traduction de la Bible en langue vernaculaire (plusieurs exemples de traductions catholiques « orthodoxes » existent tout au long du XVI^e^ siècle), dans les faits, Rome s'élève contre ces publications, qui promeuvent à ses yeux une conception réformée de la foi. Ainsi, en 1559, toutes les bibles non latines sont placées à l'Index :

> Toutes les bibles composées en langue vulgaire : allemand, français, espagnol, italien, anglais ou flamand, etc. ne peuvent en aucune façon être imprimées, lues ou possédées[2].

L'interdiction est confirmée en 1564 quand le pape Pie IV, dans la règle IV de la nouvelle version de l'Index, réserve la lecture de la Bible traduite par des auteurs catholiques à une extrême minorité de personnes, qui en auront fait une demande écrite à leur curé ou à leur confesseur.

En 1563, la *Tragédie de Timothée* s'inscrit donc tout à fait dans ce débat d'actualité sur l'accès du peuple au texte sacré. Dans la pièce, le présent est cependant représenté de manière générique : le pape Pie IV n'est pas visé nommément, pas plus que l'Inquisiteur qui est un personnage-type, enfin, Timothée n'est pas un martyr « réel » brûlé pour avoir lu et enseigné l'Évangile sans autorisation de l'Église de Rome. Comme l'Inquisiteur et le Peuple, Timothée est un stéréotype de martyr, dont le nom évoque saint Timothée d'Éphèse, « enfant légitime en la foi » (*Première Épître à Timothée,* I, 2), auquel Paul a adressé deux épîtres dans lesquelles il exhorte son compagnon à se méfier des faux docteurs qui s'éloignent de la parole de Jésus-Christ par des interprétations « oiseuses » (I, 6, 4). Saint Timothée, lapidé par le peuple d'Éphèse pour avoir interrompu une cérémonie de sacrifice à Diane,

---

[1] DE LA BROSSE Olivier *et alii*, *Histoire des Conciles œcuméniques*, vol. 10 : *Latran V et Trente*, Paris, L'Orante, 1975, p. 449-450.

[2] *Index auctorum et librorum (...),* Rome, Officina Saviana, Février 1559, C 9 r° et v° : « Biblia omnia vulgari idiomate, Germanico, Gallico, Hyspanico, Italico, Anglico, siue Flandrico etc. conscripta nullatenus velimprimi, vel legi, vel teneri possint ».

devient dans la *Tragédie de Timothée* une figure générique du supplicié, fidèle à la parole de Dieu mais persécuté par l'Église et abandonné par le peuple. Le Peuple est en effet présenté comme une véritable girouette qui, d'abord convaincue par le prêche de Timothée, se range ensuite à l'avis de l'Inquisiteur par peur de la colère des autorités.

Le présent générique sert ici une vision morale : tout en déplorant dans la figure de Timothée tous les martyrs d'une Église romaine pervertie, le spectateur doit voir dans le personnage du Peuple un contre-exemple qui l'incite, en retour, à la fermeté dans sa foi. Par la mise en scène d'un débat d'actualité, le spectateur est placé devant une représentation sans détour de son présent, chargée de l'impliquer dans la fiction théâtrale et de rendre le message de propagande contre le pape parfaitement explicite. Cependant, par le recours aux personnages-types et aux personnifications allégoriques (l'Église, Justice), l'actualité demeure générique, pour servir un propos moral et religieux, et non immédiatement politique. On peut d'ailleurs analyser le choix du dramaturge de ne pas représenter le martyre de Timothée sur la scène à l'aune de cet accent placé sur la dimension théologique du propos. Outre les difficultés techniques que peut présenter la représentation d'un bûcher sur une scène en bois, la représentation scénique du supplice pourrait entraîner dans le public les mêmes réactions que celles suscitées par la mise en scène de la Passion du Christ dans les mystères. Nous avons évoqué dans le Prologue de cette thèse les condamnations adressées par Luther à ces représentations : la concentration de l'attention du public sur la dimension pathétique du martyre l'empêcherait de se réjouir de la promesse de rédemption qu'il recèle. Aux yeux du théologien, il convient donc de convertir le regard « chaud » du spectateur en « cold gaze » (R. W. Scribner), ce regard « froid » qui détache le public de la pure contemplation empathique et sensuelle, pour le conduire vers une réflexion théologique sur son propre salut. De la même façon que les récits de martyrs protestants mettent en jeu une « scénographie de la parole » qui « admet un certain degré d'abstraction » quand les martyrologes catholiques « requièr[ent] pour théâtre la totalité du monde réel[1] », le théâtre de martyr protestant semble privilégier la parole sur la représentation (ici le prêche de Timothée sur son supplice) et le présent générique sur le présent spécifique, afin d'élever la réflexion du spectateur à un niveau à la fois personnel (son salut) et universel (le salut de l'humanité).

Sous les habits symboliques de la pastorale, la *Bergerie spirituelle* de Des Masures propose une actualité encore plus « large », qui décrit la naissance du mouvement réformé, présentée comme un réveil de « Religion » par « Vérité », après un long sommeil assimilé à une maladie. Ce réveil a entraîné des persécutions de la part de l'Église catholique : Vérité et Religion accusent « la gent sans raison » de ne pas leur avoir laissé de répit, une fois qu'elles étaient de retour « en la vigueur première » (p. 14). Le « grand veneur sauvage » (le pape), a entrepris « la folie en Babel » (Rome,

[1] LESTRINGANT Frank, « Politique du martyre au temps des guerres de religion », in Giovanni Dotoli (éd), *Politique et littérature en France aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Quaderni del Seicento francese/12, Adriatica-Bari/Didier érudition-Paris, 1997, p. 189.

p. 14) en s'acharnant contre le troupeau de brebis, la menant « en exil [à Genève notamment] et en guerre [les conflits armés en Allemagne, mais aussi en France, depuis 1562] » (p. 16). Cependant, malgré les persécutions orchestrées par Erreur, selon qui « Rien n'y vaut que le feu, le fer, l'eau, les cordages » (p. 28), le nombre des « pastoureaux sans séjour » (p. 27) qui rejoignent Vérité augmente sans cesse. Cet engouement n'est pas sans provoquer la colère d'Erreur, qui livre ces « brebis misérables » au « Pontife romain » (p. 37), lequel, enragé, fait la chasse aux vrais fidèles du Christ par décision de ses conciles (Éphèse, Latran, Trente) :

> VERITE
> Triste fut la rage d'Éphèse
> Tristes les Laterans abbois.
> La chasse à Trente sur l'Athèse [nom latin de l'Adige, qui baigne la ville de Trente]
> Fut un clabauder par les bois. (p. 40)

Les accusations de Des Masures sont claires et résonnent dans le présent des spectateurs réformés : le pape est un mauvais pasteur qui induit les peuples à suivre Erreur au lieu de Religion. Mais si certains faits sont précisément évoqués, comme les conciles, ou la révolte protestante en Angleterre et en Allemagne (« Les Bretons d'outre-mer, et les mutins Germains,/ Alliés avec toi », p. 15), l'ensemble de l'accusation, notamment en raison des personnages hérités de la moralité, est d'ordre général. L'actualité proposée au spectateur n'est pas tant historique qu'eschatologique : c'est son salut éternel, bien plus que son futur dans ce monde qu'il est sommé d'assurer dans le présent de la représentation.

(3) Un présent eschatologique « désangoissé » : l'appel à la patience et au martyre

Dans ces deux pièces, l'actualité générique est mise en perspective avec l'ensemble de l'ère chrétienne : l'évocation des événements contemporains des spectateurs sur un mode général permet de mettre en place une temporalité particulière qui fait du présent générique à la fois le reflet des martyres passés et l'annonce du futur du salut. Cette temporalité *pliée*, qui donne à lire à toutes les époques les signes prophétiques de la Providence divine, est un appel à la prière, à la constance et à l'espoir face aux épreuves imposées aux témoins de la vraie foi.

Sur la page de titre de la *Tragédie de Timothée,* une citation de Mathieu, « Ainsi ont-ils persécutés les prophètes, qui ont été par devant nous » (5, 12), manifeste cette pliure temporelle qui place le Timothée de la pièce en miroir des premiers martyrs chrétiens, selon une stratégie de justification de l'action réformée, toujours soucieuse de ne pas être perçue comme une « rébellion » peu conforme à la position christique de soumission aux autorités. Cette lecture du présent à l'aune du début de l'ère chrétienne permet de justifier le refus des réformés de respecter les lois promulguées par l'Église catholique, dont elle ne reconnaît pas l'autorité. En matière religieuse, chaque fidèle protestant doit répondre de sa foi de manière individuelle et en témoigner publiquement, quitte à subir

le martyre. À Église qui l'interroge sur la conduite à adopter face au décret du pape interdisant la lecture de la Bible, Timothée répond qu'il refuse « d'abandonner la divine Écriture » au risque de souffrir « mille morts » (les points d'interrogation signalent ici une vive émotion et non une question ou un doute) :

> Je suis d'avis plutôt qu'on se laisse défaire ?
> Qu'on souffre mille morts ? que tout mal on endure,
> Avant d'abandonner la divine Écriture ?
> [...] mais le seul Dieu puissant
> Faut sur tout implorer, qu'au troupeau languissant
> De peines accablé, veuille être secourable. (p. 8)

Sans renoncer à la parole divine, Timothée se plie à l'autorité politique de l'Inquisiteur qui l'envoie en prison (« Certes j'obéirai, mais Dieu pour témoignage/ Soit de votre équité », p. 22) et sa constance lors du martyre, rapportée par le Messager à l'acte V, est le signe de sa confiance en Dieu : « Tant il était joyeux, et de face riante,/ Quand on mettait son corps dans la flamme cliquante » (p. 26). Si Dieu a choisi de faire souffrir son champion, c'est pour mieux l'éprouver et ainsi, le sauver : « La haute majesté/ Du seigneur immortel l'a ainsi décrété/ Pour exercer les siens : à fin qu'en mal vivant/ Ne périssent un jour avecques le méchant » (p. 24).

Comme le rappelle Justice à Église, il ne s'agit pas de se venger des « fureurs étourdies » du pontife, dans le présent de « ces terrestres lieux » (p. 32) car c'est Dieu qui se chargera de punir « l'Antéchrist affreux » (p. 7) qu'est devenu le pape de Rome. Dans la dernière scène de l'acte V, Justice décrit au Pape par le menu les souffrances qui seront infligées par le Seigneur aux athées de son espèce à la fin des temps. Cette prophétie apocalyptique, que Justice décline au futur de l'indicatif et qui apparaît donc très certaine, est présentée comme la conséquence des persécutions présentes que le pape exerce contre les réformés. Les spectateurs sont amenés à lire leurs souffrances comme une épreuve envoyée par le Seigneur, à l'image des souffrances de l'Église primitive, et ils sont invités à montrer la même constance que Timothée (« exemple donc prenez », p. 38), dans la certitude de faire eux-mêmes partie des élus. Comme dans les deux pièces que nous avons étudiées précédemment, la citation de l'*Apocalypse de Jean* qui clôt la pièce, « Malheur, Malheur, cette grande cité Babylone, cette forte cité : car en une heure ta condamnation est venue » (18, 2), fait du Jugement dernier l'horizon immédiat de la pièce, qui donne sens aux souffrances présentes, et espoir aux spectateurs que leur soumission sera récompensée. Si l'on suit les analyses de Denis Crouzet, la perspective de la *Tragédie de Timothée* est tout à fait calvinienne, en ce sens qu'elle participe du processus de « désangoissement » entrepris par le théologien genevois :

> La doctrine de Calvin est [...] un système de libération de l'angoisse du Temps. Tout concourt à permettre à l'homme de ne pas faire du Jugement dernier et du problème de son salut une pensée obsédante. Tout en lui affirmant qu'il n'est qu'« ordure », Calvin désengage le chrétien du doute, et ce, à travers ce qui est l'articulation la plus révolutionnaire de son anthropologie, la prédestination[1].

[1] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu*, *op. cit.*, vol. 1, p. 147.

La certitude de la justification (par la foi et la grâce seules) permet au fidèle huguenot d'attendre avec espérance et patience le Jugement dernier, car « Dieu est totale assurance ». La conception calvinienne d'un temps cyclique, « toujours en repli dans un autre Temps », cette temporalité *pliée* qui fait du présent (présent de la fiction dramatique et présent de la représentation) un reflet du passé glorieux des martyrs et une annonce du futur non moins glorieux des élus, referme la « béance eschatologique » créée par les formes contemporaines de piété catholique. Ces dernières, au contraire, maintiennent l'homme dans un présent « linéaire », « flux irrémédiable » saturé par l'attente angoissée de son « achèvement prophétisé[1] », la Fin des fins pouvant conduire le pécheur à une damnation éternelle.

La pliure temporelle est encore plus notable dans la *Bergerie spirituelle* de Des Masures où les difficultés rencontrées par la (vraie) Religion sont toujours mises en écho avec des épisodes de l'Ancien Testament. Quand Vérité évoque Abraham, qui a vécu « heureusement, pour jamais ne mourir » (p. 29), Erreur, considérant que Vérité n'est apparue qu'au début du XVI^e^ siècle, lui rétorque : « Comment ? Et tu n'as pas encore cinquante ans,/ Et d'avoir vu le père Abraham tu te vantes ? ». Vérité affirme, au contraire, qu'elle a été de tout temps :

> Je suis au rang premier des personnes vivant
> Avant qu'Abraham fût. Je suis celle pour vrai
> Qui les Pères jadis de tes mains délivrai.
> Car je suis devant toi : **et le temps de mon être**
> **N'aura fin, comme aussi on ne l'a point vu naître**. (p. 30, nous soulignons)

La Réforme se présente ainsi non comme quelque chose de nouveau (ce qui, selon l'axiologie contemporaine, serait perçu comme négatif), mais comme une *ré*-formation, un *retour* à une authenticité de la foi, à une antériorité qui la légitime, comme en témoigne la mention répétée des « Pères » de l'Église et le choix même du genre de la bergerie, qui convoque l'univers mythique de l'Âge d'or premier, que le théâtre fait renaître le temps de la représentation. Cette « antériorité » efface la distance temporelle qui sépare l'actualité des spectateurs du temps de l'Église primitive et fait fi de la « coutume » dont se targue Rome (les gloses, les conciles, etc.) :

> **Le temps, sans ma conduite, est un triste passage**.
> Les Pères vont errant, si avec eux ne suis.
> [...] **À moi le temps est vain, et la coutume nulle.**
> Sans moi, toute coutume erre et va faussement,
> Et n'est rien que de toi un envieillissement. (p. 34, nous soulignons)

Église annule le temps historique considéré comme un « progrès » par Erreur catholique et le réduit à un « envieillissement » : la Réforme est donc présentée à la fois comme un rajeunissement et un retour aux origines. Ce temps « plié », presque annulé, n'est vectorisé que par la réalisation de la Providence divine dans le monde :

[1] *Ibid*., p. 149 (vol. 1), 642 (1), 146 (1), 375 (2) et 639 (1).

L'avenir et les siècles vieux
Te sont toujours en évidence.
Le temps nous va de mieux en mieux,
Par la divine Providence. (p. 40, nous soulignons)

À peine nommée, Providence apparaît sur la scène, témoignant de l'attention du bon pasteur envers son troupeau de fidèles, qu'elle incite à ne pas craindre les violences, car leur foi est fortifiée par le Seigneur. Providence annonce également qu'Erreur, Ignorance et Malice vont encore sévir sur les réformés, mais que ce n'est « **Que pour un temps** » (nous soulignons), avant de pouvoir jouir du « beau jour » qui « Est éternel au céleste séjour » (p. 43).

Cette éternité future est présentée comme réalisée dans le cantique qui clôt la pièce où les personnages chantent la victoire de Religion, qui « déchasse arrière/ La contagion », et la fuite d'Erreur devant la justice divine :

De ton saint troupeau
Erreur se retire.
Les os et la peau
Plus il ne martyre.
Donne, ô Père, ô Sire,
Ô large donneur,
Qu'ainsi puissions dire
Sans fin ton honneur. (p. 43)

À la manière du sixième acte du *Triomphe de Jésus-Christ*, ce cantique se place dans un au-delà temporel de la représentation, qui n'est pas un temps historique, mais un temps eschatologique qui s'accorde à la « sortie hors du temps[1] » caractéristique du genre de l'églogue. Le public est invité à supporter les souffrances qu'Erreur catholique fait subir, dans le présent, à ses « os » et à sa « peau », car elles sont le reflet des souffrances des premiers martyrs et la promesse d'une délivrance proche.

[1] BOUDOU Bénédicte, « Poétique de l'églogue chez Marot », in *Nouvelle Revue du seizième siècle*, n° 5, 1987, p. 80.

Conclusion du Chapitre 2

La *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi, Le Marchand converti, tragédie excellente,* la *Tragédie du roi Franc-arbitre, Le Triomphe de Jésus-Christ, comédie apostolique*, la *Tragédie du Timothée chrétien,* la *Bergerie spirituelle* : de 1554 à 1566, six pièces d'actualité en français portent le message eschatologique de la Réforme. Tragédies, comédie, tragique comédie et pastorale : tous les genres « nouveaux » ont été convoqués pour dire l'urgence de la conversion devant les témoignages évidents de l'imminence de la fin des temps.

Le temps présent a été donné à voir aux spectateurs comme un temps presque « annulé » : la pliure temporelle propre à la perspective apocalyptique a fait de ce temps contemporain une réactivation du passé de l'Église primitive et un signe du futur du Jugement dernier et de la parousie. Ce temps « plié » s'oppose au déploiement d'une temporalité historique sur laquelle l'homme pourrait avoir prise et propose au contraire au public l'attente dans la foi de l'accomplissement de la prophétie. Assuré que le Christ a entièrement racheté les péchés de l'homme (par la vertu du *solo Christo*), et donc ainsi libéré de l'« angoisse eschatologique », le spectateur doit vivre patiemment selon les préceptes réformés de la *sola gratia, sola fide et sola scriptura*. Le temps présent de la Réforme est ainsi présenté non comme un temps nouveau, mais comme un retour à une authenticité originelle qui le légitime et fait des martyrs contemporains des imitateurs du Christ et non des rebelles à l'autorité catholique pervertie : le temps « plié » est un temps fermé sur lui-même, que seule vectorisera la réalisation dans le monde de la Providence divine, encore présentée dans nos pièces sur le mode d'un irréel du présent.

Pour convaincre ses spectateurs, ce théâtre d'actualité, qui affiche pourtant son appartenance aux genres « nouveaux », fait appel à toutes les ressources de la scène en empruntant aux formes scéniques de la première moitié du siècle : incarnation des abstractions théoriques dans les corps des acteurs pour concrétiser les enjeux (principe de l'allégorie théâtrale), spatialisation des conflits entre les « dessous » infernaux et les cintres divins, mise en jeu des corps des acteurs dans leurs fonctions les plus « basses » par la comparaison de la religion catholique à une maladie qui pollue le corps, etc. La dimension « visuelle » de ce théâtre, qui semble contrevenir à la prééminence donnée à la parole par la théologie réformée, permet aux dramaturges de s'adresser (ou du moins de prétendre s'adresser) à un public de « simples » gens, auquel il propose une leçon morale et théologique extrêmement lisible. L'utilité propagandiste de ce théâtre et la nécessité d'user de tous les moyens polémiques pour diffuser ou confirmer la foi nouvelle justifient donc la mise en scène des corps des acteurs devant les corps des spectateurs, bien que cette co-présence physique soit toujours susceptible de causer de bien condamnables débordements et autres manifestations de la concupiscence. Ce risque moral est

cependant contrebalancé dans les pièces par un très fort cadrage « théorique » lequel, notamment dans les adresses directes au public par l'usage des chœurs ou du personnage de Satan, rappelle constamment l'horizon spirituel de ces pièces : le salut de l'âme des spectateurs (réformés), par la mise en scène divertissante des risques de la damnation (catholique).

Bien qu'appelée par tous et parfois même (presque) représentée sur la scène, la fin des temps tarde pourtant à se manifester et l'irréel du présent des derniers actes de ce théâtre d'actualité demeure irréel dans le présent de la représentation. La menace n'est pourtant plus seulement religieuse : en France, la première Guerre de religion commence en 1562 et marque le début d'un très long conflit armé, fait de trêves, de paix rompues et de négociations sans cesse recommencées. Le conflit théologique, vectorisé au « conditionnel » vers le Jugement dernier, cède alors du terrain devant un conflit politique, inscrit dans un temps historique à l'« indicatif », qui « divis[e] le temps en trois époques : futur, présent, passé[1] ». C'est dans cette « forme linéaire » du temps que peut s'inscrire l'action humaine : à l'urgence eschatologique se substitue l'urgence politique et militaire du combat, dans un présent non plus générique, mais spécifiquement historicisé. Pour reprendre les mots de Reinhart Koselleck à propos de la paix d'Augsbourg qui, en 1555, suspend politiquement les conflits entre les États catholiques et les États réformés du Saint-Empire romain germanique, sans pour autant régler la question religieuse :

> [...] les guerres de religion n'avaient visiblement pas hâté l'échéance du Jugement dernier, du moins pas sous la forme concrète jadis attendue. Bien au contraire, la paix n'était possible que dans la mesure où les puissances religieuses se consumaient et s'épuisaient en luttes ouvertes et où l'on réussissait à les soumettre politiquement et à les neutraliser. **Ainsi s'ouvrait un futur à la fois neuf et original**[2]. (nous soulignons)

Après le temps théologique des martyrs, le temps des « Feux » orienté vers le salut ou la damnation éternels, commence donc le temps politique des « Fers », où le futur « neuf et original » des réformés vient buter sur un massacre.

[1] GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe, op. cit.*, p. 51.
[2] KOSELLECK Reinhart, *Le Futur passé, op. cit.*, p. 24.

Chapitre 3

Un présent « historique » pour un conflit politisé

Les enjeux du témoignage, du silence et de la mémoire dans le théâtre d'actualité « spécifique »

(1561-1608)

« Quelque chose s'est [...] passé, quant à la pulsion eschatologique dans la lutte réformatrice[1] ». L'exaspération du prophétisme et la résistance des faits à l'imaginaire protestant de réunion du peuple chrétien dans la foi nouvelle et de défaite de l'Antéchrist ont progressivement conduit, dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, à une « usure » de la représentation eschatologique du temps et à la « découverte implacable d'un temps nu, celui d'un quotidien et d'un toujours, non plus celui, nourri de transcendance, de l'imminence d'éternité[2] ». La permanence de l'Église catholique contraint les réformés à la confrontation historique et à l'acceptation « d'un temps qui ne se vit plus par des signes mais par des étapes de faits dans un *medium* désormais neutre, disponible à l'agir humain[3] ». La perspective de la manifestation du divin dans le monde étant repoussée dans un lointain futur, le fidèle est amené à célébrer le Seigneur à chaque instant de sa vie quotidienne, dans le présent d'une existence où aucune activité humaine profane – à condition qu'elle soit effectuée dans la pensée de Dieu – ne serait indigne de Sa gloire. Dans le théâtre d'actualité protestant, cette évolution se donne à voir dans le passage gradué d'un présent générique et eschatologique, appelant le spectateur à l'espoir en la parousie divine imminente, à un présent « spécifique » et historique (au sens de l'histoire des Hommes), valorisant l'action humaine, politique et parfois militaire et non plus seulement spirituelle, dans (et parfois au-delà de) la représentation théâtrale.

Si ce chapitre s'inscrit dans la suite chronologique du chapitre précédent, la première pièce étudiée, la *Comédie du Pape malade* (1561), est antérieure aux pièces que nous venons d'analyser : ce chevauchement témoigne de l'impossibilité de tracer des frontières temporelles rigides dans la production théâtrale d'actualité. Il ne s'agit donc pas ici de distinguer un point de rupture précis, mais de mettre en valeur une évolution tendancielle dans les premières années de la décennie 1560. Le

---

[1] DUPRONT Alphonse, « Réformes et 'modernité' », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, 39^e^ année, n° 4, juillet-août 1984, p. 757.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 759.

second groupe de pièces que nous étudions dans ce chapitre se caractérise par la mise en scène d'un présent renvoyant au réel de manière spécifique et non plus générique. À partir de 1561, la scène du théâtre d'actualité donne à voir au public des personnages qui portent le nom de personnages réels, parfois encore vivants au moment de la représentation, ou simplement dissimulés sous des noms codés aisés à déchiffrer. Les allégories, qui visaient des comportements généraux, laissent la place à la mise en scène d'un présent événementiel, plus ou moins proche du spectateur (*La Tragédie du sac de Cabrières*), et les critiques générales deviennent des attaques *ad hominem*. Les dramaturges tendent à une actualisation de plus en plus marquée du présent des spectateurs sur la scène du théâtre, et ce afin de les inciter, non plus à la patience et à l'attente du salut, mais à l'action dans le présent.

La représentation théâtrale du présent historique (au sens de l'histoire humaine), qui remplace la mise en scène de l'avènement imminent du futur eschatologique (tel que nous avons pu le voir dans *La Tragédie du roi Franc-arbitre* et *Le Triomphe de Jésus-Christ*), témoigne d'une politisation du conflit : le spectateur n'est plus invité à attendre patiemment l'action de Dieu, mais à prendre part à la lutte armée qui oppose catholiques et protestants. Cette politisation du théâtre d'actualité correspond au déclenchement des guerres civiles en France, dont le massacre de Wassy constitue le point de départ et, nous le verrons, un point de rupture dans notre corpus.

La volonté des dramaturges réformés de mettre en scène le présent se heurte cependant à une impossibilité à dire et à représenter les massacres des Guerres de religion, et en premier lieu le massacre de la Saint-Barthélemy. S'il faut une vingtaine d'années pour faire du sac de Cabrières un sujet de tragédie, le 24 août 1572 ne rencontre sur la scène du théâtre réformé d'expression française qu'un assourdissant silence horrifié. À la fin du conflit religieux, c'est l'édit de Nantes de 1598 qui, renouvelant l'interdiction de la mémoire des troubles civils, remplace le silence traumatique par un silence politique, tentant de garantir la paix et l'union nationale en séparant pour la première fois l'Église et l'État.

Face à cet interdit de mémoire, certains dramaturges protestants réagissent, depuis les Pays-Bas, et mettent en scène, à quelques années de distance des événements, les exactions de la Ligue. Mais cette représentation scénique renvoie le présent « élargi » des spectateurs dans le passé de la leçon d'histoire : le but de ces pièces est d'entretenir le souvenir des victimes protestantes dans la mémoire des spectateurs (comme en témoigne l'étonnant personnage de l'Historiographe que met en scène *Le Miroir de l'Union belgique* en 1604), et non d'appeler le public à l'insurrection contre la *pax catholica* d'Henri IV. Même Jean-Denis Cecier, le dramaturge le plus ouvertement critique envers les nombreuses conversions de fidèles réformés au catholicisme, dans le sillage de l'abjuration « politique » du roi bourbon, ne semble plus en mesure de trouver dans l'actualité immédiate le support de son discours théologique. Dans sa *Tragédie de François Spera* (1608), il se voit contraint de recourir à une « actualité exemplaire » plus ancienne pour dénoncer un fait très contemporain. L'aboutissement du processus de politisation du conflit religieux, qui avait conduit les dramaturges

réformés à mettre en scène l'actualité spécifique sous les yeux des spectateurs, produit à rebours l'éviction scénique de cette même actualité, au nom tout d'abord d'une sidération horrifiée, puis des intérêts supérieurs de la nation pacifiée qui imposeront le passage par le détour de l'histoire antique ou de la mythologie pour mettre en scène un discours sur le temps présent.

I. Entre présent générique et présent spécifique : la *Comédie du Pape malade* (1561)

Écrite et représentée à l'été 1561, soit avant le déclenchement de la première Guerre de religion en France et dans une période d'espoir pour le camp protestant, la *Comédie du Pape malade*[1] de Conrad Badius signale un glissement progressif de la conception de la position réformée dans le monde terrestre. S'inscrivant dans un double mouvement de mise à distance, par la représentation théâtrale encore inspirée de la moralité, et de rapprochement, par la proximité temporelle et géographique des événements représentés, la *Comédie du Pape malade* s'adresse à un public uni qu'elle cherche à fédérer encore davantage, afin de l'inviter à la conviction et à la bonne conduite pour assurer son salut, mais aussi à l'action, dans un présent *à la fois* eschatologique et historique.

La structure dramaturgique de la pièce, fondée sur la forme du diptyque, propose, d'une part, la critique « attendue » du clergé romain, et plus particulièrement du pape, menant ses fidèles aux enfers, et, d'autre part, une prise à partie *ad hominem* des membres du « parti » catholique. Cette double orientation témoigne de la radicalisation des positions de chaque camp et des prémices du passage d'une opposition confessionnelle à une opposition politique. La satire, mise au service de cette radicalisation, cherche à dévoiler la véritable nature de l'ennemi, selon les préceptes de Martin Luther : « C'est pourquoi, chers amis, mettons-nous à nouveau au travail, écrivons, produisons des vers, des chansons, des images et montrons les idoles telles qu'elles le méritent et telles qu'elles sont en vérité[2] ». La satire carnavalesque, utilisée par C. Badius pour dénoncer les agissements du Pape et de ses sbires, et non pour les amender, promet la venue d'un « monde nouveau[3] », qui n'est plus uniquement situé dans un au-delà temporel apocalyptique.

La communauté de réception que le dramaturge cherche à construire dans son texte et dans la salle de théâtre passe par la réactivation de lieux communs de la propagande. La *Comédie du Pape malade* vise ainsi à l'avènement de la vérité réformée par le renversement comique de la traditionnelle « marmite papale ». Cette image, qui a connu une très grande fortune dans la propagande protestante,

---

[1] [BADIUS Conrad], *Comédie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaintes sont au vif exprimées, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses suppôts pour maintenir son siège apostatique et empêcher le cours de l'Évangile sont catégoriquement découvertes, traduite de vulgaire arabic en bon roman et intelligible, par Thrasibule Phénice*, [Genève, Conrad Badius], 1561. Les citations renverront à cette édition : BADIUS Conrad, *Comédie du Pape Malade*, Enea Balmas et Monica Barsi (éds), in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 7 (1561-1568), Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1995.

[2] LUTHER Martin, *Das Babstum mit seynem Glidern gemalet und beschriben*, 1526, cité par KAENEL Philippe, « L'apprentissage de la déformation. Les procédés de la caricature à la Renaissance », in *Société et représentation*, n° 10 : « Le rire au corps », Paris, CREDHESS, 2001, p. 81-102.

[3] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.,* vol. 1, p. 670 : « les rituels de jeu carnavalesque, comme nécessaires à la mort de l'Église romaine, ne s'imposent-ils pas aussi parce que le jeu carnavalesque marque, dans le système de représentations de l'époque, le début d'un « monde nouveau » ? L'irréalisable ne se réalise-t-il pas par le truchement du rire ? ».

indique le fonctionnement de ce théâtre de combat, fondé sur le recyclage des topiques et des figures traditionnelles et sur leur compilation composite, dans le seul but de l'efficacité scénique et polémique.

La visée polémique de la pièce intervient également dans le choix des événements contemporains représentés et dans le filtre calvinisto-genevois à travers lequel ils sont portés à la scène. Miroir déformé de la propagande catholique qu'elle ridiculise, la pièce de Conrad Badius légitime *a contrario* la propagande réformée, en annonçant à ses spectateurs la victoire imminente de la cause protestante, dans un temps proche, historiquement déterminé, et non plus seulement dans le futur indéfini (et atemporel) du Jugement dernier. La *Comédie du Pape malade* met ainsi doublement en scène l'actualité : par les événements qu'elle convoque, très proches du présent de la représentation, mais aussi par l'état d'esprit qui la traverse, celui de 1561, et d'un très grand espoir des protestants avant la tempête des conflits armés en France.

A) « Aux jeux hierapolitenses, [...] en la présence des illustres modérateurs de l'antique Venège » : un théâtre pour la communauté

La *Comédie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaintes sont au vif exprimées, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses suppôts pour maintenir son siège apostatique et empêcher le cours de l'Évangile sont catégoriquement découvertes, traduite de vulgaire arabic en bon roman & intelligible, par Thrasibule Phénice*, fut publiée pour la première fois en 1561, sans nom d'auteur ni lieu d'édition, mais accompagnée d'un privilège. Cette *Comédie* a longtemps été attribuée par erreur à Théodore de Bèze, mais les recherches entreprises par Théophile Dufour dans les registres du Conseil de Genève et publiées par Henri Bordier dans sa réédition de *La France protestante* des frères Haag, permettent d'attribuer sans doute aucun la paternité de la pièce à Conrad Badius. À l'article « Bade » de cet ouvrage, on peut lire cette décision du Conseil :

> 5 août 1561. D'autant que Conrad Badius a dressé une comédie du pape et de la prêtaille qu'on dit être dextrement composée et que plusieurs désirent la voir, arrêté qu'on lui accorde de la jouer demain à 3 heures en la salle du Collège[1].

Selon tout vraisemblance (puisque aucune délibération du Conseil n'indique le contraire), la *Comédie du Pape malade* fut donc jouée le 6 août 1561, à quinze heures, au Collège de Genève – à la fois lycée et « Académie »-université. Nous ne savons pas qui furent les acteurs de la pièce : traditionnellement, les pièces jouées au Collège étaient interprétées par les élèves, à l'occasion de la cérémonie de remise

[1] *Registres du Conseil*, vol. 56, f° 224, cité dans HAAG Eugène et HAAG Émile, *La France protestante*, 2e édition sous la direction de Henri L. Bordier, Paris, Sandoz et Fischbacher, 6 vol., 1877-1888, vol. 1, colonne 686.

des prix. Le fait que Badius ait pu faire jouer sa pièce dans un délai si court entre l'autorisation du Conseil et la représentation et sachant qu'il n'exerçait pas de charge au Collège qui aurait pu lui permettre de « préparer » la représentation – et qu'il ne semble pas avoir de lien avec le milieu théâtral professionnel, d'autant plus qu'il n'existe pas de troupe fixe à Genève – nous invite à penser que la comédie fut jouée par des citoyens genevois, probablement de l'entourage de Conrad Badius[1]. Quant au public, il aurait été composé des membres du Conseil de Genève (« illustres modérateurs ») et du Consistoire (« fidèles légats du grand Roi catholique », i. e. du Christ), entouré de spectateurs exclusivement mâles (« sainte couronne virile »), si l'on en croit la mention qui précède la pièce dans sa version éditée :

> Aux jeux hierapolitenses, au grand théâtre nouvellement sacré aux saintes et sérieuses Muses, en la présence des illustres modérateurs de l'antique Venège et des fidèles légats du grand Roi catholique, environnés d'une sainte couronne virile.

La référence « antique » fait ici de Venège, anagramme de Genève, la ville sacrée (*Hierapolis*[2]), la Jérusalem protestante, le saint des saints (le mot étant répété deux fois) des vrais fidèles du Christ, la capitale terrestre de ce « grand Roi catholique ». Le Collège de Genève, fondé par Calvin en 1559 – soit seulement deux ans auparavant et donc « nouvellement sacré » – devient quant à lui le « théâtre » d'une représentation élevée à la dignité des « jeux » théâtraux grecs. L'objectif de cette transposition antique est double pour Conrad Badius : cette mention cryptée s'inscrit, d'une part, dans une vraie-fausse stratégie du secret qui marque l'ensemble de la production polémique réformée destinée à être diffusée en France et en Europe (usage du pseudonyme sur lequel nous reviendrons, lieu d'impression manquant[3]) ; d'autre part, il s'agit pour C. Badius de légitimer sa production sous les doubles auspices d'une antiquité érudite et d'une sainteté irréprochable et d'ainsi flatter les autorités genevoises. La saturation des références gréco-latines, ainsi que le lieu de la représentation (le Collège), tend à renvoyer à l'assistance triée sur le volet l'image valorisante d'une « académie protestante », sur le modèle des académies italiennes, où le groupe des lettrés-éditeurs genevois s'érigerait idéalement en nouveau Parnasse.

---

[1] Helen Shaw avance comme une certitude, mais sans preuve, le fait que Conrad Badius lui-même interprétait le personnage du pape. Voir SHAW Helen A., *Conrad Badius and the* Comédie du Pape malade, *A dissertation in Romanics presented to the faculty of the graduate school of the University of Pennsylvania in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy*, Philadelphia, 1934, p. 64.

[2] Le mot semble avoir été utilisé pour la première fois afin de déguiser le nom de Genève dans l'édition de François Hotman, *De statu primitivae Ecclesiae [...],* Hierapoli, Jean Crespin, 1554. Voir CHAIX Paul, *Recherches sur l'imprimerie à Genève de 1550 à 1564,* Genève, E. Droz, 1954, p. 85.

[3] Afin de ménager ses puissants voisins, le roi de France et le duc de Savoie, et de pouvoir plaider l'ignorance en cas de remontrances de leur part, le Conseil de Genève interdit parfois aux éditeurs d'indiquer le nom de la ville sur les ouvrages polémiques ainsi que l'obtention du privilège. De nombreux ouvrages sont ainsi publiés à Genève sans mention du lieu, ou portant un lieu faux. Il est cependant notable que le Conseil de Genève n'ait pas expressément interdit à Badius de faire figurer le nom de la ville sur sa pièce : nous sommes dans un cas où l'auteur-éditeur semble se servir de l'anonymat comme une protection, certes, mais aussi comme une « caution » garantissant la valeur polémique de son texte.

Quand Conrad Badius publie sa pièce (très vraisemblablement sous ses propres presses), en septembre 1561[1], soit quelques semaines après la représentation et donc alors que tout Genève sait qu'il en est l'auteur, il choisit le pseudonyme de Thrasibule Phénice. Comme la mention du lieu de la représentation, ce nom s'inscrit dans un jeu entre le secret – qui, dans un même mouvement, désigne la polémique tout en protégeant son auteur – et cette stratégie de « vernis » antiquisant qui fonctionne comme gage d'érudition et d'honorabilité. La transposition est en effet relativement transparente pour les lettrés : Thrasybule, le vaillant général d'Alcibiade, défenseur de la démocratie athénienne, est Conrad (étymologiquement le conseiller courageux), quand Phénice vient du grec latinisé *phoenicus*, synonyme de *badius*, les deux mots désignant une couleur rouge. Cette transposition grecque permet de rendre la couleur *bai* plus brillante, puisque *phoenicus* correspond au rouge éclatant. Conrad Badius, dans le choix de ce pseudonyme de « Thrasybule le rouge », se forge une identité fantasmée qui, à nouveau, flatte son public genevois : choisir le modèle grec contre le modèle latin, c'est s'éloigner le plus possible de la Rome papiste ; c'est aussi chanter la gloire de l'indépendance politique de la République de Genève.

Si son attribution semble incontestable, cette œuvre a cependant un caractère unique dans la « production » de l'auteur Conrad Badius. Fils de l'imprimeur renommé Josse Badius et imprimeur lui-même, ce parisien de confession protestante, né autour de 1520, lié par sa sœur à la grande famille d'éditeurs Estienne et proche de Théodore de Bèze, fuit à Genève en 1549 où il continue d'exercer sa profession. À ses qualités d'éditeur spécialisé dans les œuvres en français et pour lesquels il rédige souvent les pièces liminaires, s'ajoutent ses talents de linguiste qu'il utilise pour des traductions de pièces spirituelles ou polémiques[2]. Par ailleurs, il a été établi que Badius n'est pas l'auteur des *Satires chrétiennes de la cuisine papale* qu'il imprime en 1560 et que Charles-Antoine Chamay attribue à Théodore de Bèze[3]. À notre connaissance, la *Comédie du Pape malade* est donc la seule œuvre entièrement composée par C. Badius[4], ce qui rend son écriture, sa représentation et sa publication d'autant plus exceptionnelles. Sa mort précoce en octobre 1562 à Orléans, lors d'une épidémie de peste, a certes pu empêcher une nouvelle vocation d'auteur chez Badius, mais la raison de son retour définitif en France rend cette hypothèse peu crédible : autorisé à quitter Genève en mars 1562 « pour servir au ministère de la parole de Dieu », il paraît peu probable que le nouveau pasteur ait pu trouver,

---

[1] Les registres du Conseil indiquent à la date du 22 septembre 1561 : « Conrad Badius ayant dernièrement requis [la requête a été présentée le 18 septembre 1561] de lui permettre imprimer une comédie du pape malade et lui octroyer privilège pour trois ans, étant icelle communiquée et entendu l'avis, arrêté qu'on lui octroie être fait à sa requête », (*Registres du Conseil*, vol. 56, f° 242, cité dans HAAG Eugène et HAAG Émile, *La France protestante, op. cit., loc. cit.*).

[2] Le *Chant de victoire chanté à Jésus-Christ en vers latin par M. Jean Calvin* en 1555, traduction du *Epinicion Christo cantatum* composé par Calvin à la diète de Worms en 1541 ; l'*Alcoran des Cordeliers* en 1556, traduction en octosyllabes de l'adaptation parodique qu'Erasmus Alberus avait fait du *Liber conformitatum* ; *Les Vies des évêques et des papes de Rome*, publié en 1561, traduction en alexandrins des *Acta pontificum Romanorum*, satire anti-papale de l'anglais John Bale.

[3] [BÈZE Théodore de], *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, *op. cit.*

[4] Nous n'avons trouvé aucune mention ni aucun exemplaire des *Versets de notre maître Nostradamus* signalés par Enea Balmas dans son introduction à la *Comédie du Pape malade*.

dans le contexte des premières Guerres de religion, le loisir de cette nouvelle activité littéraire et théâtrale.

Si nous ne pouvons éclairer pleinement les motifs qui, en 1561, ont conduit l'éditeur à se faire exceptionnellement dramaturge et, très probablement, malgré l'anachronisme de la notion, « metteur en scène », nous pouvons cependant remarquer que, à nouveau, cette pièce d'actualité n'est pas écrite par un dramaturge « professionnel ». L'écriture et la représentation de la *Comédie du Pape malade* est un acte communautaire : créée pour la communauté par un de ses membres, elle met en scène une vision fantasmée de ce groupe dans un présent tout à fait déterminé et s'avère ainsi capable de faire jouer le levier de l'opinion du public, par la connivence que crée, d'une part, la parfaite reconnaissance de soi et, d'autre part, la satire aux dépens de l'ennemi. Dans la *Comédie du Pape malade* se joue donc l'affirmation d'une communauté à la fois religieuse, politique et géographique (« l'antique Venège »), dans son opposition à la papauté décrépite et à ses thuriféraires.

B) Une structure en diptyque : critique allégorique générale et prises à partie *ad hominem*

Ne comprenant aucune séparation en actes ou en scènes, la *Comédie du Pape malade* propose un ensemble continu de 1729 vers prononcés, à l'exception des 52 vers du Prologue qui sont, dans l'édition, typographiquement séparés de la suite de la pièce. Le texte liminaire adressé par « l'Auteur au Lecteur fidèle » s'attache à justifier cette absence d'interruptions dans un texte qui emprunte pourtant son nom à une pratique théâtrale antique fondée, entre autres choses, sur le découpage en actes et en scènes :

> Au reste, quant à ce que j'intitule ce présent jeu comédie, et toutefois je ne retiens point la mode des anciens comiques qui ont distingué leurs comédies en actes et scènes, je laisse au jugement de ceux qui s'entendent en telles choses à connaître s'il ne m'était pas aisé de le faire, vu l'argument que je traite et les divers personnages que j'introduis. Toutefois, **ayant égard que j'écrivais pour les simples, j'ai pensé qu'un fil continuel leur plairait plus que ces interruptions qui se font ès scènes, et l'artifice qu'on tient ès comédies**. (nous soulignons)

Comme nous l'avons montré plus haut, les auteurs dramatiques huguenots des années 1550-1560, utilisant pour la première fois les termes « tragédie » et « comédie », entendus au sens de genre théâtral spécifique, se sentent contraints dans leurs textes liminaires de légitimer l'usage de ces catégories antiques pour désigner des œuvres qui s'inscrivent encore avant tout dans l'héritage du théâtre du XV^e^ siècle. Pour Badius, si la *Comédie du Pape malade* ne se conforme pas à la structure en actes de la comédie antique, c'est pour plaire « aux simples », la visée étant ici de porter la parole polémique au plus grand nombre, sous une forme évidente et rassembleuse. La justification est pour le moins étonnante, surtout si on la compare avec la préface « Au lecteur » de la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi* (1554) où Henri de Barran plaide *a contrario* pour le découpage

en actes et en scènes afin de faciliter la diffusion de son texte par la lecture publique ou la représentation. L'argument de large diffusion est identique, mais pour justifier *a posteriori* des choix d'écriture opposés : le théâtre d'actualité – du moins celui qui est joué avant d'être imprimé – apparaît ainsi comme une pratique qui s'élabore dans son effectuation et qui répond aux obligations d'efficacité dans le présent de la représentation, avant de les conceptualiser plus ou moins habilement au moment de l'édition. On peut de plus relever l'apparente contradiction entre une représentation donnée au Collège, devant un public sans doute choisi[1], et la revendication d'une adresse aux « simples » dans la publication. Ne s'agirait-il pas, une fois encore, d'un lectorat imaginaire, fantasmé par les protestants, qui opposent les oreilles pures et innocentes des « simples », aux esprits corrompus par les raffinements pervers de la scolastique catholique ?

Dans le détail du texte, il apparaît proprement impossible de diviser la matière de la *Comédie du Pape malade* en quatre ou cinq actes, mais il est intéressant de voir Conrad Badius affirmer qu'il aurait pu le faire s'il l'avait voulu (« je laisse au jugement de ceux qui s'entendent en telles choses à connaître s'il ne m'était pas aisé de le faire, vu l'argument que je traite et les divers personnages que j'introduis »). À l'image de l'ensemble du théâtre d'actualité protestant du tournant du XVI^e^ siècle, la *Comédie* de C. Badius donne ainsi à voir une tension entre, d'une part, une rapidité d'écriture visant une efficacité polémique immédiate en lien avec l'actualité et, d'autre part, le souci d'une postérité littéraire et d'une inscription générique légitime, que l'on peut rattacher à l'éducation humaniste d'un auteur occasionnel mais érudit.

Quoi qu'il en soit, la forme dramaturgique de la *Comédie du Pape malade* est celle du diptyque, précédé d'un prologue et suivi d'un épilogue. Conformément à la tradition, le personnage du Prologue vient demander l'attention des spectateurs en construisant une communauté d'écoute (« Soyez tous bienvenus, si vous n'êtes pas papistes », v. 8) et en désignant l'objet de sa vindicte (« Ce jeu-ci est pour ceux qui le pape détestent,/ Et contre les abus pour Vérité contestent », v. 11-12). La première partie de la pièce (688 vers) met en scène le Pape malade, soutenu par ses enfants Moinerie et Prêtrise, en conversation avec Satan qui ne peut que constater son état déplorable, provoqué par sa conduite immorale et la répression inique qu'il mène contre les protestants. À la fin de cette séquence, le Pape, qui a vomi sur scène suite à une indigestion de rapines, charge Satan de

[1] Une anecdote, rapportée par Philippe de Vigneulles dans ses *Chroniques*, nous invite à relativiser cette affirmation : à Metz, en janvier 1502, une mise en scène « reconstituée » de Térence est donnée dans la cour de l'évêché de la ville. Chanoines et nobles sont présents, mais aussi artisans et paysans, notamment des vignerons. Ce public ne sait cependant pas que la pièce va être jouée en latin. Les spectateurs « populaires », scandalisés qu'on les ait invités à voir un spectacle dont ils ne comprennent ni la langue ni la forme, montent sur scène, ce qui conduit à l'évacuation de la salle. Le lendemain, on finit de jouer la pièce dans le même lieu, mais à « huis » fermés et seulement devant les gens d'Église et les clercs. Voir VIGNEULLES, Philippe de, *La Chronique de Philippe de Vigneulles*, Charles Bruneau (éd), Metz, Société d'histoire et d'archéolohie de la Lorraine, t. 4, 1933, p. 15. Hormis le fait que les spectateurs soient tous des hommes, nous ne savons rien du public de la *Comédie du Pape malade*, mais il n'est pas exclu qu'il n'ait pas été uniquement composée de membres de l'élite cultivée de la ville, bien que la pièce se soit donnée à l'intérieur du Collège.

[...] recouvrer des gens d'élite,
Soient Turcs, Juifs, Maures ou Tartares,
Soient hommes lettrés ou barbares,
Qui prennent en main [s]a défense
Et gardent que l'on ne [l']offense. (v. 564-568)

La seconde partie (867 vers) donne à voir les recherches qu'entreprend Satan pour recruter ces soutiens : après une scène entre l'Outrecuidé et son valet Philaute qui se passe en terre du Brésil, Satan rencontre et engage l'Ambitieux, l'Affamé (qui, dans la scène précédente très brève, a violemment chassé l'Hypocrite de la scène), le Zélateur puis l'Outrecuidé, et annonce qu'il va retourner auprès du Pape pour lui annoncer ses succès et ainsi le « détrépasser » (v. 1553). L'épilogue (qui n'est pas désigné comme tel) fait entendre les monologues successifs de Vérité – comprendre Vérité de la religion réformée – et de L'Église – comprendre la communauté des fidèles protestants. La première, dans une tirade de 52 vers, vient, sur l'ordre de Dieu, consoler les affligés et leur redonner confiance et courage à l'exemple du Christ, qui a rendu à l'homme une vie éternelle en échange d'une mort transitoire. L'Église, quant à elle, en quatrains d'heptasyllabes à rimes croisées (60 vers), loue le Seigneur des changements récents dans la situation des protestants, grâce à la « déconfi[ture] » de deux frères, Cacus et Polyphemus, qui pensaient « Gravir au trône céleste/ Pour [Dieu] jeter de léans » (v. 1654-1655) mais à l'ascension desquels la « fureur » et l'« ire » divines (v. 1657) ont mis un terme. La pièce se conclut donc sur un message d'espoir pour le « troupeau » (v. 1660) réformé de Dieu qui peut, à présent que la papauté est proche de sa fin, voir le « Soleil beau » du Seigneur (v. 1663).

Cette structure en diptyque, dont la cohérence est assurée par la figure centrale de Satan, se lit aussi dans la forme de la polémique. La première partie, proche des pièces que nous avons évoquées dans le chapitre précédent, vise la papauté et le clergé d'une façon certes radicale, mais relativement générale. Si le Pape malade réunit dans son personnage les traits de plusieurs pontifes récents – sa croyance en l'astrologie le rapprocherait de Paul III et sa gloutonnerie de Jules III –, il n'incarne pas un pape en particulier, et notamment pas Pie IV, chef de l'Église romaine au moment de l'écriture de la pièce. À travers son personnage et ceux, parfaitement allégoriques, de Moinerie et de Prêtrise, c'est donc encore l'institution catholique dans son ensemble qui est brocardée, mais davantage en raison de ses dérives morales, sociales et politiques que de ses errements théologiques.

Dans la seconde partie de la pièce, la polémique change de forme : de critique générique, elle se fait attaque *ad hominem*. Sous les noms pseudo-typifiés de l'Outrecuidé, de l'Ambitieux, de l'Affamé, de l'Hypocrite et du Zélateur, transparaissent aisément les figures de Nicolas Durand de Villegagnon, de Sébastien Castellion, d'Artus Désiré, de Jérôme Guéset et d'Antoine de Mouchy, tous ennemis déclarés de la République calviniste[1]. Dans les répliques des personnages, il est également fait nommément allusion au docteur en théologie Nicolas Maillard (v. 1317), ce dernier étant un

[1] Pour le détail de l'identification des différents personnages, voir l'introduction de l'édition de la pièce par Helen Shaw, *op. cit.*, ainsi que CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu*, *op. cit.*, vol. 1, p. 672.

farouche adversaire de Théodore de Bèze, à François Picard (v. 1399), également docteur en théologie, mort en 1556, au chanoine Gabriel de Saconay (v. 1411) et à un certain Benoît Poussot, non identifié, mais qui est sans nul doute un membre du « camp » catholique. Les identifications sont d'autant plus évidentes pour le spectateur de 1561 que les personnages portant un nom allégorique dans la distribution ne sont pas appelés selon cette « qualité » par les autres personnages ; ces noms, qui ne figurent que dans les didascalies qui répartissent la parole et dans l'« Argument » de la pièce, n'étaient donc pas prononcés sur la scène. Au contraire, ils se présentent ou sont appelés par leur vrai nom ou par leur vraie fonction à un moment donné de la pièce : « Villegaignon » v. 989 ; « Monsieur *de parvo castello* » pour Castellion v. 1034 ; « magister Désiré » v. 1181, « Artus » v. 1247, « Artus Désiré » v. 1290 ; « gentil Curé » « Paternier » v. 1125 et 1140 pour Jérôme Guéset, curé de l'église Saint-Paterne à Orléans ; « je suis le doyen/ De Sorbonne, [...]/ Et on me nomme [...]/ Notre maître Démocharès » qui était le nom de plume d'Antoine de Mouchy v. 1368-1371. Il ne s'agit donc pas véritablement d'un spectacle à clefs : le plaisir du spectateur réside certes dans la reconnaissance progressive des personnages qui ne sont pas toujours immédiatement reconnaissables dans leurs premiers vers, mais leur identité lui est toujours livrée de manière explicite à un moment ou à un autre : par leur nom (plus ou moins exact) d'une part, mais aussi par les très nombreuses circonstances historiques et géographiques évoquées dans les dialogues. Cette reconnaissance est d'autant plus évidente que les événements relatés par les personnages sont très récents au moment de la représentation de la pièce : les plus anciens, qui concernent le personnage de l'Ambitieux-Castellion, datent de la seconde moitié des années 1550 mais concernent très directement la République de Genève (affaire Servet, polémique entre Castellion et Calvin, entre Castellion et Bèze), tandis que tous les autres s'échelonnent entre 1559 et 1561. On peut à ce titre avancer l'hypothèse que la lecture du texte, qui s'inscrit dans un rapport moins immédiat aux événements contemporains – et ce d'autant plus que le texte a été republié une seconde fois en 1561, puis en 1562, en 1584 et en 1591, ce qui est rarement le cas pour le théâtre d'actualité –, a peut-être rendu nécessaire aux yeux de C. Badius l'usage des noms génériques pour ces personnages historiques, car rien n'indique qu'ils aient existé lors de la représentation. Dans le passage à l'imprimé se jouerait une nouvelle forme de réception : à mesure que l'actualité s'éloigne, les personnages historiques doivent se typifier pour atteindre un certain degré de généralité et demeurer le support d'un propos alors plus moral (l'Ambitieux, l'Affamé...) que politique (tel ou tel membre du « parti » opposé).

Ce n'est cependant pas à cette typification et à ce décrochage temporel que se livre l'épilogue. Les deux frères visés par les quatrains de L'Église sous les noms du géant Cacus et du cyclope Polyphemus renvoient très manifestement à des personnes réelles, et ce dans le présent des spectateurs de 1561. Contrairement à la première partie de la pièce où l'allégorie soutenait une critique générique de l'Église romaine, la lecture qui s'impose est ici une lecture à clefs, relativement délicate pour le lecteur du XXI^e^ siècle. La proposition d'Helen Shaw de voir dans Cacus le pape et dans Polyphemus le roi de France Henri II et sa chambre ardente n'est pas recevable : en 1561, son bref successeur

François II est déjà mort, ce qui ne peut correspondre à la dimension profondément actuelle de la pièce, sans compter que l'irrévérence de ces vers ne pourrait s'appliquer, en 1561, à un monarque français. L'identification par Enea Balmas des deux frères comme le cardinal Charles de Lorraine et son frère le duc François de Guise est plus convaincante, bien qu'elle ne règle pas tout à fait le problème de la « triple couronne » de Cacus (v. 1621), attribut papal par excellence, dont on peut cependant supposer qu'il renvoie ici à la fonction ecclésiastique de Charles de Lorraine.

L'allusion mythologique n'est pas ici un véritable « détour », car elle n'a pas de valeur narrative en soi : elle ne porte en réalité que sur les noms des personnages et non sur le *mythos*, puisque Cacus n'est pas le frère de Polyphemus et que les cyclopes ne se sont pas révoltés contre les dieux de l'Olympe. La nécessité de ce recours aux noms mythologiques peut cependant sembler surprenante : après avoir attaqué de manière parfaitement explicite plusieurs personnes réelles, qu'est-ce qui conduit Badius à choisir de ne pas nommer sa cible dans la conclusion de sa pièce ? La réponse la plus évidente est que ce détour est opéré par le personnage d'Église (réformée), allégorie d'un rassemblement spirituel qui ne peut s'abaisser à tenir des propos d'une application temporelle aussi profane que ceux des personnages de la deuxième partie de la pièce. Il convient également de souligner qu'il est ici question de deux personnages éminents, parmi les plus puissants du royaume de France, quand Castellion, Villegagnon et autre Artus Désiré sont des opposants de la cité genevoise (ou du moins présentés comme tels par Badius) de bien moindre envergure et donc contre lesquels la satire peut plus facilement s'exercer. Enfin, ce « voile » mythologique, correspond à un changement de ton dans cet épilogue : si les deux parties centrales de la *Comédie du Pape malade* adoptent une tonalité satirique, tout d'abord générale, puis *ad hominem*, mais toujours ancrée dans le monde d'ici-bas, la conclusion de la pièce laisse place à un prêche adressé au public par Vérité puis par une action de grâce prononcée par Église, mais dans laquelle se retrouve toute la communauté des spectateurs, membres de cette nouvelle Église réformée. L'élévation spirituelle que constitue ce dernier moment, où le rire laisse la place au recueillement du public, ne permettrait plus les traits acerbes et nommément adressés des parties précédentes. C. Badius ne renonce cependant pas à l'actualité de son propos, puisque le message d'espoir que délivre Église à la fin de la pièce correspond à un « changemen[t] » (v. 1611) de situation récent pour les protestants : « Nous étions comme brebis/ Traînés à la boucherie/ [...] Or as-tu tourné la chance/ Par ta clémence et bonté » (v. 1616-1617 et 1644-1645).

Comme l'indique cette description « composite » de la structure dramaturgique et du personnel de la pièce, la *Comédie du Pape malade* fait feu de tout bois, ce qui constitue une marque particulière du théâtre d'actualité et de propagande tel que nous l'avons étudié jusqu'à présent. Il s'agit pour Badius de prendre des éléments existants dans différentes traditions théâtrales pour donner forme à un propos scénique efficace et performatif, tourné vers la communauté des spectateurs qu'il présuppose et consolide dans un même mouvement. Les personnages sont donc, selon les besoins de

chaque scène, allégoriques, historiques et vivants, mythologiques mais réels, ou encore parfaitement « théâtraux » comme le valet de l'Outrecuidé-Villegagnon, Philaute, soit étymologiquement celui « qui s'aime lui-même », qui répond à tous les codes du valet de comédie hérité des Latins (la préoccupation pour son estomac et ses gages étant ses traits de caractère dominants). De la même façon, le lieu est déterminé ou indéterminé selon les besoins[1] : Rome où le Pape dépérit, la France Antarctique sur laquelle règne Villegagnon, et le plus souvent un « palais [catholique] à volonté », un « no-réformé's-land » où Satan rencontre ses recrues.

Quant au temps, il est celui d'un présent d'actualité qui « s'emboîte » parfaitement dans le présent du public genevois du 6 août 1561 : dans la deuxième partie de la pièce, le temps de la fiction est tout à fait contemporain du temps de la représentation. La *Comédie du Pape malade* actualise sur la scène un présent qui, pour acquérir une épaisseur théâtrale, doit certes comprendre le passé immédiat, mais ce passé n'est jamais présenté comme mémoriel. Ce présent d'actualité est tourné vers le futur proche, celui de la victoire imminente du protestantisme sur le papisme, et ce dans un temps à la fois eschatologique (la question des fins dernières est toujours présente dans la critique que les réformés adressent aux catholiques) et historique (les événements de 1561 qui laissent présager – à tort – d'une tolérance de la religion protestante en France). En ce moment de suspens dans les conflits religieux, qui pourraient, à cet instant, basculer vers la paix ou la guerre, la pièce de C. Badius donne au spectateur une double lecture de l'actualité : par le présent générique, elle rappelle au spectateur les enjeux « a-temporels » du débat sotériologique ; par le présent spécifique, elle semble lui indiquer que l'avenir des réformés peut également être envisagé dans l'ici-bas et le maintenant de la représentation.

C) Un théâtre de « réconfort » idéologique

Écrite pour une communauté donnée et inscrite pour partie dans une actualité immédiate, la *Comédie du Pape malade* ne cherche pas à convaincre, mais à conforter son public. Comme le remarque Jean-Pierre Bordier, « Conrad Badius fait rire en insultant ses adversaires et en les ridiculisant, il ne discute pas avec eux. Il cherche plus à réconforter les cœurs qu'à nourrir les esprits[2] », comme l'indique la critique morale (davantage que théologique) de l'Église catholique. Ce « réconfor[t] » des cœurs, s'il naît de la structure même de la comédie qui est passage du malheur au bonheur, est également proposé au spectateur par le déploiement d'une satire burlesque qui unit le

[1] L'espace fonctionne vraisemblablement selon un principe de juxtaposition, qui permet la coprésence sur la scène de personnages qui ne se voient pas : au début de la pièce, le Pape, Prêtrise et Moinerie dialoguent, puis Satan fait un monologue, et enfin dialogue avec le Pape et ses enfants, sans que ces derniers semblent être sortis de scène. Cependant, le peu de temps écoulé entre l'autorisation de la pièce et sa représentation ainsi que l'absence d'utilisation scénique de l'espace dans les dialogues nous conduit à penser que le décor était vraisemblablement très sommaire et principalement indiqué au public par les didascalies internes.

[2] BORDIER Jean-Pierre, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives », *op. cit.*, p. 128.

public contre l'ennemi ridiculisé et par l'utilisation d'images de propagande topiques, qui appartiennent à un « répertoire » commun de la communauté réformée.

(1) Le « ris sobre et saint » : la comédie comme eschatologie

La communauté spectatrice de la *Comédie du Pape malade* se construit dans le rire. Conformément au double héritage des jeux de carnaval luthériens et du théâtre évangélique en français que nous avons étudiés plus haut, Conrad Badius revendique la tonalité comique de son propos, tant d'un point de vue « théologico-sociologique », que politique et poétique.

Les propos du Prologue qui ouvre la pièce éclairent cette volonté d'unifier le public par un rire de combat :

> **Sus sus donc huguenots, que l'on vo' voie en place,**
> **Pour voir si vous avez si maigre et triste face**
> **Qu'on bruit**, et si complots dressés pour vous détruire,
> Quand il en est saison vous empêchent de rire
> Je n'entends **pas d'un ris profane et sans science**,
> Ains partant du repos de bonne conscience,
> Qu'ôter on ne saurait, pour tourment q' l'on fasse,
> A ceux qui ont reçu de Jésus Christ la grâce.
> **Riez donc votre soûl, de ce ris sobre et saint**. (Prologue, v. 13-21, nous soulignons)

La manœuvre est particulièrement habile puisque, d'une part, le public est invité à rire à gorge déployée pour contrevenir à la réputation d'austérité chagrine que les catholiques font « brui[re] » sur le compte des « huguenots » et que, d'autre part, ce rire est immédiatement justifié et sanctifié. C'est en effet un rire de « bonne conscience », prémuni contre toute proximité avec le « profane », puisqu'il provient de la grâce reçue en don de Jésus Christ. Le texte adressé par « l'Auteur au Lecteur fidèle » justifie de plus en terme de stratégie politique la violence des traits satiriques de la pièce :

> Or donc ceux qui sont encore scrupuleux, et **qui trouvent ces répréhensions satiriques trop aigres et violentes**, apprennent que les douces et amiables remontrances, dont on a usé si souvent et de si longtemps, n'ont de rien servi, et que le mal est tellement crû qu'**il n'est plus question de médicaments lénitifs, ains de cautères et incisions** ; encore est-il bien à craindre que le tout ne pourrisse, tant le mal est enraciné. (p. 216, nous soulignons)

Aux yeux de C. Badius, il n'est plus temps pour les « douces et amiables remontrances » – si tant est que l'on puisse appeler ainsi le théâtre anti-papal d'avant 1561. Il n'est plus temps de croire que l'on pourra corriger l'adversaire en lui tendant le miroir d'une Église romaine coupable mais amendable ; il faut désormais, selon l'inusable métaphore médicale, trancher dans le vif de la chair (ce que les catholiques ne vont pas tarder à faire à Wassy). L'appellation « comédie » est justifiée par C. Badius en raison de l'horizon heureux que constitue la chute imminente, sur les plans dramaturgique et eschatologique, du trône de saint Pierre :

> Cependant je n'ai pas laissé de donner à ce mien jeu ce nom [de comédie], parce que le définiment de la Papauté, qui est prochain, apporte après maints troubles et persécutions repos et

> consolation à l'Église de Dieu, au milieu de laquelle Jésus Christ, après qu'il en aura déchassé cet Antéchrist, régnera par sa parole, et **lors il y aura matière de joie, comme c'est le naturel des Comédies d'avoir commencement fâcheux et issue joyeuse**. (p. 216, nous soulignons)

Si Conrad Badius choisit le genre de la comédie, ce n'est donc pas seulement au nom d'une tradition qui voudrait que les personnages ou l'intrigue appartiennent particulièrement à ce genre, mais parce que la narration comique (du malheur au bonheur) correspond à la destinée de l'humanité (de la chute à la rédemption). Le genre « comique », entendu ici comme dans la *Divine comédie* de Dante, modélise le temps et l'expérience humaine en lui donnant une dynamique d'amélioration et une vectorisation vers le salut ; il participe donc d'une eschatologie et, en cela, la *Comédie du Pape malade* appartient pour partie au corpus des pièces que nous avons étudiées dans le premier chapitre.

(2) La satire burlesque du Pape malade ou la neutralisation de la compassion

Dans la pièce de Badius, la satire « aigr[e] et violent[e] », qui soude le groupe et empêche toute compassion pour le prochain catholique, apostolique et romain, cherche à mettre à bas la papauté en mettant en scène sa décrépitude. Comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman dans une analyse de l'anecdote rapportée par Furetière pour expliquer l'exclamation ironique « Patatras Monsieur de Nevers », le rire burlesque « vis[e] une contagion par le rire, reflet actif de l'identité commune de la condition mortelle, égale, dégradante et comique en tout un chacun ». Mais, « dans certaines conditions, le rire burlesque produit une sorte de blanc émotionnel analogue à celui des bourreaux qui [...] rient souvent de leur victime[1] ». Par la satire qui désacralise l'institution ecclésiale catholique, Conrad Badius opère un rabaissement de la dignité papale à la hauteur d'une condition humaine promise à la déréliction corporelle ; dans le même temps, le groupe des spectateurs protestants peut, par ce rire burlesque et la mise à distance spectaculaire, ne plus voir dans l'objet de ses moqueries un être humain à son image, mais un ennemi ridiculisé, envers lequel aucun sentiment ni aucune compassion chrétienne ne sont requis. Sur la scène, le rire burlesque souderait ainsi le public dans une émotion joyeuse et collective, tout en objectivant la cible de sa violence, à la fois désacralisée (dénoncée comme folle et déréglée) et séparée de la communauté. Pour reprendre les mots de Jean Calvin lui-même : « [...] en déchiffrant les superstitions et folies dont le pauvre monde a été embrouillé par ci-devant, il ne se peut faire qu'en parlant de matières si ridicules, on ne s'en rie à pleine bouche[2] ».

---

[1] MERLIN-KAJMAN Hélène, « Introduction », *Littératures Classiques*, n° 68, « Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique », Hélène Merlin-Kajman (éd), 2009, p. 6 et 26.

[2] CALVIN Jean, « Jean Calvin aux lecteurs », épître précédant les *Disputations chrétiennes* de Jean de Viret [1544], in C.G. Bretschneider (dir.), *Corpus Reformatorum* vol. XXXVII, *Calvini Opera* vol. IX, Brunswick, C. A. Schwetschke, 1871.

Le rire « sobre et saint » se révèle ainsi l'instrument propice aux « cautères » et aux « incisions » qui permettront au corps malade de la chrétienté de se séparer de cette excroissance dangereuse qu'est l'Église de Rome, et ce en dénonçant l'abomination papistique pour ce qu'elle est. La critique de la papauté s'exerce davantage sur les terrains de la morale que sur ceux de la théologie dans la *Comédie du Pape malade*, mais elle n'en demeure pas moins extrêmement radicale : dans la pièce de Conrad Badius, « le tort du Pape n'est plus [seulement] d'être corrompu ou ambitieux [...], le tort du Pape est d'être le pape[1] ».

Le mal incurable et extrême qui touche le pontife est en effet le signe du caractère injuste de son pouvoir : dès les premiers vers, on ne parle que de son « rhume » (v. 3), de son « foi [...] dur comme une enclume » (v. 4), de sa « ratelle opilée » (v. 5). Cet état déplorable est confirmé par Satan dans le monologue qui suit cette courte présentation du Pape et de ses enfants Moinerie et Prêtrise : « J'eu grand' peur que la mort le happe,/ Il est jà bien intéressé,/ Ladre, pourri, vieil et cassé » (v. 100-102). « Le Pape est [donc bien] près de sa ruine » (v. 120) et Moinerie n'a pas tort de s'effrayer de ses changements (ridicules) de visage : « Voyez qu'il est vert, rouge et inde/ Comme le gosier d'un coq d'Inde » (v. 206-207). Le Pape est si fragile qu'après avoir débattu avec Satan de l'état de l'Église catholique menacée par la diffusion du protestantisme, il demande qu'on le couche :

> LE PAPE
> Je n'en puis plus, que l'on me couche,
> Et que l'on me mette en la bouche,
> Un morcelet de pain béni,
> Ou le saint *corpus Domini*,
> Et quelques gouttes d'eau bénite. (v. 405-409)

La présence de l'hostie consacrée (« saint *corpus Domini* ») à côté de la pratique de l'eau bénite que les réformés rattachent à la superstition, ainsi que l'inefficacité de ces « remèdes », relaient – en mineur – la polémique sur le statut du corps du Christ dans l'eucharistie et la remise en cause du dogme de la transsubstantiation par les protestants. Une crise de goutte se déclare et monte, progressivement, du pied (v. 437), aux reins et au ventre (v. 448) puis au cœur du Pape (v. 457). Satan met en doute la moralité du pontife en suggérant que cette maladie provient d'une femme qui n'avait pas « les mains nettes » (v. 443), ce à quoi le Pape répond – en se dénonçant ironiquement – qu'il « n'en fréquente que d'honnêtes » (v. 444).

Le Pape réclame alors l'absolution à Prêtrise qui lui demande, avant toute chose de « rendre/ Ce que [sa] sainteté tient/ D'autrui, qui ne lui appartient,/ *Dominus benedicite* » (v. 508-511). Cette prière est particulièrement comique, puisqu'elle conduit le Pape à vomir (« rendre »), comme le signale l'onomatopée « Ouah, Ouah » (v. 514). L'usage de la formule *Dominus benedicite* peut sembler également ironique : si elle apparaît à l'initiale de certaines prières, elle est le plus souvent

[1] *Ibid*., p. 126.

utilisée, et ce depuis le Moyen-Âge, avant les repas pour remercier Dieu de sa générosité. C'est donc à un repas inversé que le spectateur assiste ici, repas où, pour l'amour de Dieu, le Pape doit « rendre » tout ce qu'il a indûment ingéré, en spoliant la veuve et l'orphelin :

MOINERIE
Poussez, jetez hors cette ordure,
Cela vous servira de cure.

PRETRISE
Saint Goguelu que d'infamie,
Je crois que c'est de la momie,
Car il ressemble à chair humaine
Dont sa panse était toute pleine.

SATAN
Et pourquoi trouves-tu étrange
Que quelqu'un rende ce qu'il mange ?
Il a tant mangé d'orphelins
En guise de bons poupelins,
Et bu le sang de mainte vefve
Que je m'ébahis qu'il n'en crève. (v. 515-526, nous soulignons)

Contrairement à la tragédie du *Marchand converti* dans laquelle le Marchant rejetait dans un « *Hoc* » polysémique l'hostie consacrée que lui avait fait manger le Curé, l'accusation n'est pas ici exactement celle d'une théophagie causée par la croyance en la transsubstantiation, mais d'une anthropophagie liée à l'exploitation économique des fidèles par le clergé romain. La « momie » (corps de cadavres réduits en poudre) qui sort de l'estomac du Pape est faite de « chair humaine » et non divine, car ce sont les « extorsions », les « violences » et autres « manigances » auxquelles s'est livré l'ensemble du clergé catholique, séculier et régulier, qui a ruiné (au sens fort) les populations placées sous l'autorité du trône de saint Pierre. La longue énumération des éléments vomis par le Pape, à laquelle se livre Satan, est ainsi avant tout économique et morale et n'aborde la question du salut par les œuvres (qui était centrale dans le vomissement du Marchant) que de manière incidente, à travers le reproche des dépenses somptuaires du clergé pour des objets du culte et de l'enrichissement obtenu par la vente des « pardons » et autres « bulles » :

SATAN
Ce sont fraudes, extorsions,
Erreurs, abominations,
Violences et cruautés,
Trahisons et déloyautés ;
Ce sont décrets, pardons, et bulles,
Cardinaux, et chapeaux et mules,
Abbés, évêques, crosses, mitres,
Moines, nonnains, couvents, chapitres ;
Citations, foudres, tempêtes,
Reliques, besaces et quêtes,
Images, cloches, luminaires,
Cimetières et presbytères ;
Chasubles, aubes et étoles,
Murmures, mines et paroles,
Souples sauts, torsions et danses,
Déguisements et manigances.

Bref il y a de toutes choses
Au cabinet du Pape encloses.
Il n'en vomirait en dix ans
Autant qu'il en reste léans.

PAPE
Ouah, ouah. (v. 529-548)

Avec la bénédiction du Seigneur (le *benedicite* prononcé par Prêtrise), le Pape vomit donc tout ce que sa gloutonnerie et sa cruauté ont volé aux simples fidèles. Cette image du repas papal – ici inversé – est relayée dans l'ensemble du texte par la métaphore de la « marmite papale » qui est une image topique de la contestation réformée et qui fonctionne comme un argument connu des spectateurs, « prêt à servir » et à disposition de tous les auteurs de propagande anti-romaine.

(3) Convaincre les convaincus : l'exemple de la « marmite papale »

Dès le Prologue, le spectateur de la *Comédie du Pape malade* apprend que « le temps est venu qu'il **faut que les marmites** [de l'Église romaine]/ **Grasses soient mises jus**, et ce grand cuisinier [le Pape]/ En enfer par Satan soit mené prisonnier » (v. 40-42, nous soulignons). Satan, constatant dans son monologue le piètre état de la papauté, prévient quant à lui le clergé romain qu'il n'aura « plus le vent en poupe/ **Adieu marmite**, adieu la soupe/ Adieu bon temps, adieu repos,/ Adieu les verres et les pots,/ Adieu putains, adieu commères/, Vous ne verrez plus les beaux-pères » (v. 125-130, nous soulignons). Plus loin, le Pape avoue lui même qu'il dévie « de la vraie sente » que Jésus-Christ présente à ses élus, ce à quoi Satan répond : « Ce qui est vrai, mais il ne le faut dire/ **Pour n'empêcher la marmite de cuire**,/ Qui nourrit tant de truies et pourceaux [le clergé],/ Et qui vous a fait manger les bons morceaux » (v. 318-320, nous soulignons). Enfin, dans la deuxième partie de la pièce, le Zélateur admire la raison efficace de l'Affamé – qui affirme doctement qu'un tien vaut mieux que deux tu l'auras – et souhaite que ces messieurs de la Sorbonne l'imitent dans leurs disputes théologiques : « Ils ne gratteraient tant leurs restes,/ De peur d'être réputés bestes,/ **Et que la marmite ne verse**/ En cette haireuse traverse/ Par où il leur convient passer,/ Et voir la messe trépasser,/ Notre bonne mère nourrice,/ Et quitter aux Luthers la lice » (v. 1263-1270, nous soulignons).

Cette image de la « marmite » dénonce avant tout la simonie de l'Église de Rome, en présentant en filigrane la figure traditionnelle d'un clergé cochon, à la panse pleine et à la moralité légère. Mais si la métaphore culinaire nous intéresse particulièrement ici, c'est parce que, d'une part, elle indique un mode de circulation des images (au sens propre et au sens figuré) caractéristique de la littérature de propagande de cette époque et, d'autre part, parce qu'elle véhicule un sous-entendu indissociable de la réflexion protestante sur l'eucharistie.

Cette présence insistante de l'image de la marmite romaine et du pape cuisinier témoigne de la façon dont la production pamphlétaire recycle *ad libitum* des *topoï* satiriques, non tant parce qu'elle manque de temps (ou d'inspiration), mais parce que cela lui permet de susciter un effet de reconnaissance immédiat dans le public, effet de reconnaissance qui doit servir en retour l'adhésion – souhaitée également immédiate – à son propos. Les images qui visent l'Église de Rome circulent donc, d'un texte à l'autre, d'un genre à l'autre, d'un support à l'autre, et celle de la marmite (qui, une fois renversée, a la forme d'une cloche) est l'une de celles qui ont connu le plus grand succès[1]. Héritées du corpus médiéval anticlérical, la référence à la marmite et les images de gloutonnerie pullulent dans les chansons polémiques réformées dès 1530, sans compter le catalogue des livres de la bibliothèque de l'abbaye St. Victor au chapitre VII du *Pantagruel*, où pas moins de dix-huit titres font la satire de la préoccupation des moines pour leur estomac (*Le Moutardier de pénitence*, *La Marmite des quatre temps*...).

La polémique luthérienne en allemand avait déjà popularisé cette symbolique[2], mais l'inspiration la plus immédiate pour Conrad Badius réside très certainement dans les *Satires chrétiennes de la cuisine papale*, publiées par ses soins en 1560. Ce texte, attribué aujourd'hui à Théodore de Bèze, narre un banquet papal qui met en exergue l'attachement de l'Église de Rome aux nourritures terrestres et à la volupté toute temporelle. Le pape, réduit à une fonction dévoratrice, est entouré de prêtres-mitrons dont l'activité ne consiste qu'à satisfaire ses désirs insatiables qui constituent une « anthropophagie cachée » car ce « grand et lourd ventre cannibale s'aliment[e] de la vie des hommes qu'il pressure et opprime avidement[3] ». La satire, destinée à provoquer le rire, se commue rapidement en dénonciation violente ; la révélation de la vraie nature de la papauté conduit à la révolte et à l'appel à la destruction de la « cuisine » catholique :

> Et lors m'est venu en pensée, qu'ainsi que suivant le proverbe à bien fonder une maison il faut commencer par la cuisine ; par le contraire, à la démolir il faut semblablement donner les premiers coups à la cuisine. Ce que j'ai tâché de faire ici, selon que le Seigneur m'a donné cœur, et presté la main. J'attends sa grâce pour de brief m'employer à vaillamment ruiner le tout, et cuisine, et maison[4].

La propagande réformée, tout en recyclant une image traditionnelle de la satire du clergé, la réinscrit dans son horizon scripturaire : la marmite papale évoque ici la marmite de Jérusalem sur laquelle

---

[1] Voir sur ce point BENEDICT Philip, « Of marmites and martyrs. Images and Polemics in the wars of Religion », in Cynthia Burligham, Marianne Grivel and Henri Zerner (éds), *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts, 1994, p. 109-137.

[2] Voir SCRIBNER Robert W., *For the sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, London-New York-Melbourne, Cambridge university press, 1981. R. Scribner évoque un pamphlet réformé où le pape et les cardinaux font bouillir une soupe du diable faite de morceaux de corps humains, « a fresh compot from the pope », p. 229.

[3] CROUZET Denis, *La Genèse de la Réforme française 1520-1562*, Paris, Belin, 2008, « Une image entre d'autres : la marmite romaine », p. 416.

[4] [BÈZE Théodore de], *Satyres chrestiennes de la cuisine papale, op. cit.*, « Préface au lecteur », p. 7.

s'abat la colère de Yahvé dans l'Ancien Testament[1]. Si, comme le dit Paul dans l'*Épître aux Romains*, « le royaume de Dieu, ce n'est pas le manger et le boire, mais la justice, la paix et la joie, par le Saint-Esprit » (14.17), alors l'obsession (supposée) de l'Église catholique pour la nourriture n'est plus seulement un objet de plaisanterie. Elle devient le signe de l'impureté de l'Église romaine et appelle sur elle la fureur divine ; dans le même temps, elle justifie ceux qui la condamnent – les réformés – et leur action pour « ruiner » cette « cuisine ».

Cette opération de recyclage/radicalisation de la métaphore de la marmite se donne particulièrement à voir dans la très large diffusion, autour de 1561-1562, d'une gravure protestante intitulée « Le Renversement de la grande marmite », dans laquelle la marmite catholique, soutenue vainement par les troupes du pape, est mise à bas par la Vérité et le glaive de l'Évangile[2]. Antoine Richart, dans ses *Mémoires sur la ligue dans le Laonnais*, rapporte que, dans la ville de Laon, au mois de janvier 1562 :

> se cheminait par les rues plusieurs porte-panniers chargés de livres comme font ces vendeurs d'almanach, criant publiquement et à haute voix : la marmite du pape renversée ; même à la foire de Laon dans les halles en haut où s'étalaient les merciers s'exposa en vente des tableaux en détrempe inventés contre Sa Sainteté et les ecclésiastiques, contenant les figures d'une marmite à trois pieds qui se renversait et des religieux de plusieurs ordres qui s'efforçaient par tous moyens de retirer cette marmite penchée[3].

La gravure dont il est question est sans nul doute *Le Renversement de la grande marmite* et si cette gravure était en vente en janvier 1562 dans une ville de Picardie qui n'était ni un centre d'art ni un centre d'édition, il est possible d'affirmer qu'elle était vendue dans de nombreuses autres villes de France dès 1561 et donc que la métaphore de la marmite papale dont le renversement allait consacrer la victoire de la Vérité (réformée) était profondément ancrée dans les consciences protestantes, à la fois par le texte et par l'image.

Bien qu'il soit très difficile d'établir une chronologie exacte entre les différentes utilisations polémiques de la « marmite papale », on ne peut que constater la prégnance de l'image dans l'imaginaire polémique réformé autour de 1560 et sa circulation intense entre les différents textes et entre les différents supports. Cette image agit ainsi comme un contre-emblème qui rallie lecteurs et spectateurs au combat. De la même façon que les dramaturges du théâtre d'actualité utilisent tous les genres théâtraux à leur disposition pour servir l'efficacité de leur propos, ils insèrent dans leur pièce des images qui appartiennent à une tradition connue du spectateur et dont la réactivation dans la polémique immédiatement contemporaine permet de renforcer l'effet de familiarité. La communauté

---

[1] *Ezéchiel,* XXIV, 6-11 : « Malheur à la ville sanguinaire, marmite toute rouillée, dont la rouille ne peut être ôtée! Vide-la morceau par morceau, sans qu'on tire au sort. [...] Eh bien! ainsi parle le Seigneur Yahvé : Malheur à la ville sanguinaire! Moi aussi, je vais faire un grand bûcher. [...] Mets la marmite vide sur les charbons, afin qu'elle chauffe, que le bronze rougisse et que fonde la souillure qui s'y trouve, que soit consumée sa rouille ».

[2] Voir la reproduction et l'étude de cette gravure dans LESTRINGANT Frank, *Le Huguenot et le Sauvage*, 3e édition revue et augmentée, Genève, Droz, 2004, Postface, « Le cannibale et la marmite », p. 421-447.

[3] RICHART Antoine, *Mémoires sur la ligue dans le Laonnais*, Laon, H. de Coquet et G. Stenger, 1869, p. 493-494.

réformée des spectateurs de la *Comédie du Pape malade*, soudée par le rire burlesque, se reconnaît dans le répertoire partagé de ces traits satiriques : l'actualité des événements décrits se dit dans l'actualité des modes de propagande.

L'image de la marmite papale nous intéresse également parce que, dans la polémique réformée, elle sous-entend toujours une contestation du dogme de la transsubstantiation. Nous l'avons vu, la pièce de Conrad Badius véhicule avant tout une critique sociale de l'Église catholique, mais la présence marquée de cette image de la marmite invite à nuancer quelque peu ce propos car derrière l'accusation d'anthropophagie temporelle (Rome dévore les fidèles en les privant de leurs ressources et en les transformant en « momies »), se cache l'accusation de théophagie spirituelle (la présence du Christ dans l'hostie conduit au cannibalisme). Comme le souligne Jeff Persels, « toutes les utilisations de l'image de la marmite papale par les calvinistes dans les années 1560 la relient à la messe, à la controverse sur la transsubstantiation et dressent un parallèle entre cette « consommation » [de l'hostie] et l'avidité des institutions catholiques[1] » et nous avons déjà cité le passage où le Pape demande qu'on lui « mette en la bouche [...] le saint *corpus Domini* ». Le sacrement de l'eucharistie devient à la fois la source de revenu qui permet au pape de festoyer (accusation sociale) et le festin lui-même (accusation théologique). Ce qui est à l'œuvre dans la pièce de C. Badius, à l'image des *Satires chrétiennes de la cuisine papale*, c'est ainsi le tissage d'un réseau métaphorique qui unit de manière indissociable un point de théologie abstrait (la transsubstantiation) et une question sociale concrète (l'argent tiré des sacrements). En mettant en avant les abus du pape qui touchent ses spectateurs de la manière la plus évidente (et la plus concrète – à savoir au porte-monnaie), l'auteur de la *Comédie du Pape malade* appelle de manière plus efficace à la révolte contre le banquet romain, mais, la destruction de la cuisine anthropophage sera également celle de la cuisine théophage.

Le traitement de la métaphore médicale s'inscrit dans le même processus de radicalisation que l'image de la gloutonnerie catholique, elle-même recyclage du glouton latin et médiéval. Si « le tort du Pape est d'être le pape », il n'y a en effet plus de guérison possible pour l'Église catholique, à moins qu'elle ne se sépare complètement de son chef malade. Le vomissement du pontife, qui aurait pu être salutaire – on se souvient qu'il l'est dans *Le Marchand converti* –, ne peut suffire à le guérir car il est incomplet. Le trône de saint Pierre ne peut en effet pas être « rend[u] » sans que mort s'ensuive :

[1] PERSELS Jeff, « Cooking with the pope : the langage of food and protest in calvinist and catholic polemic from the 1560's », in *Mediaevalia*, The Center for Medieval and Renaissance Studies, Binghamton University, New York, The State University of New York, 1999, vol. 22, p. 38 : « every Calvinist use of the papal cooking pot figure in the 1560's equates it with the mass, the controversy surrounding transubstantiation, and effectively associates that « consommation » with the material greed and avarice of Catholic institutions ».

LE PAPE
[...] J'ai là-dedans je ne sais quoi
Qui fait que ne suis à requoi,
Et qui me tient le cœur en serre.
C'est je crois la chaire saint Pierre,
Qui a par trop grande étendue
Pour être ainsi à coup rendue.
Et j'ai beau faire mon effort
Si ne la puis rendre sans mort. (v. 551-558)

Si l'on compare cette scène avec les pièces du théâtre réformateur français de la première moitié du siècle, on peut constater un changement radical dans l'utilisation de l'image de la maladie de l'Église. Chez Conrad Badius, l'espoir d'une guérison possible de la Chrétienté, sous les bons soins d'un *Christus Medicus* et ou de ses assistants, est totalement absent, comme ce sera le cas pour Pornapolis dans *Le Triomphe de Jésus-Christ* (1562). Ce qui est mis en avant dans la *Comédie du Pape malade*, c'est la contemplation presque cynique d'un pontife incurable sur son lit de mort, assisté de ses enfants mus par leurs seuls intérêts, et pour lequel même les pouvoirs thérapeutiques d'un *Satanas Medicus* sont inutiles (« SATAN – Car je crois que c'est le péché/ Qui vous navre la conscience ;/ Et moi, je n'ai pas la science/ D'ôter ce mal ni le pouvoir » v. 488-491). Cette absence d'espoir est si marquée que le Pape propose même qu'on le jette par la fenêtre (« LE PAPE – Qu'on me jette par la fenêtre/ Du haut en bas, c'est ce qu'il faut,/ Aussi bien ai-je ici trop chaud » v. 620-622). Certes, à la fin de la deuxième partie de la pièce, Satan annonce qu'il va se rendre auprès du Pape pour lui « conter tout [s]on brassage » « Afin de le détrépasser » (v. 1553-1554), mais le spectateur n'a plus revu le personnage du Pape depuis le vers 632 et ne le reverra pas. Cette « disparition » dramaturgique fonctionne comme un diagnostic sans appel et les monologues de Vérité et Église confirment cette condamnation en annonçant la victoire de la vraie Église du Christ et du « Petit troupeau [...] tant précieux » (v. 1572) des réformés sur la violence de ces « méchants » (v. 1576). Le dramaturge recourt donc à une image emblématique de la propagande évangélique (la maladie comme symptôme d'un dérèglement de la foi), qui fait déjà argument auprès de son public, tout en en radicalisant le sens et la portée : la mise en scène du présent au théâtre consiste ainsi également à s'inspirer de l'actualité « médiatique » de la polémique du temps.

Dans la *Comédie du Pape malade*, « il n'est plus question de médicaments lénitifs, ains de cautères et incisions » pour traiter la « colique [...] sorbonique » (*Farce des theologastres*). Il semblait sans doute encore possible et souhaitable, dans le théâtre des années 1530, de prescrire des diurétiques et des émétiques pour soigner Foi et Chrétienté. En 1561, même les vomissements du Pape ne peuvent le sauver et ils ne sont plus que le signe de sa mort imminente et de la ruine de l'Église de Rome. Le vision du corps de l'Église réunissant tous les fidèles en est bouleversée : les soins apportés à un *corpus ecclesiæ* allégorique, tentant encore d'unir la chrétienté divisée dans la première moitié du siècle, laissent place à la contemplation d'un corps papal irrémédiablement corrompu et réduit à sa

seule étendue de chair empoisonnée. Il convient donc de se débarrasser de ce corps désacralisé et infesté, et ce afin de restaurer, à Genève, loin de Rome, dans l'assemblée sainte des spectateurs, la santé du véritable – et réformé – *corpus ecclesiæ*. Ainsi, puisqu'il n'y a plus de communauté spirituelle à sauver par la régénération des catholiques, irrémédiablement perdus, le conflit peut devenir « temporel ».

D) Le miroir de la propagande ou comment ordonner le présent « spécifique » par la dramaturgie

Le discrédit absolu jeté sur le chef malade du grand corps de l'Église dans la première partie de la *Comédie du Pape malade* permet à Conrad Badius, dans la seconde partie de sa pièce, de stigmatiser l'ensemble des opposants au protestantisme genevois en les caractérisant – conformément ou non à la vérité – comme des alliés objectifs du pontife romain. Ce second moment de la *Comédie*, qui fonctionne comme une succession de règlements de compte avec des « ennemis » de la cité calviniste, trouve son unité dans le rattachement de chacun de ces personnages avec le Pape, via le recrutement de Satan. Malgré les grandes différences entre leurs parcours historiques, géographiques, religieux et théologiques, l'Outrecuidé-Villegagnon, l'Ambitieux-Castellion, l'Affamé-Artus Désiré et le Zélateur-Antoine de Mouchy sont rassemblés par un coup de force dramaturgique sous l'étiquette commune de soutien papiste. L'actualisation des événements contemporains sur la scène du théâtre permet leur réagencement dans une visée de propagande explicite : miroir du présent des spectateurs, le théâtre d'actualité est également l'espace où ce présent est ordonné et orienté. En incarnant dans la chair des acteurs les différents protagonistes de l'actualité ainsi que leurs opinions, le théâtre est un agent de lisibilité de l'actualité : ce qui est montré sur la scène est rendu compréhensible par la mise à distance et, dans le même temps, « véridique », par la dimension présente de l'incarnation théâtrale. Sur la scène, la complexité du réel s'organise dans la succession et la répétition des scènes ainsi que dans l'affrontement dialogué des personnages et c'est dans cette ré-organisation du réel que peut se loger la ré-orientation idéologique très forte de l'événement et de l'actualité. On vient au théâtre pour comprendre l'actualité, pour en rire et pour décider, collectivement et individuellement, comment la penser.

Bien qu'elle ne constitue pas une pièce à clefs, la *Comédie du Pape malade* présuppose une certaine connaissance de l'actualité chez ses spectateurs : les personnages doivent être relativement connus par le public pour que puisse fonctionner l'effet satirique, fondé davantage sur le récit des événements dans le dialogue que sur la structure dramaturgique très linéaire ou sur des passages « scéniquement » comiques – hormis le vomissement du Pape qui, comme nous l'avons vu, incarne une fonction et non une personnalité particulière, et la très brève scène de coups entre l'Affamé et

l'Hypocrite. Il s'agit donc moins pour Conrad Badius d'informer les spectateurs des différentes (ex)actions de ces personnes dans les mois ou années qui précèdent la représentation, que d'organiser scéniquement les conditions du récit de ces actions afin d'en orienter idéologiquement la réception. Par le dispositif en diptyque et le fil directeur de la quête de Satan, l'auteur cherche à obtenir un effet d'unité qui lui permette d'accuser tous les « dissidents » et opposants de la pensée calviniste d'être des fervents défenseurs du Pape et de participer à la propagande catholique anti-protestante. Par cet effet d'unité – pure construction dramaturgique et scénique sans aucun lien avec la réalité des événements évoqués –, C. Badius peut ainsi rassembler l'ensemble des spectateurs dans une lutte univoque et sans dissensions, ce qui est loin d'être acquis si l'on analyse les multiples courants de la Réforme ; en matière de littérature de combat, il est en effet habile de définir la communauté de réception par la désignation claire de son opposant.

Dans la *Comédie du Pape malade*, ce rassemblement de la communauté contre un ennemi unifié se fait par la dénonciation des mécanismes de la propagande catholique. Selon un effet de miroir (qui ne serait pas sans une certaine ironie si les enjeux étaient moins immédiatement eschatologiques), C. Badius accuse ses adversaires de pratiquer ce qu'il est exactement en train de faire dans sa pièce : déformer la vérité pour convaincre.

À la fin de la première partie de la pièce, Satan est chargé de recruter des plumes qui prennent la défense du Pape et s'opposent à la propagande protestante qui, dans les années 1550, s'est diffusée en très grande quantité sur le royaume de France, en particulier depuis Genève[1], comme Satan l'indique lui-même dans son premier monologue : « Mémoire de fermer la porte/ Par où les livres on apporte/ Qui font les gens luthériens,/ Ou pour le moins bien gros Chrétiens » (v. 46-50). Satan décrit ainsi le type d'homme qu'il recherche pour cet emploi :

> Puis je désire avoir trouvé
> Quelque homme en malice approuvé,
> Qui sache écrire en toutes langues
> Des invectives et harangues,
> Pour rembarrer et faire taire
> Ces ânes qui ne font que braire
> Contre le abus de la messe,
> Cette noble et brave déesse
> Qui si bien remplit nos chaudières
> De pauvres âmes prisonnières. (v. 657-666)

Cette description marque le statut à la fois ambigu et polémiquement très efficace du personnage de Satan dans le théâtre de propagande réformé, que nous avons déjà évoqué lors de l'analyse du *Marchand converti*. En bon gardien des enfers, Satan cherche à remplir ses « chaudières » et, pour cela, s'allie au Pape et à la religion catholique qui constituent – aux yeux des protestants – la meilleur garantie de peupler le royaume du diable. Témoignant sur la scène du destin malheureux qui attend les

[1] HIGMAN Francis, « Le domaine français. 1520-1562 », in Jean-François Gilmont (éd), *La Réforme et le livre, l'Europe de l'imprimé (1517-v. 1570)*, Paris, Cerf, *op. cit.*, *loc. cit.*

fidèles de l'Église de Rome, Satan se fait donc l'allié involontaire de la démonstration réformée, bien qu'il leur soit dramaturgiquement opposé, comme le montre son premier monologue dans la *Comédie du Pape malade*, où il n'est question que de tenir bon « Contre ces maudits huguenots » (v. 106). Satan l'accusateur dénonce donc les agissements des réformés qui vident les paluds infernaux et loue *a contrario* les comportements de la papauté qui conduit les fidèles à la damnation. Son personnage est doublement utile pour le dramaturge genevois : il permet, d'une part, de dédouaner le parti réformé de l'accusation d'hérésie et d'alliance avec le Malin qui parcourt toute la propagande catholique, et de rejeter cette accusation sur l'Église apostolique et romaine ; d'autre part, il est le révélateur de l'imposture papale qui promet le salut à grand renfort de bulles et de pardons et il fait ainsi entendre une parole réformée au cœur même du camp ennemi, là où aucun personnage protestant ne pourrait se compromettre. Satan apporte en effet la contradiction propre au dialogue théâtral dans la première partie de la pièce et prend, en creux, la défense des protestants : il se moque du Pape qui craint les pauvres réformés « Qu'on prend, qu'on brûle et qu'on pourchasse/ Comme pauvres bêtes de chasse,/ Qu'on pille, qu'on tue et saccage,/ Et sur lesquels on met la rage/ De tous les maux qu'on fait au monde ? » (v. 231-235) et met en doute les accusations de sorcellerie que le Pape fait porter sur les huguenots (« A mon avis pourtant c'est moquerie/ Que d'appeler cela sorcellerie », v. 351-352).

Travaillant en quelque sorte « pour son propre compte », Satan peut être lucide sur la situation désespérée de l'Église catholique et sur le traitement indigne réservé aux protestants – c'est à cette condition seule qu'il peut être utilisé par le théâtre réformé. Cette liberté permet à C. Badius d'apporter immédiatement la contradiction dramaturgique et théologique au personnage du Pape et d'orienter ainsi son propos dès le début de la pièce, pour éviter un possible – bien que relativement improbable – égarement idéologique. Cette contradiction satirique correspond de plus au rôle traditionnel de Satan dans les mystères médiévaux, rôle connu du public de la *Comédie du Pape malade* (en 1561, la probabilité pour que des spectateurs d'âge adulte aient vu un mystère, soit dans leur pays d'origine, soit dans les villes suisses catholiques, est grande). Personnage voué à l'échec[1], le diable du mystère est un vecteur du comique car l'action qu'il entreprend contre le Christ aboutit toujours au résultat contraire et à la salvation de tous les fidèles par le sacrifice de Jésus. Utiliser Satan est donc pour C. Badius une façon de circonvenir encore davantage son propos : la mort prochaine du Pape est d'autant plus certaine que son allié est un personnage qui, théâtralement, échoue dans ses entreprises. La présence de Satan garantit de plus au dramaturge la proximité et la sympathie du public par l'effet de reconnaissance et la dimension comique du personnage, qui multiplie les adresses aux spectateurs. Ainsi, quand il rentre en scène au début de la pièce, Satan chausse-t-il ses lunettes afin de pouvoir lire le « billet » sur lequel est inscrite sa mission infernale :

> Or çà, çà, venez mes maunettes

[1] BORDIER Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIIIe-XVIe s.)*, *op. cit.*, p. 581 : « Chaque pièce décrit l'activité fébrile des diables et en montre l'inutilité face à l'accomplissement inexorable de la volonté divine ».

(Je voulais dire mes lunettes)
Que je vous pose sur mon nez.
Oh que j'en vois bien d'étonnés !
Mais on dirait que suis bien vieux
D'ainsi me voir chausser quatre yeux (v. 33-38).

De la même manière que dans *Le Marchand converti*, le dramaturge semble avoir besoin d'introduire dans sa pièce ce personnage drôle et familier du public, afin d'assurer à son œuvre une efficacité comique et dramaturgique forte, capable de servir, dans un second temps, son propos idéologique. Pour convaincre, le théâtre de propagande se doit d'être avant tout un théâtre dont la forme scénique intéresse le public et lui plaise, au risque même de choisir Satan pour allié.

Dans la *Comédie du Pape malade*, le projet de Satan est d'organiser la propagande catholique afin de semer la discorde dans le camp des « chrétiens nouveau-nés » et de les discréditer auprès de ceux « qui croient de léger » (v. 653) afin d'exciter « le pauvre ignorant populaire » à l'action violente contre les réformés :

Il faut tout premier que je brasse
Entre ces chrétiens nouveau-nés
Discords pour les rendre étonnés.
En après il faut que je trouve
Quelqu'un qui forge et qui controuve
À tous propos bourdes nouvelles,
Pour éteindre les étincelles
Du grand bruit qui court de leurs faits.
[...] Et après il faut que j'ordonne
Quelque baudet de la Sorbonne,
[...] De mutiner et émouvoir
Le pauvre ignorant populaire
À quelque sédition faire
Contre ces faux luthériens. (v. 644-677)

En mettant l'ensemble de la propagande catholique sous l'autorité de Satan, C. Badius la discrédite doublement : elle est, théologiquement, liée au diable et, théâtralement, promise à l'échec. L'opération de propagande réformée à laquelle se livre la *Comédie du Pape malade* consiste ainsi à décrédibiliser cette production, principalement en visant ses auteurs. Chacun d'entre eux est tout d'abord ridiculisé par le défaut qui lui donne son nom (Ambitieux, Affamé, etc.) et qui ruine généralement ses entreprises, à la manière des moralités. De plus, leur avidité est particulièrement soulignée : c'est contre de l'argent – le mot revient sur toutes les lèvres –, et non pour une réelle conviction religieuse, que chacune des recrues de Satan accepte de prendre part à cette propagande papale.

Sur les conseils de son valet Philaute « las de jeûner » (v. 835), l'Outrecuidé-Villegagnon, de retour de la France Antarctique ruiné, affamé et catholique (il était parti pour le Brésil sous les couleurs de la religion réformée[1]), décide ainsi de « crach[er] [s]on Latin/ Contre ces frères huguenots/

[1] Pour les détails des aventures de Villegagnon en France Antarctique et de son opposition à Calvin sur la question de la transsubstantiation et de la messe, voir LESTRINGANT Frank, *Une sainte horreur ou le voyage*

Auxquels chacun veut tant de maux » (v. 996-999), afin de remplir sa bourse vide et de pouvoir vivre sur un train en accord avec sa « prêtre-royale splendeur » (v. 716, rappelons qu'outrecuidé signifie outrecuidant et vaniteux).

L'Ambitieux-Castellion avoue quant à lui que « monsieur Dieu-donné » (v. 1018), i.e. Théodore de Bèze, lui « en a bien donné » (v. 1017), mais qu'il ne veut pas subir la honte de céder devant lui ; il appelle donc à l'aide « [s]on Latin/ Fripé, cousu, et regratté » afin « Que ce galant soit bien gratté,/ Qui veut que Dieu juste et parfait/ Soit cause du mal qui se fait » (v. 1028-1032). Cette mention du « Dieu juste et parfait » évoque la querelle sur la prédestination entre Calvin, tenant de la double prédestination et Castellion, affirmant la possibilité de la perfection et la nécessité de sa recherche grâce au libre-arbitre de l'homme. Cette querelle avait conduit au départ de Castellion pour Bâle dès 1554 où il publie le *De haereticis an sint persequendi* qui s'indigne de l'exécution de Michel Servet à Genève pour hérésie, appelle à la tolérance et prend violemment Calvin et les magistrats genevois à partie. Cet ouvrage suscita une réponse immédiate de la part de « monsieur Dieu-donné » Théodore de Bèze dans le *De haerecticis a civili magistratu puniendis*.

Ces éléments doivent être connus du spectateur genevois en 1561 (sans doute moins du lecteur français par la suite) ; le rôle de C. Badius est donc de décrédibiliser tout à fait un ancien condisciple (Castellion et lui ont étudié ensemble à Bâle) qui, tout en s'opposant à Calvin sur certains points du dogme, n'a jamais renié la foi réformée. Il ne peut faire affirmer à son personnage qu'il est catholique, ce qui serait trop ouvertement contraire à la vérité : l'Ambitieux refuse ainsi le nom de « Papiste » (v. 1065). Mais il ne témoigne pas non plus de sa foi protestante et clame cette affirmation sibylline, « Je suis qui je suis sans nommer » (v. 1067), qui peut renvoyer ironiquement au fait que ses publications anti-calviniennes n'étaient pas signées. Satan se moque d'ailleurs de lui en aparté en indiquant qu'il est plus connu par « ses folies » (v. 1070) que par ses « œuvres », et en fait sa première recrue en l'appâtant avec de l'argent : « Savoir si vous voudriez rien faire,/ **En bien payant**, qui pût déplaire/ À ces huguenots, martyristes,/ calvinistes, bullingeristes,/ Qui ont remis sus cette cène/ Qui notre messe a rendu vaine » (v. 1041-1046, nous soulignons). L'opposition raisonnée de l'Ambitieux-Castellion à Calvin et son appel à la tolérance sont ainsi réduits par C. Badius à des « folies », résultat d'une ambition démesurée et d'un amour du gain puisque L'Ambitieux exige que le Pape lui montre « cliquaille » (v. 1073) comme avance sur ses productions.

La juxtaposition très abrupte de cette scène avec celle de l'Affamé-Artus Désiré renforce l'inclusion du personnage de Castellion dans le camp des catholiques honnis, alors même qu'il aurait pu susciter une certaine adhésion dans le public genevois. L'Affamé est en effet présenté de la même façon que l'Ambitieux-Castellion : un polygraphe anti-réformé avide de gain. Conrad Badius commence par le ridiculiser en évoquant son emprisonnement en 1561 à Orléans sous l'ordre du

---

en Eucharistie, XVI^e^-XVII^e^ siècle, Paris, PUF Histoires, 1996, p. 85-146 et LESTRINGANT Frank, *Le Huguenot et le Sauvage*, *op. cit.*, *loc. cit.*

Parlement suite à la *Requête au roi d'Espagne* qu'Artus Désiré avait adressée à Philippe II, afin que ce dernier vienne au secours des catholiques de France. Après avoir accusé l'Hypocrite-Jérôme Guéset d'être responsable de son emprisonnement et l'avoir chassé violemment de la scène (ce qui donne lieu à une toujours comique scène de bastonnade, propre à désamorcer une éventuelle « crédibilité » des personnages), l'Affamé se présente à Satan comme l'auteur du *Passevant parisien répondant à Pasquil romain* (1556), pamphlet répondant au *Passavant* (1553) de Théodore de Bèze et dont l'auteur est en réalité Antoine Cathelan. Cette erreur d'attribution peut sembler étonnante, mais il s'agit avant tout pour Badius de rattacher le personnage de l'Affamé à l'une des productions les plus virulentes de la légende noire genevoise élaborée par la propagande catholique. Le discrédit du personnage passe à nouveau par la mise en avant de son avidité : « L'AFFAME – Parquoi puisque le Pape est riche,/ Qu'il ne nous laisse point en friche./ N'êtes-vous pas de cet avis,/ *Dicite gramina* gros bis » (v. 1229-1232). Le jeu de mot est ici particulièrement savoureux car l'utilisation d'un latin de cuisine (« Dîtes plantes ») se combine avec l'expression « gros bis » qui désigne ironiquement les messieurs qui font les importants, pour donner « raminagrobis », nom donné par plaisanterie aux chats – les prélats ventrus étant eux-mêmes souvent comparés à ces derniers. Satan n'a donc aucun mal à convaincre ce chanoine intéressé de mettre sa plume au service de Rome en lui promettant « Quelque gros et gras bénéfice » (v. 1306) pour sa peine.

De la même manière, le Zélateur-Antoine de Mouchy réclame « argent en bourse » (v. 1246) pour « se démener » pour le Pape (v. 1240). Son « zèle chaud comme braise » (v. 1382), qui le conduit à dicter « les arrêts/ Des huguenots qu'on met au feu » – Antoine de Mouchy est l'un des juges qui avaient condamné à mort Anne du Bourg pour hérésie en 1559 –, est tourné en ridicule par Satan qui déclare qu'il ne lui était pas « encore connu » (v. 1383), ce qui ne l'empêche pas de l'engager pour qu'il « jappe/ Plus haut et clair contre Luther » (v. 1390-1391).

Selon un effet de bouclage qui assure la cohérence de cette deuxième partie et qui contribue à l'unité factice du groupe des « opposants » à la Réforme genevoise, Satan rencontre enfin l'Outrecuidé. La double apparition de ce personnage et la quantité de vers qui lui sont consacrés (454 vers dans cette deuxième partie, contre à peine 400 vers pour tous les autres pamphlétaires réunis) s'expliquent sans doute parce que le chevalier de Malte constitue une cible évidente – il est relaps – et particulièrement connue des spectateurs genevois, en raison de la controverse qui l'oppose directement à Calvin[1]. L'Outrecuidé se présente à Satan comme le roi et grand prêtre de la France Antarctique et se vante d'un « gros livre/ En latin » qu'il a composé « contre un Richer et les siens » et qui, selon lui, lui apportera la gloire : « Je les accoutre bien ces chiens,/ Qui ne veulent pas que Dieu soit/ En la messe, au pain qu'on reçoit » (v. 1505-1507). Conrad Badius évoque ici le *Ad articulos Calvinianae, De Sacramento Eucharistiae Traditionis ab eius Ministris in Francia Antartica evulgatae responsiones*

[1] Dans son introduction à la pièce, Enea Balmas évoque les nombreux libelles contre Villegagnon édités à Genève dans les années 1560-1561 et qui indiquent que la figure du chevalier de Malte est très présente dans les esprits genevois. Voir *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 7, *op. cit.*, Introduction, p. 206-207.

per Nicolaum Villagagnonem, publié à Paris en 1561, ouvrage dans lequel Villegagnon condamne la doctrine de Calvin et du ministre Pierre Richer, qui faisait partie du convoi des émigrants protestants au Brésil. Satan se moque de sa vantardise et lui annonce même « qu'avant qu'on vendange/ [...] ils t'auront bien rendu ton change ». Cette remarque souligne l'inscription très aiguë de la *Comédie du Pape malade* dans l'actualité genevoise, et dans l'actualité éditoriale en particulier, puisque c'est en septembre 1561 – temps de la « vendange » – que parut à Genève le *Petri Richerii libri duo apologetici [...]*, réponse de Pierre Richer à l'attaque de Villegagnon[1]. Malgré l'annonce de ce revers futur, Satan engage l'Outrecuidé en jouant une ultime fois de l'appât du gain : il lui promet de l'argent (« Tu auras des biens tant et plus », v. 1528), le chapeau rouge (« migraine », v. 1533) de cardinal, accompagné d'un bénéfice (« je ne le veux pas nu,/ J'entends avec le revenu », v. 1537). Convaincu, l'Outreduidé appose son nom sur le « blanc-signé du Pape » (v. 1542), ce qui donne à Badius l'occasion de le railler une dernière fois: « Voilà mon nom, Colas satrape,/ Colas le fol, Colas le roi,/ Colas sans Dieu, Colas sans loi » (v. 1543-1545).

Le groupe de ces « mercenaires » de la plume est encore complété par les renforts que l'Affamé et le Zélateur proposent à Satan en la personne de Nicolas Maillard, de Gabriel de Saconay et de Benoît Poussot, contre lesquels le diable ne mâche pas ses mots. Maillard devient dans sa bouche « Notre maître paillard,/ Ce vénérable Sodomite » (v. 1318-1319), Gabriel de Saconay est selon lui « encore en la coquille » et il lui convient mieux « d'entretenir/ Putains et jeux » (v. 1413-1416), tandis que le nom de Benoît Poussot est déformé en « Benoît tout sot » (v. 1420).

Dans le miroir déformé de la *Comédie du Pape malade*, les opposants à la Réforme telle qu'elle est professée à Genève par Calvin et Bèze, quelles que soient leurs objections et leur confession, sont donc tous réduits à la figure unique du polygraphe ridicule et avide. Leur production est doublement disqualifiée, comme risible d'une part, et comme intéressée d'autre part, et on lui oppose une propagande protestante – celle de Bèze, de Pierre Richer et, en creux, de Conrad Badius lui-même – rigoureuse et triomphante. Cette déconstruction systématique de l'ennemi, qui passe par sa constitution en un tout unifié puis par son humiliation, est d'autant plus efficace que tous les événements auxquels il est fait référence sont extrêmement proches de la représentation du 6 août 1561. C'est donc un miroir tout à fait flatteur que le dramaturge tend au public genevois, par la représentation ridicule de ses contradicteurs et par l'annonce de sa victoire supposée. L'objectif de C. Badius est en effet double : d'une part, désamorcer par sa pièce la virulence des pamphlétaires

[1] Le colophon de l'édition qui se trouve à la Bibliothèque Sainte Geneviève porte la date du 16 septembre 1661. Le titre de la traduction en français, parue également en 1561 est éloquent : *La Réfutation des folles rêveries, exécrables blasphèmes, erreurs et mensonges de Nicolas Durand qui se nomme Villegaignon*.

catholiques qui, à la fin des années 1550, s'organisent pour lutter contre la propagande réformée[1] ; d'autre part, proclamer le triomphe tout proche, dans un futur historique, de la « vraie » foi.

E) 1561, l'espoir avant la tempête : pour un bonheur réformé dans le monde terrestre

Au moment où la *Comédie du Pape malade* est représentée à Genève, la situation semble particulièrement favorable aux réformés français et francophones :

> Dès 1559, de nombreux textes témoignent de l'ampleur de l'espoir des huguenots : le triomphe de l'Évangile est proche et la défaite du pape imminente ; le royaume [de France] va bientôt être gagné tout entier[2].

La conjuration d'Amboise, en mars 1560, a conduit Catherine de Médicis à rechercher l'appui des « moyenneurs » pour contrebalancer le pouvoir des Guise au sein du conseil de roi. Cette mise à l'écart des chefs du catholicisme radical est évoquée dans le monologue de L'Église qui clôt la pièce de Conrad Badius et qui, nous l'avons vu, se réjouit du grand changement advenu dans la situation des réformés. La politique de conciliation menée par la régente vise à rétablir la concorde dans le pays confessionnellement divisé, grâce à un « concile national » (Michel de L'Hospital) qui, on le croit, aboutira à un accord doctrinal entre catholiques et protestants et à un retour à l'unité de la foi.

Le 25 juillet 1561, des lettres royales annoncent la réunion de l'assemblée ; le 9 septembre 1561, s'ouvre officiellement le colloque de Poissy auquel participe Théodore de Bèze en tant que porte-parole des théologiens calvinistes. Quand Conrad Badius fait jouer sa pièce, Bèze a déjà quitté (ou est sur le point de quitter) Genève pour Poissy ; la *Comédie du Pape malade* s'inscrit donc dans cet élan d'espoir suscité par le colloque dans le camp réformé. Sa publication intervient de plus dans le dernier tiers du mois de septembre, soit avant que ce concile national n'ait achoppé sur le dogme de la présence réelle dans l'eucharistie. L'importance de l'espérance constituée par le colloque de Poissy et par la politique royale de concorde apparaît d'autant plus nettement dans l'édition de 1562 – publiée avant le mois de mars, date du départ de C. Badius pour Orléans et du début de la première Guerre de religion –, édition dans laquelle figure un sonnet satirique visant le chanoine Nicolas Maillard ; qui n'aurait pas pu se rendre au colloque pour affronter Bèze :

> Si se fourrer partout à gloire il se répute,
> Pourquoi dedans Poissy n'est-il à la dispute ?
> Il dit qu'à son regret il en est éloigné,
> Car Bèze il eût vaincu, tant il est habile homme. (v. 9-12).

---

[1] Sur l'organisation de la riposte catholique aux écrits réformés, voir HIGMAN Francis, « Le domaine français. 1520-1562 », *op. cit.*, p. 118-121.
[2] JOUANNA Arlette (éd), *Histoire et dictionnaire des guerres de religion, op. cit.*, p. 92.

Ce sonnet indique la persistance de l'espérance réformée au début de l'année 1562 : si le colloque de Poissy s'est soldé par un échec, les « moyenneurs » royaux ont cherché à obtenir la paix par l'édit de Janvier 1562, premier pas vers la « tolérance civile » qui donne pour la première fois une liberté de culte limitée et temporaire aux protestants. L'espoir suscité par cet édit est tel qu'il conduit de nombreux réfugiés genevois, dont C. Badius, à retourner en France pour répandre la bonne parole de l'Évangile[1].

La victoire imminente du camp réformé, telle qu'elle est annoncée dans la *Comédie du Pape malade*, n'est cependant pas seulement française. Dans la première partie de la pièce, le Pape déplore ainsi la perte de l'Allemagne, « séduite/ Par ce Luther et à sa loi réduite » (v. 324-325), de l'Angleterre, qui a commencé à lui « faire la guerre » (v. 327) et même de l'Espagne, « fort sollicitée/ De [l]e quitter » (v. 382-383), et de l'Italie, qui « à ces gens-ci [les réformés] s'allie » (v. 386). Le désespoir du Pape semble cependant se concentrer plus particulièrement sur « un anglet en Savoie » auquel il consacre pas moins de 6 vers (contre 2 pour l'Allemagne et l'Angleterre) qui évoquent le conflit qui oppose, dans la première moitié de l'année 1561, le très catholique duc Emmanuel-Philibert de Savoie à ses sujets réformés des vallées vaudoises. Ces derniers étaient parvenus à résister aux armées du duc et à obtenir, en juin 1561, l'accord de Cavour, qui leur garantissait un droit à l'exercice public du culte. La « disproportion » de l'importance accordée par le Pape à cet événement, par rapport à la perte de pays entiers, s'explique par le soutien financier que les Genevois avaient fourni aux Vaudois : Conrad Badius flatte ici son public en glorifiant ses victoires militaires indirectes. Les événements contemporains sont donc évoqués sur la scène à travers le prisme déformant de la lecture calviniste, qui les réorganise dans une perspective de glorification et d'exaltation.

Il s'agit de montrer l'efficacité de la propagande protestante, au moment même où la pièce dénonce et ridiculise la propagande catholique. Le Pape accuse ainsi les réformés de sorcellerie puisque, alors qu'ils se trouvent si loin de lui à Genève, ils parviennent à lui infliger « mille meurtrissures » :

> Tant qu'en mon corps j'ai mille meurtrissures,
> Et au-dedans deux fois plus de pointures,
> Et toutefois ils sont trop loin de moi
> Pour me toucher et faire tel effroi. (v. 361-364)

C'est Satan qui trouve la clef de ce mystère : « Car si bien près on se songne/ On trouvera que Dieu besogne/ Par ces gens-là » (v. 371-373). La légitimation de l'action pamphlétaire protestante – et donc de la *Comédie du Pape malade* – réside dans ce fait : Dieu a choisi son camp. La victoire est donc proche pour le « troupeau » des élus qui déjà remercient leur bienfaiteur dans les derniers vers de la pièce :

---

[1] Les *ca*. 1400 églises protestantes en France en 1562 ont besoin de pasteurs ; ces derniers sont envoyés de Lausanne, Berne, Neuchâtel et Genève, où est fondée en 1559 une académie pour les former. Voir JOUANNA Arlette, *op. cit.*, p. 93.

Dont sans fin ton los et gloire
Iront partout racontant,
Pour rafraîchir en tout temps
De ton secours la mémoire. (v. 1664-1667)

La mise en scène de l'actualité se clôt ainsi sur la promesse de lendemains qui chantent, et pas seulement dans l'au-delà du royaume de Dieu sur terre : il s'agit de chanter la « mémoire » de l'aide divine dans le futur « temporel » de la représentation. Les événements contemporains de la représentation, présents à l'esprit des spectateurs, sont triés et organisés tout au long de la pièce selon une lecture genevoise pour conduire le public à la ferme assurance d'une victoire réformée, eschatologique *et* temporelle. Le monologue d'Église, qui clôt la pièce, est une action de grâce et non une prière : le soutien de Dieu est si patent dans les derniers événements qu'il ne peut que mener les protestants au succès complet, succès dont il faudra dorénavant entretenir la « mémoire ».

Le futur événementiel, lié à l'actualité politique du royaume de France et évoqué par les figures de Cacus/cardinal de Lorraine et Polyphemus/François de Guise, laisse cependant progressivement la place, dans la tirade finale d'Église, à un futur eschatologique qui fait des réformés les élus du Dieu rédempteur. Dans la perspective du combat mondain, il s'agit pour C. Badius de galvaniser ses troupes et de démoraliser l'ennemi par la mise en valeur d'une actualité politique extrêmement favorable. Dans la perspective de la lutte pour le salut, il s'agit de faire communier les spectateurs dans la certitude de leur rédemption : « enfants du Seigneur bien-aimés » (v. 1592), ils sont promis à la « délivrance » (v. 1599) et au « bien futur » (v. 1594) obtenu par le sacrifice du Christ, et sauvés du sort funeste de ceux qui « cruellement [les] oppressent » et qui « recevront loyer de leurs méfaits » (v. 1603 et 1607).

Le massacre de Wassy, réponse catholique à l'édit de Janvier, réinscrira un nouveau présent événementiel dans cette lecture spirituelle de l'actualité et un nouveau futur tout à fait temporel par le déclanchement de la première Guerre de religion qui, on le sait, ne marque que le début d'un très long et meurtrier conflit. Le 1er mars 1562, le duc François de Guise passe avec son escorte dans la ville champenoise de Wassy, qui se trouve sur ses terres : un culte réformé est célébré dans une grange, à l'intérieur des remparts, ce qui contrevient à l'édit de Janvier qui permet aux protestants de célébrer leur culte dans les faubourgs des villes et à la campagne. La colère du duc catholique dégénère en massacre : l'attaque de la grange par ses troupes fait de vingt-cinq à cinquante morts (dont cinq femmes et un enfant) et près de cent cinquante blessés du côté des huguenots, qui parlent de préméditation. La violence de l'événement, qui choque catholiques et protestants, agit comme un catalyseur dans le déclenchement de la guerre civile.

Après Wassy, la « mémoire » qu'il faudra entretenir pour les dramaturges réformés ne sera plus alors celle de la victoire imminente des élus, mais de la terrible violence de leurs « oppress[eurs] ». Le succès futur si proche, qu'on pensait déjà toucher de la main dans l'incarnation des différents acteurs de l'actualité sur la scène, sera rejeté dans un irréel du passé. Les rééditions de la

pièce de 1584 et 1591 porteront dès lors le témoignage d'un moment d'espoir passé, propre à susciter un nouvel espoir chez le lecteur/spectateur dans le contexte sombre des luttes religieuses armées.

Le 6 août 1561, à quinze heures, au Collège de Genève, la « sainte couronne virile » qui constitue le public de la *Comédie du Pape malade* ne peut que se réjouir de la vue de ce pontife romain cacochyme, dont les seuls soutiens sont de piètres plumes obnubilées par l'argent. L'incarnation scénique de cette Église catholique décrépite, instrumentalisée par Satan pour remplir ses enfers, est une annonce de la chute imminente du trône de saint Pierre, dans la réalité politique comme dans l'éternité eschatologique.

À la fois mise à distance par le spectacle et présentification des événements contemporains par l'incarnation, la représentation de l'actualité sur la scène inscrit le public de la *Comédie du Pape malade* dans la pragmatique même de la pièce. Le fonctionnement communicatif de ce théâtre est fondé à la fois sur un système de connivence – les spectateurs doivent connaître les faits auxquels il est fait allusion et les personnages réels représentés pour savourer la satire –, et sur un système de confrontation agonistique qui caractérise les opposants ou dissidents comme une hydre à cent têtes vouée à la destruction de la communauté. Le traitement ridicule prive le public de toute empathie possible à l'égard de cet ennemi unifié et menaçant et permet un appel au combat désinhibé, dans la certitude d'une victoire juste.

Dans la pièce de Conrad Badius, le présent eschatologique de l'imminence du jugement dernier, qui marquait les premières pièces protestantes de notre corpus, laisse place à un présent événementiel extrêmement proche de la représentation. Dans un procédé très empirique propre au théâtre de propagande, l'actualité générique, présente dans la première partie de la pièce, se combine dans la seconde partie avec une actualité contemporaine qui vise des personnes et des faits précis. La *Comédie du Pape malade* semble ainsi témoigner de la progressive politisation du conflit confessionnel en Europe : représenter le présent sur la scène n'est plus seulement une manière de dénoncer les dérives de l'Église catholique, apostolique et romaine et d'appeler à la rupture confessionnelle ; c'est un moyen, par la satire, de cimenter la communauté et de lever les barrières à l'action violente contre des « non frères » en Dieu.

L'actualité sur la scène du théâtre réformé, dont nous avions vu dans le second chapitre qu'elle était essentiellement « générique » dans les années 1550, devient ainsi « spécifique » ou « historique » sous la plume de Conrad Badius, et l'espoir d'un salut éternel dans un futur imminent mais eschatologique se mue en espoir d'une victoire de la Réforme inscrite dans le présent et l'ici-bas humains. Cette actualité « spécifique » n'en reprend cependant pas moins les techniques de propagande mises en œuvre dans les pièces mettant en scène un présent « générique » pour consolider une communauté de réception dans le moment de la représentation. Le présent « spécifique » est ainsi

représenté de manière simplifiée dans le sens d'une lecture univoque des comportements des personnages qui, bien qu'ils renvoient à des personnalités historiques réelles, conservent les caractéristiques de lisibilité et de grossissement des traits des personnifications allégoriques. Le recours à ce que nous pourrions appeler des « images d'actualité », qui sont diffusées par tous les media de propagande protestante (comme l'image du renversement de la marmite papale), garantit de la même façon la cohésion du public qui reconnaît ses images et la lecture idéologique qu'il peut/doit en faire.

Afin d'accroître son efficacité sur le public qu'il souhaite convaincre ou du moins conforter dans ses opinions, le théâtre d'actualité fonctionne ainsi par reprises des motifs topiques connus et reconnus par le spectateur, et légers déplacements qui permettent d'en orienter la portée polémique. La métaphore de la maladie de chrétienté, dont on a vu qu'elle était si présente dans le théâtre d'actualité de la première moitié du XVI^{e} siècle, devient dans la pièce de Conrad Badius la maladie du seul pape : il ne s'agit plus d'appeler à une réforme des mœurs de l'Église catholique qui s'est écartée du message chrétien, mais de déclarer une guerre ouverte à l'autorité romaine, atteinte aux yeux des protestants d'un mal irrémédiable. La variation sur ces topiques permet ainsi au théâtre d'actualité de s'adresser à ses spectateurs selon les codes « actuels » de parole polémique réformée et de s'appuyer sur cette représentation présente partagée pour donner à voir au public une critique radicalisée et pratiquer « cautères et incisions » afin de « déracin[er] » le mal catholique.

II. La *Tragédie du sac de Cabrières* (ca 1566) : un théâtre du témoignage qui incite à l'action dans le temps présent

L'anonyme *Tragédie du sac de Cabrières*[1], écrite quelques mois ou quelques années – nous reviendrons sur la question de la datation – après la *Comédie du Pape malade*, s'inscrit dans un tout autre contexte. Rédigée après le début des Guerres de religion, elle confirme le passage à cette nouvelle perspective temporelle qui se donnait déjà à voir dans la pièce de Conrad Badius. Le présent « élargi » représenté sur la scène est ici tout à fait événementiel et historique : avec les armes du pathétique et de l'horreur (et non plus de la satire carnavalesque) et la caution du témoignage circonstancié, il appelle le spectateur au combat dans le présent historique des guerres civiles.

A) « La persécution et saccagement du peuple de Mérindol et Cabrières » (J. Crespin)

En septembre 1551, à la demande du roi Henri II, la Grand' Chambre du Parlement de Paris ouvre le procès d'une terrible « bavure[2] », commise six ans plus tôt en Provence par les troupes du roi et du pape. Jacques Aubéry, avocat au Parlement de Paris, après une enquête minutieuse de plus d'un an, a été nommé procureur du roi en cette affaire et plaide sept journées entières « la cause de Cabrières et de Mérindol ». Rappelons les faits : en avril 1545, onze villages du Luberon ont été incendiés ou détruits, la population (y compris les femmes et les enfants) atrocement exécutée, chassée ou emprisonnée, les biens pillés, les champs brûlés, le secours aux survivants interdit.

> Le bilan, difficile à dresser, est impressionnant : 2700 morts, 600 hommes envoyés aux galères, suivant J. Aubéry, auxquels il faut ajouter les prisonniers, les orphelins, les veuves, les familles ruinées, les exilés, notamment à Genève [...], les populations survivantes en proie à la faim, aux procès, à l'endettement. Ce massacre, dont les échos retentirent dans l'Europe entière jusqu'aux oreilles de Charles Quint et des délégués qui arrivaient pour le concile de Trente, préfigura tristement les nouveaux et proches affrontements, les Guerres dites de religion[3].

Si le procès de 1551 défraye la chronique, c'est cependant moins en raison de ces atrocités que par la mise en accusation de la cour souveraine du Parlement d'Aix devant la cour non moins souveraine du Parlement de Paris : il s'agit de dégager la responsabilité du feu roi François Ier en montrant que les exécutants des ordres royaux ont outrepassé leur mission.

---

[1] Anon., *Tragédie du sac de Cabrières*, ms., Bibliothèque Vaticane, Codex pal. lat. 1983. Les citations renverront à cette édition : Anon., *Tragédie du sac de Cabrières*, Daniela Bocassini (éd), in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 3 (1566-1567), Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1990.

[2] AUBÉRY Jacques, *Histoire de l'exécution de Cabrières et de Mérindol et d'autres lieux de Provence*, Gabriel Audisio (éd), Paris, Les Éditions de Paris, 1995, p. V.

[3] AUDISIO Gabriel, *Les Vaudois. Histoire d'une dissidence. XIIe-XVIe siècle*, Paris, Fayard, 1998, p. 270-271.

Dès 1531, François Ier, redoutant l'exemple du Saint-Empire, ordonne aux autorités civiles et religieuses du royaume de rechercher les hérétiques. À l'occasion de cette enquête, les instances provençales découvrent l'existence d'un véritable réseau, déjà anciennement installé dans une bonne trentaine de villages du Luberon, et parfaitement organisé : il s'agit des Pauvres de Lyon, membre de l'Église vaudoise, fondée par le lyonnais Pierre Vaudès (ou Valdo) aux environs de 1170. Excommuniés, réfugiés dans les montagnes de l'arrière-pays provençal, ces « hérétiques » se rapprochent des calvinistes autour de 1530, après des liens réguliers avec des envoyés de Genève, notamment Guillaume Farel. Aux yeux du pouvoir royal, le lien entre l'Église vaudoise et la Réforme est évident, comme le montrent les lettres patentes que le roi envoie au Parlement de Provence en mai 1540, disant « qu'en Provence croît et se multiplie la secte des vaudois et luthériens, comme il a été averti, tant qu'il est besoin y donner prompt remède[1] ». En réponse à cette injonction royale, le Parlement de Provence promulgue, le 18 novembre 1540, l'arrêt dit de Mérindol, qui condamne nommément dix-neuf habitants de Mérindol à être brûlés comme hérétiques.

Malgré l'insistance du roi, l'arrêt reste sans effet jusqu'au 12 avril 1545, date à laquelle le Parlement de Provence promulgue l'arrêt de Quasimodo, qui organise l'exécution de l'arrêt de Mérindol, en l'étendant à l'ensemble de la population « hérétique » de la ville et non plus aux seuls dix-neuf condamnés. Il s'agit désormais de procéder « à la totale extirpation desdits vaudois et luthériens [...] et de tous ceux qui seront trouvés tenir sectes hérétiques et réprouvées, et qui seront rebelles et désobéissants à la justice[2] ». C'est le premier président du Parlement de Provence, Jean Maynier, baron d'Oppède, lieutenant du roi par interim, qui mène l'attaque à la tête du ban et de l'arrière-ban locaux, soutenu par l'armée royale qui remonte opportunément du Piémont en passant par la Provence – ce qui explique sans doute la décision soudaine du Parlement d'exécuter l'arrêt – et par les troupes du pape stationnées dans le Comtat Venaissin (le pape souhaite notamment extirper l'hérésie de Cabrières, qui se trouve sur ses terres).

Les armées locales et royales se retrouvent le mardi 14 avril à Cadenet et établissent leur plan de campagne qui ne concerne plus seulement Mérindol, mais l'ensemble des localités vaudoises. Une « véritable semaine sanglante[3] » commence : La Motte, Saint-Martin-de-la-Brasque et Peypin sont brûlés le 16 avril, Villelaure, Lourmarin et La Roque le 17 avril, Mérindol le 18 avril. Les incendies s'accompagnent de meurtres, viols, pillages et sévices multiples. Le dimanche 19 avril, les troupes d'Oppède et du capitaine Polin (ou Poulin, i. e. Antoine Escalin des Aimars, chambellan et conseiller du roi), joignent l'armée papale, levée par le vice-légat d'Avignon pour attaquer Cabrières. Exceptionnellement, la population retranchée derrières les murailles résiste aux troupes « papistes » qui entreprennent le siège de la ville. Après avoir été sous le feu des canons pendant près d'un jour, les

---

[1] AUBÉRY Jacques, *Histoire de l'exécution de Cabrières et de Mérindol et d'autres lieux de Provence, op. cit.*, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 88.
[3] AUDISIO Gabriel, *Les Vaudois. Histoire d'une dissidence, op. cit.*, p. 270.

habitants de Cabrières acceptent de parlementer : le capitaine Polin leur promet la vie sauve s'ils ouvrent les portes de la ville aux représentants du roi et du pape. Le lundi 20 avril au matin, les troupes entrent dans la ville et des tensions apparaissent entre les vainqueurs : Polin se retire immédiatement avec les troupes royales, mais les armées du pape et les hommes menés par Oppède, revenant sur l'accord de la veille, se livrent à une exécution systématique de la population.

Le massacre est raconté par Jean Crespin dans *L'Histoire mémorable de la persécution et saccagement du peuple de Mérindol et Cabrières et autres circonvoisins, appelés vaudois*, publiée à Genève en 1545 et 1546, avant d'être intégrée à l'*Histoire des martyrs*. Son récit, qu'on pourrait accuser de plus de partialité que celui du procureur du roi, correspond cependant point par point à la plaidoirie de Jacques Aubéry :

> Car l'ouverture faite, il fit prendre environ vingt-cinq ou trente hommes de ceux que bon lui sembla, et les fit lier et mener en un pré dessous la ville : et là furent misérablement par les soldats tués et hachés en pièces. Le seigneur de Pourriers, gendre d'Oppède, était des plus vaillants à faire ce beau massacre : et pour complaire à son beau-père, s'ébattait à tuer les morts, ôtant à l'un la tête de dessus les épaules, à l'autre coupait bras et jambes. Après le président d'Oppède fit prendre trente-six ou quarante femmes : entre lesquelles il y en avait plusieurs enceintes : et les fit enfermer en une grange, et puis fit mettre le feu aux quatre coins. Et quand aucunes pour fuir la flamme du feu voulaient sortir, elles étaient repoussées au feu à grands coups de piques et hallebardes. [...] Après ces choses, plusieurs furent trouvés qui s'étaient cachés aux caves : et furent liés deux à deux, et menés en la salle du château de Cabrières. Lors le capitaine Valleron, et le capitaine Jean de Gaye avec sa bande, firent telle boucherie, et choses énormes et détestables. Cela fait, le capitaine des ruffians d'Avignon, et brigandeaux du comté, entrèrent au temple de Cabrières, où il y avait plusieurs anciens, femmes et enfants : et là aussi fut faite une merveilleuse cruauté et occision de tous, sans avoir égard à l'âge ni au sexe.

Hommes, femmes, enfants, le nombre de morts à Cabrières s'élèverait à près de huit cents personnes.

Sur l'ensemble de la campagne militaire menée contre les vaudois, c'est l'épisode de Cabrières qui cristallise plus particulièrement l'indignation protestante, au point de servir de sujet à la *Tragédie du sac de Cabrières*, pièce anonyme qui nous est parvenue à l'état de manuscrit et dont la datation et la localisation demeurent très incertaines. Plusieurs éléments permettent cependant d'établir une fourchette temporelle dans laquelle cette pièce a été composée : d'une part, la *Tragédie du sac de Cabrières* évoque précisément (sous la forme rhétorique de la prophétie) la légende noire construite autour de la mort du baron d'Oppède, survenue en 1558 ; d'autre part, le manuscrit de la pièce – manifestement une belle copie – comprend une dédicace au « Prince monsieur Christophe duc de Bavière, fils très aimé de Monseigneur l'Électeur, et comte palatin Frédéric III », lequel duc mourut en 1574.

Dans son édition de 1927, Fernand Benoît propose de resserrer cette fourchette (1558-1574) aux années 1566-1568, qui correspondent au séjour que fit le duc de Bavière à Genève, où il aurait pu assister à une représentation de la pièce. Si l'origine genevoise de la pièce est très probable, en raison notamment des liens étroits unissant le pays vaudois et la capitale calviniste et dont témoigne l'*Histoire mémorable* de Jean Crespin, il serait étrange que nous n'ayons pas de trace d'une représentation, qui aurait dû être autorisée par le Conseil – qui plus est une représentation donnée

devant une personnalité aussi importante que le fils du comte palatin. Il paraît donc plus prudent d'avancer que cette belle copie d'une pièce composée avant le séjour du duc (mais suffisamment présente dans les mémoires pour qu'on y pense), ou bien pendant ce séjour, lui fut offerte sans nécessairement être représentée durant sa visite.

Comme nous le montrerons au cours de l'analyse, cette proximité de la composition de la pièce avec le séjour du duc à Genève, qui justifierait le cadeau du manuscrit en 1566-1568, est également étayée à nos yeux par une conception particulière du martyre et de l'action humaine dans le présent historique, conception qui tendrait à placer l'écriture de la *Tragédie du sac de Cabrières* après le massacre de Wassy et le déclenchement de la première Guerre de religion en France, soit après 1562.

B) Peut-on représenter le massacre ?

La distance temporelle entre le massacre de 1545 et sa mise en écriture théâtrale dans la *Tragédie du sac de Cabrières* paraît donc comprise entre 17 et 23 ans. La vingtaine d'années qui sépare le « sac » de sa représentation, si elle n'empêche pas d'inscrire les faits dans une contemporanéité « élargie » du public, instaure une distance à l'événement beaucoup plus grande que dans les pièces étudiées précédemment, que l'actualité représentée soit générique ou spécifique. Cette distance peut être expliquée par la nature même de l'événement représenté.

Dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, le caractère « événementiel » du fait représenté lui permet de garder une force dramatique plusieurs années après son effectuation. À l'inverse de la pièce de Conrad Badius qui met en scène une nébuleuse de références contemporaines dont certaines ne s'adressent qu'à un public très « au fait » des querelles genevoises, la mise en scène de la répression sanglante des vaudois, représentée dans un contexte protestant – la pièce ne laisse en effet aucun doute sur son orientation idéologique – donne à voir un *événement* tout à fait présent à la mémoire de tous les spectateurs, soit par l'expérience directe (si l'on admet que la pièce a été écrite à Genève où se trouvaient des exilés vaudois) soit par l'expérience indirecte du récit, oral (par les survivants, les prêches et, ensuite, les retentissements du procès parisien), ou écrit, notamment par le texte de Jean Crespin.

La violence particulière du massacre, qui l'a gravé dans toutes les mémoires, lui confère le statut de « catastrophe », tant au sens « technique » de renversement de l'action, qu'au sens « thématique » d'accident funeste[1]. La mise en scène de l'actualité spécifique n'est pas destinée ici à

[1] Sur les sens du mot « catastrophe » au XVI^e^ siècle, voir DOUDET Estelle, « Le théâtre du désastre : jouer et déjouer la catastrophe (XV^e^-XVI^e^ siècles) », in M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et D. Smith (éds), *L'Acteur et l'accessoire, Mélanges Michel Rousse*, Orléans, Paradigme, à paraître : « Dès son apparition en moyen français,

souder la communauté dans un rire burlesque qui tourne en dérision ses adversaires ; elle cherche à rassembler le public dans un effet d'horreur qui permette, d'une part, d'entretenir la mémoire de ces coreligionnaires morts pour la « vraie » foi et, d'autre part, d'inciter les réformés à la résistance contre ces violences, dans le présent de la représentation – effet sur lequel nous reviendrons plus loin. La mise au présent du massacre, par le procédé de l'incarnation théâtrale, apparaît sans doute trop traumatique pour ne pas exiger cette distance temporelle d'une vingtaine d'années : le « temps opératif » nécessaire à la représentation de l'événement semble imposer dans ce cas-ci un « sas » pendant lequel cette mise en scène paraîtrait absolument insupportable, en raison du trauma laissé dans les consciences réformées par les exactions catholiques d'avril 1545. Ce trauma est tel en effet qu'Henri Estienne, dans son *Apologie pour Hérodote* de 1566, décide de ne pas l'évoquer parmi les exemples historiques de cruauté, « de peur de renouveler les plaies de plusieurs ès mains desquels ce récit pourrait tomber » :

> Aussi ne parlerai-je point des cruautés exercées à Mérindol et Cabrières, pour l'horreur desquelles, étant récitées devant la Cour de Parlement de Paris, tant par l'avocat Aubéry, qu'autres, plusieurs auditeurs étaient contrains de boucher leurs oreilles. Ce seul point peut être suffisant témoignage de l'énormité de ces cruautés : c'est que Jean Meynier, seigneur d'Oppède, chef de cette entreprise, comme étant premier président du Parlement de Provence, et gouverneur et lieutenant général du roi au pays de Provence en l'absence du seigneur de Grignan, ne pouvait trouver des soldats assez cruels à son gré, combien qu'il eût choisi ceux qui en cette qualité surpassaient tous autres. Auxquels entre autres barbaries il commanda et fit exécuter cette-ci en sa présence, de fendre les ventres des femmes enceintes, et fouler aux pieds les enfants qui étaient dedans iceux[1].

En 1566, soit à une date très proche de l'écriture de la *Tragédie du sac de Cabrières*, Henri Estienne se refuse à l'évocation du massacre pour ne pas raviver les plaies des auditeurs, mais force est de constater qu'il l'évoque tout de même, et notamment un de ces traits – réels ou supposés – les plus révoltants.

Une fois rendue « possible » par le temps écoulé depuis le massacre, la représentation des exactions d'Oppède n'est pas complète : dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, les actions violentes ne sont pas exécutées sur la scène, mais racontées dans les récits des personnages et seules les feintes représentant les corps d'une femme et de son enfant morts et, peut-être, le feu ravageant la ville (par une diffusion de fumée ?), sont exposés aux yeux des spectateurs. Cette réticence peut avoir une explication technique : si l'on sait très bien représenter les supplices du Christ et des martyrs sur la scène des mystères, avec force « secrets » et liquide teinté de rouge, il est plus difficile de représenter sur la scène la mise à mort de près de 800 personnes (ou du moins d'un nombre assez conséquent pour donner l'impression d'un massacre collectif[2]).

---

le terme [catastrophe] est donc pris en tension entre une thématisation générale (l'accident funeste) et une spécialisation dramatique (le renversement de l'action) ».

[1] ESTIENNE Henri, *Apologie pour Hérodote*, P. Ristelhuber (éd), Genève, Slatkine Reprints, 1969, t. 1, p. 404-405.

[2] L'ampleur d'un massacre n'a cependant pas toujours bridé l'inventivité d'un dramaturge. Dans *The Massacre at Paris* (1593), l'anglais Christopher Marlowe représente la Saint-Barthélemy sur la scène par une succession

Le refus de la représentation correspond également à un impératif théologico-spectaculaire : fidèles à l'adage venu notamment de saint Augustin, « ce n'est pas la peine, mais la cause qui fait le martyre » [*Martyrem non facit poena, sed causa*], les réformés ont toujours fait valoir que les martyrs de la foi devaient témoigner par la parole – la confession de foi prononcée lors des procès en hérésie –, et non par leur sang. Dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, le refus de la représentation scénique du sac lui-même peut s'expliquer par la volonté explicite de l'auteur d'ériger ces populations, massacrées collectivement et sans procès, en martyrs légitimes de la foi et ce, en plaçant la parole au centre de la dramaturgie. La représentation du sang pourrait de surcroît exciter le « regard sacramentel » et sensuel des spectateurs, au détriment du « regard théologique » et intellectuel favorisé par Luther dans sa condamnation des mystères, comme nous l'avons déjà exposé dans le Prologue de cette thèse. Le récit cherche enfin à susciter dans le public une réception univoque de l'événement – puisque tout est pris, vu et dit d'un seul point de vue unificateur –, quand la mise en scène du sac impliquerait la multiplicité des regards, et donc la possible divergence des points de vue et des interprétations, qui amoindrirait l'effet d'horreur recherché par le dramaturge.

Le théâtre d'actualité, avec la *Tragédie du sac de Cabrières*, acquiert ainsi une dimension de théâtre-témoignage : il s'agit d'une part de témoigner d'un événement traumatique qui doit rester dans les mémoires comme symbole odieux de la répression sanglante des catholiques à l'encontre des réformés, mais il s'agit également d'attribuer aux morts de Cabrières leur statut de martyres (protestants), i. e. étymologiquement de *témoins*, en témoignant scéniquement par la parole, là où les catholiques passeraient peut-être par l'image et la représentation, ou du moins ne justifieraient pas de manière si insistance la nécessité d'un recours au discours « témoignant » du martyr.

C) Une « dramaturgie de la parole en action[1] »

La *Tragédie du sac de Cabrières*, dont le manuscrit ne mentionne pas de séparation en actes ou en scènes, combine une structure événementielle linéaire et une structure en miroir qui fait du motif de la parole, tantôt trompeuse, tantôt authentique, le thème principal de la pièce. La ligne événementielle se concentre sur le siège et la prise de Cabrières, représentés avec un parti-pris idéologique certain, mais dans une chronologie qui respecte la réalité des faits, telle qu'elle était connue à l'époque.

La première séquence, qui se déroule dans le camp catholique, met en scène le président Oppède, qui dirige les opérations, le capitaine Poulin et le seigneur (catholique) de Cabrières, Jean

---

de quatre séquences de meurtre identiques, l'effet de répétition métonymique donnant au public l'impression du nombre.

[1] MILLET Olivier, « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières* : une dramaturgie de la parole en action », in *Australian Journal of French Studies*, vol. 31, n°3, 1994, p. 259-273.

d'Ancézune Catderousse [Caderousse], qui débattent de l'opportunité de l'attaque. Le parlementaire Oppède, dont le manque d'expérience militaire et la couardise sont raillées par les deux autres personnages, est indécis en raison d'un songe dans lequel il a rêvé de prendre la ville par « la langue » et non par la « lance » (v. 43) et se « retire à part » (v. 56). Poulin et Catderousse décident néanmoins de lancer l'attaque (v. 65-66), qui a lieu hors-scène pendant que le Chœur des prisonniers de Mérindol décrit la résolution et le courage des habitants de Cabrières qui, comme des « abeilles » industrieuses (v. 80), consolident leurs remparts, et appellent Dieu à leur secours. L'utilisation du temps présent et des impératifs « Voyez » semble indiquer que la scène juxtapose le camp catholique et, sur un plan surélevé, au lointain ou sur un côté de la scène, les remparts de la ville assiégée de Cabrières (sans pour autant que toutes les actions décrites par le Chœur soient nécessairement représentées). Oppède rentre en scène pour affirmer sa volonté que ce peuple vaudois, bien que « tout fidèle et à Dieu consacré » soit « tout massacré » (v. 117-118). Pour faire taire sa peur, il énumère le nom des « vingt bourgs, villes châteaux » (v. 151) qu'il a déjà brûlés et, dans sa fureur guerrière, il rappelle la condamnation qu'il a prononcée au Parlement contre les vaudois et déclare qu'il « mettra Cabrières aujourd'hui tout en sang » (v. 174) – ce cumul des fonctions judiciaire et militaire a d'ailleurs été condamné lors du procès de 1551. Catderousse entre et apprend à Oppède l'échec de l'assaut et la résistance héroïque des assiégés, vingt ou trente fois moins nombreux. Il l'informe également de la ruse de Poulin, qui a profité de la trêve pour aller parlementer avec les habitants de Cabrières, afin de leur faire croire que Catderousse veut prendre les armes contre Oppède. Le Chœur clôt la séquence par une méditation sur la force divine comme seul recours efficace pour l'homme ; cette méditation est faite non plus en alexandrins, réservés aux interventions où le Chœur est partie prenante dans l'action, mais sous une forme lyrique en strophes de neuf vers irréguliers.

La ruse de Poulin constitue la seconde séquence, qui a pour décor les remparts de la ville assiégée : le capitaine se rend dans Cabrières, où le Syndic de la ville, favorable à une paix négociée, s'oppose au Maire qui refuse de « capituler » (v. 382) devant « Ce faux Poulin rempli du faux esprit malin » (v. 394), leur débat étant ponctué de remarques en apartés de Poulin et du Chœur des captifs qui l'a suivi et déconseille la reddition. Le Syndic, ayant demandé au Maire de se retirer, reçoit Poulin qui l'informe de sa conversion, ainsi que celle de Catderousse, au « Dieu que vous priez » (v. 419). Il lui annonce la volonté du seigneur de Cabrières de sauver ses sujets, malgré la colère de « ce vieil âne cassé » (v. 473) d'Oppède, et lui donne les termes de l'accord : les vaudois devront mettre par écrit « La foi qu['ils ont] au Père, en Jésus-Christ,/ Au Saint-Esprit aussi » (v. 482-483), confession qui sera porté à Oppède, qui recevra de plus quatre mille écus versés par Catderousse. Le Syndic se retire pour délibérer, envoyant Poulin discuter avec le Maire. Depuis le haut des remparts, Poulin décrit au Maire les hommes qui l'accompagnent sous les traits les plus défavorables : Oppède est un « monstre qui la rage écume furieux » (v. 533), son gendre est « en toute cruauté/ Pire que son beau père, et en déloyauté » (v. 565-566), un autre est « pire que le diable » (v. 575). Cette description, inspirée des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle et des *Phéniciennes* d'Euripide, et « actualisée » par l'introduction du

conflit confessionnel, cherche à convaincre le Maire de la bonne foi de Poulin, mais elle annonce, *a contrario*, les méfaits que ces soldats diaboliques commettront lors de la prise de la ville, pour laquelle le Maire redoute un destin de nouvelle « Troie » (v. 588). Le Syndic entre pour apporter à Poulin « les points de notre foi : ici écrits à part,/ Scellés et cachetés » (v. 630-631), Poulin les informe que dès que le siège sera levé, lui et Catderousse se constitueront otages pour protéger la ville des rapines des soldats. Le Chœur, dans une nouvelle intervention lyrique, dénonce les méfaits de la langue « maudite » (v. 655), vrai « fiel » (v. 658) meurtrier.

Le troisième moment de la pièce est organisé autour de la confession de foi des vaudois, dans le camp des catholiques. Oppède, pour laisser aux soldats le temps de saccager la ville, oblige le Syndic et le Maire « à déduire leur foi » (v. 817), ce que ces derniers font très volontiers, dans une longue psalmodie, rythmée par l'alternance des voix et les répétitions anaphoriques (« À Dieu qui seul », « Par la mort qui seule »). La foi professée par les vaudois est tout à fait calvino-orthodoxe : *solo Deo* (v. 825-901), *solo Christo* (v. 902-946), *sola fide* et *sola gratia* (v. 947-954), refus des bonnes œuvres au profit de la proclamation de la foi (v. 955-996). Cette première partie de la confession est saluée par le Chœur, qui loue la « langue » et la « parole », source de paix et d'amour. Poulin revient sur la scène et s'oppose à ce qu'Oppède procède à l'anéantissement de la ville ; ce dernier s'emporte, le provoque en duel, veut se suicider, mais, une fois Poulin sorti pour sonner la retraite, annonce que « Les capitaines sont tous de [son] entreprise » et qu'en dépit de ce revirement de Poulin, « la ville sera prise » (v. 1287-1288). Pour gagner du temps, il décide de faire encore parler les vaudois, à qui il annonce qu'il est prêt à se « convertir » (v. 1296). Dans le but de le préparer à cette conversion, la seconde partie de la confession traite des « deux [seuls] sacrements » (v. 1300), le baptême et l'eucharistie, qui sont présentés, en bonne doctrine réformée, comme des « signe[s] »(v. 1316 et 1335). Estimant qu'assez de temps s'est écoulé, Oppède finit par les interrompre en leur disant qu'il ne les croit « non plus/ Que vous croyez au pape, aux prêtres et reclus » (v. 1369-1370) et rejoint ses soldats. Le Syndic et le Maire, en chemin vers Cabrières, rencontrent le cadavre d'une « femme morte embrassant son enfant » (v. 1386) qui est, lui, encore vivant ; le Maire reconnaît dans ces corps sa femme et son fils, quand le Chœur leur fait voir le sort de leur ville (« voyez : Cabrières est toute en flamme », v. 1407) – cri relayé par le Syndic : « Voyez la terre et l'air jusques au haut des nues/ Forcener en fumée et en flammes aigues ! » (v. 1409-1410). Le Chœur en appelle à la vengeance divine sur Oppède, en décrivant par le menu les souffrances que sa conscience lui infligera, en le tuant « cent fois le jour » (v. 1464), lui infligeant « Cent pestes », « mille rages », « mille fièvres et feux ardents » (v. 1485-1487) qui rendront son haleine « puante » (v. 1505) et son corps « tant deshonnête » (v. 1513).

Le récit du martyre des habitants de Cabrières constitue le dernier moment de la pièce : Poulin sort de la ville à la rencontre du Syndic et du Maire et leur décrit les exactions d'Oppède, de Catderousse et de leurs soldats. Il apprend au Syndic la mort de son fils et de sa femme, qui a refusé de « reconnaître » le pape (v. 1576), puis il décrit les « rapts et violements » (v. 1598) des femmes et

comment Oppède a fait enfermer femmes et enfants dans une grange à laquelle il a mis le feu puis, alors que les mères tentaient de sauver leurs enfants en les jetant dehors, comment il a tué ce « petit peuple de lait » (v. 1634) « à grands coups de pique » (v. 1631). Poulin rapporte ensuite le massacre des hommes, attachés dans les prés « chacun à chacun arbre » (v. 1656), pour être la cible de « cent mille arquebusades » (v. 1659), tirées de loin afin de faire durer le supplice. À la fin de ce récit extrêmement détaillé de plus de 150 vers, le Chœur tente d'en atténuer la dimension horrifique en affirmant que les habitants de Cabrières sont « heureux », car ils ont « souffert la mort pour [la] sainte querelle » et que Dieu leur donne « au ciel la couronne immortelle » (v. 1689-1692). Cette « couronne » de martyr est, dans la dernière scène, attribuée au Syndic, au Maire et au Chœur, que Catderousse pousse dans les flammes en prononçant les dernières paroles de la pièce : « Entrez au feu, pour voir s'Il [Dieu] vous peut secourir » (v. 1780).

La structure linéaire, liée à la description historique du siège et du sac de Cabrières, se double d'une structure en miroir : à l'échec de la prise de la ville au début de la pièce répond l'assaut final et le massacre ; à l'irrésolution d'Oppède, la constance des assiégés ; à la confiance du Syndic, la méfiance du Maire ; à la fausse confession de Poulin, la vraie confession des vaudois ; aux méfaits de la langue de « fiel » dénoncés par le Chœur, les bienfaits de la vraie parole divine loués par le même Chœur ; à la modération de Poulin, la sanglante traîtrise d'Oppède ; aux corps de la femme et de l'enfant du Maire, abandonnés dans la campagne et représentés sur la scène, les corps de la femme et de l'enfant du Syndic, évoqués dans le récit de Poulin et brûlés pour la foi. Ces oppositions structurantes sont toutes organisées autour du statut de la parole et de cette question : qu'est-ce qui caractérise une parole vraie, une parole authentique ?

Du côté catholique, dont la stratégie est fondée sur la tromperie, on constate une disjonction totale entre ce qui est fait et ce qui est dit : Oppède hésite à lancer l'assaut et préfère utiliser la « langue », mais l'assaut militaire a lieu ; quand il se résout enfin à agir militairement, l'assaut a déjà échoué ; Poulin prétend s'être converti alors qu'il n'en est rien et, quand il promet de se constituer otage avec Catderousse, c'est, en réalité, pour pouvoir mieux massacrer les habitants de la ville ; quand le capitaine décrit les membres de son camp depuis les remparts de Cabrières pour rassurer les vaudois sur ses intentions, il ne fait que dire, justement, la violence à venir des troupes catholiques ; Oppède ment sur ses intentions de conversion pour pouvoir retarder les chefs des assiégés, de même qu'il ment à Poulin sur ses intentions pacifiques, etc.

Du côté vaudois, au contraire, la parole dit le réel et engage entièrement l'action humaine. Les apartés du Chœur et du Maire pendant la scène où Poulin négocie la reddition prédisent justement le sac de la ville et, après le massacre, les imprécations du Chœur contre les chefs catholiques ont une valeur prophétique qui atteste de la vérité de la parole réformée – puisqu'ils prédisent la mort d'Oppède et celle de Catderousse avec force détails qui, au moment de la représentation dans les années 1560, sont connus et perçus comme vrais par le spectateur. Ce caractère « transparent » de la

parole protestante est particulièrement mis en scène dans la profession de foi du Syndic et du Maire qui, au centre de la pièce, sur 260 vers répartis en deux scènes, clament la Vérité (réformée) de Dieu. Psalmodiée à deux voix dans le camp ennemi, cette parole est une parole de courage qui énumère point par point les éléments de la doctrine protestante et redit, en commun, dans le présent partagé de la représentation, la foi qui lit auteur, acteurs et spectateurs – bien que la forme ne soit pas celle de la prière, on ne peut s'empêcher de noter certaines similitudes de forme que ce théâtre entretient avec le culte. L'efficace de cette parole divine est immédiate : le Chœur, qui avait déploré les effets négatifs de la parole trompeuse juste avant cette confession, chante les louanges de la parole d'or qui résout les conflits ; Poulin, quant à lui, refuse de se livrer au sac de la ville, sans pour autant proclamer être converti à la « vraie » foi, contrairement à l'analyse que font plusieurs critiques. Au moment où la *Tragédie du sac de Cabrières* est rédigée, Antoine Escalin des Aimars est en effet encore vivant et bon catholique, il serait donc inutile de déprécier l'authenticité affichée des événements mis en scène par une conversion dont le public saurait qu'elle n'est *que* théâtrale, et non réelle.

En opposant terme à terme une « langue » catholique trompeuse et une « langue » vaudoise véridique, la *Tragédie du sac de Cabrières* place la parole humaine sous le signe d'une « ambiguïté rédhibitoire[1] », soulignée par le propos du double Chœur qui encadre la confession du Maire et du Syndic :

> Ce diptyque développe le proverbe antique désignant dans la parole à la fois la pire et la meilleure des choses, tel qu'Érasme l'avait exploité selon une perspective évangélique dans son *De lingua* (1525), dont plusieurs thèmes sont ici orchestrés, notamment le célèbre *Ubi mel, ubi fel* : « La où il y a le miel, il y a le fiel »[2].

Cette « ambiguïté » du statut de la parole continue à peser sur la pièce même après le second Chœur qui compare la parole au « miel », puisqu'Oppède persévère dans son mensonge. Seul le martyre – au sens étymologique de témoignage – peut, *in fine*, apporter la certitude d'une sincérité et d'une authenticité de la parole humaine, en permettant l'accord du cœur, de la langue et du comportement et en reproduisant ainsi la révélation de la parole divine :

> Écoutez tous : soudars, gendarmes, régiments !
> Comme Dieu **par ses faits, paroles et sacrements**,
> Qui sont de sa clarté les évidents signes,
> Se manifeste à ceux qui s'en sentent indignes. (v. 821-824, nous soulignons).

Pour assurer l'authenticité de sa parole, le fidèle est donc invité à passer à l'« action » authentifiante, par la souffrance du martyre.

---

[1] MILLET Olivier, « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières* : une dramaturgie de la parole en action », *op. cit.*, p. 269.
[2] *Ibid.*

D) Le martyre après 1562 : action humaine et providence divine

Afin que la profession de foi du Syndic et du Maire soit authentifiée et appliquée collectivement à tous les vaudois massacrés, il faut que le dramaturge érige, par le théâtre, le sac de Cabrières en véritable martyre. La difficulté du processus réside dans le fait que, selon la tradition antique reprise au temps des « feux », le martyre exige une procédure judiciaire au cours de laquelle le martyr *témoigne* de sa foi devant ses juges, qui ordonnent sa mise à mort pour cette seule cause religieuse. Or les vaudois de Cabrières n'ont pas été jugés pour leur foi (l'arrêt du Parlement de Provence ne concernait que 19 habitants de Mérindol) : si l'action militaire engagée par Oppède est bien, à l'origine, une répression religieuse, les massacres d'avril 1545 ressortissent également de la politique nationale et locale et d'une bouffée de violence collective relativement incontrôlée, dénuée de tout fondement juridique.

La *Tragédie du sac de Cabrières* cherche donc à inscrire la représentation du massacre dans un horizon martyrologique, tout comme l'avait fait Jean Crespin dans son *Histoire mémorable*. Si le mot « martyre » n'apparaît pas dans le titre de la pièce, sûrement en raison du caractère délicat de cette « classification », la notion est évoquée de plus en plus précisément au fur et à mesure qu'avance l'action. Dès les vers 653-654, le Syndic affirme ainsi qu'« Il n'y a glaive ou feu qui m'empêche de dire/ Qu'Il [Jésus-Christ] est mon seul sauveur, ni m'en fasse dédire » ; puis Poulin veut retenir l'action d'Oppède en invoquant le risque que le roi ne soit alerté du massacre par « le sang des martyrs » (v. 1238) ; dans le récit du sac, le même Poulin décrit les violences en ces termes : « Or ainsi que brûlaient/ Là dedans ces martyrs » (v. 1622), tandis que la description des hommes « arquebusés », chacun étant attaché à un arbre, convoque l'image du supplice de saint Sébastien ; le Chœur compare quant à lui le sac aux « martyrs » (v. 1697) anciens faits par Antioche et Hérode, avant d'entrer « en la flamme » (v. 1776), non sans avoir encore témoigné de sa foi, ce qui inverse la défaite des vaudois en victoire : « La victoire mourant nous aurons par la foi ! » (v. 1768). Suivant l'économie paradoxale propre au martyre, la défaite apparente s'inverse en effet dans l'évidence d'un triomphe : dans le témoignage sanglant de la foi, les faibles vaudois peuvent s'affirmer comme les athlètes de Dieu et les imitateurs du Christ (« Père Tu es en Lui [Jésus-Christ], Lui en Toi est aussi,/ Je prie qu'Il soit en nous, qu'en Lui soyons aussi », v. 1757-1758).

Le problème de l'absence de témoignage sous serment de chacun des « martyrs » de Cabrières est résolu, dans la dramaturgie, par la représentation centrale de la longue profession de foi du Syndic et du Maire, qui redouble la confession écrite des « points de [leur] foi [...]/ Scellés et cachetés » (v. 630-631), que le spectateur a pu voir sur la scène. Cette confession théâtrale, prononcée de surcroît devant un officier de justice (Oppède), prend la valeur d'un *témoignage* collectif qui authentifie le massacre final comme martyre. La boucle vertueuse est bouclée par un théâtre qui se fait témoignage au présent d'un événement du passé proche : la parole est justifiée par les actes, les actes par la parole.

Cependant, la pièce ne se finit pas sur la dernière confession de foi du Chœur (« Pour toujours vivre heureux après ce court mourir », v. 1779), qui permettrait de réitérer une dernière fois l'authentification du massacre comme une mort pour la foi. Le dernier vers de la pièce, prononcé par Catderousse, « Entrez au feu pour voir s'Il vous peut secourir » (v. 1780), insiste au contraire sur la cruauté des bourreaux. Cette insistance peut permettre, selon nous, de confirmer la datation du texte ; on constate en effet, à partir des années 1560, quand la répression des hérésies devient massive et non plus individuelle, un changement dans la représentation protestante des martyres :

> C'est [la] **cruauté exemplaire** [des bourreaux] qui va agir comme témoignage et dévoilement de la vérité divine de la nouvelle religion et de ses représentants, mais c'est elle aussi qui va à la fois justifier les actions de défense, de combat, de résistance, voire les actions vengeresses. C'est elle enfin qui va, puisqu'elle est si clairement figurée, **déterminer des actions**[1]. (nous soulignons)

En mettant en avant la violence hors-norme des bourreaux dans le dernier vers de la pièce, mais également dans le récit terriblement détaillé de Poulin, l'auteur de la *Tragédie du sac de Cabrières* entend renforcer la validité du martyre (en inversant le précepte augustinien et en faisant de la peine infligée un critère de la foi), mais également susciter un effet d'horreur chez le spectateur qui justifie les « actions de défense, de combat, de résistance, voire les actions vengeresses ».

La pièce a établi que les habitants de Cabrières étaient morts en martyrs : le récit de la mort de la femme du syndic insiste sur le fait qu'elle a protesté de sa foi avant de mourir et « Que chrétienne elle était, **de parole et de fait** » (v. 1594, nous soulignons). Il ne s'agit donc pas tant pour le spectateur de déplorer le massacre qui a fait d'eux des bienheureux, que de se révolter, comme ils l'ont fait en résistant, contre les exactions cruelles et sanglantes des bourreaux qui, non contents d'avoir exterminé une partie des vaudois, s'acharnent contre les survivants en les obligeant à errer « Dans les monts et forêts » et à « se nourrir d'écorce et de racine » (v. 1712 et 1716). Si la confession de foi du Syndic et du Maire doivent susciter un mouvement de ferveur partagée dans l'assemblée théâtrale protestante, les derniers moments de la pièce cherchent à provoquer un effet de révulsion dans le public, une réaction horrifiée qui doit mener à la condamnation légitime des actions catholiques et, éventuellement, dans l'au-delà de la représentation, à une action de résistance. Car à qui s'adresse vraiment le dernier vers de Catderousse, si ce n'est au spectateur : « Entrez au feu pour voir s'Il vous peut secourir » ?

Cette invitation à « entre[r] au feu » est cependant problématique. La recherche du martyre est absolument proscrite ; on ne peut accepter le supplice que s'il se présente. De même, la rébellion contre les autorités a toujours été condamnée par les réformés, au nom de l'origine sacrée des pouvoirs temporels. L'accusation de rébellion portée par les catholiques à l'encontre des réformés est même fortement combattue par ces derniers, comme le Syndic qui refuse la sédition quand les armées royales

---

[1] BIET Christian et FRAGONARD Marie-Madeleine (éds), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e^-début XVII^e^ siècle),* Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 75.

lui proposent la paix : « Sédition n'a lieu qu'entre les furieux » (v. 402). Sur ces points, la position de la *Tragédie du sac de Cabrières* est ambiguë : si elle n'appelle pas ouvertement à la rébellion, elle met en scène la possibilité d'une action de l'homme qui résisterait, dans un présent historique (au sens d'humain), à des forces plus politiques que religieuses.

Tout d'abord, le choix même du sujet de la pièce n'est pas anodin : Cabrières est le seul lieu qui ait opposé une résistance militaire aux armées du baron d'Oppède. La vaillance vaudoise est mise en scène dans la pièce lors de l'échec du premier assaut, raconté par le Chœur et par Catderousse, de même que la représentation sur la scène des remparts de la ville assiégée donne une valeur concrète à cette résistance réformée capable de battre les troupes catholiques à un contre vingt ou trente. La dimension plus politique que religieuse de ce combat est accentuée par les références qui servent d'intertexte à la description du siège : il est question des villes mythiques de Troie et de Thèbes, objets d'un conflit de mœurs ou de succession au trône, et non d'un siège biblique, comme celui de Béthulie. Cette importance de l'action des hommes dans le présent des événements, manifeste dans le choix du sujet, se retrouve dans le choix de personnages de la *Tragédie du sac de Cabrières* : ce sont tous des personnes humaines (non surnaturelles ou allégoriques) et spécifiques (non génériques), même le Chœur, qui est composé de prisonniers de Mérindol. Le rôle dévolu à ce Chœur est également significatif : il n'est pas seulement le témoin externe, qui « *réalis[e]* la ferveur de tous devant l'événement du sacrifice[1] » et tire la leçon spirituelle des événements représentés, mais il participe pleinement à la fable et se voit lui-même conduit au bûcher dans les derniers instants de la pièce. Traditionnel relais du spectateur sur la scène, le Chœur est happé dans l'action dramatique (la fable) et appelle, en retour, le public à l'action « réelle », dans le futur immédiat et temporel de la représentation :

> Ô souverain Seigneur ! [...]
> Fais pour une Cabrière et pour un Mérindol
> Naître et fleurir toujours mille églises en France,
> Qui par ta vérité déchassent l'ignorance
> Des Français, trop séduits pas l'Antéchrist romain ! (v. 1769-1775)

Certes, ces derniers vers s'adressent à Dieu, mais l'action demandée est dans le domaine du possible humain : il ne s'agit pas de darder sa foudre sur l'Antéchrist de Rome, mais d'élever des églises, de répandre la vérité réformée, tâche entreprise par les pasteurs envoyés notamment depuis Genève sur tout le territoire français.

Loin de nous l'idée de prétendre que la *Tragédie du sac de Cabrières* remplace l'intervention de Dieu dans le monde par la seule action humaine. Au contraire, le premier Chœur lyrique rappelle que rien n'est possible à l'homme sans l'aide du Seigneur et les derniers Chœurs en appellent à Dieu pour qu'il punisse les bourreaux et vienne au secours des survivants. Cependant, en retour de l'action

[1] *Ibid*., p. 83.

de la Providence, il est demandé à l'homme, non d'attendre patiemment et fidèlement le supplice et la rédemption éternelle, mais d'agir dans le présent des Hommes :

> Dieu par qui à ton peuple étaient défenses faites
> De combattre devant que sonner les trompettes ;
> **Nous enseignant par là, pour ne combattre en vain,**
> **Qu'il faut que nous prenions les armes de ta main** ;
> Arme doncque les tiens d'une hardiesse sainte
> Et saisis ces méchants d'une mortelle crainte :
> Qu'ils ne soient jamais vus de ce lieu triomphant
> Pour avoir massacré, ô Père ! tes enfants. (v. 107-114, nous soulignons).

Certes, il convient d'attendre le signal divin mais, une fois armés par Dieu, il faut se battre et repousser les « méchants ».

Cette inflexion sensible par rapport aux pièces que nous avons étudiées dans le chapitre précédent nous invite à penser que la *Tragédie du sac de Cabrières* a bien été écrite après 1562 et le déclenchement des Guerres de religion. Quelque chose s'est irrémédiablement brisé dans la confiance protestante lors du massacre de Wassy : il n'est plus temps d'attendre les fins dernières, mais il est temps d'agir, dans le présent historique, pour sauvegarder l'intégrité de la communauté, s'il le faut les armes à la main. La mise en scène du massacre de Cabrières, événement traumatique suffisamment distant pour que la représentation en soit supportable, mais également suffisamment proche et violent pour susciter une réaction d'horreur et de révolte chez le spectateur, témoigne de cette rupture consommée à Wassy.

S'il importe pour le dramaturge de la *Tragédie du sac de Cabrières* de faire des vaudois des martyrs authentiques, ce n'est pas tant pour les réinscrire dans la longue chaîne des martyrs chrétiens des premiers siècles – il est intéressant de noter que les références à ces premiers martyrs sont peu nombreuses et bien loin de saturer le texte, à l'inverse de la *Tragédie du Timothée chrétien* que nous avons étudiée plus haut. Il s'agit avant tout de convaincre le public de la justesse de la cause réformée, pour le rassurer certes sur son salut (la perspective eschatologique n'est pas absente, puisqu'il est spécifié que les victimes de Cabrières iront au paradis), mais surtout pour l'inciter à la résistance active, dans le présent historique des Guerres de religion. La représentation sur la scène d'un présent « élargi », qui permet au dramaturge de proposer au spectateur un horizon terrestre et non plus seulement céleste à sa foi, semble le signe, sur la scène du théâtre d'actualité, de la politisation du conflit religieux.

Dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, la mise en scène de l'actualité occupe ainsi d'autres fonctions que dans les pièces réformées antérieures : le présent « générique » a ici laissé entièrement la place à un présent « spécifique » élargi. L'événement représenté appartient en effet au passé proche, mais il est assez présent dans les mémoires pour être considéré comme d'actualité – ce n'est pas comme si les persécutions avaient cessé depuis 1545. Son caractère particulièrement traumatique a

même nécessité l'écoulement d'un temps assez long avant sa possible représentation sur scène, ce temps « opératif » (comme nous avons proposé de l'appeler en introduction) ayant été rendu indispensable par l'exceptionnalité de la catastrophe. Le « moment » de l'actualité théâtrale se juge ici dans l'équilibre entre une proximité encore suffisante pour éveiller l'émotion du spectateur et une distance nécessaire pour que l'évocation scénique et directe d'un tel massacre ne paraisse pas insoutenable.

L'enjeu de la mise en scène de cet événement traumatique sous la forme d'une pièce d'actualité « spécifique », ne faisant pas appel à des concepts personnifiés et n'usant pas du détour fictionnel de la chute d'une ville mythologique ou antique, réside dans la valeur de témoignage visée par ce théâtre : donner aux habitants de Cabrières la possibilité de confesser leur religion dans le présent de la fiction théâtrale, c'est accréditer leur statut (problématique, nous l'avons vu) de martyrs, morts pour avoir témoigné de leur foi. En transformant un massacre collectif en martyres individuels « recevables » par un théâtre d'actualité qui témoigne, au présent, d'un événement passé dont il faut entretenir la mémoire douloureuse, la *Tragédie du sac de Cabrières* incite les spectateurs réformés à s'inspirer de la constance des martyrs vaudois et à ne pas reculer devant l'action (et sans doute la mort) qui les attend. Le théâtre d'actualité, en les incitant à prendre les armes contre l'oppresseur catholique, leur promet de témoigner pour eux. La dimension incommensurable de la violence de 1572 semble cependant le réduire au silence.

III. Le théâtre d'actualité dans l'Europe protestante après l'édit de Nantes : « devoir de mémoire » et politisation des conflits

Nous n'avons pas retrouvé la trace de productions théâtrales d'actualité écrites par des auteurs réformés entre 1568 (hypothèse la plus tardive pour l'écriture de la *Tragédie du sac de Cabrières*) et 1584. Les deux pièces écrites et jouées conjointement à cette date, *L'Ombre de Garnier Stoffacher* de Joseph Duchesne et la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* de Simon Goulart, que nous étudierons dans le chapitre suivant, sont écrites pour célébrer l'alliance entre les villes de Genève, Berne et Zurich et les faits qu'elles évoquent, principalement locaux, ne s'inscrivent pas directement dans les conflits religieux français. Du côté protestant – et l'on verra qu'il en est autrement du côté catholique –, il faut donc attendre le début du XVII^e^ siècle pour que certains événements des Guerres de religion françaises soient représentés et/ou racontés sur la scène de manière parfois plus ou moins allégorisée, mais sans passer par le détour d'une fable mythique ou biblique. Ce silence de plus de trente ans, que nous avons évoqué en introduction, apparaît comme la conséquence du traumatisme provoqué dans la communauté protestante par les massacres de la Saint-Barthélemy.

La déflagration des violences inouïes de 1572 est telle qu'elle semble imposer le silence, non seulement en France, où les protestants, chassés, n'ont sans doute pas le temps ni les moyens de composer et de jouer des pièces de théâtre sur le sujet, mais également dans tous les refuges huguenots européens. L'urgence est à la défense politique : pour contrer la propagande royale qui défend le massacre de « rebelles », les polémistes protestants diffusent des pamphlets (peu, au demeurant) qui font au contraire allégeance au roi de France[1]. L'heure n'est pas à la fiction, et certainement pas au théâtre d'actualité, dont la forme à la fois incarnée (théâtrale) et frontale (sans usage du détour narratif), appliquée à ces événements, paraîtrait sans doute insupportable à un public de « rescapés », qui s'identifie pleinement avec les victimes de ces massacres. Ce silence post-traumatique s'étend ensuite aux agissements de la Ligue, entre sa création en 1585 et le sacre d'Henri IV en 1594 : le régicide d'Henri III, le roi catholique fervent et mystique qui a dû embrasser plusieurs fois les positions ligueuses pour assurer sa couronne, n'est pas suivi par une explosion de joie protestante, mais par une stupeur silencieuse face à ce crime imprescriptible, le parricide, qui remet en cause les fondements les plus sacrés de l'État.

[1] Voir, par exemple, BURIN, Pierre, *Réponse à une épitre commençant : Seigneur Elvide, où est traité des massacres faits en France, en l'an 1572*, Bâle, M. Cousin, 1574, et PORTO, Francesco, *Réponse de François Portus Candiot aux lettres diffamatoires de Pierre Carpentier pour l'innocence des fidèles serviteurs de Dieu, et obéissants sujets du roi ; massacrés le 24. jour d'août 1572 ; appelés factieux par ce plaidereau*, s. l., 1574.

Ce silence issu du traumatisme des guerres, est relayé, à partir de 1598, par le silence « politique » imposé par le dernier édit de pacification, l'édit de Nantes. Reprenant presque mot pour mot les deux premiers articles de l'édit de Saint-Germain de 1570[1], cet édit accorde l'amnistie et impose l'oubli des conflits religieux qui ont déchiré le royaume :

> Premièrement, **que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre**, depuis le commencement du mois de mars 1585 jusqu'à notre avènement à la couronne et durant les autres troubles précédents et à leur occasion, **demeurera éteinte et assoupie, comme de chose non advenue**. Et ne sera loisible ni permis à nos procureurs généraux, ni autres personnes quelconques, publiques ni privées, en quelque temps, ni pour quelque occasion que ce soit, en faire mention, procès ou poursuite en aucunes cours ou juridictions que ce soit.
>
> II. **Défendons à tous nos sujets, de quelque état et qualité qu'ils soient, d'en renouveler la mémoire, s'attaquer, ressentir, injurier, ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé,** pour quelque cause et prétexte que ce soit, en disputer, contester, quereller ni s'outrager ou s'offenser de fait ou de parole, mais se contenir et **vivre paisiblement ensemble comme frères, amis et concitoyens, sur peine aux contrevenants d'être punis comme infracteurs de paix et perturbateurs du repos public**. (nous soulignons)

Pour fonder le consensus entre « frères, amis et concitoyens », les édits de pacification frappent le passé d'interdit[2]. À la manière du « serment d'oubli » prononcé à Athènes en 403 av. J.-C., après la victoire de la démocratie sur l'oligarchie des Trente, il faut « faire taire le non oubli de la mémoire[3] » pour éliminer le souvenir même de la *stasis,* cette « division devenue déchirure[4] ». C'est sur cet oubli de la sédition armée et sanglante que se refonde le politique. L'opération tentée par l'édit de 1598 est d'ordre presque « magique[5] » puisqu'elle consiste à faire comme si rien ne s'était passé (« comme de chose non advenue ») et à reconstruire la chose publique en rejetant dans l'oubli le *disensus* religieux qui a déchiré le royaume.

Deux pièces en français, publiées dans les Provinces-Unies dans la première décennie du XVII^e^ siècle, s'opposent à ce « devoir d'oubli » et revendiquent au contraire un « devoir de mémoire » des Guerres de religion françaises. La première, *Le Miroir de l'Union belgique*[6], écrite par Antoine Lancel et publiée en 1604 (probablement à La Haye), traite principalement de la Guerre de Quatre-

---

[1] Entre 1570 et 1598, ces deux articles figurent sous une forme presque identique au début de tous les édits de pacification : édit de Boulogne (1573), édit de Beaulieu (1576), édit de Poitiers (1577). L'interdiction des querelles et des injures figure déjà sous une forme un peu différente dans les édits d'Amboise (1563), de Paris et de Saint-Maur (1568) ; l'obligation d'oubli des troubles et des divisions est également répétée dans la deuxième partie de l'édit d'Union de 1588, bien que ce dernier ne soit généralement pas considéré comme un édit de pacification.

[2] Voir l'Introduction de BIET Christian, (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006, p. XXXV-XXXIX « Devoir d'oubli et devoir de mémoire ».

[3] LORAUX Nicole, *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, Paris, 1997, p. 171.

[4] *Ibid*., p. 20.

[5] RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 587.

[6] LANCEL Antoine, *Le Miroir de l'Union belgique, auquel se représente l'état où elle a été réduite passé plusieurs années, et le moyen par lequel l'Éternel l'a maintenue et maintient, nonobstant tous les empêchements de la tyrannie espagnole, le tout en forme de tragi-comédie*, s. l., s. n., 1604. Les citations renverront à cette édition.

vingts ans qui permit aux Provinces-Unies réformées de s'affranchir de la tutelle catholique espagnole, et plus particulièrement des victoires obtenues par Maurice de Nassau dans les années 1595-1599, mais la pièce évoque également à plusieurs reprises les actions de la Ligue nobiliaire française, constituée en 1585, ainsi que le régicide d'Henri III le 1er août 1589. Dans *Le Triomphe de la Ligue*[1], publié à Leyde en 1607, Richard Jean de Nérée contrevient plus nettement encore à l'édit, puisqu'il met en scène, sous le couvert d'un titre ironique, les revers essuyés par le camp ultra-catholique français, depuis sa formation et jusqu'à l'assassinat de ses chefs, le duc et le cardinal de Guise, en décembre 1588, et à la mort de sa (supposée) figure tutélaire, Catherine de Médicis, en janvier 1589. Bien que le « temps opératif » soit notablement plus court dans le cas de la pièce d'Antoine Lancel (entre 4 et 9 ans pour l'intrigue principale, au lieu de 18-22 ans pour *Le Triomphe de la Ligue*), en raison d'une dimension encomiastique marquée qui est absente de la pièce de R. de Nérée – si l'on veut bien servir le Prince (ici, Maurice de Nassau), il s'agit de chanter *rapidement* ses exploits guerriers –, ces deux pièces présentent plusieurs caractéristiques communes qu'il est intéressant de mettre en lumière conjointement.

Ces deux pièces représentent tout d'abord le présent, très proche ou « élargi », sous une forme linéaire mémorielle. L'actualité, présentée au public en séquences narratives ordonnées, est projetée dans un passé historique qui la transforme en leçon pour le temps immédiatement contemporain de la représentation. L'action performée sur la scène cherche moins à susciter une réaction militante du spectateur que sa réflexion sur les conditions qui ont mené aux situations qui lui sont données à voir, et ce afin de les éviter. Si le silence et l'oubli exigés par l'édit de Nantes ne sont pas respectés (les pièces ne sont de toute façon pas publiées dans le royaume de France), ce n'est pas pour promouvoir l'insurrection civile, mais pour proposer en exemple la mémoire d'une conduite réformée à la fois pacifique et non dupe des manœuvres de l'ennemi catholique.

Antoine Lancel et Richard Jean de Nérée, protestants français émigrés dans les Provinces-Unies, appartiennent à cette communauté réformée « européenne » qui dénonce les agissements d'une « conjuration papiste internationale[2] », fondée sur un axe Espagne-Lorraine (terre des Guise)-Rome. Dans les deux pièces, il s'agit de déjouer les pièges de cette « conjuration » catholique, tant au niveau local, qu'au niveau européen, ce que montrent particulièrement les allusions à la France ligueuse des années 1580 dans le *Miroir de l'Union belgique*. Si la pratique ouverte de la religion protestante est revendiquée dans *Le Triomphe de la Ligue* et si le Dieu loué dans la pièce de Lancel est très explicitement l'Éternel « luthérien », la polémique semble se déplacer par rapport aux pièces que nous avons étudiées jusqu'à présent : le conflit théologique laisse la place à une remise en cause politique des moyens du gouvernement. Les débats sur la tyrannie, la sédition et le droit des peuples à disposer

[1] [NÉRÉE Richard Jean de], *Le Triomphe de la Ligue, tragédie nouvelle*, Leyde, Thomas Passon, 1607. Les citations renverront à cette édition.
[2] DAUSSY Hugues, « Protestants et politique au XVIe siècle : état de la recherche et perspectives », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 2004, t. 150, n° 1, p. 29.

d'eux-mêmes prennent ainsi le pas sur la mise en scène des angoisses sotériologiques et eschatologiques et la religion catholique n'est plus présentée que comme un paravent aux visées territoriales expansionnistes de la maison royale d'Espagne.

L'enjeu de ses deux pièces n'est donc plus essentiellement d'assurer le salut des âmes des spectateurs en leur indiquant le droit chemin du paradis réformé, mais bien davantage d'unir le public dans une communauté politique qui dépasse les divisions religieuses pour se liguer contre un « étranger » (espagnol, lorrain et/ou italien) et ainsi éloigner le spectre de la rébellion et des guerres civiles fratricides. Mais, à l'inverse de l'édit de Nantes, cette « union » civile s'inscrit dans un rappel du passé récent et constitue une sorte de résistance à l'effacement mémoriel que voudrait imposer le pouvoir monarchique bourbon : théâtre de témoignage à nouveau, le théâtre d'actualité réformé défend la mémoire de son action, mais il ne le fait plus, contrairement à la *Tragédie du sac de Cabrières*, sur le mode de la présentification.

A) Un « présent mémoriel » : la leçon politico-morale de l'histoire récente

Les structures du *Miroir de l'Union belgique* et du *Triomphe de la Ligue* sont fondées sur la succession temporelle des différents « événements historiques » réellement survenus durant le laps de temps représenté par les dramaturges. Cette construction linéaire, étendue sur plusieurs années, atténue l'accélération « catastrophique » qui est déployée dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, où l'effet d'emballement suscité par la mise en scène d'un seul événement concourt à la présentification horrifiée du massacre final. À l'inverse de la *Comédie du Pape malade*, où le personnage de Satan unifie les référents historiques très divers pour créer un effet de présent « catholique » désigné au spectateur comme l'ennemi à combattre, les pièces d'A. Lancel et de R. de Nérée accentuent l'effet successif des événements, le plus souvent rapportés sur la scène par des récits juxtaposés qui renforcent leur dimension narrative. Comme dans un livre d'histoire, le présent, à peine passé, est présenté sous la forme de tirades « prêtes-à-mémoriser », presque détachées de l'action, et qui font sens en elles-mêmes pour leur valeur mémorielle et le sens moral et historique que l'on peut en tirer.

(1) Le Miroir de l'Union belgique *(1604) : un théâtre « historiographe »*

Le Miroir de l'Union belgique, composé par Antoine Lancel, maître de français à l'école de La Haye et amateur de théâtre (il donne avec ses élèves une représentation de l'*Abraham Sacrifiant* de Théodore de Bèze en 1605[1]), met en scène les efforts de l'Union belgique pour conserver son unité et se dégager de la tutelle de l'Espagnol, « Fléau du monde ».

L'action se déroule à la fin des années 1590, soit une trentaine d'années après le début de la Guerre de Quatre-Vingts ans[2], dite aussi révolte des Gueux, qui opposa les provinces du nord des Pays-Bas des Habsbourg (les Dix-sept Provinces réunies par Charles Quint en 1549) à l'autorité du roi d'Espagne Philippe II. Depuis le début du règne de ce dernier, en 1556, les Pays-Bas s'élèvent contre la politique fiscale, administrative et religieuse de l'Espagne : l'augmentation des impôts, l'exercice d'un pouvoir très centralisateur qui restreint les privilèges commerciaux et les libertés urbaines, ainsi que les violences de l'Inquisition espagnole dans une région où le calvinisme est fortement implanté, suscitent des protestations, même parmi les catholiques hollandais. Face à l'intransigeance royale et à la répression sanglante de la révolte iconoclaste de 1566, ces tensions se transforment en guerre d'indépendance.

Guillaume de Nassau, prince d'Orange, député aux états généraux des Dix-Sept Provinces, prend la tête des armées rebelles qui gagnent rapidement le contrôle des provinces du nord. La population demeure cependant religieusement divisée : si une minorité de calvinistes appellent à la conversion de toutes les provinces au protestantisme et à la déchéance du roi catholique, une autre minorité catholique reste fidèle à l'autorité espagnole, tandis qu'une immense majorité n'adhère à aucun camp en particulier, mais souhaite avant tout le rétablissement des privilèges commerciaux ainsi que le rappel des mercenaires espagnols qui commettent de nombreux pillages. Les partisans réformés, les plus actifs dans la lutte armée, imposent à Guillaume d'Orange sa conversion au calvinisme en 1573 ; avec la nouvelle nomination d'Alexandre Farnèse, duc de Parme, à la tête d'une armée espagnole catholique renflouée par l'or des Amériques, le conflit oppose à présent deux chefs militaires et deux religions. En 1579, les Dix-Sept Provinces se divisent en deux « Unions » : au sud, l'Union d'Arras, fidèle à la couronne et de plus en plus catholique (*Belgica Regia*) ; au nord, l'Union d'Utrecht (qui regroupe les sept provinces septentrionales, formant les Provinces-Unies ou *Belgica Fœderata*), qui déclare la déchéance du roi Philippe II en 1581 et, après des négociations infructueuses

---

[1] Voir FRANSEN Jan, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles,* Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 33-34.

[2] Voir LIMM Peter, *The Dutch Revolt, 1559-1648*, Longman, Londres, 1989 ; LOTTIN Alain et GUIGNET Philippe, *Histoire des provinces françaises du Nord, de Charles Quint à la Révolution française*, Arras, Artois Presses Université, 2006.

avec François d'Anjou pour prendre la place du souverain déchu, proclame une république, de plus en plus calviniste.

Guillaume d'Orange, assassiné par le royaliste catholique Balthazar Gérard en juillet 1584, est remplacé par son fils Maurice de Nassau à la tête de l'insurrection. Les succès militaires de ce dernier (notamment Turnhout en 1597), ainsi que la défaite de l'Invicible Armada en 1588 et la déclaration de guerre qu'Henri IV adresse à l'Espagne en 1595, obligent Philippe II, assailli de toutes parts, à signer avec la France, en 1598, la paix de Vervins, selon laquelle il s'engage à donner les Pays-Bas à sa fille Isabelle à l'occasion de son mariage avec l'archiduc Albert d'Autriche, qui en est gouverneur depuis 1595. Le mariage a lieu en 1599, mais la paix proposée par le nouveau couple des « archiducs » n'est pas acceptée par les provinces du nord. Après la bataille de Nieuport en 1600, où l'armée des Provinces-Unies, soutenue par un corps expéditionnaire anglais, l'emporte sur l'armée royale espagnole dirigée par Albert, Maurice de Nassau décide de faire retraite vers le nord ; la division des Pays-Bas en deux groupes de provinces est alors consommée. Après le terrible siège d'Ostende, de 1601 à 1604, qui tombe aux mains des Espagnols, des pourparlers sont engagés entre les Provinces-Unies et les Pays-Bas espagnols et une trêve de douze ans est signée à Anvers en 1609.

L'action du *Miroir de l'Union belgique* est rythmée par la chronologie exacte du conflit hispano-hollandais, présenté du point de vue de l'Union belgique (*Belgica Fœderata*), Union à préserver des attaques espagnoles démoniaques qui cherchent à la démanteler.

L'acte I, qui se déroule après la nomination d'Albert d'Autriche comme gouverneur, en 1595, oppose les monologues successifs de l'Union belgique, qui se lamente d'être « par pièces déchirée » par la « race meurtrière » espagnole (B 1 v°), et de Satan, qui se réjouit de l'action de « [s]es Espagnols bigots » à l'encontre de cette « Belgique » qui maintient « les lois d'un Calvin et Luther » (B 2 r°). Cette opposition religieuse via des personnifications allégoriques se traduit à un niveau plus « humain », dans le débat des personnages du « Partial » et du « Bon patriote » : le « Partial » (i. e. celui qui veut « partir » la Belgique, et donc la diviser) se dit prêt à « brûler et rôtir » tous les « luthériens » et à dénoncer le « Bon patriote », affligé de l'état de l'Union belgique, comme un « Huguenot » « sur le bureau du pape » (B 3 r°-v°). Religion (réformée, mais cela va de soi) entre en scène pour conforter le Bon patriote et l'Union belgique dans leur union ferme contre l'« Antéchrist » espagnol : « Par moi vous maintiendrez votre sainte Union,/ Malgré tous les efforts de l'Inquisition » (B 4 r°).

À l'acte II, l'opposition religieuse laisse place à une interrogation d'ordre politique et militaire qui sera l'enjeu du reste de la pièce : Albert doit-il vaincre l'Union belgique par la force (position de Satan) ou par la ruse (position du Jésuite) ? L'archiduc se range à la position de Satan qui se réjouit de voir « renflammer le feu de l'Inquisition » sur les « Prétendus réformés » (C 3 v°) et montre au public les « acérés couteaux » qu'en bon « saint Jacobin » il porte sous son habit pour « les fourrer aux tripes et boyaux,/ Des Princes et des rois, avec humble apparence/ Comme l'a éprouvé naguère un roi de

France » (C 4 r°). Satan, « en habit de jacobin » comme l'indique la liste des personnages, est donc un nouveau Jacques Clément, ce moine jacobin qui tue Henri III d'un coup de couteau au ventre le 1er août 1589. Cette mention du régicide du dernier roi Valois (alors même que l'assassinat de Guillaume d'Orange fournissait au dramaturge un exemple local de meurtre au plus haut degré de l'État) fait du conflit hollandais une sorte de « suite » de l'épisode ligueur français et insiste sur la dimension européenne des projets catholico-démoniaques. La dimension chronologique de l'intrigue est encore renforcée par le rappel des premières victoires que l'archiduc Albert a remportées à Calais, Ardre et Hulst et surtout par l'intervention d'un personnage tout à fait nouveau dans notre corpus : l'Historiographe. Exemples historiques à l'appui, ce personnage s'émerveille de la résistance de la petite Union belgique qui, depuis « plus de trente ans » (C 6 v°), tient tête à la puissance espagnole qui s'ingénie quant à elle à se détruire elle-même, comme lors de la défaite de l'Invincible Armada devant les navires anglais commandés par Francis Drake (« Drac » dans le texte) et les marins des « états unis de la belgique terre » (D 1 v°), ces « Gueux de la mer » qui bloquaient la flotte espagnole dans les ports de Flandre – la bataille est racontée en termes épiques par l'Historiographe, qui voit en elle « L'œuvre du Tout puissant » (D 2 r°).

L'acte III est tout entier consacré au récit tout aussi épique de la bataille de Turnhout (1597), que Maurice de Nassau remporte sur les troupes de l'archiduc : un Messager en livre tout d'abord un rapport très précis à Albert, puis le Partial qui fuit la bataille la raconte au Bon patriote qui loue l'Éternel de son intervention, enfin Satan et le Jésuite discutent de la méthode à adopter puisque les « gueux » (E 2 v°) des Provinces-Unies refusent la paix, que les batailles coûtent cher en hommes et que Maurice est un si « vaillant soldat » (E 2 r°).

À l'acte IV, Albert annonce au public qu'il a fait la paix avec la France (soit la paix de Vervins) – ce qui est un moyen pour A. Lancel de tresser des couronnes à « Henri de Bourbon [Henri IV] martial gendarme/ Toujours en action, vigilant et en arme » (E 3 r°) –, et ce afin de se libérer du « plus aigre éperon » de ses trois adversaires (France, Angleterre, Provinces-Unies). À cette occasion, l'archiduc mentionne qu'il est « frustré d'espoir touchant la sainte Ligue » française (soutenue par l'Espagne mais décapitée par Henri III et vaincue par Henri IV, comme nous le verrons plus loin), liant à nouveau l'histoire de France à l'histoire hollandaise dans un contexte de conflits politico-religieux à l'échelle européenne. Dans un second monologue, Satan se réjouit du mariage d'Albert et de l'infante d'Espagne Isabelle (1599), ainsi que de la paix que les jésuites « machiavélistes » (E 4 r°) vont proposer aux Hollandais, en faveur du « grand pasteur romain » (le pape). Face aux craintes du Partial que l'Union belgique ne perce à jour la duplicité de Feinte paix, Satan réplique qu'il l'éblouira de son « catholicon » (i.e. un remède universel) qui « fit la Ligue de France » (F 1 v°) et qui pourra donc « mettre une discordance/ En tout ce peuple uni » (F 2 r°) et que, dans le cas où les « luthériens ne [les] écoute[rai]ent pas », il jouera « des couteaux » comme « en France on a fait vers Henri de Valois ». L'évocation récurrente de la Ligue française et du régicide d'Henri III fonctionne comme un contre-modèle qui met en accusation les Espagnols diaboliques et

comme une menace qui pèse toujours sur l'Union belgique (et, potentiellement, sur le royaume de France). L'Historiographe ne se laisse pourtant pas prendre à cette paix trompeuse et, exemples historiques de la violence espagnole toujours à l'appui, démontre à l'Homme Politique (qui n'était pas mentionné dans la liste des personnages) que cette paix « ten[d] à tyrannie » (H 5 v°). L'Union belgique, en rappelant de la même façon les cruautés commises par l'archiduc Albert quand il était archevêque de Tolède et « chef sur les inquisiteurs » (G 2 v°), rejette cette « tromperesse paix » fomentée par le « serpent romain » (G 3 r°).

Une fois la « Feinte paix » rejetée, vient le temps de la guerre à l'acte V : après qu'Albert s'est posé en prince légitime face à son peuple rebelle et que l'Infante a appelé à la violence contre une « populace » (H 1 r°) qui a coûté tant d'argent à l'Espagne, l'Espagnol Fléau du monde, personnage qui désigne la puissance ibérique dans son ensemble, s'apprête à se déchaîner contre les Hollandais « mutins » (H 2 v°), au plus grand plaisir de Satan qui voit en lui « un diable d'enfer » (H 3 r°). Le combat a lieu sur scène (comme l'indiquent les exhortations militaires « Sus ») : l'Union belgique fait appel au prince Maurice qui, tel un *deus ex machina*, apparaît dès qu'on a besoin de lui et chasse en quelques répliques les troupes du Fléau du monde, avant de rendre grâce au « grand Dieu immortel » (H 4 v°) pour cette victoire.

La pièce d'Antoine Lancel, organisée autour de l'opposition terme à terme, jusque dans les corps, des « basanés meurtriers » espagnols (B 1 r°) et des « pêcheurs, [...] rustauds, [...] mangeurs de fromage » hollandais (H 2 r°), applique le déroulement chronologique des événements de la fin des années 1590 sur une structure dramaturgique aristotélicienne « classique » : situation initiale (Union menacée), nœud (sera-t-elle vaincue par les armes ou par la ruse ?), rebondissements (victoire de Turnhout, refus de la « Feinte paix »), dénouement (victoire militaire de l'Union sur la scène). L'effet de succession prédomine cependant sur la structure organisée vers une catastrophe (évitée, puisque le genre de la tragi-comédie implique ici une fin heureuse) : dans le Prologue, les treize occurrences anaphoriques du « Vous verrez[1] » adressé au public mettent en avant cette construction de l'intrigue par événements successifs, construction qui met en valeur la chronologie des faits et qui fait prédominer la lecture *historique* sur la lecture *dramatique*. Ce que semble chercher le dramaturge, c'est moins à susciter l'émotion du spectateur hollandais devant les risques encourus par l'Union belgique qu'à entretenir la mémoire des hauts-faits guerriers qui lui ont permis de résister face à l'Espagne et de se constituer en tant que nation indépendante. Dans l'adresse « Au lecteur », Antoine Lancel déclare, en bonne logique encomiastique, vouloir faire de sa pièce un monument à la mémoire de Maurice de Nassau : « Engravons à jamais au temple de mémoire/ Les hauts faits de NASSAU, prince digne de gloire » (A 5 v°). Cette dimension mémorialiste ne se limite pas aux dédicaces

[1] « Vous verrez comme on fait une métamorphose/ D'un cardinal Albert à un guerrier soudain », « Vous verrez ce que fait l'affamé loup romain », « Vous verrez lorsqu'Albert entreprend furieux », « Vous verrez aussitôt ce beau fleuron d'Orange », A 6 r°-v°.

liminaires puisque l'étonnant personnage de l'Historiographe joue, dans l'intrigue, le rôle de la « mémoire collective ». Quand il fait au Bon Patriote le récit de la défaite de l'Invincible Armada, ce dernier le remercie de lui livrer la « Vérité » de l'événement :

> Ô mon très cher ami ! que j'ai d'aise et soulas,
> D'ouïr la **Vérité de cette belle histoire**,
> Digne à la vérité d'en **garder la mémoire**. (D 2 r°, nous soulignons)

C'est cette « mémoire » toute historienne du passé qui lui permet de procéder à une lecture lucide du présent et de refroidir les ardeurs naïves de l'Homme politique qui se réjouit de la « Feinte paix » proposée par les Espagnols. L'Historiographe ne veut plus placer sa confiance en des souverains catholiques qui ont tant de fois profité d'une fausse paix pour se livrer à des cruautés sur les réformés :

> Ô ! **j'en ai vu plusieurs fricassés et brûlés**
> **Décollés et noyés, pendus et étranglés.**
> **Bannis et déchassés, confisqués de leur terre**,
> Maisons, biens et moyens, et pourtant si je n'erre
> Jamais n'écouteront aux paix de notre roi.
> Car elles les ont mis en un trop grand effroi,
> Leur guerre c'est leur paix, et la paix est leur guerre. (H 6 r°, nous soulignons)

En convoquant la mémoire des martyrs protestants torturés par l'Inquisition espagnole, l'Historiographe met en garde ses compatriotes sur les véritables intentions de l'archiduc Albert. Les événements évoqués dans *Le Miroir de l'Union belgique*, sont presque tous confinés au récit – la grande proportion de monologues dans la pièce n'est à ce titre pas anodine – ; l'actualité plus ou moins immédiate est projetée dans un passé historique qui peut être rappelé à la mémoire, examiné, et ainsi faire sens dans le présent du spectateur. L'événement n'est plus représenté sur la scène dans une contemporanéité brûlante, comme dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, mais raconté comme un événement « froid », passé, dont l'analyse peut dicter une conduite. Ce n'est pas un appel aux armes ni au martyre, mais une leçon d'histoire politique qui est proposée au spectateur : « historiographie et postérité, détachées des immédiatetés des partis en conflit, sont mieux en prise sur l'action présente comme sur le futur parce qu'elles surplombent le temps et sont capables de synthèse[1] ». La position de surplomb prise par la scène avec des événements parfois tout proches, et l'élimination de « la référence à l'ici et au maintenant absolu de l'expérience vive » dans le « passa[ge] de la mémoire à l'historiographie[2] », permettent au dramaturge français d'offrir au public une lecture du conflit religieux hollandais à l'échelle européenne. La convocation répétée des souvenirs de la Ligue française et du régicide d'Henri III doit servir à la fois de repoussoir et de modèle aux Provinces-Unies : repoussoir pour éviter le meurtre du fils (Maurice) après celui du père (Guillaume), mais aussi modèle de la victoire d'Henri IV sur la Ligue lorraino-hispano-romaine.

---

[1] FRAGONARD Marie-Madeleine, « La représentation des forces collectives de la guerre dans un certain nombre de pièces du XVI^e^ siècle », in Myriam Chiabò et Federico Doglio (éds), *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, *op. cit.*, p. 202.
[2] RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 183.

La validité de cette leçon politique est rendue manifeste par la bataille finale qui, justement, n'est pas racontée, mais représentée sur la scène. Passés au filtre du *Miroir* de l'histoire et de la mémoire, les événements récents, parfois à peine passés, ont conduit à la victoire, dans un présent appelé à durer. Il faut noter que la dernière scène est la seule qui ne soit pas historiquement et géographiquement définie : le succès de l'Union belgique, conduite par le *deus ex machina* Maurice de Nassau, ne correspond pas à un « coup » militaire éphémère, mais à une victoire pérenne voulue par Dieu. Quelle que soit la dimension incantatoire et apotropaïque de cette conclusion – en 1604, les Espagnols remportent le siège d'Ostende – elle constitue le point d'aboutissement de la structure chronologique de la pièce qui se veut un *Miroir* de la situation de l'Union belgique, mais aussi une preuve de l'intervention divine en sa faveur, tant dans le passé que dans le présent (*le moyen par lequel l'Éternel* ***l'a maintenue et maintient***). La connaissance *historique* de l'actualité a permis au peuple choisi par Dieu d'accéder à la victoire *politique* et *militaire* présente.

(2) Le Triomphe de la Ligue *(1607) ou comment choisir les événements dignes d'une « souvenance [...] de papier »*

Si, en 1604, Antoine Lancel met en scène l'histoire récente des Pays-Bas dans *Le Miroir de l'Union belgique*, c'est l'histoire de France que Richard Jean de Nérée choisit de donner à voir au public en 1607 dans *Le Triomphe de la Ligue*. Né en Normandie en 1579 dans une famille calviniste, R. de Nérée s'inscrit en 1601 à l'Université de Leyde, où il présente quatre thèses en cinq ans. Son installation aux Pays-Bas est définitive : en 1604 il épouse Anna Wijnhoff d'Utrecht et, après quelques difficultés avec les chefs de l'Église réformée néerlandaise qui le soupçonnent d'arminianisme, devient, en 1611, ministre du régiment de Gaspard III de Coligny, maréchal de Châtillon. Il entretient des liens avec des figures éminentes de l'université protestante hollandaise : Daniel Heinsius – philologue auteur d'un des sonnets liminaires du *Triomphe de la Ligue* et qui confie à Nérée en 1618 la traduction en français des actes du synode de Dortrecht qui rejette l'arminianisme –, Hugo Grotius, juriste proche des thèses arminiennes, et Dominique Baudius, avocat lié aux milieux protestants français, ayant accompagné l'ambassadeur d'Henri IV auprès d'Élisabeth d'Angleterre avant de s'installer à Leyde. L'amitié que R. de Nérée porte à Samuel Korecki, jeune noble polonais issu d'une famille réformée venu étudier à Leyde, à qui le dramaturge occasionnel dédie sa « tragédie nouvelle », indique l'appartenance du ministre normand à un « réseau » protestant qui ne se limite ni à la France

ni aux Provinces-Unies : « Nérée n'était pas que français ; c'était un européen, du moins de l'Europe protestante[1] ».

Cette dimension européenne se donne à lire dans son unique pièce de théâtre au titre éminemment ironique. En 1607, *Le Triomphe de la Ligue* ne peut en effet être compris que comme une antiphrase et c'est bien tous les revers de fortune essuyés par le parti ultra-catholique français, mais aussi européen, entre 1587 et janvier 1589 que la pièce présente au spectateur. L'étendue chronologique des faits convoqués par la pièce, la complexité de leur inscription dans une perspective internationale et le choix sélectif qu'opère parmi eux le protestant R. de Nérée nous imposent de proposer ici une présentation détaillée des événements liés à la constitution, aux activités et à la chute de la seconde Ligue française. Cette mise au point nous est d'autant plus nécessaire que, dans la deuxième partie de ce travail, nous étudierons le point de vue catholique sur cette affaire, à travers l'analyse de la *Guisiade* (1589) et du *Guisien* (1592)[2]. Contrairement à ce que prétend – de bonne foi ou non – R. de Nérée quand il plaide auprès du lecteur « la beauté de ce sujet qui n'a jamais été manié » (« Au lecteur »), en 1607, la Ligue française a déjà servi de sujet à des pièces de théâtre d'extrême actualité, au service d'une propagande catholique fortement impliquée dans la crise de succession à la couronne de France. Écrite près de vingt ans après les faits, la tragédie du *Triomphe de la Ligue* propose au contraire une version à la fois surplombante et protestante des événements, dont nous tentons de donner, ici, une présentation la plus « a-confessionnelle » possible.

En juin 1584, la mort de François de France, duc d'Anjou et d'Alençon, plus jeune frère du roi Henri III lui-même dépourvu de descendance, entraîne une crise de succession : selon la loi de primogéniture masculine, le successeur d'Henri III est Henri de Navarre, un réformé, relaps de surcroît (suite à sa première conversion au catholicisme après la Saint-Barthélemy). Cette éventualité paraît intolérable à nombre de sujets catholiques fervents qui défendent les droits à la couronne du vieux cardinal Charles de Bourbon, oncle d'Henri de Navarre. Cette candidature est particulièrement soutenue par les princes de la maison de Lorraine : Henri, duc de Guise (dit le Balafré) et ses frères Louis, cardinal de Guise, et Charles, duc de Mayenne, qui prennent la tête du combat contre le parti huguenot et constituent une seconde Ligue (après celle de 1576). Les raisons de leur engagement sont principalement religieuses : ils justifient la rébellion des sujets dans le cas où le souverain, violant les lois du royaume et particulièrement celle de catholicité, deviendrait le tyran de son peuple. Ces princes, de nationalité française depuis la naturalisation du fondateur de la dynastie, Claude, en 1506, sont présentés comme des « étrangers » de Lorraine par la propagande protestante, qui dénonce leur alliance avec les puissances étrangères espagnole et italienne. Par le traité de Joinville, signé en secret

[1] ANNANDALE Eric T., « Richard Jean de Nérée (1579-1628), un auteur protestant français aux Pays-Bas », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, t. 134, juillet-septembre 1988, p. 497.
[2] Voir Deuxième partie, Chapitre 2, III- « Le meurtre des Guise « justifie » le régicide d'Henri III : la double actualité sanglante des assassinats de Blois »

en janvier 1585, le roi d'Espagne Philippe II s'est en effet engagé à soutenir financièrement les ligueurs, qui doivent en échange éradiquer le protestantisme, recevoir les décrets du Concile de Trente et soutenir le combat des Espagnols aux Pays-Bas – à l'échelle européenne de la lutte de Philippe II contre l'Angleterre d'Élisabeth Ière et les calvinistes hollandais, la stratégie espagnole est tout autant religieuse que politique et militaire. Face à la menace que représente une Ligue renforcée par les doublons espagnols et le soutien du pape, Henri III doit négocier avec elle : l'édit royal de Nemours, signé le 7 juillet 1585, révoque le régime de relative tolérance établi par l'édit de Poitiers en 1577 et confirmé en 1580 par le traité de Nérac, soit respectivement à la fin de la Sixième et de la Septième Guerre de religion. Henri III, pour circonvenir la Ligue, doit donc en prendre la tête et assumer ses revendications ultra-catholiques. Le nouvel édit supprime la liberté de culte et la liberté de conscience et intime aux protestants de choisir entre l'exil et l'abjuration dans un délai de six mois, réduit ensuite à quinze jours. En 1586 et 1587, les armées royales vont multiplier les combats non décisifs contre les troupes d'Henri de Navarre soutenues par l'Angleterre, le Danemark et les cantons suisses protestants.

Cette Ligue catholique princière se double d'une Ligue roturière et parisienne, qui résulte de « la rencontre explosive d'une série d'insatisfactions, aggravées par la conjoncture politique intérieure et extérieure et par l'angoisse religieuse[1] » (les deux mouvements forment la Sainte Union). En 1586-1587, une crise de subsistance a éprouvé de nombreuses provinces et une multitude de mendiants afflue dans la capitale. L'augmentation de l'impôt alourdit les difficultés ; les taxés et les rentiers spoliés murmurent qu'on leur prend leur argent pour satisfaire les mignons du roi et leur luxe extravagant. Henri III s'est de plus aliéné la milice bourgeoise parisienne en déposant ses capitaines pour les remplacer par des fidèles, violant ainsi les privilèges urbains. Tous ces mécontentements sont exploités par certains prédicateurs catholiques qui agitent la menace eschatologique en dénonçant l'impiété du roi et sa connivence avec l'hérésie, dissimulés sous de beaux dehors de dévotion. Henri III, roi mystique et philosophe, est en effet accusé d'hérésie, tout en choquant ses sujets par la mise en scène d'une « religiosité hyperbolique empruntant des formes incompatibles avec la majesté royale[2] » : dans les processions de la confrérie des Pénitents qu'il a lui-même fondée, il défile ainsi sans protection et sans marque distinctive de sa fonction royale. Les chefs du mouvement ligueur parisien, baptisés les « Seize » en référence au découpage des quartiers de la ville, entretiennent les troubles en ayant recours à toutes les ressources de la propagande orale et imprimée. « L'angoisse de l'établissement de la tyrannie protestante était stimulée par des récits décrivant les atrocités commises contre les catholiques d'Angleterre[3] », et notamment par le récit de l'exécution de la catholique Marie Stuart, ancienne reine d'Écosse et de France, cousine des Guise, mise à mort par la reine protestante Élisabeth en février 1587.

---

[1] JOUANNA Arlette (éd), *Histoire et dictionnaire des guerres de religion, op. cit.,* p. 329.
[2] MERLIN Hélène, « Le devenir démoniaque du corps politique sous les guerres de religion », in *Frénésie,* n° 9 « Sorcelleries », été 1990, p. 60.
[3] LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629*, *op. cit.*, p. 250.

La situation pré-insurrectionnelle se cristallise au début de l'année 1588. Le duc d'Épernon, petit cadet de Gascogne devenu favori du roi, acquiert, après la mort de l'autre grand favori, le duc de Joyeuse, à la bataille de Coutras (victoire éclatante du roi de Navarre en 1587), une stature d'homme d'État. Son pouvoir, qui symbolise la primauté du choix royal sur les droits « naturels » des Grands, suscitent la jalousie des princes ligueurs et le ressentiment de la population, qui lie sa richesse soudaine à l'augmentation des impôts. Fin mars, à la faveur du départ d'Épernon pour son gouvernement de Normandie, le duc de Guise convoque une réunion des chefs ligueurs de Paris ; ceux-ci établissent une division de la ville qui permet de mobiliser plus de dix mille hommes. Le roi interdit à Guise d'entrer dans la capitale, mais le duc, appelé par les ligueurs et peut-être aussi par Catherine de Médicis, brave cette interdiction le 9 mai. Sa popularité est immense, il apparaît comme le seul chef capable de mener une croisade contre l'hérésie. Il est cependant difficile de savoir quel but poursuivait le Balafré : il est probable qu'il ne désirait pas une insurrection généralisée, pas plus qu'il ne voulait placer son lignage sur le trône de France ; plus vraisemblablement, il souhaitait sans doute exercer une pression assez forte pour obtenir du roi le renvoi de d'Épernon et son propre accès au pouvoir (notamment à la dignité de connétable de France).

Pour rétablir son pouvoir sur la capitale, Henri III donne l'ordre aux Suisses d'entrer dans Paris et d'en occuper les places stratégiques au matin du 12 mai 1588. Les Parisiens voient dans cette occupation armée une nouvelle preuve de la « tyrannie » royale et craignent pour la vie du duc de Guise et des chefs ligueurs : l'insurrection prend rapidement forme, sur le mode d'une « émotion » populaire incontrôlable – c'est la « journée des barricades ». Face à cette contestation violente et soudaine, le roi donne ordre à ses troupes de se replier et se voit contraint de demander à Henri de Guise d'apaiser la foule. Ce dernier n'est cependant pas en mesure de maîtriser tout le mouvement et Henri III doit s'échapper de Paris le 13 mai pour se réfugier à Chartres.

Humilié et contesté, le roi doit se résigner à négocier avec les catholiques radicaux. Il signe l'édit d'Union à Rouen le 15 juillet 1588 : par ce texte, qui reprend l'édit de Nemours de 1585, il renouvelle son serment d'extirper l'hérésie, proclame son union avec la Ligue dont il se déclare chef, enjoint les catholiques à ne jamais accepter un prince hérétique et amnistie les ligueurs pour les faits survenus les 12 et 13 mai. Le duc de Guise obtient le titre de lieutenant général des armées et le roi doit, à contrecœur, disgracier Épernon. La victoire d'Henri de Guise semble donc totale, mais durant l'été 1588, la conjoncture européenne change. La défaite de l'Invincible Armada face aux flottes anglaise et hollandaise affaiblit la position de la Ligue. Le roi décide alors de réunir les états généraux à Blois pour obtenir des subsides de ses sujets et pour retrouver une légitimité en effaçant l'image de tyran « violeur des libertés et détrousseur de ses sujets[1] » que diffusent les pamphlets. Les élections opposent les partisans de la Ligue et ceux du roi ; à l'issue des votes, les députés du clergé et du tiers-état sont majoritairement ligueurs, ceux de la noblesse comprennent près de la moitié de « royaux ».

[1] JOUANNA Arlette (éd), *Histoire et dictionnaire des guerres de religion, op. cit.,* p. 341.

Les cahiers de doléance montrent un royaume soucieux d'unité religieuse et de régénération spirituelle et s'accordent sur la nécessité de reconnaître aux états le pouvoir de faire des lois fondamentales et immuables que le roi ne pourrait pas changer, lois au rang desquelles figurerait l'édit d'Union. Le roi déclare cet édit loi fondamentale du royaume le 18 octobre ; cependant, en privant un hérétique de la succession à la couronne de France, cette nouvelle loi fondamentale met en péril la loi salique de primogéniture masculine. C'est une rupture institutionnelle très importante, qui donne l'impression aux partisans du roi que ce denier est entièrement soumis au duc de Guise. Mais la bonne volonté apparente que montre Henri III à l'égard des états est subordonnée à leur coopération financière. Les députés, cependant, proposent une meilleure gestion des ressources de la monarchie plutôt qu'une augmentation des impôts : « la principale utilité des états aux yeux du roi est donc anéantie et il n'a plus de raison de les ménager[1] ».

Depuis la journée des barricades, le roi supporte mal le pouvoir conquis par les Guise. Henri III est de plus exaspéré par les demandes des députés et croit qu'en supprimant les princes lorrains il empêchera une atteinte irréparable à sa majesté et à son autorité. Le duc de Guise est averti à plusieurs reprises des intentions royales, mais il refuse d'en tenir compte car il ne pense pas que le rapport de force permette à Henri III de s'en prendre à lui : « On n'oserait », écrit-il même au bas d'un avertissement anonyme trouvé sous sa serviette. Le duc est cependant assassiné le 23 décembre par les Quarante-Cinq de la garde personnelle du roi dans la chambre du souverain au château de Blois ; le lendemain, le cardinal de Guise est exécuté. Le cardinal de Bourbon est arrêté, de même que le président de la noblesse et que certains députés du tiers, ce qui constitue un attentat contre les états. Ce « coup de majesté[2] » n'est pas, pour Henri III et ses partisans, un assassinat, mais une exécution conforme au droit de justice souveraine extraordinaire du souverain. Catherine de Médicis, qui a toujours tenté d'apaiser les relations entre ses fils et la famille de Guise, est affligée par la nouvelle et, déjà affaiblie par la maladie, meurt le 5 janvier 1589.

À Paris, la nouvelle du double meurtre provoque une explosion de colère et de piété à la fois ; des processions blanches sont organisées auxquelles participent de nombreux enfants, qui parcourent les rues de Paris, parfois la nuit, seulement vêtus d'une chemise ou d'un drap. Le 7 janvier 1589, une déclaration de la faculté de théologie de la Sorbonne délie le peuple de son devoir d'obéissance au roi, qui n'est plus désigné que comme « tyran ». Le duc de Mayenne, qui se trouvait à Lyon au moment de l'assassinat de ses frères, est nommé par la Ligue « lieutenant général de l'état royal et couronne de France ». Henri III tente de rétablir son pouvoir à Tours, où il ordonne au Parlement de s'installer. La plupart des parlementaires arrivent à fuir Paris mais certains, dont le président de Harlay, catholique resté fidèle au roi, sont embastillés sous les huées de la foule. Si Henri III a perdu beaucoup de grandes villes, des places importantes lui restent loyales et une bonne partie de la noblesse est prête à répondre

[1] *Ibid*., p. 345.
[2] BERCÉ Yves-Marie, « Les coups de majesté », in Yves-Marie Bercé et Elena Fasano Guarini (éds), *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, École française de Rome, 1996, p. 491-505.

à l'appel du roi qui incarne la légitimité monarchique. L'alliance avec Henri de Navarre reste pourtant nécessaire : un traité est signé à Tours entre les émissaires royaux le 3 avril 1589, traité par lequel le roi de Navarre s'engage à marcher contre Mayenne en échange d'une ville par baillage conquis. Les deux rois se rencontrent le 30 avril 1589 dans le parc de Plessis-lès-Tours et s'embrassent avec effusion sous les acclamations de l'assistance. Les deux armées se rejoignent pour assiéger Paris la ligueuse, mais, le 1er août, le moine jacobin Jacques Clément frappe le roi au bas-ventre avec un couteau ; le souverain succombe à ses blessures le lendemain[1].

Après une lutte de plus de quatre ans sur les détails de laquelle nous ne reviendrons pas ici, Henri de Navarre s'impose comme le successeur légitime d'Henri III. Il abjure le protestantisme à Saint-Denis en juillet 1593 et c'est sous le nom d'Henri IV qu'il est couronné à Chartres le 27 février 1594. En mars 1594, il fait une entrée triomphale dans Paris, soumet la Ligue parisienne et se voit reconnu roi de France par la Sorbonne le 22 avril de la même année. En septembre 1595, Henri IV obtient non sans difficulté l'absolution pontificale, ce qui conduit le duc de Mayenne à se soumettre également. Enfin, en 1598, le duc de Mercœur, gouverneur de Bretagne et dernier grand chef ligueur, se rallie au roi.

C'est presque l'ensemble de cette période troublée que *Le Triomphe de la Ligue* évoque à travers les dialogues des personnages, en suivant le déroulement chronologique des événements, de 1585 à 1589, selon deux orientations dramaturgiques principales : il s'agit d'une part de montrer le caractère profondément séditieux de la Ligue (et donc de rejeter, en miroir, les accusations de rébellion qui pourraient peser sur les protestants) et, d'autre part, de mettre en exergue les défaites successives des ligueurs, selon une logique de dégradation, qui aboutit à la catastrophe inversée de l'assassinat des frères Guise.

En bonne logique d'exposition, le premier acte permet de mettre en scène les forces en présence. Dans le camp protestant, Constance garde-lois, personnification allégorique de la religion réformée qui résiste aux tentatives plus ou moins violentes de conversion, ainsi que le Chœur interne à l'acte, se désignent comme les vrais « enfants généreux/ Issus des vieux Gaulois » (p. 4) et dénoncent la « querelle intestine » déclenchée par l'« étrangère famille » (p. 8) – les Lorraine – que la France a pourtant nourrie dans son sein. Dans le camp catholique, les personnages historiques sont désignés par des anagrammes destinés à les ridiculiser : Giesu est Henri de Guise (le nom, proche du *Gesù* italien évoque les traîtres liens du duc avec Rome et tourne en dérision la lecture martyrologique que les catholiques ont fait de l'assassinat de Blois), Numiade est le duc de Mayenne (dit aussi du Maine), et Jeusoie le duc de Joyeuse. Les événements convoqués par les personnages permettent de lever toute éventuelle ambiguïté sur leurs identités : après s'être posés en chefs de « la Ligue » (p. 10) et avoir

[1] Nous reviendrons sur le régicide de 1589 dans l'étude de la pièce *Cléophon* de Jacques de Fonteny, Troisième Partie, Chapitre 7, I- *Cléophon* de Jacques de Fonteny (1600) : une actualité cryptée et déplacée, p. 565.

énuméré leurs soutiens parisien et étrangers, tant espagnol qu'italien, les Guise rappellent que ces « différends » ont été tramés par leurs « géniteurs parents » qui surent tromper les rois « François » (II) et « Charles » (IX) et pousser ce dernier au massacre de la Saint-Barthélemy :

> [...] Tu le sais bien Paris
> Toi qui en bus le sang, et résonnas de cris :
> Qui en fis empourprer ta nourricière Seine
> Qui des corps tronçonnés regorgeait toute pleine
> Qui en jonchas les champs leur baillant pour tombeaux,
> Les ventres affamés des chiens et des corbeaux. (p. 11)

Sous la plume de Richard de Nérée, le souhait déclaré des Guise est de s'emparer de la couronne de France : sans affirmer très clairement être responsables de leur mort (ce qui serait sans doute une trop grosse contre-vérité historique), les ligueurs se félicitent des décès successifs de Charles IX et de François d'Anjou, qui les aurait empêchés « du beau sceptre approcher » (p. 12), et annoncent leur volonté d'envoyer Henri III « passer le fleuve d'Achéron » (p. 13) – ces menaces contre la personne du roi émaillent l'ensemble de la pièce et justifient par anticipation les assassinats de Blois rapportés à l'acte V.

Les actes suivants donnent à voir de manière successive les obstacles qui s'opposent à la réalisation de ces projets ligueurs : à l'acte II, c'est la résolution des protestants de conserver leur foi malgré la répression qui est mise en avant ; l'acte III met en scène le refus des « politiques » (les catholiques modérés qui restent fidèles au roi) de cautionner la rébellion ligueuse ; à l'acte IV, la Ligue est très affaiblie par ses défaites militaires (récit de la victoire protestante de Coutras) et celles de ses alliés (récit détaillé de la décollation de Marie Stuart, évocation de la destruction de l'Invicible Armada) ; enfin, à l'acte V, le récit fait à Numiade de la mise à mort de ses frères sur ordre royal et l'annonce de la mort de Catherine de Médicis, « Meurtrière de la paix et la mère nourrice/ De notre sainte Ligue » (p. 126), marquent l'acmé de ce *Triomphe* inversé.

La structure de la pièce est donc fondée sur le déroulement chronologique des événements, soutenu par un processus dramatique de gradation (artificielle) des obstacles opposés à la Ligue, mais également par le passage du caractère privé de la résistance réformée, à la dimension extrêmement publique du « coup de majesté » du roi. En plaçant l'origine de la défaite ligueuse dans l'intimité des consciences de chaque fidèle protestant, c'est un appel à la constance que R. de Nérée adresse au spectateur hollandais de 1607, pris dans le conflit de la Guerre de quatre-vingts ans, mais aussi sans doute aux protestants français tentés par la conversion, à l'image du roi Henri IV.

La dimension historique de la pièce est liée par le dramaturge à sa vocation moraliste : comme l'indique la « Fin de l'auteur », il ne s'agit pas pour R. de Nérée « d'habiller la vérité », « Mais bien de dire à nos fils,/ Ce que nos pères en France/ Ont dit, fait, souffert jadis/ Pour en éviter l'offense ». La tragédie se doit de dire le passé tout proche des pères, afin qu'il ne se reproduise pas dans le présent

des fils. Et c'est ce but moral qui justifie aux yeux de Nérée de braver « l'amnistie royale[1] » qui a « mis au ban et au tombeau toutes animosités, toutes partialités », et d'encourir l'accusation de « regratter [l]es plaies » de la France, de « rafraîchir ses douleurs », de « rallumer ses feux amortis » (*4 r°-v°). L'accusation de vouloir « remettre [la France] aux prises », l'auteur du *Triomphe de la Ligue* la rejette entièrement en arguant du fait que l'image de la France sanglante et de la Ligue détruite par la volonté de Dieu ne peut inciter le spectateur à la rébellion, mais au contraire à la dévotion :

> […] mais plutôt qui ne voit la mort d'un enfant, couvert néanmoins d'un légitime lien, faire fendre le cœur, fondre les yeux et tirer les larmes de sang à son pauvre père, lui faire porter la main sur la conscience, se battre de coups, s'abattre devant l'Éternel, affamé de sa grâce, altéré de ses bontés, crier après sa miséricorde ? (*5 v°)

Montrer les douleurs de la France sur « l'échafaud » scénique, ce n'est en effet pas pour R. de Nérée ranimer les dissensions, mais à l'inverse louer l'intervention de Dieu qui a « paru sur le théâtre » pour punir les ligueurs :

> Et puis, **Dieu qui est descendu, qui a paru sur le théâtre a joué son rôle et n'a jamais quitté l'échafaud** qu'après avoir attaché Ixion à une roue, exaucé la voix lamentable de Philoctète : laissé Aman au bout d'une corde : Mardochée dans un palais : mis or d'échec et de danger au milieu des dangers, la vie de ceux qui portent sa livrée, marchent à sa solde, et ne se plaisent de vivre en terre que tant qu'il leur défend d'y mourir : **lève son masque, veut être reconnu au plus épais de la foule, en ses jugements et ses défenses**. Il y va de sa gloire, de sa providence. Et qui heurtera contre ? (*5 v°-*6 r°, nous soulignons)[2]

Il convient donc, non pas de se taire, comme le recommandaient les édits de pacification, mais au contraire de bâtir une « souvenance [...] de papier » qui rappelle à la génération réformée présente, comme à la génération future, que l'Éternel s'est manifesté à ses côtés :

> À la moindre vue, à la touche, et la lutte d'un ange, au fond de la nuit, au couvert des ténèbres, Jacob dressera **un mémorial de pierres, une souvenance, une reconnaissance** locale : et à celle de l'Éternel, en plein midi, à la vue de la France, à l'ouïe de l'Europe, **nous n'en bâtirons une de papier** ? (*6 r°, nous soulignons)

La comparaison des temps de la Ligue en France avec la lutte de Jacob et de l'Ange (*Genèse*, 32) et, plus haut, de la punition de Guise avec celle d'Aman, le mauvais conseiller du *Livre d'Esther*, marque un traitement de l'histoire similaire dans *Le Triomphe de la Ligue* et *Le Miroir de l'Union belgique* : il s'agit de mettre en scène l'histoire récente, non pas pour lui conférer une dimension « présente » qui stimulerait l'émotion et/ou l'indignation du spectateur et pourrait ainsi l'inciter à l'action dans l'au-

---

[1] Bien qu'Henri IV ne soit jamais critiqué dans *Le Triomphe de la Ligue*, où son rôle politique et militaire apparaît au contraire décisif, ce refus de l'« amnistie royale » ainsi que le fait que la pièce, publiée hors du royaume de France, ne soit en aucune façon dédiée au souverain, pourraient se lire comme une critique (très) voilée de son abjuration.

[2] La ressemblance de cette « Fin de l'auteur » avec l'épitre dédicatoire que rédige Antoine de Montchrestien pour l'édition de ses *Tragédies* en 1601 donne à penser que Richard Jean de Nérée a lu *L'Écossaise* de Montchrestien, auteur normand comme lui, et propose dans sa pièce une vision antithétique de Marie Stuart. Ce point sera traité plus longuement dans notre étude *L'Écossaise,* voir Troisième Partie, Chapitre 7, II- *L'Écossaise ou le désastre* d'Antoine de Montchrestien (1601) : une actualité « exemplarisée », p. 595.

delà de la séance théâtrale, mais pour transformer cette histoire contemporaine en « mémorial ». Dans la pièce de R. de Nérée, les événements convoqués sont tous évoqués par le récit et non performés sur la scène et ces récits sont de surcroît livrés dans des lieux éloignés des événements et donc déjà temporellement « déconnectés » des faits (à Paris pour les récits de la décollation de Marie Stuart et de la bataille de Coutras, à Lyon pour le récit des assassinats de Blois). Par leur nature *médiat*isée, ces récits donnent à entendre une actualité (*immédiate* dans le temps de la fiction dramatique) sous une forme déjà « mémorielle » : la bataille de Coutras devient un combat épique aux accents de chanson de gestes, quand le récit de la mort de Marie Stuart reprend tous les *topoï* de la légende noire entourant la reine catholique et ses supposés nombreux amants, légende diffusée par les pamphlets protestants. Le mode d'énonciation particulier du récit, à l'inverse de la re-présentation « par des personnages en actions », donne à entendre l'événement sous une forme déjà légendaire, la narration participant de la fabrication de la re-nommée – au sens propre comme au sens figuré – dans la mémoire orale collective.

Mémoire ne veut pas nécessairement dire *vérité*, et encore moins *impartialité* : si R. de Nérée, en écrivant son « mémorial » scénique, a respecté la chronologie des faits, il pratique néanmoins un art consommé du montage et des changements de focale, mis au service d'une lecture logiquement partisane des événements racontés. Pour ménager une dégradation progressive de la situation de la Ligue – et ainsi donner à voir une action de la providence divine efficace et continue –, il lui faut passer sous silence les revers subis par le camp protestant durant cette période : la victoire des troupes royales commandée par le duc de Guise à Vimory, six jours après la défaite subie par le duc de Joyeuse à Coutras n'est ainsi pas mentionnée dans *Le Triomphe de la Ligue*. Pour entretenir cette logique de défaite du camp ligueur, le dramaturge est de plus amené à accorder une importance très grande à des événements qui, politiquement ou militairement, n'ont pas de réelles conséquences sur le destin des Guise : ainsi, le décollement de Marie Stuart, rapporté par Visteie (Jésuite), est présenté par Giesu comme « la triste fin de la Ligue et de moi » (p. 76), alors que la mort de la reine catholique, pour triste et choquante qu'elle soit aux yeux d'un membre de sa famille et d'un coreligionnaire, ne change pas profondément la situation en Angleterre, où elle était tenue assignée à résidence depuis dix-huit ans.

Le « coup de force » dramaturgique le plus évident consiste à clore la tragédie sur le récit de la mise à mort des Guise à Blois : cet événement constitue certes une décapitation de la Ligue nobiliaire, au sens propre comme au sens figuré, et donc un anti-*Triomphe*, mais certainement pas la fin du mouvement ultra-catholique en France, qui atteint au contraire son apogée quelques mois plus tard lors de l'assassinat d'Henri III, alors allié du protestant Henri de Navarre. Convoquer sur la scène une longue période de temps – et non un événement précis comme dans *La Tragédie du sac de Cabrières* – permet ainsi d'user efficacement du montage comme arme de propagande en ne prélevant dans l'histoire que les faits qui vont dans le sens de la « mémoire » que l'on veut proposer au spectateur. En plaçant son intrigue dans une temporalité plus longue que l'actualité événementielle, Nérée cherche

ainsi à mettre en lumière un complot international-catholique pour lequel la religion n'est qu'un prétexte politique, mais dont la puissance, les soutiens internationaux et le cynisme appellent la colère du Dieu réformé.

B) Réécrire l'actualité en effaçant le débat théologique : la religion catholique comme « prétexte » de la Ligue

Si l'on inscrit *Le Miroir de l'Union belgique* et *Le Triomphe de la Ligue* dans une lecture diachronique du théâtre d'actualité protestant, on constate un effacement très sensible du débat théologique. Contrairement aux pièces étudiées dans le premier chapitre de cette partie, les questions eschatologique et sotériologique sont pratiquement absentes sous la plume d'Antoine Lancel et de Richard de Nérée, qui ne font pourtant pas mystère de leur appartenance à la communauté protestante. Si la religion constitue dans leurs pièces la ligne de démarcation entre les personnages « bons » et les personnages « méchants », il s'agit moins d'une querelle religieuse au sens *théologique* qu'une opposition religieuse « *politique* ».

Certes, la foi en Dieu est ce qui détermine dramaturgiquement la victoire des protestants. Dans *Le Miroir de l'Union belgique*, L'Espagnol fléau du monde veut éradiquer le « Luthérien, le perfide et rebelle » (H 2 r°), et seule l'intervention de la Providence sauve les Provinces-Unies des violences de l'Inquisition. Le bras de Maurice de Nassau est armé par Dieu et le prince d'Orange combat, dans l'ordre, « Pour la Religion Union et patrie » (H 4 r°). Dans *Le Triomphe de la Ligue*, le premier obstacle qui s'élève contre le complot ligueur est de même l'affirmation de la foi réformée. À l'acte II, Constance rappelle à l'ordre Nicomède « timide », personnage générique de protestant qui, par peur des représailles, dissimule sa véritable foi, à la manière des nicodémites accusés par Calvin[1] – l'anagramme du nom du personnage, *comédien*, n'étant pas de plus sans évoquer l'hypocrisie qui lui est reprochée. Tout en reconnaissant les difficultés rencontrées par les réformés depuis que la Ligue a changé « L'édit sacré de paix, à un édit sanglant » (p. 19, référence à l'édit d'Union), Constance exhorte Nicomède à « confess[er] Christ pleinement » (p. 23), au risque de ses richesses et de sa vie, car le vrai royaume est au Ciel, et qu'il est impossible de séparer l'âme (qui resterait pure) et le corps « brûlant de sal amour » (p. 24). Cependant, hormis la critique iconoclaste qui reproche à Nicomède d'avoir « courr[u] idolâtre/ À la pierre et au bois » et d'avoir « Immolé à des Dieux muets, aveugles, sourds » (p. 22), les répliques de Constance n'abordent aucun des points cruciaux de la dispute théologique qui sépare catholiques et protestants et n'évoquent que le dénouement heureux de cet

[1] Voir sur ce point le Prologue de cette thèse, I, C- S'adresser à son public comme à une communauté de réception, p. 53.

affrontement religieux : « en peu de jours malgré la ligue folle/ [Christ] vaincra l'Antichrist, les ligueurs et l'idole » (p. 29). Dans *Le Miroir de l'Union belgique*, la seule mention du conflit théologique est faite par Satan qui dit vouloir déclarer une « guerre mortelle » aux réformés afin de « tenir en honneur notre Dieu Jean le blanc » (B 2 v°). Cette référence ironique au débat sur la transsubstantiation, que nous avons exposé plus haut, est cependant extrêmement rapide et, dans la bouche de Satan – à nouveau serviteur rhétorique de la cause protestante –, la brève mention paraît davantage topique que réellement polémique, comme si le dramaturge sacrifiait à une tradition nécessaire du théâtre d'actualité protestant.

Cet effacement du théologique se lit également dans la critique que les deux pièces adressent au clergé catholique : les attaques visent uniquement la moralité des prêtres et des moines, et ce sous une forme satirique tout à fait conventionnelle et donc non « actualisée ». La scène 6 de l'acte IV du *Miroir de la Ligue*, qui met en scène les personnages topiques du prêtre Père-Pillard et du moine Soul-de-Lard, ne présente pas d'utilité dramatique ou informationnelle particulière, mais donne l'occasion à Antoine Lancel de glisser les traits attendus qui décrivent les membres du clergé catholique comme des êtres uniquement préoccupés de leur ventre, de leur « grasse soupe » et de leur « marmite » (H 6 v°-G 1 r°). La scène semble avoir été écrite non pour déployer une polémique efficace, mais comme un passage obligé de la critique anticléricale, une allusion rapide à un « répertoire » satirique (que nous avons déjà rencontré dans la *Comédie du Pape malade*) qui joue sur les attentes des spectateurs réformés, mais sans s'y attarder, car l'enjeu est ailleurs.

Dans le *Triomphe de la Ligue*, la critique du clergé catholique est plus actualisée, mais demeure d'ordre moral. La principale accusation portée par R. de Nérée contre l'Église de Rome concerne les sommes d'argent que cette dernière donne à la Ligue pour mener sa « mutine entreprise », et ce au lieu d'utiliser ses « trésors » pour secourir les pauvres :

> Et vous masques de l'Église
> Qui déployez vos trésors
> Pour la mutine entreprise
> Qui jonche nos champs de morts,
> Or fermez vos maisons fortes
> À mille mourables corps
> Qui languissent à vos portes. (p. 44)

« Bien qu'avare et taquin », le « riche clergé de la romaine Église » (p. 9) est présenté tout au long de la pièce comme l'une des ressources financières de la Ligue (« Contre le naturel, l'or vient de Rome ès Gaule »). Dans les deux pièces, le clergé romain entretient la dissension et le désordre : dans *Le Miroir de l'Union belgique*, Satan se présente sous les habits d'un jacobin régicide et le Jésuite se fait l'avocat de la « Feinte paix ». L'ordre fondé par Ignace de Loyola est également visé dans *Le Triomphe de la Ligue* où Visteie, le jésuite, est une figuration générique des religieux ligueurs qui excitent les foules parisiennes à la rébellion contre le roi, par leurs prêches et leurs écrits :

> Je ferai le dévot, le pleureur, l'hypocrite,
> Et tout ce que peut faire un accort jésuite :
> [...] Je sais du grand Paris armer la populace,
> Pour désceptrer son roi, et vous [Giesu] mettre en sa place
> [...] Je sais d'un fait tout clair, voire à chacun notoire,
> Par cent mille façons le rebours faire croire :
> Et comme j'inventai le catholique anglois
> Une antivérité j'écrirai cette fois. (p. 89-90)

En ce début de XVII^e^ siècle, cette critique morale et politique, qui évacue les questions théologiques insolubles, sert une perspective de « tolérance » religieuse. Le conflit entre les deux confessions est déplacé de la question des moyens d'obtenir le salut à la dénonciation de l'incurie des hommes d'Église catholiques. Or ces « abus » (réels ou supposés) du clergé romain, qui ont été également dénoncés par les catholiques au Concile de Trente, sont considérés par beaucoup comme une cause essentielle du schisme protestant : « peu importe que cette analyse soit erronée, il est utile de noter, pour notre réflexion, que beaucoup, catholiques comme protestants, dès la seconde moitié du XVI^e^ siècle, la croient vraie[1] ». Or si ce sont les abus du clergé qui ont provoqué le schisme, « l'abolition des « abus » [...] peut rétablir l'unité des chrétiens[2] ». Dans son analyse des pamphlets hollandais en faveur de la tolérance religieuse, Catherine Secrétan montre la façon dont les catholiques modérés réduisent le conflit religieux à un « donné anthropologique » selon lequel les protestants ont un « seuil de tolérance » plus bas aux « abus » du clergé, qu'ils ont donc tenté de réformer :

> Toute la différence qui est entre eux [les calvinistes] et nous [les catholiques], gît en ce point, que eux trouvant beaucoup d'abus en notre Église (**dont nous-mêmes confessions une partie**) il en ont requis la réformation[3].

En minimisant la dissension théologique du conflit, réduit aux déportements de certains ecclésiastiques, on peut alors affirmer qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre les deux confessions, dont l'identité (le « même ») est bien plus importante que ce qui pourrait les diviser :

> On nous a fait entendre que ces gens-ci sont monstres. On nous a lancés après eux comme après des chiens : si nous les regardons, ce sont des hommes de même nature et condition que nous, [...] adorant le **même** Dieu, cherchant salut en un **même** Christ, croyant en une **même** bible, enfants de **même** père, demandant part au **même** héritage et par **même** Testament que nous[4].

Ce consensus théologique est affirmé par Constance garde-lois qui, dans *Le Triomphe de la Ligue*, récite un *credo* très consensuel aux ligueurs qui refusent de voir « Le Français embrouillé de deux religions » :

> Puis vous ne pouvez voir en saine conscience
> Sous deux religions régner la paix en France.

---

[1] WANEGFFELEN Thierry, *Ni Rome ni Genève, Des fidèles entre deux chaires en France au XVI^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 437.
[2] *Ibid*.
[3] *Discours sur la permission de religion dite Religions-Frid*, 1579, cité par SECRÉTAN Catherine, « La tolérance entre politique et rhétorique », in C. Berkvens-Stevelinck, J. Israël et G.H.M. Posthumus Meyjes (éds), *The emergence of tolerance in the Dutch Republic*, Brill, Leiden-New York-Köln, 1997, p. 99, nous soulignons.
[4] *Ibid*.

Sillez-vous donc les yeux, pour aveugles ne voir,
Que nous croyons un Dieu, qui seul a tout pouvoir
Qui tout juste et tout bon pour ses élus accord
Sa justice immuable et sa miséricorde
Que croyons en son fils le Sauveur Jésus-Christ
Sûr espoir des humains, croyons au saint Esprit :
Les prophètes croyons, nous croyons l'Évangile :
Nous croyons que l'Église est l'épouse et la fille
Du messie homme-Dieu, qui juge souverain,
Au dernier jour viendra juger le genre humain. (p. 53-54)

À l'inverse de la profession de foi du Syndic et du Maire de Cabrières dans *La Tragédie du sac de Carbrières*, cette confession ne contient aucun point de doctrine si spécifiquement réformé qu'elle ne pourrait être prononcée par un catholique : la « tolérance » plaidée par Constance consiste donc avant tout à passer sous silence les points de dissension entre les deux religions – ce qui n'est pas sans rappeler le silence imposé par les édits de pacification.

Cette « tolérance » entre les religions est facilitée par le fait que le catholicisme des ligueurs est présenté dans ces deux pièces non pas comme une foi, mais comme un « prétexte ». La religion catholique n'est ainsi pas remise en cause en elle-même, mais dans les (més)usages politiques qu'en font, sous couvert de religiosité, les Guise, Philippe II et le pape. Ainsi, dans le *Miroir de l'Union belgique*, Antoine Lancel dénonce-t-il la façon dont les ligueurs se servent de la religion catholique comme d'un élixir pour charmer le peuple :

Pour cette paix ne faut que du **catholicon**
Environ une drachme infernalement bon
Mais qu'il ait le signal de notre roi d'Espagne
Par là on pourra voir combien c'est que l'on gagne
De royaumes, pays, rois et grand potentats,
Sans foudres, ne canons, sans armes, ne soldats
Ô que j'ai une drogue exquise et souveraine,
Nommé **hieguero à la mode romaine** ! (E 3 v°, nous soulignons)

La mention du remède universel « catholicon » est une référence à la *Satire ménippée de la vertu du catholicon d'Espagne et de la tenue des états de Paris*, texte gallican (et non réformé) violemment anti-ligueur, écrit à plusieurs mains et publié en 1594. L'avant-propos de cette *Satyre* met en scène deux charlatans, l'un espagnol, l'autre lorrain, qui vendent dans la cour du Louvre une drogue merveilleuse, le catholicon ou *hieguero d'inferno* (figuier d'enfer), supposée soigner toutes les affections – d'où son nom de « catholicon », au sens d'universel. Les vertus de cette drogue sont exposées en une vingtaine d'articles qui passent en revue l'ensemble des méfaits commis par la Ligue « internationale » et notamment par Philippe II, tant sur le plan militaire, que politique et religieux. Les articles XV et XVI mettent particulièrement en exergue l'absence de vrai sentiment religieux des ligueurs :

> XV. N'ayez point de religion, moquez-vous à gogo des prêtres et des sacrements de l'Église, et de tout droit divin et humain, mangez de la chair en carême en dépit de l'Église, il ne vous faudra d'autre absolution ni d'autre chardonnerette qu'une demi-dragme de catholicon.

XVI. Voulez-vous bientôt être cardinal ? Frottez une des cornes de votre bonnet de *higuiero* : il deviendra rouge, et serez fait cardinal, fussiez vous le plus incestueux et ambitieux primat du monde[1].

La présence du figuier d'enfer sous la plume d'Antoine Lancel, signe de l'intense circulation des motifs de propagande, dont nous avons déjà étudié certaines formes avec la « marmite papale », permet de séparer la religion catholique des actions de la Ligue, placées sous le signe non plus d'une foi, mais d'un succédané alchimique fondé sur une croyance superstitieuse.

Dans *Le Triomphe de la Ligue*, ce divorce entre la Ligue et la religion est souligné dès le premier acte quand Giesu s'enquiert du prétexte que l'on devra invoquer pour tuer le roi catholique Henri III (« Quel sujet prendrons-nous, puisqu'il est catholique ? », p. 13), ce à quoi Jeusoie réplique : « N'importe du sujet », témoignant des objectifs politiques (régner sur la France) et non religieux (rétablir un royaume catholique) du camp ligueur. Cette orientation politique est reformulée par Numiade-Mayenne à la fin de la pièce quand il cherche un refuge à la colère royale et redoute que l'Espagne et Rome ne refusent de l'accueillir puisqu'il a reçu leurs subsides sans promouvoir la foi catholique : « N'ai-je pas second chef de la Ligue éperdue/ Touché le riche prix de la France vendue/ Sans l'avancer de rien », « J'ai touché leur moyen sans rien effectuer » (p. 132).

Cette dissolution de la dimension théologique du conflit religieux dans une critique consensuelle des abus du clergé catholique ainsi que la réduction des objectifs de l'« ennemi » ligueur à un arrivisme machiavélique détaché de la foi permettent aux dramaturges de donner à voir sur la scène la possibilité d'une paix de « tolérance » entre les deux confessions, paix fondée sur l'union politique et la sacralisation de l'État.

C) L'union politique et la sacralisation de l'État : construire le consensus

Bien qu'elles semblent braver l'interdit de mémoire imposé par l'édit de Nantes, la tragi-comédie d'Antoine Lancel et la tragédie de Richard de Nérée s'inscrivent pleinement dans le programme des « politiques » huguenots, tel qu'il a été élaboré notamment par le conseiller du roi de Navarre, Philippe Duplessis-Mornay, quand, face au péril de la Ligue, il fallut réconcilier Henri III et son successeur protestant. En mettant en scène le présent « élargi » sous une forme mémorielle qui souligne la gloire du souverain français contemporain, *Le Triomphe de la Ligue* ne relève donc peut-être pas d'une « résistance » à l'interdit nantais : la pièce peut se rapprocher des ouvrages d'histoire officiels (et notamment ceux de l'historiographe Pierre Matthieu que nous rencontrerons plus loin dans ses fonctions de dramaturge), auxquels on demande de donner à lire la seule version « autorisée » des événements passés.

[1] *Satyre menippee de la vertu du catholicon d'Espagne et de la tenue des estats de Paris*, Martial Martin (éd), Paris, H. Champion, 2007, p. 11.

Dans les publications qu'il fait paraître sous le nom d'Henri de Navarre, Duplessis-Mornay dénonce l'hypocrisie des princes lorrains, qu'il décrit comme des tyrans d'usurpation en puissance, tentant de dissimuler sous le zèle religieux leur désir d'accaparer le pouvoir. Abandonnant les positions monarchomaques[1], les « politiques » huguenots ménagent la figure d'Henri III présenté comme un roi prudent, ayant compris qu'il faut laisser les sujets vivre selon leur conscience ; cette allégeance à la figure royale est propre à entraîner l'adhésion des catholiques réformés. C'est le respect même des autorités temporelles choisies par Dieu qui justifie le combat du roi de Navarre et des troupes protestantes – combat présenté comme une lutte contre les mauvais conseillers du roi, qui cherchent à déchirer l'unité de son royaume :

> [en] déconfessionnalisant le conflit, les huguenots distinguaient le religieux et le civil afin d'apparaître comme les défenseurs de l'état monarchique. Le sentiment patriotique était également invoqué, puisqu'ils se présentaient comme les adversaires de tyrans étrangers projetant la ruine du royaume[2].

Tout en s'opposant à la conversion au catholicisme (Duplessis-Mornay désapprouve très ouvertement l'abjuration d'Henri IV), les politiques huguenots distinguent le politique du religieux et rendent possible la fidélité à un roi d'une confession différente et, donc, la coexistence de deux religions dans un royaume uni sous un seul chef.

Nous avons déjà montré comment, dans *Le Miroir de l'Union belgique* et dans *Le Triomphe de la Ligue* l'ennemi ligueur est peint sous les traits du « tyran étranger », qu'il soit espagnol, italien ou lorrain – ce dernier étant d'autant plus traître qu'il se rebelle contre la nation qui l'a accueilli. Face au danger pour la patrie que représente cette « Sainte Union », qui n'a selon eux d'union que le nom, les dramaturges protestants proposent au spectateur le modèle d'une véritable union politique et patriotique fondée sur l'État, et qui renonce à l'unité religieuse.

Le titre même et les textes liminaires du *Miroir de l'Union belgique* inscrivent la pièce dans cette perspective « unitaire » : il faut maintenir « l'Union belgique » face aux visées espagnoles, qui cherchent à la « dé-joindre et dés-unir » (B 4 v°). La pièce est dédiée à « Messieurs les états généraux des Provinces-Unies du Pays-Bas », les états généraux étant le reflet de cette fédération composite, unie sur un plan politique, mais pas nécessairement religieux. Antoine Lancel adresse également un sonnet aux « **bons patriotes** de l'**Union** belgique », ces « saints peuples **unis** » dans la lutte contre le « barbare Espagnol » et menés par le « preux » Nassau qui « fait fleurir le los de sa **sainte patrie** » (A 5 v°, nous soulignons). La sauvegarde de cette Union est moins fondée sur la conversion religieuse du *Partial* – personnage prêt, au nom de la foi catholique et de l'Inquisition espagnole, à « brûler et rôtir » son « propre enfant, cousin, même [s]on frère,/ Oncle, tante, neveu, qui plus est père et mère »

---

[1] Le mot « monarchomaque », étymologiquement « ceux qui combattent les monarques », a été forgé par William Barclay dans un ouvrage de 1600 (*De regno et regali potestate adversus Buchanan*...) qui s'oppose à ces défenseurs d'une souveraineté dévolue au peuple avec lequel le roi passerait un contrat et qui serait autorisée, sous certaines conditions, à démettre les souverains tyranniques.
[2] LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629, op. cit.,* p. 243.

(B 3 r°) – que de le transformer en *Homme politique*, c'est-à-dire en un catholique modéré, favorable à l'Union belgique et à la paix civile. Grâce aux efforts conjugués du *Bon patriote* (ouvertement réformé) et de l'*Historiographe* (chez qui l'histoire et la politique semblent l'emporter sur la foi), le spectateur assiste non pas à une conversion religieuse, mais à un accord politique, qui naît de l'affrontement scénique des différentes positions : « des conversations entre ces personnages naît l'expression du débat : il faut convaincre le *Partial* et « générer » le *Politique*[1] », qui n'est pas présent dans la liste des personnages et dont l'apparition correspond à la disparition scénique du *Partial*.

Le débat théologique qui opposait Paul et Rabbi dans la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi* ou les autorités municipales et le baron d'Oppède dans la *Tragédie du sac de Cabrières* est ici remplacé par un débat proprement politique pour déterminer si la paix proposée par les Espagnols est, ou non, « tyranni[que] » (F 3 v°). Si les confessions semblent, dans le détail de la doctrine, irréconciliables, l'accord sur l'avenir de la « patrie » semble possible : la disjonction des plans religieux et politique permet d'aboutir à la paix civile, tout en reconnaissant l'œuvre de l'Éternel (réformé) dans la victoire finale. Les sujets de l'Union belgique, et donc les spectateurs de la pièce d'Antoine Lancel, doivent se reconnaître dans la victoire d'un chef (protestant) qui a su préserver l'Union de son royaume face à la menace étrangère, sans pour autant « forcer la conscience » (C 4 v°) de ses sujets : « l'émancipation des Provinces-Unies, ici célébrée, montre une issue des guerres dans la persuasion et la juste victoire à la fois[2] ». Quelle que soit sa confession, chaque sujet des Provinces-Unies et chaque membre du public (supposé « uni » dans la réception idéologique de la pièce) sont ainsi enjoints à « servir à Dieu et obéir au Roi,/ Suivant que l'Éternel le commande en sa Loi » (C 4 v°).

Dans *Le Triomphe de la Ligue,* la volonté d'unir les sujets du royaume (et les spectateurs de la pièce) se lit dans l'usage particulier que Nérée fait du personnage du Chœur. Si le premier acte donne à voir après chacune des deux scènes un Chœur non spécifique dont les tirades, selon la tradition tragique, accumulent des lieux communs moraux sur les renversements de la fortune, les chœurs des quatre actes suivants donnent la parole à un groupe social particulier qui adresse des accusations précises aux fauteurs de troubles ligueurs. À la fin de l'acte II, le Chœur des vieillards déplore la guerre civile provoquée par le « ligueur » qui arme « France contre France » au nom du seul « prétexte, Pour ce/ Que la couronne lui plaît » (p. 31-32). Ces vieillards, dont les commentaires vont naturellement dans le sens de la démonstration de l'auteur réformé, ne sont pas explicitement réformés et à l'accusation de rébellion que les ligueurs font peser sur eux, ils opposent une justification plus « politique » que calviniste : « Mais nous ne savons pourquoi/ Rebelles on nous appelle,/ Si ce n'est être rebelle/ **De servir Dieu et son roi** » (p. 32, nous soulignons). Au milieu de l'acte III, le Chœur de

[1] FRAGONARD Marie-Madeleine, « La représentation des forces collectives de la guerre dans un certain nombre de pièces du XVI^e^ siècle », *op. cit.*, p. 203.
[2] *Ibid.*

l'État « à deux doigts de son malheur mortel » clame le même attachement à un roi – ici Henri III – dont l'autorité, donnée par Dieu, doit lui permettre de vaincre les « tyrans » « arrogants » (p. 45) :

> Mais si Dieu qui aux rois donne
> Autorité sous sa loi,
> Veut maintenir la couronne
> Sur le sacré front du roi
> Nous verrons la fière armée
> Qui met le monde en effroi
> S'évanouir en fumée (p. 44-45).

Le Chœur des nobles qui clôt l'acte III se soumet de même à l'autorité royale, et montre, avec force exemple bibliques et contemporain (Marie Stuart), que Dieu se charge lui-même de punir les « tyrans » (p. 60). C'est ce Dieu tout-puissant que le Chœur des Français lassés et pillés de la guerre remercie pour la victoire de Coutras, à la fin de l'acte IV : après trois années de guerre pendant lesquelles les « mutins » ligueurs ont pillé la « France », Dieu a « dardé ce trait vengeur » pour les punir, et le « chef belliqueur » (p. 99) Navarre n'a été que l'instrument de la Providence. L'espoir qui naît de cette défaite militaire de la Ligue est renouvelé par le dernier chœur de la pièce, le Chœur des filles, qui, au milieu de l'acte V, se réjouit de voir bientôt le « ligueur » « près de trébucher » (p. 115) sous la « menace » de Dieu et de « recevoir [...] le salaire / De se prendre à l'Éternel » (p. 116).

En multipliant les chœurs (sept interventions en tout) et en variant les personnages collectifs chargés de représenter l'ensemble des « Français » du royaume (les vieux et les jeunes, les hommes et les femmes, les nobles et le peuple pillé par la guerre), tous rassemblés au chevet d'un État « à deux doigts de son malheur mortel » (État qui intervient au milieu de l'acte central), Richard de Nérée veut donner à entendre au public une unanimité des sujets dans la défense d'un État sacré. L'omniprésence de la doctrine paulinienne selon laquelle toute autorité vient de Dieu et qu'il est donc nécessaire de s'y soumettre, non par « crainte de punition », mais par « motif de conscience[1] », soutient l'idée d'une paix « tolérante », qui place le principe politique au-dessus du principe religieux.

Ce primat du politique sur le religieux et du respect du roi sur le principe de catholicité est défendu à l'acte IV par le personnage de Monserpiné, anagramme de Mon(t)pensier, qui représente sur la scène le duc François de Montpensier, prince de la maison de Bourbon, catholique zélé ayant refusé de rejoindre la Ligue par fidélité à Henri III et s'étant rallié à Henri IV après le régicide. La deuxième scène de ce quatrième acte débute par un dialogue entre Monserpiné et Constance garde-lois, dialogue au cours duquel Monserpiné s'indigne du fait que le peuple place son espoir en Giesu alors que ce « tyranneau » (p. 47) fomente la mort du roi. Giesu survient en compagnie de Numiade, et s'étonne de « voir un catholique avec un huguenot/ De la Ligue abhorré » (p. 48). Monserpiné, de concert avec Constance, accuse alors Giesu d'avoir rompu la paix par l'édit d'Union, de tramer la mort du roi (« Ô parricide énorme, ô méfait odieux », p. 50), de vouloir ruiner la France (« Et vous la démembrez, ô

[1] PAUL saint, *Épître aux Romains*, 13, 1-5 : « il n'y a point d'autorité qui ne vienne de Dieu, et les autorités qui existent ont été instituées de Dieu. [...] Il est donc nécessaire d'être soumis, non seulement par crainte de la punition, mais encore par motif de conscience ».

récompense ingrate » p. 50) et d'être un catholique hypocrite, qui ne se sert de la religion que comme prétexte pour atteindre le pouvoir :

> Tous vos discours sont vains, ce n'est point la dispute
> De la religion ou ce beau dessein butte,
> C'est à l'État français. (p. 49)

Giesu se défend de ces accusations et dit seulement refuser de voir « Le Français embrouillé de deux religions » (p. 53), ce à quoi Constance répond par la déclaration de foi que nous avons citée plus haut. Monserpiné refuse la controverse théologique (ces « discordants discours ») qui s'installe entre les deux parties et réitère son serment de fidélité au roi : « J'armerai pour mon roi et ma chère patrie » (p. 54). Giesu accuse alors Monserpiné de soutenir le « roi huguenot » (i.e. Henri de Navarre, p. 57), ce que Monserpiné dément en affirmant sa foi catholique, tout en refusant les projets régicides de la Ligue :

> J'imite mes aïeux, suivant leur loi antique,
> **Je suis né catholique et mourrai catholique**,
> Mon estoc est connu, **mais il ne s'ensuit pas**
> **Que je doive assister vos parricides bras**. (p. 58, nous soulignons).

Pour la première fois dans une pièce d'actualité protestante, un personnage *positif* affirme sa foi catholique, non sur le mode du dogme, mais en insistant sur une tradition familiale et le respect de l'autorité royale. Monserpiné se fait ainsi le porte-parole du versant catholique du parti « politique », dont la modération est la garantie d'une paix civile fondée sur la tolérance religieuse et sur le primat de la « nation » française sur les divisions confessionnelles. Monserpiné conclut son réquisitoire contre la Ligue dans cette affirmation d'une identité politique, presque géographique, qui décrit cette patrie en terme non religieux : « Tout cet amas ligueur ne nous ébranlera/ Tant qu'**un seul pied français** la terre foulera » (p. 58, nous soulignons). Cette profession de « foi » politique est relayée juste après ces vers par le Chœur de la noblesse : pour garantir, en 1607, l'union de l'ensemble des sujets sous le pouvoir du roi choisi par Dieu, il importe de montrer au public que le deuxième ordre du royaume, à la fois dans la diatribe particulière d'un de ses membres historiques et dans la voix collective du Chœur, n'était pas, en 1588, entièrement dans le camp de la Ligue (ce qui est par ailleurs conforme à la réalité historique).

Le projet « politique » étant fondé sur une soumission totale à l'autorité royale, en échange de la liberté de conscience et de culte, il importe pour Antoine Lancel et Richard de Nérée de ne pas relayer dans leur texte la légende noire construite par les polémistes (majoritairement ligueurs) autour de la figure du roi Henri III. Cependant, pour des dramaturges protestants, il n'est pas non plus possible de tresser les couronnes d'un roi catholique dont la piété mystique a été rendue si publique. La stratégie de nos deux auteurs consiste donc, d'une part, à ne jamais nommer Henri III et, d'autre part, à détourner sur ses opposants les accusations qui sont traditionnellement portées contre lui. Dans

Le Triomphe de la Ligue, l'affection trop grande que le roi Valois vouait censément à ses favoris, Joyeuse et Épernon, est attribuée à Giesu-Guise, qui déplore la mort de Joyeuse à la bataille de Coutras sur plus de 25 vers, au point que Visteie le conjure de ne pas manifester trop ouvertement sa tristesse, au risque que ses véritables intentions (contourner la noblesse héréditaire et fonder son accès au trône sur des petits nobles promus favoris) ne soient révélées.

Pour ménager la figure d'Henri III et poursuivre le noir portrait de la Ligue, le double assassinat de Blois est présenté par Nérée comme une action juste et salutaire, pour préserver la tête de l'État d'un complot tyrannique. Juste avant l'entracte entre l'acte IV et l'acte V, pendant lequel le duc et le cardinal seront exécutés, Giesu programme la mort du roi pour prendre sa place : « Il mourra, il mourra, sa mort est dans ma main,/ Il est roi aujourd'hui, je le serai demain » (p. 113). En inversant la célèbre phrase prêtée à Henri III par les pamphlets ligueurs, « nous ne sommes plus deux, je suis roi maintenant[1] », Nérée sauve la mémoire d'Henri III, mais il ne peut le sauver de sa mort et la pièce se clôt non sur un chœur, mais sur ce dernier vers menaçant de Numiade-Mayenne, « Qui tue ainsi autrui, il advient qu'on le tue » (p. 133), annonçant le 1er août 1589. De la même façon, dans *Le Miroir de l'Union belgique*, la mention récurrente par Satan-Jacques Clément du régicide du roi Valois, alors même que l'assassinat du très légitime Guillaume d'Orange n'est pas mentionné une seule fois, souligne le caractère rebelle et tyrannique de l'action de la Ligue, mais également la volonté des dramaturges de « se défaire » d'une figure gênante : intouchable parce que roi, mais trop faible et trop catholique pour servir de modèle à une royauté protestante.

Cette insistance sur la mort du monarque catholique est contrebalancée dans les pièces par la représentation des leaders protestants en grands chefs militaires, que le bras armé de Dieu conduit vers la victoire. En représentant la dernière bataille sur la scène, *Le Miroir de l'Union belgique* propose comme image finale au spectateur la vision d'un Maurice de Nassau victorieux remerciant l'Éternel, quand *Le Triomphe de la Ligue* chante les qualités guerrières d'Henri de Navarre, Henri IV en 1607, vainqueur à Coutras et dont le courage contraste en tous points avec la faiblesse de son adversaire Numiade-Mayenne, qui veut se suicider sur la scène quand il apprend le terrible revers que la Ligue a subi à Blois. Les deux pièces proposent ainsi au public une paix sociale fondée sur un consensus politique et sur l'union de la patrie sous les ordres d'un chef valeureux et sacré par sa fonction, quelle que soit sa confession (puisqu'il n'est jamais fait allusion de manière explicite à la conversion d'Henri IV). En plaçant leur sort entre les mains de leurs nouveaux chefs, Maurice de Nassau et Henri IV, l'Union belgique et le Chœur de l'État de France mis en scène par R. de Nérée se choisissent avant tout des chefs militaires capables de repousser l'ennemi extérieur et d'imposer une paix intérieure non confessionnelle.

---

[1] Nous reviendrons sur ce point dans l'étude de la *Guisiade* et du *Guisien*, dans la Deuxième Partie de la thèse, chapitre 6, III- Le double présent des assassinats de Blois ou la puissance polémique du corps du duc de Guise sur la scène du théâtre d'actualité ligueur, p. 449.

Pour les dramaturges protestants « européens » que sont Antoine Lancel et Richard Jean de Nérée, remettre en jeu les conflits religieux sur la scène d'un théâtre d'actualité, ce n'est pas s'opposer à l'esprit de « repos public » des édits de pacification. Il s'agit plutôt, tout en affirmant leur foi réformée, de proposer au spectateur une vision mémorielle du présent « élargi », sous la forme d'une leçon d'histoire dé-théologisée, dont le souvenir serve de ciment à un consensus politique « national ». La mise en scène de ce temps à peine passé (*Le Triomphe de la Ligue*) ou encore présent (*Le Miroir de l'Union belgique*) sous la forme de la succession chronologique et, le plus souvent, du récit rétrospectif, projette ces événements dans le passé d'une « souvenance [...] de papier ». La dimension « actuelle » des faits représentés sur la scène réside alors dans leur valeur de « mémorial » qui devrait permettre, selon le vœu des dramaturges, d'enseigner à la génération des « fils » quelle fut l'action de leurs « pères » (« Fin de l'auteur », *Le Triomphe de la Ligue*). Par la représentation scénique du présent et de l'à peine passé, ces pièces proposent au public de tirer la leçon des événements, à l'image de l'Historiographe qui puise dans sa connaissance du passé récent une éthique de comportement dans le présent.

Le processus de politisation du conflit religieux, dont nous avons exposé les prémices dans *La Comédie du Pape malade* et le renforcement dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, est ainsi dans ces deux pièces parvenu à son terme. Alors que le théâtre d'actualité de la décennie 1560 appelle les spectateurs protestants à la résistance et au combat, il s'agit au contraire pour les dramaturges du début du XVII^{e} siècle de consolider la paix civile à partir du concept de tolérance. Si la mise en scène du passé récent à valeur de témoignage de la lutte protestante, ni Antoine Lancel ni Richard Jean de Nérée ne cherchent à réveiller les dissensions entre les confessions dans le présent de la représentation. Au contraire, la représentation d'une tolérance possible sur la scène du théâtre d'actualité cherche à transformer le spectateur « partial » en spectateur « politique », la fiction du ***Miroir*** *de l'Union belgique* (le titre n'est pas anodin) devant servir de modèle au public.

La paix civile signifie cependant le renoncement à une possible concorde religieuse : les disputes entre les partisans des deux religions représentées sur la scène du *Miroir de l'Union belgique* et du *Triomphe de la Ligue* ne sont pas prosélytes, elles relèvent de l'accord ou du désaccord politique et la persuasion ne porte jamais sur la religion, mais sur des choix qui concernent la patrie (accepter la feinte paix, refuser la sédition, etc.). Les pièces d'Antoine Lancel et de Richard de Nérée témoignent ainsi du « rêve brisé de la Renaissance[1] », celui de l'unanimité spirituelle tant espérée par un Michel de l'Hospital. Le concept de « tolérance » est en effet négatif (il s'agit de « tolérer » au sens de « supporter », voire de « souffrir ») et l'accord entre catholiques et protestants est perçu comme un nécessité temporaire, en attendant le moment où les sujets français pourront être réunis « en une même forme et religion », comme l'indique le préambule de l'Édit de Nantes :

---

[1] WANEGFFELEN Thierry, *L'Édit de Nantes. Une histoire européenne de la tolérance du XVI^{e} au XX^{e} siècle,* Paris, Le Livre de Poche, 1998, chapitre « L'idéal de concorde et d'unanimité. Un rêve brisé de la Renaissance ».

> Mais maintenant qu'il plaît à Dieu commencer à nous faire jouir de quelque meilleur repos, nous avons estimé ne le pouvoir mieux employer qu'à vaquer à ce qui peut concerner la gloire de son saint nom et service et à pourvoir qu'il puisse être adoré et prié par tous nos sujets et **s'il ne lui a plu permettre que ce soit pour encore en une même forme et religion, que ce soit au moins d'une même intention et avec telle règle qu'il n'y ait point pour cela de trouble et de tumulte entre eux**, et que nous et ce royaume puissions toujours mériter et conserver le titre glorieux de très chrétiens qui a été par tant de mérites et dès si longtemps acquis, et par même moyen ôter la cause du mal et troubles qui peut advenir sur le fait de la religion qui est toujours le plus glissant et pénétrant de tous les autres.

La « tolérance » consiste donc à supporter ce qui ne peut être changé : « la tolérance, ce pis-aller, cette acceptation d'un mal qu'on ne pouvait supprimer, va donc de pair avec l'hostilité aux idées et aux croyances des autres et avec, disons le mot, l'intolérance, [...] l'autre facette d'une mentalité particulière[1] ». Certes la « noblesse de l'édit de Nantes réside en cette ardente volonté de calmer les passions des Français afin que l'État puisse agir pour le bien public », mais les commissaires royaux et les députés protestants ont surtout élaboré un traité destiné à rassurer la majorité catholique et à « restituer à l'Église romaine son ancienne suprématie[2] », comme le montre le troisième article de l'édit :

> III. **Ordonnons que la religion catholique, apostolique et romaine sera remise et rétablie en tous les lieux et endroits de cestui notre royaume et pays** de notre obéissance où l'exercice d'icelle a été intermis pour y être paisiblement et librement exercé sans aucun trouble ou empêchement.

Les dramaturges protestants français exilés aux Pays-Bas ne semblent d'ailleurs pas s'y tromper : tout en défendant auprès de leur public réformé un consensus national qui fait du roi le « seul arbitre de la dualité confessionnelle[3] », Antoine Lancel et Richard de Nérée revendiquent la pérennité de la tolérance en matière religieuse, redoutant une « concorde » future qui se ferait au seul avantage des catholiques, qui ont déjà obtenu la conversion d'Henri IV.

En mettant en scène l'actualité et le passé proche sous une forme « historiographique » qui les transforme en passé immuable gravé dans les mémoires des spectateurs, les deux dramaturges réformés tentent d'empêcher tout retour à la pratique du catholicisme comme seule religion autorisée. Le « devoir de mémoire » prôné par les deux auteurs envers les victimes protestantes des ardeurs catholiques (Saint-Barthélemy rapidement évoquée, Inquisition espagnole, massacre de deux régiments réformés à La Motte Saint Éloi par le duc de Joyeuse, etc.) veut empêcher qu'amnistie ne rime avec amnésie : « la proximité plus que phonétique, voire sémantique, entre amnistie et amnésie signale l'existence d'un pacte secret avec le déni de mémoire qui [...] l'éloigne en vérité du pardon après en avoir proposé la simulation[4] ». Par la mise en scène de la mémoire – arrangée – des crimes ligueurs de l'actualité ou du passé récent, Antoine Lancel et Richard de Nérée ne proposent ni oubli ni pardon, mais lancent un appel (pas encore désespéré) à la conservation du *statu quo* nantais, dans ses formes hollandaise (Lancel) et française (Nérée).

---

[1] *Ibid*., p. 56.
[2] GARRISSON Janine, *L'Édit de Nantes*, Paris, Fayard, 1998, p. 312.
[3] *Ibid*., p. 315.
[4] RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit*., p. 586.

IV. Une tentative pour re-théologiser le présent : *La Tragédie de François Spera* (1608)

La volonté « politique » de préserver l'unité nationale au prix d'une coexistence des confessions n'est cependant pas celle de tous les dramaturges. En 1608, Jean-Denis Cecier, dans sa *Tragédie de François Spera*, s'insurge ainsi ouvertement contre la conversion récente au catholicisme d'un certain Claude Boucart. Cette dénonciation d'un fait d'actualité passe par la mise en scène d'une conversion suivie de désespoir appartenant à un passé déjà un peu éloigné : le cas de l'italien Francesco Spiera, survenu en 1548. Le recours à un détour allégorique où le présent « élargi » (Spera) sert d'*exemplum* moral au présent étroit de l'écriture de la pièce (Boucart) nous place aux limites de notre corpus : par l'emboîtement complexe des référents historiques, la *Tragédie de François Spera*[1] allie la représentation du présent *in esse* et celle du présent *in posse*, témoignant du caractère à la fois nostalgique et voué à l'échec de cette tentative de re-théologiser l'actualité sur la scène du théâtre.

(1) L'emboîtement complexe des référents historiques

En 1548, Francesco Spiera, avocat et jurisconsulte dans la ville de Cittadella (province de Vénétie), converti au protestantisme, prêche ouvertement la parole réformée. Giovanni Della Casa, légat du pape à Venise, le convoque et le contraint, sous la menace de l'exil, à abjurer publiquement sa foi. Spiera s'exécute, mais peu de temps après, il tombe très gravement malade. Conduit à Padoue où il loge dans la maison d'un parent, Giacopo Nardini, Spiera est examiné par les docteurs les plus éminents de la faculté de médecine et reçoit la visite régulière de l'évêque de Capodistria Pier Paolo Vergerio et du professeur de droit Matteo Gribaldo, tous deux proches des thèses protestantes et bientôt convertis à la Réforme. Son désespoir (ou « mélancolie ») paraît cependant incurable, car le malade se croit damné pour avoir trahi sa foi et refuse de s'en remettre à la miséricorde divine. Son désespoir est tel qu'il refuse toute nourriture et meurt rapidement dans sa maison de Cittadella.

Le récit du désespoir de Spiera est rapidement diffusé dans l'Europe protestante, notamment par le compte-rendu qu'en donne le témoin Matteo Gribaldo, l'*Historia de quodam, quem hostes Evangelii in Italia cœgerunt abjicere agnitam veritatem* (*L'Histoire de celui que les ennemis de l'Évangile en Italie ont forcé à renoncer à la vérité reconnue*), publiée à Bâle en 1550. Jean Calvin fait de Spiera un exemple privilégié de sa lutte contre le nicodémisme : il écrit ainsi une préface au texte de Henri Scrimger (Henricus Scotus), *Exemplum memorabile desperationis in F. Spera*

[1] I.D.C.G. [CECIER Jean-Denis], *La Tragédie de François Spera, dédiée à Claude Boucart ci devant professeur en philosophie, à Lausanne*, s. l., 1608. Les citations renverront à cette édition.

abjuratam fidei confessionem, paru à Genève en 1550, préface qui est republiée dans la version française de l'*Exhortation au martyre*[1] de Giulio da Milano (ou frère Giulio della Rovere), parue à Genève en 1555. Le désespoir de Spiera est également rapporté par Johannes Sleidanus dans son *Histoire touchant l'état de la religion et république sous l'empereur Charles V*, parue en français en 1557 (Chapitre 28, p. 849-851).

Le cas de Francisco Spiera devient rapidement un *exemplum* utilisé dans les sermons et les traités pour dénoncer le péché de désespoir et les dangers spirituels de l'abjuration, comme dans *Les Exemples notables des jugements de Dieu, en la mort épouvantable et désespoir de plusieurs, pour avoir abandonné la vérité de l'Évangile*, livre *d'exempla* publié à Lyon en 1564 et qui consacre sa première partie à « François Spera ». Cette histoire rencontre un succès tout particulier en Angleterre[2], où le dramaturge Nathaniel Wood en fait le sujet de sa pièce, *The conflict of conscience*, en 1581[3]. Bien qu'il n'y ait qu'une édition de cette pièce, deux versions existent : dans l'une, le nom de « Frauncis Spera » apparaît sur la page de titre et dans le Prologue et, à la fin de la pièce, le Nuntius (Nonce) apprend au spectateur que Philologus, le personnage représentant Spera, s'est suicidé ; la seconde version ne mentionne à aucun endroit le nom Spiera et Philologus se reconvertit au protestantisme avant de mourir[4]. Dans les deux versions, les personnages ne renvoient pas à des personnes historiques réelles mais se répartissent entre personnifications allégoriques (Hypocrisie, Conscience, Tyrannie, Avarice, etc.), personnage surnaturel (Sathan) et personnages types (Philologus, Nuntius, Cardinal). Que le nom de Spiera soit mentionné ou non sur la page de titre, ce personnel dramatique indique, dans cette pièce anglaise, l'effacement de la dimension historique du fait réel et documenté au profit d'une dimension morale générale : le passé récent devient le support d'une parabole qui doit servir d'exemple au spectateur tenté, dans le présent de la représentation, par la conversion et le désespoir.

Quand, en 1608, Jean-Denis Cecier publie *La Tragédie de François Spera,* il reprend donc, soixante ans après les faits, un épisode qui appartient à la mémoire collective de l'Europe protestante et dont l'application morale aux cas de désespoir et de conversion est connue de tous. Le traitement qu'il réserve au récit de l'abjuration de Francesco Spiera correspond à cette double dimension, historique et morale.

Jean-Denis Cecier, dit Colony Gexien, originaire du pays de Gex et retiré à Berne pour échapper aux persécutions visant les protestants dans le duché de Savoie, est l'auteur de la *Chrétienne*

---

[1] Le texte est tout d'abord paru en italien en 1549 sous le titre *Esortazione alli dispersi per l'Italia*, puis sous le titre d'*Esortazione al martirio* en 1552.

[2] MACDONNALD Michael, « *The fearful estate of Francis Spira*: Narrative, Identity and Emotion in Early Modern England », in *Journal of British Studies*, n° 31, 1992, p. 32-61.

[3] WOODES Nathaniel, *An excellent commedie intituled The Conflict of conscience,* London, Richard Bradocke, 1581.

[4] WINE Celesta, « Nathaniel Wood's *Conflict of Conscience* », in *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 50, n° 3, Sept. 1935, p. 661-678.

recréation, recueil de sonnets publié à Berne en 1601 chez Jean Le Preux. Certains de ces sonnets prennent pour sujet des événements très récents : l'important tremblement de terre qui touche la Suisse centrale en septembre 1601, la construction d'un temple réformé à Morges, la controverse d'un capucin d'Avignon avec un ministre protestant, etc. En 1608, ce n'est donc pas la première fois que Jean-Denis Cecier allie création littéraire et actualité. Contrairement à Nathaniel Wood, le dramaturge choisit de mettre en scène des personnages « historiques » qui portent les noms des personnes ayant réellement pris part aux événements qu'il met en scène : François Spera, sa femme, ses enfants qui forment le Chœur, son ami Mateologue (Matteo Gribaldo), Jean de la Case le légat du pape, Jacques Ardin (Giacopo Nardini), le parent qui le reçoit à Padoue, Pierre-Paul Vergerius, l'évêque de Campodistrie, et les trois célèbres médecins padouans qui examinent le malade : Frismedica, Bellocatus et Paul Crassus (i.e. Francesco Frigimelica, Luigi Bellocato et Giunio Paolo Grassi, tous trois médecins à Padoue en 1548), auxquels s'ajoutent les « utilités » dramaturgiques que sont Rose, la chambrière, et le Messager. La précision apportée par Cecier, tant au personnel dramatique qu'à la description de l'intrigue dans l'« Argument » de la pièce, témoigne de sa volonté d'être fidèle à la dimension historique de son sujet. Pas de personnifications allégoriques, ni de personnages types, mais une « mise en théâtre » la plus exacte possible des événements de 1548, après lecture des sources mentionnées à la fin de l'Argument : « Cette matière est tirée du 28. Livre des *Commentaires* de J. Sleidan, et est plus amplement traitée en un livret intitulé *Exhortation au martyre*, auquel sont ajoutés plusieurs autres exemples dignes de mémoire, d'aucunes personnages, lesquels sont tombés en désespoir, pour avoir renoncé Jésus-Christ et son Évangile » (A 4 r°).

La mention de ces « autres exemples dignes de mémoire » indique cependant la dimension d'application morale qui préside à la rédaction de *La Tragédie de François Spera*. Celle-ci est en effet adressée dans son titre même à *« Claude Boucart ci devant professeur en philosophie, à Lausanne »*, « en témoignage de [l]a bonne affection et sincère amitié » de l'auteur qui, dans l'adresse au destinataire, affirme que cette « histoire véritable d'un Italien » pourra être de quelque profit à celui qui vient d'abjurer le protestantisme :

> […] **d'autant que les fruits présentés en temps opportun, sont beaucoup plus agréables que ceux qui sont donnés hors de saison**, j'ai cru qu'au temps de votre dite protestation [l'abjuration faite par Boucart à Thonon le 15 juin 1548], où vous êtes tant aimé et caressé du monde, et du prince du monde, il serait bien à propos et convenable de vous offrir **l'histoire véritable d'un Italien**, qui a fait telle, ou semblable abjuration et protestation que la vôtre : laquelle vous étant présentée et représentée par un de vos anciens amis, vous sera de tant plus agréable, et **crois que vous en ferez votre profit, vous retirant de la périlleuse mer, sur laquelle naguères (mais trop tôt) vous êtes inconsidérément embarqué**. (A 2 r°-v°, nous soulignons)

Claude Boucart, originaire de Thonon – ville qui a été sous domination bernoise (et donc calviniste) de 1536 à 1564, avant d'être rendue à la Savoie –, et converti à la religion réformée, s'installe en 1594 à

Lausanne, où il devient professeur de philosophie à l'université[1]. En 1608, il quitte Lausanne en abandonnant femme et enfants, retourne à Thonon et rentre dans le sein de l'Église catholique. Cette re-conversion est supervisée par François de Sales, en mission dans la région, comme l'indique une lettre écrite par le théologien savoyard le 25 juin 2008 :

> J'ai fait ces jours passés une bonne course à Thonon, pour recevoir des habiles hommes ecclésiastiques, qui s'étaient mis entre les huguenots par débauche. Hélas ! quelle chute avaient-ils faite ! Ce m'a été une grande consolation de les voir revenir entre les bras de l'Église, avec grande violence qu'ils se sont faite pour cela[2].

Le second ecclésiastique dont il est question dans la lettre de François de Sales est le père Pierre Gillette, qui abjure en même temps que Claude Boucart, le dimanche 5 juin 1608, jour où il envoie à la République de Berne la *Déclaration de la profession de foi de Pierre Gillette, prêtre de Nice en Provence, avec les raisons qui l'ont rappelé à l'Église romaine*. Très vite, les polémistes de la Suisse protestante ripostent en publiant le *Discours sur la révolte de Claude Boucart* (1608) et la *Réponse à la confession faite à Thonon par Claude Bocard et Pierre Gilette* (1608). La même année, Jean-Denis Cecier publie sa *Tragédie de François Spera,* en introduisant, parmi les personnages historiques de 1548, un personnage de 1608 : *P. Gilette*, *ami de Spera*, qui incite ce dernier à l'hypocrisie et au nicodémisme (« Il n'est point défendu de tromper un trompeur », p. 18). Publiée très rapidement après les faits qu'elle dénonce dans son épître dédicatoire, la *Tragédie de François Spera* fait porter la dimension d'actualité davantage sur la réception de la pièce que sur son sujet : l'histoire de Spera est mise en scène moins pour elle-même que comme un contre-exemple proposé au destinataire afin qu'il « achèv[e] le reste de [ses] jours avec ceux qui, [comme le dramaturge], renonçant à eux-mêmes, et à tous leurs mérites, ne s'attendent qu'aux promesses faites en notre Seigneur Jésus-Christ, pour obtenir salut et vie éternelle » (A ii v°). Ce n'est cependant que longtemps après la publication de cette tragédie que Claude Boucart se plie à l'injonction de son « ami » Jean-Denis Cecier : en 1647, il revient à Lausanne, abjure à nouveau le catholicisme et obtient une place de lecteur en mathématiques à l'Université.

*(2) L'*allegoria in factis *ou l'impossible présent théologique*

La pièce protestante la plus tardive de notre corpus est aussi celle qui choisit pour sujet l'événement le plus éloigné dans le temps du présent des lecteurs et des spectateurs. Comme la première pièce du théâtre d'actualité réformé que nous avons étudié, la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi*, elle se situe un peu en marge de notre étude car elle utilise une stratégie du « détour » propre à l'apologue moral. Élevé à la dimension d'un *exemplum*, le présent « élargi » de

[1] GINDROZ André, *Histoire de l'instruction publique dans le pays de Vaud*, Lausanne, G. Bridel, 1853, p. 291 *et sq*.
[2] *Lettres de saint François de Sales, évêque et prince de Genève*, J. J. Blaise, Paris, 1817, t. 1, p. 451, 142e lettre.

1548 devient un passé qui doit enseigner le présent, à la manière des paraboles bibliques. L'allégorie *in verbis*, largement utilisée dans les pièces que nous avons déjà étudiées à travers les personnifications allégoriques des vertus et des vices notamment, laisse place à un certain type d'allégorie *in factis* qui, sur le modèle du sens allégorique du texte biblique qui recherche les signes du Nouveau Testament dans l'Ancien Testament, allégorise un épisode du passé récent pour déchiffrer le présent[1]. Le désespoir de François Spera devient ainsi une leçon dans le présent étroit de la lecture et de la représentation : l'ajout du personnage « anachronique » de 1608, qui tranche avec l'exactitude historique générale du dramaturge, marque, au cœur même de l'intrigue, la nécessité d'une lecture « détournée » de la *Tragédie de François Spera*.

Cependant, les faits représentés sur la scène demeurent relativement proches des spectateurs et appartiennent encore à cette « *modernitas* » définie par Walter Map comme la période temporelle pour laquelle un récit oral porté par des témoins vivants ou par leurs descendants est encore possible. Pour un spectateur protestant qui n'aurait pas connaissance de l'intégralité du titre de la pièce telle qu'elle a été publiée et encore moins de l'épître dédicatoire, la *Tragédie de François Spera* met en scène des événements du passé récent qui l'enjoignent de ne pas quitter la foi réformée. Le statut de l'histoire de Francesco Spera est donc double pour le public de 1608 : son évocation répétée dans la littérature polémique protestante pendant toute la seconde moitié du XVI^e^ siècle et encore au début du XVII^e^ siècle lui a conféré une présence très forte dans les mémoires et a empêché qu'elle ne sombre dans l'oubli ; mais, dans le même temps, sa fréquente utilisation dans les sermons et les textes moraux l'a progressivement dotée d'une valeur d'*exemplum* « classique », qui vaut moins en lui-même que pour la leçon qu'il renferme. Ce second statut de l'événement réel rapproche la « tragédie » de Spera du détour historique, mythologique ou biblique utilisé par le théâtre pour parler du présent :

> Il faut qu'eux et les leurs, à jamais se souviennent,
> Pour avoir blasphémé contre le Saint-Esprit,
> Quittant le bénéfice, offert en Jésus-Christ,
> Que je vais dévaler aux flammes éternelles,
> Avec l'Esprit malin, conducteur des rebelles. (p. 52)

La pièce de Jean-Denis Cecier allie ainsi une représentation du présent *in esse* – la mort désespérée du relaps Spera relève encore d'une temporalité contemporaine qui, sortie du contexte particulier de la dédicace à Claude Boucart, appartient au présent « élargi » du spectateur – et une représentation du temps *in posse* – selon laquelle il faut « appliquer » cette histoire passée au présent de la lecture et de la représentation, ce qu'invite particulièrement à faire le dernier échange de la pièce entre Ardin et Vergerius :

---

[1] Armand Strubel distingue ainsi les deux formes d'allégories : « L'*allegoria in factis* se produit entre deux événements (référents), chacun symbolisant, liés par une relation chronologique, à l'intérieur d'une économie du salut. L'*allegoria in verbis* a lieu entre une « fiction » (le discours poétique, métaphorique) et une réalité sans notion de temps. La première part d'une similitude essentielle, voulue par Dieu ; l'autre d'une ressemblance contingente, résultat de l'imagination humaine (« l'image ») », STRUBEL Armand, « *Allegoria in factis* et *allegoria in verbis* », in *Poétique*, n° 23, 1975, p. 351.

Nous voyons en son fait un **exemple notable,**
Qui aux fils de nos fils doit être récité. (p. 53, nous soulignons).

L'ajout du personnage de P. Gilette dans le récit des événements de 1548 souligne la dimension allégorique du sujet représenté et le passage de l'histoire réelle à la fiction moralisante : « Il suffit souvent de matérialiser un personnage de plus [que dans le récit historique] pour que les enjeux de signification soient plus lisibles (simplifiés notionnellement, mais ainsi relationellement construits)[1] ».

À l'orée de notre corpus, la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi* marquait le passage du mode *in posse* au mode *in esse* ; *La Tragédie de François Spera* semble à l'inverse témoigner du recul de la représentation du présent *in esse* dans la production théâtrale réformée. Déjà, dans *Le Miroir de l'Union belgique* et dans *Le Triomphe de la Ligue,* l'histoire ligueuse récente était présentée sur un mode « mémoriel » et se trouvait chargée d'une leçon politique pour le présent de la représentation. Dans ces deux pièces cependant, les événements historiques narrés ou représentés ne devaient pas être entièrement « transposés » et calqués sur une situation plus actuelle : ces faits passés (très récents ou plus lointains) n'étaient pas destinés à se reproduire dans le présent, mais ils constituaient une mise en garde générale du public contre les erreurs politiques et religieuses. Dans la pièce de Jean-Denis Cecier, l'utilisation de l'allégorie *in factis* invite plus radicalement le lecteur à appliquer point par point le sort de Francesco Spera à celui du destinataire Claude Boucart et donc à lui prédire une fin effroyable et désespérée s'il ne revient pas rapidement dans la foi réformée – nous avons vu que cela était moins vrai pour le spectateur de la pièce, même si le personnage de P. Gilette vient troubler une réception purement « historique » des événements de 1548.

Le recours à ce « détour » allégorique, du moins dans la lecture de la pièce, peut s'expliquer par la nature des événements représentés : contrairement aux pièces « hollandaises » que nous avons étudiées plus haut, *La Tragédie de François Spera* ne relègue pas le débat théologique au second plan en mettant en avant la préservation politique de l'État. Ce qui est au centre de la pièce de Cecier, c'est au contraire l'affirmation d'une foi dissidente et la dénonciation de ceux qui, alors qu'ils ont reçu la lumière de la révélation réformée, font « comme le chien, qui revient de nouveau/ À son vomissement, ou comme le pourceau/ Qui dès qu'on l'a lavé retourne dans sa fange » (p. 53). La violence des ces images dit assez que la tonalité de la pièce n'est pas à l'apaisement « politique » et à la « tolérance » confessionnelle, même comme pis-aller.

Loin de l'accord théologique *a minima* exposé par Constance garde-lois dans *Le Triomphe de la Ligue*, Jean-Denis Cecier utilise la localisation « romaine » du siège papal pour décrire à plusieurs reprises la religion catholique comme une religion païenne, sacrifiant à un panthéon romain antique

[1] FRAGONARD Marie-Madeleine, « L'*allegoria in factis* et le déchiffrage du présent », in Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine (éds), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance,* Paris, Honoré Champion, 2004, p. 553.

ridiculisé. Dans l'épître à Claude Boucart, il oppose ainsi le culte marial idolâtre à la sobriété monothéiste de la religion réformée :

> la protestation par vous faite à Thonon le dimanche 15. du mois de juin dernier, devant le grand autel de votre Diane [Notre-Dame] de Compassion [... témoigne assez que] la religion des anciens Romains et des Grecs, vous est en plus grande recommandation, et révérence, qu'une religion nue et démantelée de fictions, allégories et imaginations poétiques. (A ii r°-v°).

À l'acte III, Spera compare le Dieu catholique à Jupiter armé de son foudre, quand il s'adresse pour la première fois au légat du pape :

> Révérend Père en Christ, somme de notre bien,
> Légat du grand légat du Dieu lance-tonnerre,
> Envoyé du Saint-Père, ou de Jupin en terre,
> Pour châtier tous ceux qui l'auront offensé. (p. 28)

Ce Jupiter, « grand dieu des Romains », est en effet celui auquel il faut – par dérision – rendre grâce, car « C'est lui qui fait pleuvoir, c'est lui qui fait neiger » (p. 40).

Les attaques contre la religion catholique ne se limitent pas à cette comparaison avec le culte des anciens Romains : lors de l'abjuration de Spera, qui a lieu sur une scène mise en abyme (les dialogues soulignent que le personnage se trouve alors sur un « échafaud », un « lieu élevé » (p. 35) destiné à la fois à la torture et spectacle), les propos du relaps sont profondément antiphrastiques et abordent plusieurs points centraux de la querelle dogmatique qui opposent catholiques et protestants. Spera oppose point par point son ancien enseignement réformé et sa nouvelle foi romaine et il aborde tout d'abord la question de la justification :

> [...] j'allais racontant,
> Publiant que l'Auteur de la machine ronde,
> Avait bien tant aimé les habitants du monde,
> Qu'il avait son cher fils, son propre fils aîné
> À la cruelle mort, jadis abandonné,
> Afin que l'homme bon, afin que le fidèle
> Ne périt par la mort : ains eût vie éternelle :
> **Mais** son Lieutenant dit (tirant le droit à soi)
> Vous qui croyez en Dieu, croyez aussi en moi ;
> Je suis le Chef visible, et Primat de l'Église,
> Qui de Pierre, et de Paul telle chose ai acquise :
> Quand vous m'honorerez, quand vous viendrez ici,
> Confès et repentant j'aurai de vous merci. (p. 37, nous soulignons)

Quand la première partie de cet extrait met en avant la croyance réformée dans la justification par le seul sacrifice du Christ, la seconde partie plaide faussement pour la justification catholique par les œuvres, arbitrée par le pape à Rome. Cette structure binaire introduite par « Mais » se répète tout au long de l'abjuration et fait s'entrechoquer, d'une part, une profession de foi protestante, présentée comme juste et mesurée et, d'autre part, une confession catholique, émaillée de jeux de mots (« de Pierre, de Paul » – alors que Paul n'a jamais été pape) et de néologismes (« messifier » ci-dessous) destinés à la ridiculiser. Après la justification, vient l'autre grande cause théologique de la rupture confessionnelle, la transsubstantiation :

[...] J'enseignais que le Fils
Du Monarque des Cieux, s'étant fait crucifix,
Pour laver de son sang les tâches de nos vices,
Aurait mis fin entière à tous les sacrifices :
Mais c'était un erreur, où j'ai trop demeuré,
Ne voyons-nous pas bien son contraire avéré,
Puis que le prêtre ancien tous les jours sacrifie
Le Fils du Créateur, alors qu'il messifie. (p. 37-38, nous soulignons)

La dénonciation du dogme de la présence réelle du corps du Christ dans l'hostie se fait ici par le biais d'une accusation de déicide : en comparant à nouveau la religion catholique aux religions « ancien[nes] » qui pratiquaient le sacrifice, Jean-Denis Cecier clame à rebours le caractère unique et définitif de la Passion christique. Spera revient ensuite sur la question de la justification, non plus sous l'angle d'une (fausse) intercession du pape dans le salut des fidèles, mais en brocardant le rituel de la messe catholique :

J'enseignais que le Christ, par son oblation,
Avait de notre dû fait satisfaction, [...]
Mais je dis maintenant, que pour payer tels dettes,
La messe est suffisante, et ne faut que la voir,
Ou l'ouïr de bon cœur, pour son salut avoir. (p. 38, nous soulignons)

Le dramaturge oppose ici la conception catholique de la messe comme *opus operatum*, c'est-à-dire comme un sacrement valide et efficace en soi, auquel il suffit d'assister pour obtenir le salut, à la conception réformée de la messe comme *opus operantis*, c'est-à-dire comme un sacrement qui exige la foi du fidèle et la grâce de Dieu pour être réalisé.

En abordant frontalement ces points de désaccord entre les deux confessions, Jean-Denis Cecier insiste, au moment même de l'abjuration de son personnage qui est l'inverse de la « tolérance » religieuse, sur leur caractère irréconciliable. Même le « turc » ne peut pas servir de cause commune pour les deux confessions chrétiennes, puisque le pape est décrit sous des traits plus démoniaques que Mahomet :

Mahomet disait bien telle charge avoir eue [la charge de lieutenant de Dieu sur terre],
Après la mort du Christ : mais sa gent est déçue,
Car Mahom étant mort, nulle succession,
N'est vue être restée en sa vocation :
Mais au siège romain se voit toujours un pape,
Qui bénit, qui maudit, qui guérit et qui frappe,
Sans crainte de la mort. (p. 39)

Alors même que les « politiques » huguenots, comme François de la Noue, faisaient de l'alliance contre les turcs, ces « ennemis irréconciliables du nom chrétien », un fondement de la « réconciliation » confessionnelle entre ceux qui « adorent un même Christ[1] », l'auteur de *La Tragédie de François Spera* refuse d'adopter le « credo minimal [...] des chrétiens » qui permettrait de

[1] La NOUE François de, *Discours politiques et militaires*, cité par WANEGFFELEN Thierry, *Ni Rome, ni Genève*, *op. cit.*, p. 443-444.

« dépasser les conflits religieux[1] ». Au contraire, dans le Chœur l'acte II, il appelle au martyre et à sa version plus douce, l'exil, plutôt que d'« abandonner la vraie Église » et d'accepter de « Paillarder avec Babylone » :

> Abandonner la vraie Église,
> C'est une lâcheté commise,
> Qu'on ne saurait excuser :
> Paillarder avec Babylone,
> C'est une chose tant félonne,
> Qu'on a honte d'en deviser.
>
> [...] **Mourir pour la vérité sainte,**
> **Aux gens de bien ne donne crainte,**
> **Encore moins d'être exilés** :
> Ce sont des faveurs magnifiques,
> Que Dieu fait à ses domestiques
> De choses vaines dépouillés. (p. 20-22, nous soulignons).

À travers le Chœur, c'est sa propre résolution d'exilé que Cecier donne en exemple au spectateur, auquel il propose une résolution inébranlable dans la foi, quelles que soient les épreuves imposées par les autorités catholiques. Cet exemple de la fermeté spirituelle se double d'une recommandation éthique tout à fait conforme aux préceptes réformés ; lorsque Jacques Ardin rentre chez lui au début de l'acte V et qu'il trouve sa maisonnée inactive, il est pris de colère :

> Quelle pitié de voir tant de bras immobiles,
> Tant d'esprits endormis, tant de gens inutiles !
> À quelle heure du jour qu'on entre en ma maison,
> On voit des fainéants autour de mon tison.
> [...] Pourtant pensez-y bien, et que pas un de vous
> Ne m'incite meshui de me mettre en courroux :
> Ains **que d'un cœur joyeux, votre action témoigne,**
> **Qu'il vous plait de bien vivre et bien faire besogne**. (p. 42, nous soulignons)

La sanctification du travail par les protestants et leur insistance sur le rôle de l'effort individuel pour mener une « bonne vie » (Max Weber[2]), opposées à l'oisiveté « romaine », deviennent sous la plume de Cecier le signe d'une distinction radicale entre les tenants de chaque confession et la marque d'un impossible accord, tant sur le plan théologique que sur le plan « anthropologique ».

En 1608, « l'application » de l'apologue de la fin tragique du relaps François Spera, qui ne vaut pas même la peine que l'on « prie pour [lui] » (p. 54), est multiple : la *Tragédie de François Spera* adresse, d'une part, une mise en garde à tous les spectateurs protestants qui pourraient être tentés pas la conversion ; elle est, d'autre part, plus spécifiquement dédiée au relaps Claude Boucart, et à travers lui, à tous les protestants convertis au catholicisme, et enfin, parmi ces derniers, au roi de France Henri IV. La violence des vers de Cecier, selon lequel le spectateur est « content de voir faire

[1] WANEGFFELEN Thierry, *Ni Rome, ni Genève*, *op. cit.*, chapitre VI « Choisir la religion du roi », p. 443-444.
[2] WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904), traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Plon, 1964.

justice » (p. 54) en assistant au supplice de Spera, ainsi que la dimension particulièrement théologique de la pièce nous invitent en effet à penser qu'il faut lire sa pièce à la fois dans le contexte étroit des rives du lac Léman et dans le contexte plus large du royaume de France.

L'abjuration d'Henri IV en 1593 a été suivie par une grande vague de conversions dans tout le pays pendant la décennie 1590, au point que le légat pontifical en France, Alexandre de Médicis, écrit à Rome en 1597 que « la foi catholique est en considérable accroissement[1] ». La politique de « tolérance » – dont on a vu qu'elle consacrait une domination de la religion catholique, bien que la liberté de conscience et de culte soient, dans leurs limites imparties, respectées –, ainsi que la stratégie d'union politique du royaume sous un roi sacré catholique, la réforme de l'Église catholique mise en place par le Concile de Trente et les dons financiers faits aux convertis, ont conduit de nombreux protestants à choisir, pour des raisons tant religieuses que politiques, de rentrer dans le sein de l'Église de Rome. C'est contre cette situation que s'élève Jean-Denis Cecier dans sa *Tragédie de François Spera* : il souhaite tendre le miroir du désespoir de cet italien relaps aux nouveaux convertis français et les mettre en garde contre la damnation particulière qui guette ceux qui ont été touchés par la grâce de la révélation et l'ont rejetée.

Cet appel au martyre ou, à défaut, à l'exil, et la radicalité de la position du dramaturge paraissent cependant étrangement « décalés » en 1608. À cette date, et malgré les déceptions du règne d'Henri IV, notamment sur la question de l'édification d'une Église gallicane réformée et indépendante, le temps n'est plus à l'appel ouvert à la dissidence religieuse et à la controverse sur la grâce et l'eucharistie. Le temps est à l'union politique nationale, même chez les exilés français de Hollande, et la Suisse de Cecier semble le dernier bastion à résister encore à la « paix » théologique, en revendiquant une juste foi *individuelle* pour chaque fidèle, contre un repos *collectif* obtenu par une « compromission » religieuse. En affirmant dans sa pièce un position radicale et ce alors que les Guerres de religion sont finies, Cecier (proche en cela d'un Agrippa d'Aubigné) affirme ne pas se satisfaire de l'Édit de Nantes et des promesses qu'Henri IV a faites aux huguenots. Si le roi n'était pas roi, sa conversion pourrait le conduire à la désespérance de Spera et le souverain est peut-être, après Claude Boucart, le destinataire de cette étrange *allegoria in factis* d'actualité très fortement dissidente.

Le recours à l'allégorie *in factis*, à travers l'histoire de François Spera, pourrait être le signe de ce caractère « dépassé » de la diatribe théâtrale du Gexois. Elle témoigne en effet, au cœur d'une pièce d'actualité, de la nostalgie d'un rapport non « politique » à la foi réformée, qui ne semble plus avoir cours au moment de l'écriture de la pièce : en 1608, il n'y aurait pas d'exemple contemporain de mort de désespoir suite à une conversion et il faudrait remonter jusqu'à 1548, au « glorieux » temps des

[1] MÉDICIS, Alexandre de, *Lettres sur Henri IV et sur la France (1596-1598)*, Raymond Ritter (éd), Paris, 1955, p. 40, cité par WANEGFFELEN Thierry, *Ni Rome ni Genève, op. cit.*, p. 429.

« Feux », pour évoquer la mémoire d'un homme mort de désespoir pour avoir renié la vérité divine. On ne peut de plus que constater l'échec immédiat de Cecier dans sa volonté de re-théologiser le présent par le recours à l'allégorie : Claude Boucart n'est pas mort de désespoir en 1608, et il faut attendre près de quarante ans pour qu'il se reconvertisse au protestantisme. L'*allegoria in factis* fonctionne sur la capacité des hommes à révéler le sens du présent en analysant les signes qui indiquent une coïncidence entre deux événements, en l'occurrence un événement du passé récent (l'affaire Spera) et un événement présent (l'affaire Boucart). Or, malgré l'introduction sur la scène du personnage du Père Gilette, le dramaturge échoue à faire du désespoir de Spera le signe scénique du désespoir imminent de Claude Boucart. En croyant mettre en scène les signes passés annonciateurs du futur proche, Jean-Denis Cecier se fait faux prophète : la lecture allégorique des événements paraît incompatible avec l'avènement d'un temps historique fondé sur un futur « neuf et original » (R. Koselleck) et non sur la réalisation de ce qui a été écrit de toute éternité.

Nostalgique d'un certain rapport à la foi, Jean-Denis Cecier semble également nostalgique d'un certain rapport au temps : de la même manière qu'il souhaite lutter, dans sa pièce, contre les conversions « opportunistes » au catholicisme, il voudrait réinscrire la préoccupation eschatologique dans un temps devenu politique. Mais le passage d'une représentation scénique du présent *in esse* à une représentation du présent *in posse* témoigne de la faillite de ce projet de re-théologisation du présent : Spera n'est plus le signe sûr du désespoir imminent de Boucart, il n'est qu'un des *exempla* à travers le filtre duquel peut être lu le présent. Dans l'ouverture du temps eschatologique à l'histoire des hommes, l'allégorie a perdu son caractère contraignant, positif et absolu.

Conclusion du Chapitre 3

Nous avons cherché à montrer dans ce chapitre comment le théâtre d'actualité protestant, à partir des années 1560, met en scène un présent « spécifique », qui rompt avec le présent « générique » qui avait dominé la scène genevoise dans les années 1550. À l'articulation de ces deux formes de représentation scénique du présent, la *Comédie du Pape malade* propose au spectateur une double vision du temps partagé par la fiction et le spectacle : à la fois actualité générique à travers la représentation allégorique d'une papauté mourante, et actualité spécifique, par la mise en scène des « opposants » contemporains au calvinisme genevois, représentés de manière satirique par des personnages portant leurs noms (sinon dans les didascalies, du moins dans les dialogues). Témoignant d'une radicalisation de l'opposition confessionnelle, la critique anti-catholique se fait *ad hominem*, en même temps qu'elle cherche à emporter ou à conforter l'adhésion du spectateur par le recours à des images topiques de la polémique réformée. Dans un moment (1561) où l'on croit en une victoire possible de la cause protestante en France, le théâtre d'actualité a recours au rire de combat et à la satire pour rendre idéologiquement univoque le présent qu'il met en scène et pour souder la communauté spectatrice dans une critique violente des pratiques de l'Église romaine et de la propagande pro-catholique.

Constatant que la fin des temps qui doit témoigner aux yeux du monde de l'élection du peuple réformé ne se réalise pas, le théâtre d'actualité protestant s'éloigne du domaine eschatologique et de l'attente de la parousie pour s'inscrire dans le domaine « historique » et politique de l'action humaine. La représentation scénique d'une temporalité « pliée », qui dominait les pièces étudiées dans le chapitre 2 et incitait le spectateur à la patience, cède le pas à la mise en scène d'un temps ouvert, dans lequel le présent n'est pas seulement le reflet des martyres passés et l'annonce du salut futur, mais un moment disponible à l'agir du public réformé et représenté comme tel sur la scène. L'Apocalypse n'étant plus si imminent, il faut bien que le peuple « élu » de Dieu prenne les armes pour défendre sa foi et c'est ce à quoi souhaiterait l'inciter la *Tragédie du sac de Cabrières*, pièce très certainement écrite après le massacre de Wassy et le déclenchement des premières Guerres de religion en France. Théâtre de témoignage, la *Tragédie du sac de Cabrières* met en scène un événement déjà un peu ancien sous une forme présente pour susciter l'émotion et l'indignation du spectateur, tout en conférant aux habitants de Cabrières exécutés le statut indiscutable de martyrs, par la mise en spectacle de leur confession de foi. Le temps « opératif » écoulé entre l'événement et sa mise en scène directe sur la scène (entre 17 et 23 ans) nous invite cependant à interroger la possibilité même de la représentation scénique – ou même de la simple évocation sur le mode du récit livré par des personnages – d'un fait violent aussi traumatique pour la communauté réformée. Cette distance temporelle se double, dans la *Tragédie du sac de Cabrières*, d'une volonté de ne pas représenter

directement les violences sur la scène, d'une part parce que c'est la cause qui fait le martyre et non la peine, mais peut-être également en raison du refus protestant que les spectateurs ne soient absorbés dans la contemplation du sang versé, sans voir la salvation à laquelle sont promis les martyrs de Cabrières (sur le modèle de la condamnation luthérienne des mystères que nous avons évoquée dans le Prologue).

Choc traumatique, prise de position théologique ou refus esthétique : ces causes se conjuguent sans doute pour expliquer le silence absolu du théâtre d'actualité réformé d'expression française face à l'épisode le plus sanglant de l'histoire des huguenots français, le massacre de la Saint-Barthélemy. Le caractère exceptionnellement violent de l'événement, conjugué à l'extrême désorganisation de la communauté réformée de France qu'il a provoquée et à la nouvelle rigueur des synodes et de Genève à l'encontre de l'activité théâtrale, semblent empêcher la mise en scène directe d'une actualité qui n'est que succession de guerres, de victoires temporaires et de sanglantes défaites. Sans exclure l'hypothèse que des pièces aient pu être perdues, il faut attendre la première décennie du XVII^e^ siècle pour que le théâtre d'actualité réformé remette en scène le présent élargi des conflits religieux dans une perspective qui ne soit plus strictement hélvético-genevoise (nous traiterons de ces pièces « patriotiques » dans le chapitre suivant).

Bien après que la paix a été rétablie en France et alors que le conflit entre les Pays-Bas protestants et les Pays-Bas espagnols semble avoir atteint un point d'équilibre, deux dramaturges français installés dans les Provinces-Unies réformées publient deux pièces d'actualité : l'une, *Le Miroir de l'Union belgique*, met en scène le conflit hollandais et les victoires récentes de Maurice de Nassau ; l'autre, *Le Triomphe de la Ligue*, traite de la défaite du camp ligueur en France et se clôt par l'assassinat du duc de Guise à Blois. Bien que la nature des événements représentés et que le temps « opératif » écoulé entre leur survenue et leur représentation théâtrale soient différents dans les deux pièces, ces dernières témoignent d'une évolution comparable de la mise en scène de l'actualité. La valeur « pragmatique » de la représentation scénique du temps présent, qui visait dans la *Comédie du Pape malade* et dans la *Tragédie du sac de Cabrières* à provoquer une action du spectateur dans le présent « historique » au sens d'humain (opposé au présent eschatologique divin des pièces antérieures), cède la place à une valeur également historique, mais ici au sens « mémoriel ». Les événements du présent et du passé proche ne sont pas « présentifiés » par la mise en scène (à l'exception de la victoire finale de Maurice de Nassau dans *Le Miroir de l'Union belgique*), mais ils semblent au contraire rejetés par le récit rétrospectif dans un passé « historique », dont il faut conserver le souvenir afin de « dire à nos fils/ Ce que nos pères » en France ont fait (*Le Triomphe de la Ligue*, « Fin de l'auteur »). Le théâtre d'actualité convoque le passé proche sur la scène l'espace de la représentation afin de proposer au spectateur la leçon historique de ces événements auxquels il dresse un « mémorial » « de papier ». La dimension d'actualité de ces pièces réside alors davantage dans l'« application » que le spectateur doit faire des faits représentés au présent étroit du spectacle, que dans ces événements eux-mêmes, et l'on constate ainsi l'apparition d'une stratégie du « détour »

qui laisse présager un recul du théâtre d'actualité, que nous traiterons plus amplement dans la Troisième Partie.

Cette fonction mémorielle du théâtre d'actualité s'accorde avec le contexte d'écriture du *Miroir de l'Union belgique* et du *Triomphe de la Ligue*, qui est à la tolérance et à l'acceptation de la coexistence des deux religions, conformément aux dispositions de l'édit de Nantes. Il ne s'agit plus ici de galvaniser le spectateur réformé dans la lutte contre les catholiques par la mise en scène du présent, mais de témoigner, par le spectacle des conflits armés à peine passés, du bien-fondé de cette politique d'apaisement mise en place par Henri IV. Dans la salle comme sur la scène, il s'agit de transformer l'assemblée spectatrice « partiale » (qui cherche la partition, la division), en assemblée « politique », qui se soumet à une raison d'État supérieure à l'obsession d'unification religieuse, et ce par la connaissance de l'histoire à peine passée. À l'opposé de l'appel au combat lancé par des pièces comme la *Comédie du pape malade* ou la *Tragédie du sac de Cabrières*, l'actualité représentée sur la scène des pièces d'Antoine Lancel et Richard Jean de Nérée promeut auprès du public la paix sociale et le consensus politique, dans le présent de la représentation – le processus de politisation du conflit religieux semblant ici achevé.

Cette évolution du théologique au politique et de la fonction pragmatique du théâtre d'actualité à sa fonction mémorielle, est d'ailleurs confirmée, en creux, par ceux-là mêmes qui voudraient lutter contre elle (nous verrons dans la Troisième Partie qu'il en est de même pour certains auteurs catholiques[1]). Dernière pièce étudiée dans ce chapitre, la *Tragédie de François Spera* mêle la représentation d'un présent *in esse* (la mort de désespoir de l'Italien Spera) et d'un présent *in posse* (l'application de cette « leçon » à son destinataire contemporain Claude Boucart). La « tragédie » de François Spera, si elle appartient certes au présent « élargi » des spectateurs de 1608, est devenue depuis 1548 un *exemplum* moral, convoqué dans de très nombreux sermons et ouvrages réformés : d'événement présent, la mort de Spera s'est transformée en leçon de constance inscrite dans la mémoire des spectateurs protestants. L'actualité de cet épisode vient ainsi moins de sa proximité temporelle avec le temps de la représentation que de son application morale à la situation présente de son destinataire Claude Boucart et, plus largement, de ses destinataires implicites que sont les protestants convertis de France, et particulièrement le roi Henri IV. Cependant, comme toutes les leçons « détournées », l'*exemplum* de François Spera peut ne pas être perçu comme tel par les destinataires : le présent *in posse* exige que le public « applique » la morale de la fiction à son propre présent – contrairement au présent *in esse* qui implique cette adéquation temporelle. Or le spectateur, comme Claude Boucart, et de manière moins directe Henri IV, peut faire la sourde oreille et refuser de voir dans la représentation d'une tragédie d'un passé relativement proche le signe nécessaire de son imminente tragédie présente. Jean-Denis Cecier ne parvient ainsi pas à faire que cet étrange cas d'un

[1] Voir Troisième Partie, Chapitre 7, III- « Le roi est mort, vive le roi ! » ou la succession dynastique malgré le régicide. L'assassinat d'Henri IV : une actualité à déplorer, mais à « suturer » au plus vite, p. 606.

« *exemplum* d'actualité » (François Spera) soit perçu par le spectateur comme un événement présent : il est rejeté dans le domaine de l'histoire et donc du détour fictionnel.

L'absence de théâtre protestant d'actualité mettant en scène les conflits religieux français entre env. 1566 (date supposée de la *Tragédie du sac de Cabrières*) et 1607 (*Le Triomphe de la Ligue*) ne doit cependant pas masquer le fait que, durant cette période, à Genève, on écrit et on joue un théâtre d'actualité « patriotique », qui célèbre l'identité à la fois suisse et protestante de la République calviniste, en la fondant sur la réitération théâtrale des alliances politiques et de l'alliance avec Dieu (présent eschatologique tendant au rituel) et la mémoire des victoires obtenues contre les ennemis catholiques (présent historique tendant à la légende).

Chapitre 4

Le présent « patriotique »

Construction de l'identité genevoise calviniste par le théâtre d'actualité

(1558-1605)

Le « patriotisme », comme sentiment d'appartenance à la *patrie,* terre des *pères*, est un phénomène complexe dans la Genève calviniste, tant d'un point de vue historique qu'idéologique. La République réformée est tout d'abord divisée en deux communautés : d'une part, les Genevois « de souche », d'autre part les « immigrants religieux », principalement français et italiens. Ces étrangers convertis à la Réforme, pour lesquels Genève constitue un refuge, sont pour la plupart des gens instruits et qualifiés, disposant parfois de larges réseaux de relations à l'étranger (on l'a vu notamment pour Jean Crespin), et qui jouissent souvent d'une fortune suffisante pour leur permettre d'acheter rapidement le statut de « bourgeois » de Genève. Yves Krumenacker les désigne comme « une élite intellectuelle, sociale, religieuse, qui tend à dominer la ville[1] », domination qui est mal vécue par les Genevois de longue date, tant par les classes populaires, dont l'hostilité face à la hausse des prix et la pénurie des logements est exacerbée par l'attitude parfois méprisante des pasteurs à leur égard[2], que par les patriciens, qui supportent difficilement le contrôle que les pasteurs veulent exercer sur les mœurs, mais également sur la politique genevoise.

Ces tensions se traduisent dans les institutions de la cité réformée : le Petit Conseil, réservé aux « citoyens » genevois (fils de bourgeois, nés et baptisés dans la ville), est fréquemment en lutte avec le Consistoire, qui regroupe les pasteurs dont aucun n'est originaire de Suisse romande[3], ce qui ajoute une dimension linguistique au conflit, puisque les Genevois parlent davantage le franco-provençal que le « français » du picard Calvin ou du bourguignon Bèze. L'hostilité se cristallise particulièrement autour de 1550, quand plusieurs membres du parti des « Enfants de Genève », mené par Philibert Berthelier, fils de l'initiateur de la politique « eidguenote » de la ville (i.e. la politique des eidguenots – de l'allemand *Eidgenosse* signifiant « confédérés » – qui cherchent à tisser des alliances

---

[1] KRUMENACKER Yves, *Calvin au-delà des légendes*, Paris, Bayard, 2009, p. 324.

[2] Le 15 mars 1546, à l'issue d'un prêche au temple de Saint-Gervais, Calvin déclare que nombre de ses paroissiens sont « pis que des bêtes », déclenchant une explosion de colère dans le quartier. Voir DOUMERGUE Émile, *Jean Calvin, les hommes et les choses de son temps*, Lausanne, 1899, vol. 3, p. 30.

[3] De tous les réformateurs francophones, seul Pierre Viret, qui vient du pays de Vaud, est originaire de Suisse romande.

avec les cantons suisses contre les prétentions du duché de Savoie sur Genève), et le syndic Ami Perrin – celui-là même qui avait dansé en dépit des *Ordonnances ecclésiastiques* en 1547 – sont nommés syndics. Si Calvin parvient à triompher définitivement de ce parti qu'il appelle « libertin » en 1555, la violence de la répression (les principaux « libertins », qui ont pu fuir la ville, sont condamnés à mort par contumace) témoigne d'une scission dans la République genevoise entre, d'une part, les tenants d'une continuité temporelle, légitimée par la lutte « nationale » des pères contre les ennemis de la *patrie*, Habsbourg ou Savoie, et par la revendication d'une filiation, sensible dans le nom même des « Enfants de Genève », et, d'autre part, les pasteurs d'un renouveau temporel, fondé sur le partage non d'un territoire, d'une histoire et d'ancêtres communs, mais d'une foi régénérée.

Si la Genève de Calvin est une cité sans pères – à l'exception du Père éternel –, ce n'est pas seulement en raison de la chasse aux protestants qui sévit dans l'Europe catholique et nourrit l'afflux de réfugiés à Genève, mais également du fait de l'imaginaire même de la Réforme, qui se pense et se présente comme une rupture avec le règne de l'Antéchrist romain. Nous avons vu dans cette première partie combien la perspective temporelle de nos pièces est marquée par le rêve d'un retour à l'Église chrétienne primitive, dans un temps originel d'avant la corruption du message christique par l'Église catholique. Ce miroir temporel, qui fait des martyrs protestants les émules des premiers martyrs de l'Empire romain et de Genève une réplique de « l'antique Venège » chère à Conrad Badius, semble vouloir annuler le passé proche – celui qui pourrait être celui des pères, de la patrie et donc du patriotisme –, présenté comme une période de torpeur, d'incroyance et d'immoralité dont seule la lumière de la révélation peut dissoudre les ténèbres.

Et pourtant, la Genève calviniste, dans son versant social et politique, est mue par la recherche d'une appartenance commune (l'accession à la « bourgeoisie ») et d'un idéal de citoyenneté républicaine (la revendication de l'héritage athénien contre l'impérialisme romain). Le présent porte de plus toujours la marque de la menace savoyarde qu'il faut conjurer par des alliances avec les puissantes villes suisses passées à la Réforme, comme Berne et Zurich. De même que les calvinistes ont trop besoin du théâtre pour se passer des services de la scène dans la diffusion de la bonne parole, de même il faut bien que les pasteurs, tout en prêchant le retour à un Âge d'or chrétien, acceptent que les événements glorieux du passé historique et du présent « élargi » de Genève et de la Suisse servent de fondement à un sentiment patriotique propre à fédérer la cité divisée et menacée.

Sous la plume des dramaturges du théâtre d'actualité, ce sentiment patriotique complexe, à la fois religieux et civique, est créé en adossant le présent de la République genevoise huguenote au passé mi-mythique mi-historique des eidguenots suisses, notamment dans les pièces de théâtre qui célèbrent les combourgeoisies. L'appel au patriotisme des spectateurs passe également par la transformation d'un événement à peine passé en mythe fondateur, comme l'escalade ratée des remparts de Genève par les troupes du duc de Savoie en 1602, portée à la scène dès 1605 et qu'on continue aujourd'hui encore de célébrer. Le présent de la « patrie » genevoise est alors doublement

légitimé : il est la réplique du passé religieux de l'Église primitive (sur le modèle d'un temps « plié »), mais aussi l'héritier d'un vaillant passé historique, les deux passés se rejoignant dans une perspective de libération – libération du Mal catholique d'une part, de la tutelle autrichienne et savoyarde d'autre part. Point de rencontre d'une double histoire, l'une héroïque, l'autre spirituelle, le théâtre patriotique est également le lieu où chacune de ces histoires peut utiliser l'autre à ses propres fins : s'il est important pour les ministres que, fidèle à son passé militaire glorieux, Genève triomphe parce qu'elle est protestante, il n'est pas moins important pour les eidguenots que, à l'occasion des nouveaux conflits liés aux tensions religieuses, Genève puisse s'affirmer du seul fait même d'être Genève.

Dans cette perspective de collusion des deux logiques d'intérêt genevoises au détriment de l'ennemi savoyard, le théâtre d'actualité « patriotique » est un espace privilégié d'autocélébration pour la communauté qui se trouve directement mise en scène dans un présent « local », tant dans ses enjeux spirituels, que dans ses déterminations géographiques et ses allusions politiques. Théâtre fait par les Genevois, pour les Genevois et leurs alliés, et prenant Genève pour sujet, ce théâtre qu'on pourrait qualifier d'« identitaire » fonctionne sur un effet de parfaite réflexivité entre la scène et la salle, propre à rassembler les spectateurs-concitoyens dans le reflet scénique d'une gloire voulue par Dieu et achevée par les hommes qu'Il a élus.

Nous conservons aujourd'hui cinq pièces de ce théâtre d'actualité « patriotique », écrites et jouées entre 1558 à 1605, soit sur la presque totalité de la période que nous avons envisagée dans les deux chapitres précédents. Il est intéressant de voir que ces pièces, tout en répondant au genre particulier du théâtre de circonstance, suivent les grandes inflexions que nous avons pu tracer jusqu'ici, tant sur la question du genre adopté qu'en matière de représentation du temps. Les cinq pièces appartiennent à presque tous les formes théâtrales « disponibles » à l'époque de leur écriture : une moralité présentée comme une « poésie » (*Poésie de l'alliance perpétuelle entre deux nobles et chrétiennes villes franches, Berne et Genève*, 1558), une comédie qui a tous les attributs de la sottie (*Comédie du Monde malade et mal pensé*, 1568), une pastorale (*Pastorale sur l'alliance perpétuelle de la Cité de Genève avec les deux premiers et puissants cantons Zurich et Berne*, 1584) et deux tragi-comédies (*L'Ombre de Garnier Stoffacher*, *Suisse* 1584 et la *Trage comédie de l'Escalade faite à Genève le 12^e^ de décembre 1602*, 1605(?)). Conformément à ce que nous avons pu montrer précédemment, cette diversité témoigne d'une volonté des dramaturges d'adapter le genre de leur pièce à la perspective temporelle qu'ils proposent aux spectateurs. Nous constatons en effet au cours de ces cinquante années le passage d'une représentation générique du présent, dans les premières pièces de célébration des combourgeoisie, en 1558 et 1568, à une représentation spécifique dans les deux pièces de 1584 (plus encore dans la tragi-comédie que dans la pastorale), spécificité historique qui culmine dans le sujet tout à fait événementiel et contemporain de la pièce sur l'Escalade de Genève. Après avoir voulu instaurer le temps suspendu de la paix et de l'Alliance retrouvée avec Dieu

et les cantons suisses réformés (1558-1584), les Genevois semblent rattrapés par l'Histoire et sa grande hache (savoyarde, 1602).

I. Inscrire Genève dans une temporalité « confédérée » : le théâtre de célébration des combourgeoisies

Les pièces de théâtre jouées à l'occasion de la signature des traités de combourgeoisie avec les villes suisses réformées héritent du dispositif rituel et spectaculaire des fêtes politiques et des entrées seigneuriales qui existent dans la cité genevoise depuis la fin du XIV^e^ siècle :

> À Genève, la première mention […] d'« histoires jouées », se lit dans la description d'une fête donnée […] vers la fin du XIV^e^ siècle. Des « histoires » sont ensuite très régulièrement représentées au XV^e^ siècle, à l'occasion de la première entrée dans la ville du duc de Savoie ou de l'évêque : ainsi entre 1484 et 1513, on peut identifier au moins huit productions de ce type [...]. Comme dans nombre d'autres cités, les représentations théâtrales interviennent dans le cadre d'un dispositif rituel de réception du souverain comprenant d'autres éléments : procession, décoration des rues et des maisons, arcs de triomphe, musique, serment sur les franchises [de la ville][1].

La composition et la représentation de ces pièces de circonstance et de réjouissance sont organisées par des confréries appartenant à l'élite urbaine, milieu dans lequel se recrutent les plus ardents eidguenots, partisans d'un renforcement des liens avec la Confédération suisse et qui contestent les prétentions du duché de Savoie sur Genève, mais également le pouvoir du prince-évêque, dans le contexte d'une diffusion croissante des idées réformées. Le théâtre cérémoniel devient le lieu d'expression d'une contestation politique et religieuse, avant de célébrer les alliances avec les Suisses et la nouvelle liberté de la ville, dans la décennie 1520 :

> Après avoir servi à représenter les complexes équilibres de pouvoir entre la cité munie de ses franchises et ses souverains, puis de tribune aux partisans du rapprochement avec la Suisse, le théâtre patriotique se prête à la ritualisation des serments de combourgeoisie, scellant l'alliance entre Genève et les cités suisses[2].

Sans rompre avec cette tradition, la Réforme semble marquer un temps de pause (la conversion de la ville entraînant la rupture avec l'alliée catholique Fribourg), et la première représentation d'une pièce célébrant la combourgeoisie avec Berne dans la ville de Calvin est donnée en 1546. Cet accord est encore renouvelé et « théâtralement » fêté en 1558, en 1568 et en 1584, année où la combourgeoisie s'étend à la ville de Zurich.

Les célébrations de l'alliance entre les villes suisses réformées mettent en avant l'instauration d'une temporalité « confédérée », un temps de l'union pérenne assurée par le serment qui engage passé (historique et/ou mythique), présent et avenir des contractants dans la promesse d'une paix perpétuelle. Cette temporalité « politique », fondée sur la perpétuation du premier acte de libération de la tutelle catholique impériale et/ou ducale, est instrumentalisée par une temporalité « religieuse »

---

[1] GROSSE Christian et STAWARZ-LUGINBÜLH Ruth, « La *Pastorale* (1585) de Simon Goulart : théâtre et tradition bucolique au service d'une célébration politique », *op. cit.*
[2] *Ibid.*

selon laquelle, par un acte de libération de la corruption romaine, le présent réformé doit retrouver le passé idéal de l'Église primitive, pour obtenir la promesse d'une éternité bienheureuse. Dans une Genève où les ministres calvinistes tentent d'asseoir leur pouvoir, la concorde urbaine et l'alliance patriotique entre les Suisses doivent rejouer l'Alliance biblique de Dieu et de son peuple. Malgré les admonestations des pasteurs qui s'élèvent contre les dépenses et les divertissements condamnables occasionnés par les célébrations des combourgeoisies, les ambassadeurs des différentes villes prêtent serment au temple, le dimanche, après le sermon, inscrivant l'alliance dans une forme liturgique, qui place le pacte politique sous le regard de Dieu.

Le théâtre patriotique genevois tend aux alliés le miroir à travers lequel ils peuvent à la fois rejouer et célébrer cette alliance *perpétuelle*. Tout en s'inscrivant dans les festivités qui accompagnent la cérémonie de l'alliance, les pièces de théâtre proposent plus qu'un simple divertissement aux habitants de la ville et aux ambassadeurs des autres cités car elles intègrent la prestation de serment à la fable théâtrale, et ce de manière de plus en plus marquée. À mesure que les ministres durcissent leur position en matière de spectacles et que les genres théâtraux évoluent, la tonalité du théâtre patriotique se fait plus sérieuse et la forme spectaculaire plus liturgique. Joué si peu de temps après la cérémonie qu'il met en scène, le spectacle commémoratif tend – sans jamais l'atteindre, à moins de s'annuler comme représentation – vers la magie performative : quand la communauté contractante assiste à une représentation qui rejoue le serment qu'elle a prêté le matin même, elle contemple son acte dans une mise à distance spectaculaire, mais l'horizon de ce théâtre mémoriel ne serait-il pas la réitération de ce contrat par l'assemblée théâtrale qui participerait ainsi à la « perpétuation » d'une alliance qui se veut éternelle ?

A) L'« alliance » contre le « Temps qui court » : le présent *perpétuel* de la combourgeoisie avec Berne

Les deux premières pièces de célébration de notre corpus, la *Poésie de l'alliance perpétuelle* et la *Comédie du Monde malade et mal pensé*[1], furent représentées à l'occasion des fêtes données pour le renouvellement de la première combourgeoisie de 1536 entre Genève et Berne : en 1558 pour la *Poésie* et en 1568 pour la *Comédie du Monde malade*. Elles furent publiées conjointement à Genève chez Jean Crespin en 1568, ce qui a conduit de nombreux critiques à attribuer la *Poésie* de 1558 à l'auteur attesté de la *Comédie* de 1568, Jacques Bienvenu. Rien ne permet cependant d'affirmer que le traducteur du *Triomphe de Jésus Christ*, sur lequel nous savons au demeurant très peu de choses, se soit chargé de la célébration théâtrale de 1558 et aucune ressemblance marquée dans le style des deux œuvres ne permettrait d'aller dans ce sens[2].

Dans les pièces de 1558 et 1568, l'influence de la tradition théâtrale du XV^e^ siècle est particulièrement sensible : la représentation de l'acte patriotique d'alliance se fait à travers la mise en scène d'un présent avant tout générique, la dimension d'« actualité » de ces textes étant surtout le fruit de la mise en avant du contexte particulier d'énonciation (les Genevois parlent aux Genevois), contexte souligné par les très nombreuses adresses au public. Dans la *Poésie de l'alliance perpétuelle* comme dans la *Comédie du Monde malade*, ce présent générique construit une temporalité exceptionnelle et idéalisée, une sorte d'u-chronie suisse pacifiée (et, plus tard, neutre et pacifiste) : l'alliance entre les cités doit leur permettre de sortir d'un temps historique qui conduit le reste du monde à sa perte pour établir un temps perpétuel de bonne entente entre voisins réformés, dans la paix du Christ.

---

[1] Anon., *Poesie de l'alliance perpetuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Geneve, faite l'an M.D.LVIII, item* [BIENVENU, Jacques] *item une comedie du monde malade et mal pensé, récitée au renouvellement desdites alliances à Geneve le deuxieme jour de may M.D.LXVIII*, [Genève, Jean Crespin], 1568. Les citations de la *Poésie de l'alliance perpétuelle* renverront à cette édition : BIENVENU Jacques, *Comédie du Monde malade et mal pansé (1568) par Jacques Bienvenu, précédé de deux poèmes sur l'alliance de Berne et de Genève (1558)*, Théophile Dufour (éd), Genève, 1882. Les citations de la *Comédie du Monde malade* renverront à cette édition : BIENVENU Jacques, *Comédie du Monde malade et mal pensé*, Rosalba Guerini (éd), in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 7 (1561-1568), Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1995.

[2] Le fait qu'une seule des deux pièces soit signée alors même qu'elles sont publiées ensemble tendrait même à prouver le contraire.

(1) La Poésie de l'alliance perpétuelle *: (r)établir une paix éternelle*

La lutte contre la guerre est au cœur du « Devis entre Volonté divine, Vérité, Paix, Mensonge et Guerre » (p. 3) qui constitue la *Poésie de l'alliance perpétuelle*. Le court échange dialogué met en scène l'opposition de Vérité et Paix, d'une part, et de Mensonge et Guerre, d'autre part : les premiers, s'étonnent d'être délaissés alors qu'ils apportent aux hommes le bonheur, tandis que les seconds se réjouissent d'être si appréciés des humains dont ils suscitent la ruine. Cette opposition est également temporelle, puisque Vérité, la mère du Temps, est « en Dieu éternelle » (p. 6), et destinée à « surpass[er] » « un jour », tandis que Guerre et Mensonge s'épanouissent dans le « ce-pendant », le transitoire du Temps qui « passe » :

VERITE
Si faut-il bien que Vérité surmonte.

MENSONGE
Mais, cependant, Mensonge aura son compte.

PAIX
Si faut-il bien un jour que Vérité surpasse.

GUERRE
Mais cependant il faut que Temps se passe. (p. 7)

Volonté divine vient mettre un terme à ce combat rhétorique en stichomythie et s'indigne de l'outrecuidance de Guerre et Mensonge, qui osent porter l'opposition jusque dans le temple de la Justice et de la Vérité qu'est la « sainte assemblée » des Genevois et Bernois « tant sages » :

Osez-vous bien chercher prééminence
Jusques au lieu à Justice ordonné,
Jusques au lieu à Vérité donné ?
Craignez-vous point cette sainte assemblée,
Expressément contre vous assemblée ?
Voici, voici les mêmes personnages,
Forts à la main, en mûrs conseils tant sages,
Desquels avez, à votre grand malheur,
Senti la force et prudence et bon heur. (p. 8)

Selon le motif traditionnel du jugement théâtral, le Secrétaire de Volonté divine proclame la sentence du Ciel dans l'affaire opposant les « complaignants » Vérité et Paix – qui souhaitent « être maintenus en leur juste possession des terres et pays assis rière [i.e. à l'arrière de] les chrétiennes républiques de Berne et de Genève, et à eux adjugés par arrêt prononcé et exécuté dès l'an 1536 » (p. 9) – aux « défendeurs » Mensonge et Guerre, qui souhaiteraient les débouter de ces terres. Le jugement accorde « pleine victoire contre tous leurs ennemis spirituels et temporels » (p. 11) aux « sages, prudents et vertueux personnages » des deux « chrétiennes républiques » qui ont mis en échec les « machinations » (p. 9) de Mensonge et de Guerre. Volonté divine autorise cependant ces derniers à « habiter delà les montagnes, afin d'exécuter [ses] justes vengeances » contre « la perversité et

ingratitude du monde, lequel a conjuré contre soi-même » (p. 11). Le juge souverain met cependant en garde ces « pestes » qu'elles ne cherchent pas à outrepasser leurs attributions géographiques, au risque que :

> [...] soudain Dieu prendra Sa Clef, pour ouvrir la porte à Ses plus rigoureux jugements, déploiera Son Aigle, vrai témoignage de Son saint empire, et finalement étendra la patte de Son Ours, pour maintenir les Siens et frapper Ses ennemis, auxquels est apprêtée la mort éternelle. (p. 11)

Dieu a choisi son camp et armera son bras pour défendre les cités réformées de toute attaque militaire menée contre leur territoire, au nom de l'exceptionnalité de leur foi et de leur vertu, au sein d'un monde globalement corrompu. Par la force du serment, les armoiries de ces villes – la clef et l'aigle pour Genève, et l'ours pour Berne – deviennent des attributs divins, liant, en ce dimanche 9 février 1558, jour du Seigneur et jour d'alliance civique, les destins religieux et politique des cités suisses, dans la promesse d'une paix jurée par les citoyens et garantie par Dieu.

Cette fusion du temporel et du spirituel est encore soulignée par le « cantique » qui suit le « devis », cantique « duquel l'argument est pris sur la devise de Genève, *Post tenebras lux* », chanté « en la présence des Seigneurs des deux villes, par deux jeunes enfants portant les armoiries devant eux, l'un de Berne et l'autre de Genève, couronnés de laurier et s'entretenant par la main » (p. 13). Hymne fortement lié à la liturgie, le cantique est ici chanté dans un contexte de glorification patriotique (devise, public des Seigneurs, armoiries), qui témoigne de l'interpénétration du religieux et du politique. La devise calviniste de Genève, qui annonce la lumière après les ténèbres, célèbre en effet le renouveau temporel prôné par la Réforme, la brillante vérité de la vraie foi chassant l'obscure nuit papiste, comme le chante l'un des couplets du cantique :

> Puisse la sainte liberté,
> Puisse la chaste vérité,
> Après une si longue absence,
> Du siècle d'or la mémoire
> Effacer, par cette nouvelle gloire
> De leur désirée présence. (p. 21)

Cette « présence » qui permet aux Genevois d'actualiser la « mémoire » d'un Âge d'or passé, est assurée à la fois par l'alliance civique (qui garantit la paix) et par l'Alliance avec Dieu (qui garantit le salut). Dans la théocratie genevoise, le présent « patriotique » des pièces de célébration des combourgeoisies réalise scéniquement le vœu d'une « perpétu[ité] » politico-religieuse, dans l'auto-glorification de la concorde et de la sagesse réformées.

(2) La *Comédie du Monde malade et mal pensé* : s'unir pour ne pas succomber aux malheurs du « présent Temps qui court » (v. 863)

En 1568, à l'occasion du renouvellement de la combourgeoisie avec Berne, Jacques Bienvenu[1] écrit et publie la *Comédie du Monde malade et mal pensé*[2], dans laquelle le personnage du « Temps qui court », qui ouvre et ferme la pièce, propose aux citoyens des villes alliées le spectacle d'un présent malheureux et immoral dans le monde non réformé, malheur auxquelles seules échappent, par leur union, les vertueuses cités chrétiennes.

La représentation de la pièce se fait dans des circonstances tout à fait similaires à la *Poésie de l'alliance* de 1558, comme l'indique la dédicace de l'auteur à « Messieurs les avoués, syndics et Conseil des nobles et illustres républiques Berne et Genève » :

> [...] le récit d'icelle [de la *Comédie du Monde malade et mal pensé*] fait le premier dimanche de ce mois de mai, jour de la reconfirmation de votre heureuse alliance, présents les spectables et vertueux sénateurs, de vous, Messeigneurs des deux villes, et plusieurs autres grands et notables personnages, spectateurs de l'action, qui en fut tant bien et proprement représentée par des honnêtes et fort ingénieux hommes, mes concitoyens. (p. 301)

Pièce donnée un dimanche devant l'assemblée des contractants, elle est jouée par des « concitoyens » genevois et reflète ainsi sur la scène (au niveau de la représentation et non de la fiction) l'union patriotique de la salle. Dans son propos, elle dit le caractère exceptionnel des alliés réformés, qu'elle oppose en tous points aux types catholiques grotesques qu'elle met en scène.

La tonalité de la pièce représentée devant les « vertueux sénateurs » est tout à fait burlesque : le titre de « comédie », dont on a vu le caractère presque « obligatoire » à partir de 1550, désigne ici une sottie d'une « folle gaieté[3] », mettant en scène les personnages traditionnels de « fols » et usant de l'allégorie désormais canonique de la maladie, ici appliquée au personnage du Monde, « contaminé/ Dedans [s]on corps » (v. 763).

La pièce se divise en quatre moments : dans le premier, Monde se plaint de ses douleurs à l'ignorant Maître Aliboron, homme sot et vantard, qui propose de fabriquer un « tombereau » (v. 74)

---

[1] Citoyen genevois, vraisemblablement fils d'un marchand drapier et peut-être drapier lui-même, Jacques Bienvenu fut élu membre du Conseil des Deux Cents en 1558, puis membre du Conseil des Soixante en 1579 (*Archives d'État de la ville de Genève*). Auteur d'un pamphlet anticatholique intitulé *Réponse au livre d'Artus Désiré, intitulé Les grandes Chroniques et annales de Passe-Partout* (Genève, Jacques Berthet, 1558), il est également traducteur du *Triomphe de Jésus-Christ* de John Foxe en 1562. Il serait mort, sans descendance, à la fin du XVI^e^ siècle. Voir BONET-MAURY Gaston, « *Le Monde malade et mal pansé,* ou la comédie protestante au XVI^e^ siècle », *op. cit.* Les informations complémentaires rassemblées par Rosalba Guerini dans son introduction à la *Comédie du Monde malade et mal pensé* (*La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, *op. cit.,* p. 277-281) nous semblent sujettes à caution.

[2] Contrairement à certains critiques, nous choisissons de conserver l'orthographe « pensé », afin de préserver de manière plus nette le jeu de mots « penser »/« panser ».

[3] BORDIER Jean-Pierre, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives », *op. cit.*, p. 130.

afin d'emmener Monde « En lieu où remède [il] treuve » (v. 107). L'action du deuxième moment de la pièce se déroule dans une salle de classe où le « maître fol » Bridoye, juge aveugle emprunté au *Tiers-Livre*[1], fait la leçon au moine Messire Jean de la Marmite, « vieux fol », au noble Monsieur le Brave, « glorieux fol », au marchand Sire Claude de la Boutique, « jeune fol » et au paysan Pique-Bœuf, « fol niais ». L'enseignement de Bridoye à ces quatre fols – qui représentent les trois états traditionnels de la société d'ordres, auxquels s'ajoute le personnage du marchand, particulièrement adapté, comme nous l'avons vu dans l'analyse du *Marchand converti*, au public genevois – est fondé sur un apprentissage par cœur du latin, que ni maître ni élèves ne savent parler, à l'inverse du public éduqué censé rire des traductions fantasques données par les personnages. La satire de la messe catholique en latin, à laquelle les fidèles ne comprennent rien, est tout à fait explicite, de même que la critique de l'ivrognerie des différents états, en particulier le penchant pour la boisson du moine Jean de la Marmite. Dans le troisième moment de la pièce, Aliboron entre en scène en tirant Monde dans une « brouette » qui porte l'inscription « Nécessité » (didascalie v. 369), et demande assistance aux fols. Ces derniers, après avoir donné à Monde des conseils médicaux absurdes pour retrouver la santé, le dépouillent l'un après l'autre de tous ses habits sous prétexte qu'il a trop chaud et le rasent pour rembourrer leurs bottes de ses poils et cheveux. Vérité, dans un dernier moment, vient mettre un terme à leurs maltraitances et les « semondre/ De [se] changer de [leur] mauvais train » (v. 715-716), sous peine d'attirer sur eux la colère divine. Face à ces remontrances qui conjurent le Monde de « réformer [...] tous [s]es états » (v. 686), les fols endurcis rétorquent à plusieurs reprises à Vérité « Dame nous ne vous cherchons pas » (v. 672) et quittent la scène sans avoir prêté l'oreille à son « blâme » (v. 806).

Le Temps qui court conclut la *Comédie* en s'adressant directement au public des « Nobles Seigneurs » genevois et bernois :

> Vous donc, Nobles Seigneurs, pleins de grande prudence,
> Qui vous entretenez en parfaite union,
> Maintenant équité, chassant ambition,
> N'êtes-vous pas heureux par concorde si belle ?
> **Vivez doncques toujours en félicité telle**
> Que vos États unis soient deux bastions forts,
> Pour du malheur au loin repousser les efforts,
> Comme à la vérité **ils seront en tous âges**,
> Tandis qu'à bonne fin s'uniront vos courages.
> Ainsi le vous prédit **le présent Temps qui court**,
> Et, pour vous assurer, vous propose l'exemple
> **Du mal qui maintenant tient maints autres de court**,
> Cependant que conjoints vivez heureux ensemble. (v. 854-866, nous soulignons)

À l'obstination mécréante des fols, qui crée un désordre social et spirituel que mime le caractère profondément décousu de la structure dramatique de la sottie, cette conclusion oppose la prudence, l'union et la concorde des citoyens des « États unis » de Genève et de Berne. À la labilité du mal qui tient « maintenant » le Monde et à l'éphémère du « présent Temps qui passe » auquel l'ire de Dieu

[1] RABELAIS François, *Tiers-Livre*, *op. cit.*, chapitres 39-44.

viendra bientôt mettre un terme, répondent la solidité des « bastions » et la félicité suisse réformée, destinée à durer « toujours » et « en tous âges ». Le caractère particulièrement daté du genre de la sottie en 1568 (certes « dissimulé » sous l'étiquette de la comédie et utilisé avant tout par Jacques Bienvenu pour son efficacité comique) peut s'inscrire dans cette opposition temporelle : le Monde des fols et des sots est, théâtralement et spirituellement, un monde du passé condamné à sa perte s'il ne sait se ré-former en monde sage et pérenne, rythmé par le temps immuable de la vérité à nouveau révélée.

Dans le miroir qu'elles se tendent à elles-mêmes pour louer leur union, Genève et Berne font donc figure d'exception, dans leur rapport à Dieu mais aussi dans leur rapport au temps. La mise en scène d'un présent générique – toutefois nuancé par une allusion précise au défunt Mathurin Cordier (v. 287), ancien régent du Collège de Genève où la pièce était sans doute représentée –, sert ainsi de fondement à une identité suisse de concorde et de paix, où le caractère perpétuel de l'alliance est célébré joyeusement : « dans un Monde aussi hostile, Berne et Genève ont de bonnes raisons de rester unies, mais le jour n'est pas à l'inquiétude, il est à la joie[1] ».

B) Le serment théâtral de 1584 : l'« actualisation » maximale du présent sur la scène

Signe de l'évolution des mœurs (et surtout du contrôle sur lesdites mœurs) dans la théocratie genevoise, la tonalité du théâtre civique célébrant la combourgeoisie avec Berne et Zurich en 1584 est beaucoup plus sérieuse. La *Poésie* et la *Comédie* qui empruntaient à la moralité et à la sottie sont remplacées par la tragi-comédie et de la pastorale, qui proposent un nouvelle modélisation scénique de l'Histoire fondée sur une perspective dramatique évolutive et conflictuelle. Le temps figé du présent perpétuel est remplacé par une dynamique temporelle topique de passage du malheur au bonheur (dans la tragi-comédie) ou de retour à un temps ancien de paix après une période troublée (dans la pastorale). Le présent générique joyeux laisse ainsi place à un temps spécifique mêlant glorification patriotique et appel à la confession des péchés et à l'action de grâces.

L'effet-miroir que les pièces de 1558 et 1568 élaboraient par les adresses directes – et toujours élogieuses – au public est ici encore renforcé par l'intégration du serment à la fiction théâtrale. Si la *Poésie de l'alliance perpétuelle* et la *Comédie du Monde malade et mal pensé* louaient la concorde de Genève et de Berne comme un rempart à la guerre et au mensonge catholique, *L'Ombre de Garnier*

[1] BORDIER Jean-Pierre, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives », *op. cit.*, p. 131.

Stoffacher[1] et, surtout, la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle*[2] mettent en scène le geste même de la prestation du serment d'alliance entre les cités suisses. Cette coïncidence entre le temps représenté sur la scène (fiction allégorisée du serment) et le temps vécu par les spectateurs dans la salle (événement de la promesse publique), est liée à une dialectique complexe entre la célébration du passé glorieux qui fonde la communauté et l'évocation d'un présent toujours menacé, qui justifie l'alliance comme une protection à la fois religieuse et politique.

L'actualisation du présent sur la scène atteint son point maximum : la représentation théâtrale, qui célèbre le serment dans les conditions mêmes de sa prestation (le public des pièces est le même que celui qui a contracté l'alliance), avec un « temps opératif » séparant l'événement de sa représentation pratiquement nul (quelques heures tout au plus), devient l'espace-temps où les alliés peuvent voir, penser et s'émouvoir, ensemble, de la force du serment qu'ils viennent de prêter collectivement. Mais puisque le serment, en vertu de sa valeur performative, est parfaitement réalisé à l'exact moment de la cérémonie d'assermentation, quelle est la fonction de cette mise en scène presque immédiate de l'alliance ? Le théâtre d'actualité, re-« performant » le présent, semble renforcer la valeur d'engagement de l'acte conventionnel en le transformant immédiatement, par la représentation, en objet de commémoration. La valeur pragmatique du théâtre d'actualité que nous avons déjà étudiée dans plusieurs pièces de notre corpus prend ici une dimension performative : on ne vise pas seulement à consolider l'alliance par sa représentation dans l'au-delà de la séance, mais on renoue cette alliance dans le présent même du spectacle.

(1) Un théâtre « civique » : les festivités du serment de combourgeoisie de Genève avec Berne et Zurich

Les rapports entre Genève et Berne et de Genève, encadrés depuis les accords de combourgeoisie de 1536, n'étant pas égaux, les magistrats genevois souhaitaient nouer d'autres alliances pour se détacher de la tutelle du canton de Berne et s'assurer de soutiens puissants face à la menace que représentait le duc de Savoie. Dès 1579, Michel Roset, syndic de Genève, entama des pourparlers avec Zurich, qui n'aboutirent qu'en août 1584, date à laquelle un accord tripartite fut entériné. Une fois le principe de l'alliance obtenu, le serment devait être prononcé solennellement dans les trois villes. À Genève, après de longues tractations entre le Conseil et le Consistoire et des

---

[1] DUCHESNE Joseph, *L'Ombre de Garnier Stoffacher, suisse. Tragicomédie sur l'alliance perpétuelle de la cité de Genève avec les deux premiers et puissants cantons Zurich et Berne,* [Genève], Jean Durant, 1584. Les citations renverront à cette édition.

[2] [GOULART Simon], *Pastorale sur l'alliance perpétuelle de la cité de Genève avec les deux premiers et puissants cantons Zurich et Berne. Représentée le dix-huitième jour du mois d'octobre, l'an mil cinq cents quatre-vingts et quatre*, [Genève], Jean Durant, 1585. Les citations renverront à cette édition, mais, en raison d'une erreur de pagination dans cette édition originale et unique, les numéros de page seront rectifiés à partir de la page 14.

arrangements avec les ordonnances somptuaires, il fut décidé, entre autres réjouissances, que des salves d'artillerie seraient tirées pour fêter les ambassadeurs de Berne et de Zurich, que deux festins seraient donnés à l'Hôtel de Ville, et que l'on ferait jouer deux pièces de théâtre le jour même de la prestation de serment, fixée le 18 octobre 1584, soit, conformément à la tradition, un dimanche (selon la calendrier julien encore en vigueur à Genève à cette date). La cérémonie du serment est faite au temple Saint-Germain, après le sermon :

> Le 18 octobre 1584, à l'issue du sermon, la sonnerie de la grosse cloche appela le Conseil général au temple de St-Germain. Après la prière, le premier syndic Michel Roset exposa brièvement le but de la réunion ; il s'agissait de prêter serment de l'alliance perpétuelle en mains des Seigneurs ambassadeurs de Berne et de Zurich, arrivés la veille. Aussitôt après, les députés suisses firent leur entrée dans le temple [...] Les députés, après avoir présenté, au nom des commettants, leurs compliments d'usage, exposèrent qu'ils avaient le mandat de recevoir le serment de l'alliance : puis le secrétaire d'État de Genève donna lecture du texte du traité, et le secrétaire de Zurich prononça la formule du serment ainsi conçue : « Nous promettons et jurons devant Dieu d'observer et garder inviolablement le contenu de l'alliance, telle qu'elle a été lue présentement, ainsi que nous désirons que Dieu nous soit en aide ». [...] Suivant l'usage consacré en Suisse, la formule du serment fut répétée mot à mot par tous les assistants[1].

Contrairement à Olivier Pot[2], nous pensons que les pièces de théâtre ont été représentées dans l'après-midi qui suit la prestation de serment, et non avant celle-ci. Nous savons en effet que *L'Ombre de Garnier Stoffacher* fut jouée au Collège par des écoliers[3] et nous pouvons supposer que cela fut aussi le cas pour la *Pastorale* ; or les représentations au Collège de Genève sont généralement données en milieu d'après-midi[4], selon l'habitude quasi générale en Europe, tant pour le théâtre professionnel que pour les spectacles de la Basoche. Les sermons dominicaux sont, depuis les Ordonnances de 1561, au nombre de trois : un premier au point du jour, un deuxième à six heures en été et sept heures en hiver, un troisième à quinze heures[5]. Certes, nous avons déjà évoqué le cas de la représentation des *Actes des Apôtres* pour laquelle, en 1546, on déplace le sermon dominical de l'après-midi dans la soirée, mais il s'agissait d'un mystère représenté traditionnellement sur plusieurs jours. Il nous paraît très peu probable qu'en 1584, dans une ville où se lever tôt participe de l'« inclu[sion] de la totalité de la vie dans l'ordre divin[6] », on ait choisi de prêter un serment extrêmement solennel en fin d'après-midi, pour pouvoir assister auparavant à deux pièces de théâtre. De plus, si ce théâtre « civique » est chargé de célébrer l'alliance entre les trois villes, il ne nous semble pas concevable qu'il la précède : en mettant en scène le serment, *L'Ombre de Garnier Stoffacher* et la *Pastorale sur l'alliance*

---

[1] FAZY Henri, « L'alliance de 1584 entre Berne, Zurich et Genève », in *Bulletin de l'Institut national genevois*, n° 31, 1892, p. 328-329.
[2] POT Olivier, « Les pouvoirs de la scène : le théâtre patriotique réformé entre dramaturgie et liturgie », in Sabine Gruffat et Olivier Leplatre (éds), *Discours politique et genres littéraires. XVI^e^-XVII^e^ siècles*, Cahiers du GADGES n° 6, Genève, Droz, 2009, p. 65.
[3] FAZY Henri, « L'alliance de 1584 entre Berne, Zurich et Genève », *op. cit.*, p. 325.
[4] La *Comédie du Pape malade* est ainsi donnée à quinze heures, voir *supra* Chapitre 3, I « Entre présent générique et présent spécifique : la *Comédie du Pape malade* ».
[5] Voir ENGAMMARE Max, « Organisation du temps et discipline horaire chez Calvin et à Genève au XVI^e^ siècle : vers une spiritualité temporelle », in *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 157, 1999, p. 359.
[6] *Ibid.*, p. 367.

perpétuelle réitèrent la promesse d'alliance, mais ne peuvent en aucun cas l'anticiper, ce qui équivaudrait presque, en raison de la nature performative du serment, à la remplacer, subordonnant ainsi, de manière insupportable dans la Genève de Théodore de Bèze, l'autel à la scène. Le plus plausible est donc que le serment d'alliance ait été officiellement prononcé au temple Saint-Germain après le deuxième sermon du jour, soit vers 8h, et les pièces de théâtre représentées au Collège dans l'après-midi.

L'Ombre de Garnier Stoffacher, écrite par le médecin Joseph Duchesne[1], reçu bourgeois de Genève cette même année 1584, remporta les suffrages des députés de Berne et de Zurich, qui firent remettre dix écus aux jeunes acteurs, d'après les registres du Conseil[2]. Dès le 21 octobre, le bourgmestre de Zurich fit demander une copie de la pièce « pour la montrer à M. Gualter, ministre ». Le Conseil décida que la pièce serait tout d'abord revue par Théodore de Bèze et par Joseph Duchesne, avant d'être envoyée le 26 octobre. L'autorisation d'imprimer fut décrétée par le Conseil le 13 novembre et le permis d'imprimer délivré à Jean Durant le 24 novembre.

La *Pastorale* du ministre Simon Goulart[3] ne connut apparemment pas ce succès : quand Jean Durant souhaita la publier, le Conseil la soumit à l'examen d'une commission de censure composée de Syndics, de conseillers et de Théodore de Bèze ; l'autorisation fut donnée le 2 décembre, à la suite d'une seconde demande du libraire. Comparée à l'édition de *L'Ombre de Garnier Stoffacher*, pourvue d'une dédicace et de deux textes liminaires, rehaussée d'ornements typographiques, celle de la *Pastorale*, publiée sans nom d'auteur, paraît beaucoup plus sobre et comme réduite au strict minimum :

> L'anonymat et l'extrême simplicité de la présentation relèvent sans doute [...] d'un souci de discrétion trahissant l'attitude forcément ambiguë du pasteur vis-à-vis d'une entreprise qui pouvait être taxée de frivolité ; mais force est de constater également que la *Pastorale* ne suscita pas le même intérêt auprès des ambassadeurs que la *Tragicomédie*[4].

---

[1] Joseph Duchesne, sieur de la Violette (Armagnac, 1544- Paris, 1609) : chimiste et médecin, il étudie à Montpellier et à Bâle. Il épouse Anne Tyre, petite-fille de Guillaume Budé, et se convertit au protestantisme à Lyon dans les années 1570. En 1580, il s'installe en Allemagne puis à Genève où il accède à la bourgeoisie en 1584. Membre du Conseil des Deux Cents puis du Conseil des Soixante, il est chargé de plusieurs missions diplomatiques par la République de Genève. En 1598, il rentre en France, devient médecin ordinaire d'Henri IV et effectue des voyages diplomatiques dans les cantons suisses. Voir GAUTIER Léon, « L'activité poétique et diplomatique de Joseph du Chesne, sieur de la Violette (1546-1609) », in *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, III, 1906-1913, p. 293-294.

[2] Cités par FAZY Henri, « L'alliance de 1584 entre Berne, Zurich et Genève », *op. cit.*, p. 325-326.

[3] Simon Goulart (Senlis, 1543- Genève, 1628) : il étudie le droit à Paris, se convertit au protestantisme et rejoint Genève en 1566, où il devient ministre dans la paroisse Saint-Gervais. Admis gratuitement à la bourgeoisie, il exerce la charge de modérateur de la Compagnie des Pasteurs et du Consistoire à la mort de Théodore de Bèze en 1607, et ce jusqu'en 1612. Polygraphe, il est traducteur de Plutarque, de Juste-Lippe et de Xénophon, commentateur de Du Barthas, annotateur du *Grand Miroir du Monde* de Joseph Duchesne (1593), auteur de poèmes, de cantiques et d'écrits historiques traitant des Guerres de religion, notamment les *Mémoires de la Ligue* (1590-1599).

[4] GROSSE Christian et STAWARZ-LUGINBÜLH Ruth, « La *Pastorale* (1585) de Simon Goulart », *op. cit.*

(2) La dramaturgie patriotico-liturgique de l'alliance

À la manière des deux médailles qui, en 1584 et en 1586[1], commémorent l'événement en le gravant dans le métal, les spectacles du 18 octobre donnent à voir aux alliés leur acte de concorde sous une forme scénique destinée à la fois à en célébrer la présence (dramaturgie liturgique) et à en fixer la mémoire (dramaturgie patriotique). L'utilisation de motifs allégoriques similaires dans les pièces de Duchesne et Goulart et les médailles commémoratives, comme l'image du faisceau qui ne peut se rompre tant il est bien lié alors que chaque branche prise séparément pourrait être facilement brisée – image traditionnelle de la concorde évoquée par le Chœur des Soldats dans *L'Ombre de Garnier Stoffacher* et représentée au revers de la médaille de 1584 –, témoigne de l'inscription de ces pièces dans un ensemble de pratiques mémorielles visant à transformer l'actualité de l'alliance en instant mémorable. Ce théâtre d'actualité est ainsi un théâtre « opératoire » qui confirme et produit un lien entre les spectateurs.

Le manque « d'intérêt » des ambassadeurs zurichois pour la pièce de Goulart ne peut être imputé à une préférence pour le sujet de la pièce de Duchesne, puisque *L'Ombre de Garnier Stoffacher* et la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* adoptent toutes deux la même trame : alors que la guerre et la discorde ravagent le reste de l'Europe, les cantons réformés suisses réitèrent leur serment de paix et d'alliance. Conformément au genre choisi par chaque dramaturge, la différence principale entre les deux pièces réside dans l'accent qui est mis, dans la tragi-comédie, sur la dimension historique et patriotique de l'alliance et, dans la pastorale, sur sa dimension spirituelle et liturgique.

Cette différence de tonalité, ainsi que la mise en scène du serment sur laquelle nous reviendrons, nous amène à penser que, le 18 octobre 1584, la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* a été jouée à la suite de *L'Ombre de Garnier Stoffacher*, selon l'échelle des styles qui rattache la tragi-comédie au style héroïque, précédant nécessairement la pastorale qui cultive le style humble (*genus humile*). Il est tout à fait courant à l'époque qu'une représentation théâtrale soit composée de deux pièces, une pièce plus courte (le plus souvent une farce, mais ce n'est pas le cas dans la République calviniste de 1584), faisant suite à une grande pièce d'un style plus élevé. La double représentation du 18 octobre est le signe que Genève, malgré l'opposition initiale des ministres, s'est véritablement mise en frais pour proposer aux ambassadeurs bernois et zurichois un divertissement complet, selon les canons esthétiques et spectaculaires en vigueur.

---

[1] DEMOLLE Eugène, « Les médailles rappelant les anciennes relations de Genève et des Cantons suisses, 1584-1815 », in *Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, in-4°, t. IV « Les Cantons suisses et Genève », Genève, A. Jullien, 1915, p. 158-159. La première médaille, probablement de 1584, représente, au droit, un ange qui tient devant lui les écus de Zurich, Berne et Genève et, au revers, l'allégorie du faisceau de baguettes qui ne peut être rompu tant qu'il est lié. La seconde médaille, qui porte la date de 1586, donne à voir, au droit, les trois écus surmontés d'armes et de la couronne impériale, et, au revers, trois guerriers armés qui « se serrent la main et réalisent l'union symbolique des trois écus figurés au droit ».

L'ordre des pièces nous semble attesté par une réplique du berger Zurchin qui, dans la pièce de Goulart, s'adresse ainsi à Alithie et Homonie :

> Mais serait-il point temps, mes Dames, désormais,
> De mettre nos discours à une autre journée ?
> La nuit est bien avant sur nos têtes journée,
> Et lassés du chemin le lit vous sera doux. (p. 25)

Certes, les allusions au réveil et au sommeil sont topiques dans les pastorales qui, souvent dépourvues de nécessité dramatique forte, ont besoin de ces notifications temporelles pour commencer ou clore une scène. Cependant, rapportée aux très nombreux effets de concomitance entre le temps de la fiction et le temps de la représentation, cette mention de la nuit qui vient pourrait correspondre également à la nuit qui tombe à Genève en cette fin d'après-midi d'octobre 1584.

(a) *L'Ombre de Garnier Stoffacher* ou la glorification des héros de la patrie

Les trois actes de *L'Ombre de Garnier Stoffacher, Suisse. Tragi-comédie* adoptent une structure à peu près semblable : dans un premier temps, un personnage allégorique ou historique prononce un monologue qui suscite, dans un deuxième temps, la réaction d'un chœur, représentation scénique de l'assemblée des spectateurs, unis par la concorde « combourgeoise ».

Au premier acte, Bellone, mise en fureur par l'union de la Confédération des treize cantons et plus particulièrement par l'alliance de Genève, Berne et Zurich, désire déchaîner la guerre civile sur la Suisse, en retournant la bravoure militaire bien connue de ses habitants contre eux-mêmes ; le Chœur des Soldats, qui rappelle les nombreux combats gagnés par les alliés suisses, témoignant de la validité de l'adage « l'union fait la force », s'oppose néanmoins à ce projet destructeur. À l'acte II, la harangue que l'ombre de Garnier Stoffacher (Werner Stauffacher, l'un des fondateurs légendaires de la Confédération suisse) adresse aux représentants des cantons réunis à Baden, cherche à les mettre en garde contre la désunion, en convoquant la mémoire des vaillants ancêtres suisses ayant combattu pour libérer les pays du joug habsbourgeois. Dans la deuxième partie de l'acte, ce discours incite le Chœur des cantons à réitérer son alliance et à déjouer ainsi les projets de Bellone, qui fuit aux Enfers avec Discorde. Paix, qui ignore encore la décision des confédérés, se lamente au début de l'acte III d'être chassée de l'Europe, mais le Messager vient l'informer de la décision de Baden. Le Chœur des trois villes rend alors grâce à Dieu de leur avoir accordé la Paix ; cette dernière accepte de se donner à eux. La tragédie, placée sous la menace de Bellone, peut donc s'achever en comédie, dans un bonheur final incarné par Paix.

Trois actes, trois chœurs, trois villes dans le Chœur des villes : la tragi-comédie de *L'Ombre de Garnier Stoffacher* est indéniablement placée sous le signe du trois, en hommage au nouvel accord

de combourgeoisie consacré le matin même. Ce chiffre a cependant une valeur particulière dans les cités réformées suisses. Trois est en effet le nombre de contractants du serment du Grütli, pacte d'alliance légendaire mais longtemps considéré comme historique, qui aurait réuni au début du XIV^e^ siècle sur une prairie dominant le lac des Quatre-Cantons, les habitants des vallées d'Uri, de Schwytz et d'Unterwald, représentés respectivement par les confédérés Walter Fürst, Werner Stauffacher et Arnold de Melchtal. Mythe fondateur d'une nation Suisse libérée de l'oppression impériale (en réalité l'autonomie n'est acquise qu'en 1499 par le traité de Bâle), le serment du Grütli est, dans la pièce de Duchesne, sans cesse proposé en miroir de l'alliance tripartite de 1584, et opposé au sanglant triumvirat romain, figure repoussoir du mauvais gouvernement des hommes :

> Si Bellone changer venait par ses débats,
> Notre triple union en des triumvirats,
> Si avec ses fureurs elle pouvait induire
> À chercher votre mal, à vous entre-détruire ? (p. 12)

Le choix du dramaturge de mettre en scène le spectre de Garnier Stoffacher n'est pas fortuit : comme le souligne avec insistance le titre de la pièce, il est au Grütli le représentant du canton de Schwytz, qui a ensuite donné son nom à toute la Confédération helvétique. L'ombre, traditionnellement liée aux furies dans la tragédie renaissante humaniste[1], est ici positive : le passé ne ressurgit pas pour exiger la vengeance d'un crime, selon le modèle sénéquien du fantôme d'Égée dans *Agamemnon*, mais pour inciter les contemporains à la paix, et ce pour conserver leur liberté face à des voisins toujours menaçants. L'utilisation du spectre – historiquement nécessaire puisque l'action de la pièce se déroule dans le temps présent des spectateurs –, permet aussi au dramaturge de « faire parler le mort comme mort[2] » et de proposer ainsi au public (fictif, de Baden, comme réel, de Genève) la mémoire contraignante d'un héritage historique à respecter et à préserver.

La fonction exhortative traditionnelle du discours de l'ombre (bien qu'elle ne soit pas ici protatique) est renforcée par son statut de « héros national ». Sorti des « champs élysiens » (p. 14, on ne pourrait en effet le faire venir des Enfers, ainsi que le voudrait la tradition théâtrale) Garnier Stoffacher convoque avec autorité, comme l'avait fait le Chœur des Soldats, le souvenir de toutes les actions qui fondent la liberté et la fierté de la Confédération suisse, notamment l'épisode de la révolte de Guillaume Tell contre le bailli-tyran Grisler :

> Et ce tyran Grisler qui tenait asservie
> Souvienne-vous qu'il mit sur la tête du fils
> De Tell pour butte las ! une pomme jadis,
> Que l'abattre contraint d'une flèche légère,
> Fut à peine de mort le misérable père :

---

[1] Pour une perspective d'ensemble sur le statut de l'ombre dans la tragédie renaissance, nous renvoyons à LECERCLE François, « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », in Françoise Lavocat et François Lecercle (éds), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 31-68.

[2] MILLET Olivier, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », in Françoise Lavocat et François Lecercle (éds), *Dramaturgies de l'ombre, op. cit.,* p. 86.

La face lui pâlit, et de crainte et de peur,
Il ne pouvait guigner ayant l'œil plein de pleur,
L'arc tremblait en sa main, ainsi mal assurée,
N'espérait guider droit sa sagette acérée :
Mais à la fin forcé hardiment la lâcha,
Et sans nuire à son fils de son chef l'arracha,
Car Dieu guida son coup avec Sa providence
Vengeur de tout tyran de l'oppressé défense. (p. 11, nous soulignons)

La rébellion de Tell, qui pourrait être perçue comme un acte condamnable dans un contexte protestant de soumission aux autorités, est justifiée par l'intervention du Dieu réformé, qui légitime ainsi le destin de sa fille aînée la Suisse. Le trois, chiffre « dramaturgique » et « patriotique » dans la pièce de Joseph Duchesne, désigne aussi, en filigrane, la Trinité divine, que recomposent sur le plan temporel les trois villes alliées de Genève, Berne et Zurich[1]. L'histoire passée des *eidguenots* témoigne de manière « rétroactive » de l'élection divine des *huguenots*, unissant destin spirituel et destin politique dans le maintien de la paix. Le jeu de mot sur la Diète (l'assemblée mais aussi le régime alimentaire) de Baden (la « ville des bains » où se réunissent le plus souvent les confédérés suisses, p. 27), qui rappelle certains passages de la *Comédie du Monde malade et mal pensé* et, plus généralement, l'allégorie de la chrétienté malade dont nous avons déjà montré l'importance, met en avant le fait que la santé du corps social dépend de l'alliance politique de tous ses membres, mais aussi de la régénération permise par le retour à une religion lavée de ses gloses et de ses rites superflus. L'ensemble de l'action humaine, ciment de la communauté suisse, est commandée par la providence divine, comme le soulignent les très nombreuses actions de grâce qui rythment la pièce. Célébrant cette alliance entre patriotisme et providentialisme, les dernières paroles de Paix, à la toute fin de la pièce, placent l'union des trois villes sous la protection de Dieu :

Et toi ô Dieu puissant, bénis notre entreprise,
Exauce nos chansons, nos desseins favorise,
Sois notre protecteur, sois support de nous tous,
Afin qu'à tout jamais Tu sois loué de nous,
Afin qu'à tout jamais, ô Dieu de paix et gloire,
L'Écusson blanc et bleu, et l'Ours, et l'Aigle noir,
Soient si bien enlacés avec un nœud si fort,
Que leur triple union résiste à tout effort. (p. 37)

Comme lors du jugement de la *Poésie de l'alliance* de 1558, l'entrelacement des blasons (blanc et bleu clair pour Zurich) devient le reflet de la Nouvelle Alliance de Dieu et de son peuple, le pacte politique se faisant religieux. En renouant avec la vérité première de l'Évangile, les eidguenots huguenots se doivent cependant de suivre fidèlement les préceptes du Seigneur, au risque sinon d'encourir sa colère, dont les signes récents ne sont que trop visibles, comme le rappelle Garnier Stoffacher par la voix du Messager :

[1] Même vingt ans après la mort du réformateur, la puissance symbolique conférée au chiffre trois dans les cérémonies de 1584 pourrait être en partie reliée à la condamnation des antitrinitaires par Calvin, condamnation dont la mise à mort de Michel Servet a été le témoignage le plus violent.

Voyez au moins amis ! voyez comme des astres,
Les comètes flambants prédisent tels désastres :
Trois soleils qui **cet an** au ciel vous avez vus,
Tant de foudres, d'éclairs, que **cet an** a conçus,
La terre qui **cet an** sous vos pieds s'est émue,
Devrait faire dresser vers le ciel votre vue.
Faire joindre vos mains pour vaincre le courroux
Du grand Dieu irrité justement contre vous. (p. 28, nous soulignons)

Les phénomènes météorologiques et cosmologiques, particulièrement violents ou impressionnants en « cet an » 1584, sont mentionnés par les contemporains, et notamment par Théodore de Bèze dans sa correspondance :

> Cette année, nous eûmes un jour de l'an funeste, en raison de tempêtes d'une violence inaccoutumée, et le 24e jour de ce même mois de janvier, trois soleils apparurent ; puisse Dieu éloigner de nous ces mauvais présages[1].

En mars, de très forts tremblements de terre sont ressentis dans tout le bassin lémanique (à Lyon, Genève, Berne et Lausanne) et, à l'instar des orages de l'été 1584, ils sont interprétés comme des signes de « l'ire de Dieu sur les pervers[2] ». Le feu purificateur qui s'abat sur la terre, depuis le ciel ou le sous-sol, ne peut être qu'un appel à la repentance collective, une exhortation des spectateurs à la pénitence, suivant une forme de confession publique qui, comme le souligne Olivier Pot[3], est une particularité de la liturgie genevoise instaurée par Calvin dans les *Formes des prières* (1552).

Si la mémoire du passé glorieux des eidguenots engage les combourgeois à respecter leur alliance politique pour maintenir la paix, le présent des catastrophes naturelles sert d'avertissement aux huguenots, afin qu'ils préservent leur alliance spirituelle avec Dieu, en pratiquant, sur la scène et dans la salle, les exercices liturgiques de pénitence et d'action de grâces.

---

[1] BÈZE Théodore de, *Correspondance de Théodore de Bèze*, Hippolyte Aubert, Fernand Aubert et Henri Meylan (éds), t. XXV (1584), Genève, Droz, 2003, Lettre du 7 février 1584, p. 24 : « *Primum hujus anni diem habuimus insuetis maximis temporibus foedum, et ejusdem Januari die 24 tres soles apparuerunt, quae portenta utinam Dominus a nobis avertat* ».

[2] Le syndic Daniel Roset, en déplacement à Zurich pour négocier le traité, rapporte dans une lettre : « Les foudres ont été grandes en plusieurs endroits. [...] Je me doute que ces allumettes de feu si fréquentes ne présagent le dernier grand feu qui nettoiera le chemin aux saints pour aller à la vie éternelle et qui sera embrasé de l'ire de Dieu sur les pervers ; quand la trompette sonne, il faut se tenir prêt. », cité par FAZY Henri, « L'alliance de 1584 entre Berne, Zurich et Genève », *op. cit.*, p. 314-315.

[3] POT Olivier, « Les pouvoirs de la scène : le théâtre patriotique réformé entre dramaturgie et liturgie », *op. cit.*, p. 65-66.

(b) L'exhortation morale de la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle*

La dimension morale est davantage marquée dans la pièce de Simon Goulart, qui, de manière tout à fait significative pour un ministre, met en scène l'alliance des trois villes dans un univers de bergerie. Comme chez Louis Des Masures, le choix de ce genre permet au dramaturge de jouer sur la métaphore pastorale pour s'adresser plus particulièrement aux « pasteurs de peuples et provinces » (p. 4), à savoir les ministres du culte et les magistrats qui constituent très certainement le public privilégié des cérémonies de 1584, et pour placer l'action humaine sous l'œil vigilent du « grand Pasteur » (p. 6), ce Dieu berger qui protège ses agneaux et son « parc » (les cantons suisses réformés) des attaques des loups (catholiques).

Le Prologue, qui prône de manière traditionnelle le caractère « rustique » (p. 3) du genre – selon une ostentation de simplicité que nous avons déjà rencontrée chez les auteurs protestants –, souligne la valeur didactique de la pièce (« Ce sont graves discours, ce sont saintes leçons »), en espérant que les spectateurs « avertis » « À faire leur devoir ne se montrent rétifs » (p. 4).

Après cet avertissement moral programmatique, la pastorale elle-même s'ouvre sur le monologue d'Alithie (Αλήθεια ou vérité, ici vérité de la religion réformée), fille de Dieu qui attend impatiemment le retour de sa sœur Homonie (Ὁμόνοια ou concorde). Cette dernière, revient dans « [s]on pays de Suisse », « Heureuse nation ! » (p. 6), après avoir « perdu [s]on temps » à tenter de « sauver l'Europe désolée » (p. 8-9) qui a succombé aux assauts de son « cruel ennemi, Discord » (p. 7).

Zurchin (Zurich), Ursin (l'ours de Berne) et Gebin (Genève) entrent en scène, alors qu'Alithie et Homonie se retirent à l'écart, non sans avoir remarqué le nouveau « berger de bonne marque » (p. 10), Gebin. Les trois bergers se réjouissent de leur « amitié » qui va leur permettre, avec l'aide du « Pasteur des pasteurs », de « chasser loin des parcs toutes bêtes nuisantes » (p. 11). Zurchin conte les malheurs auxquels Ursin et lui ont échappé grâce à leur alliance et convoque la mémoire de « trois siècles » de luttes de la Confédération contre les Habsbourg (bataille de Sempach, 1386) et les Bourguignons (batailles de Grandson, 1475 et de Morat, 1476) en rendant immédiatement grâce à Dieu pour ces victoires :

> S'il échet d'en parler, ce soit pour gloire rendre
> Au Pasteur souverain qui vint pour nous défendre
> [...] Sempach, Grandson, Morat, et cinquante autres places,
> Font voir combien sur nous Dieu versa de ses grâces. (p. 12-13)

Ursin et Gebin renchérissent et louent la « paix éternelle » (p. 14) permise par Dieu : « Au Pasteur souverain la gloire en soit rendue » (p. 15). La patience du Seigneur a cependant ses limites, comme

en témoignent les phénomènes atmosphériques et sismiques de « l'entrée de l'an » et de « huit semaines après », qui sont mentionnés par Duchesne et que Gebin déchiffre de la même manière comme les signes du « courroux de Dieu » contre les « cœurs endurcis » (p. 16) et comme un appel à la pénitence.

Alithie et Homonie se joignent à la « fête » (p. 19) et délivrent en quatrains à rimes embrassées une série de recommandations morales aux chefs civils et religieux des trois villes : la piété, la justice, la bonté, la lutte contre les vices, le secours aux faibles, la pacification des conflits, le service de Dieu, etc. sont proposés aux spectateurs comme les vertus du pasteur idéal. Le prêche terminé, il est temps pour les trois bergers de prêter serment d'alliance et de concorde, avant de prier Dieu que « Ce saint œuvre il maintienne », chaque berger concluant la promesse d'un éternel bonheur de concorde par un « Amen » (p. 27).

L'Épilogue s'excuse de manière topique des faiblesses de la pièce auprès du public des « Magnifiques seigneurs », auxquels il propose d'aller partager le bonheur de cette « assurée paix » en leurs « pays » (p. 30), auprès de « ceux de [leur] cités, bons frères, bons amis », afin qu'ils « Aient par Jésus-Christ vie et gloire éternelle » (p. 31).

Confession publique des péchés, reconnaissance de la grâce divine, repentance et profession de foi, prédication, rituel du serment « remplaçant » le rituel eucharistique, prière, bénédiction et réouverture de la communauté vers le monde : la dramaturgie liturgique de la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* suit fidèlement les différents moments du culte calviniste. Le caractère sacré de la concorde suisse est renforcé par le fait qu'Homonie est, comme Alithie, fille de Dieu : l'alliance des trois bergers est présentée comme une alliance spirituelle, avant d'être une alliance politique, les huguenots réécrivant ainsi l'histoire des eidguenots. Encore davantage que dans *L'Ombre de Garnier Stoffacher*, toutes les actions humaines sont perçues comme des interventions de la Providence et les hauts-faits historiques des héros de la nation, célébrés par Duchesne, sont ici dépourvus d'agents humains.

Dans le genre de la pastorale, la mise en scène d'un Âge d'or propose aux spectateurs le modèle d'une harmonie originelle presque intemporelle. Sous la plume d'un auteur genevois, ministre qui plus est, ce « premier âge » (p. 5) correspond nécessairement aux temps bénis d'une Église chrétienne des « premiers bergers », dont les cantons suisses réformés tentent de retrouver, dans le présent de la représentation, le rapport direct à Dieu. Face à l'actualité des tremblements de terre et des conflits religieux (« ce cruel orage,/ Qui des vingt et cinq ans autour de nous ravage », p. 16), la *Pastorale* de Simon Goulart propose, par la sacralisation du serment d'alliance, l'idéal d'une paix *perpétuelle*, c'est-à-dire à la fois de tout temps (Dieu est toujours) et d'aucun temps (il n'y a pas de début ni de fin au divin), à l'image d'une Alithie à fois jeune (la Vérité prônée par la Réforme) et ancestrale (la Vérité de Dieu) :

Elle est jeune et fraîche, et toutefois en âge
Elle précède Adam et tout l'humain lignage.
Comme son père Dieu ne meurt, ne change point,
Elle aussi pour jamais demeure en même point.
Je l'avoue et connais, comme la sainte race
De ces premiers bergers, devisant face à face
Avec le grand Pasteur, jadis la connaissait. (p. 13-14).

Comme dans la *Bergerie spirituelle* de Louis des Masures, dont l'inspiration est notable chez Simon Goulart, le retour à une authenticité de la foi légitime l'action réformée, qui n'est pas présentée comme un temps nouveau mais comme un temps préexistant et toujours « jeune », parce qu'« il ne change point ». La pastorale, à la fois inactuelle (par son décor de bergerie et sa « temporalité d'exception[1] ») et actuelle (par son fonctionnement le plus souvent allégorique[2]), est ainsi le genre tout désigné pour mettre en scène, dans l'actualité des spectateurs, le rêve d'actualisation d'un Âge d'or de paix religieuse, rêve qui marque si fortement la seconde moitié du XVI^e^ siècle et le début du XVII^e^ siècle.

Alors que la tragi-comédie de Duchesne propose aux spectateurs un *exemple* de serment, la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* est une allégorie qui permet de conceptualiser le geste qui vient d'être fait. La juxtaposition des deux pièces n'a donc rien de fortuit : la pièce de Goulart interprète sur un plan spirituel ce que *L'Ombre de Garnier Stoffacher* développe principalement sur un plan historique. Sans doute l'effacement du rôle des héros mythiques de la Confédération suisse au profit de l'allégorie et l'admonestation morale du public très appuyée dans la *Pastorale* ont-ils moins séduit le public des magistrats genevois et des ambassadeurs zurichois et bernois que les appels à leur fibre patriotique adressés par *L'Ombre de Garnier Stoffacher* – sans parler de l'effet toujours spectaculaire de la mise en scène d'un spectre. Ces deux pièces peuvent cependant être envisagées comme deux moments consécutifs d'un cérémonial théâtralo-liturgique, à la fois civique et religieux, exhortant les spectateurs à une morale tant mondaine que spirituelle. Le temps « plié » de la pastorale huguenote ne nie pas le passé glorieux des eidguenots, il en propose une lecture providentialiste qui réinscrit l'ensemble du temps humain dans une perspective d'alliance *perpétuelle* de Dieu et de son peuple. Dans la théocratie genevoise, l'esprit civique est toujours *aussi* théologique, et les deux pièces de 1584 s'inclinent toutes deux devant la toute-puissance divine. Tout est une question de degré : *L'Ombre de Garnier Stoffacher,* tragi-comédie du médecin ambassadeur Duchesne, accorde tout d'abord un peu plus de place à la vaillance historique des ancêtres confédérés ; la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle*, œuvre du pasteur Goulart, appelle ensuite le public des spectateurs-fidèles à davantage de pénitence.

[1] ELSLANDE Jean-Pierre van, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e^ siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 4.
[2] *Ibid*., p. 6 : « la houlette et la panetière sont en définitive beaucoup plus proches des interrogations pressantes de cette époque que n'a bien voulu le reconnaître, jusqu'à maintenant, la tradition critique ».

(3) « Performer » le présent ou la frontière ténue entre jeu théâtral et cérémonie sacrée

La dramaturgie des pièces de 1584, de plus en plus théologique à mesure qu'avance le spectacle célébrant la concorde des alliés suisses, rapproche très fortement le temps de la fiction de celui de la représentation. En empruntant certaines formes proprement liturgiques et en mettant en scène le serment du matin, les pièces de Duchesne et Goulart font de la performance sacramentelle de l'alliance l'origine, mais également l'horizon du spectacle. L'acte d'assermentation et sa représentation théâtrale sont cependant irréductibles l'un à l'autre et le serment mis en scène demeure en principe un jeu. La question reste dès lors entière : si la représentation théâtrale est justifiée par la nécessité de divertir et d'impressionner favorablement les ambassadeurs suisses, pourquoi les alliés ont-ils besoin de voir leur propre action du matin jouée sur la scène l'après-midi ? La fiction théâtrale fixe-t-elle plus solennellement le pacte d'alliance dans les mémoires et permet-elle aux représentants des cantons suisses de s'enorgueillir de leur participation à l'Histoire humaine et divine ? Le serment, qui n'est pas produit par sa représentation scénique mais par sa prononciation formelle, aurait-il néanmoins besoin de la scène pour être re-*performé* et re-*présenté* devant les contractants afin que ces derniers puissent mesurer la valeur sacrée de leur geste et l'inscrire dans une temporalité éternelle ?

Dans les deux pièces de célébration de 1584, l'« actualisation » du présent de la salle sur la scène est particulièrement sensible. Tout d'abord, selon un procédé que nous avons déjà rencontré, notamment dans la *Comédie du Pape malade*, les personnages font allusion à des événements contemporains ou très proches de la représentation, dans l'espace et dans le temps : les catastrophes atmosphériques et sismiques du début de l'année en Suisse, les conflits en Europe et plus particulièrement aux Pays-Bas, etc. Cette contiguïté entre l'espace de la fiction et l'espace de la représentation est renforcée par la convocation de la topographie suisse par des séries d'*adynata* qui, dans les deux pièces, témoignent de manière hyperbolique de l'inviolabilité du serment. Ainsi, dans la pièce de Duchesne, le caractère éternel des montagnes suisses et de leur faune constitue une garantie au pacte d'alliance :

> Que tout le bétail porte-laine,
> Qui paît en cette heureuse plaine,
> Plutôt s'accorde avec les loups,
> Plutôt sans ours soient nos montagnes,
> Et sans fontaine nos campagnes
> Que la paix s'éloigne de nous (p. 32-33)

Dans la *Pastorale* de Goulart, c'est l'imperturbable paysage lacustre de Genève qui sert de caution à la constance du peuple genevois dans son ensemble :

> *Gebin*
> Plutôt notre Léman sera net de poissons,

Ses côtes sans raisons, sans arbres, sans moissons,
Plutôt brebis et loups paîtront en paix ensemble,
Plutôt contre Valais le Rhône refuira
Plutôt tout l'univers à rien se réduira,
Que j'enfreigne la paix qui en un nous assemble. (p. 28-29).

Par un double effet de contamination, le *locus amoenus* traditionnel de la bergerie détermine la description du paysage suisse qui, en retour, et à l'image du Forez qu'Honoré d'Urfé mettra en roman, semble correspondre parfaitement au *topos* du lieu bucolique et fermé sur lui-même, cherchant à rejeter la violence qui dévaste l'Europe au-delà de ses montagnes. À nouveau, il convient de revenir sur l'idée que le genre pastoral impliquerait *nécessairement* une sortie de l'histoire et de la géographie[1] : la pastorale « n'est pas un produit immanent du temps, mais une construction historique et politique » et participe parfois « d'un discours présent sur le pouvoir en l'énonçant sur un mode pastoral[2] ». Qui plus est, la bergerie *d'actualité* existe[3] : elle se situe dans l'entre-deux d'une dramaturgie qui utilise certes la fiction bucolique des bergers, la métaphore opérante des pasteurs et l'idéal d'un Âge d'or paisible et abondant, mais pour parler (presque) directement – et non pas par allusions cryptées ou par clefs parfois obscures – du présent et de l'ici de la représentation[4].

L'articulation du temps de la fiction et du temps de la représentation est portée à son point maximum quand les pièces de Duchesne et Goulart mettent en scène « l'archi-présent » et « l'archi-ici » de la Genève du 18 octobre 1584. Nous avons déjà évoqué le passage de la *Pastorale* où Zurchin souligne qu'il est déjà tard dans la journée, mais il faut également mentionner la (fausse) modestie de Gebin, le « nouveau venu » de l'alliance qui, quand il reçoit Alithie et Homonie, s'excuse de son manque d'expérience dans les célébrations de combourgeoisie : « Si je suis un peu neuf, j'espère une autre fois/ Vous recevoir tous quatre ainsi comme je dois » (p. 20) – sans doute pour mieux souligner au contraire la magnificence de la réception de 1584, par laquelle les Genevois cherchent à impressionner favorablement les Zurichois. Sous la plume de Joseph Duchesne, l'évocation des « creux tabours [*sic*] résonnants » et des « fifres doux-sonnants » dont on ne doit jouer qu'« aux jours tant désirés,/ Qu'entre nous bons confédérés/ S'affermira quelque alliance » (p. 14), renvoie de la même façon aux festivités organisées par le Conseil afin d'accueillir dignement les ambassadeurs, et

[1] Jules Marsan, dans son ouvrage célèbre, quoiqu'ancien, sur la pastorale dramatique française, circonscrit son étude aux pièces « hors du réel, hors du possible parfois, ayant pour objet la peinture de l'amour absolu », excluant ainsi les « pièces de cour ou de circonstance » et les « églogues religieuses ou politiques », qui appartiennent à notre corpus. Voir MARSAN Jules, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e^ et au commencement du XVII^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1905, p. 174-175.
[2] GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale*, Paris, Vrin/EHESS, 2010, p. 8 et 26.
[3] Nous verrons plus loin que les dramaturges catholiques, Ronsard en premier lieu, la pratiquent également.
[4] Françoise Lavocat note de la même façon que la pastorale romanesque du XVI^e^ siècle et du début du XVII^e^ siècle « n'exclut pas toujours les allusions précises, voire polémiques, à l'histoire contemporaine. Les allusions, et même les prises de position sur les événements politiques contemporains sont explicites ». Ce n'est que la seconde moitié du XVII^e^ siècle qui consacre « Le divorce de l'Arcadie et de l'Histoire », voir LAVOCAT Françoise, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne,* Paris, Honoré Champion, 1998, p. 347-350.

pour lesquelles, en accompagnement des roulement de tambours, on avait décidé de faire venir des trompettes du Dauphiné[1].

Les personnages ou groupes de personnages sont de plus le reflet exact des spectateurs ou groupes de spectateurs présents dans la salle. Les chœurs de *L'Ombre de Garnier Stoffacher*, au fur et à mesure de la pièce, représentent de manière de plus en plus précise le public : les chefs politiques et religieux des trois villes, qui le constituent en majorité, sont reliés aux Soldats du premier chœur par leur nationalité suisse, aux représentants des Cantons du second chœur par le fait que certains ambassadeurs de Berne et de Zurich ont effectivement occupé cette fonction à la Diète de Baden, et s'identifient enfin complètement avec le Chœur des trois villes de Zurich, Berne et Genève, qui prennent la parole individuellement (et se font alors l'écho des différentes parties du public) puis collectivement (symbolisant sur la scène l'alliance politique de la salle). De même, dans la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle*, chaque spectateur peut se reconnaître dans l'un des trois bergers Zurchin, Ursin ou Gebin, dont l'Épilogue précise l'identité – si tant est que cela soit encore nécessaire après les mentions précises de Sempach, du Jura ou du lac Léman :

> Concorde et Vérité, filles de l'Éternel,
> Par le consentement et vouloir paternel,
> Ont allié Zurich, Berne, Genève, ensemble. (p. 30)

Dans cette configuration particulière du théâtre patriotique, « le comédien qui agit sur ce théâtre politique est simultanément *représentant* (des citoyens, du public lui-même composé des représentants politiques et spirituels des trois villes) et *en représentation* (devant ses concitoyens)[2] ». Cette absence de solution de continuité entre la scène et la salle tend à faire du serment prêté sur scène par les acteurs une re-*présentation* de l'assermentation prononcée par les contractants au temple Saint-Germain. La porosité de la frontière entre l'acte (du matin) et sa représentation (de l'après-midi) est particulièrement marquée dans la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle*. Alors que, dans *L'Ombre de Garnier Stoffacher*, les trois chœurs décident de conserver une alliance déjà existante et remercient Dieu de leur accorder la Paix, dans la pièce de Simon Goulart, la prestation du serment de concorde est littéralement rejouée sur la scène :

> *Homonie*
> Zurchin, Urbin, Gebin, dites, je vous demande,
> Voulez-vous être miens ?
>
> *Tous trois ensemble*
> Nous le voulons ainsi.
>
> *Homonie*
> Çà donnez-moi vos mains. Votre je suis aussi.
> Et derechef vos mains dans les miennes j'assemble.
>
> *Tous trois*

[1] FAZY Henri, « L'alliance de 1584 entre Berne, Zurich et Genève », *op. cit.*, p. 323.
[2] POT Olivier, « Les pouvoirs de la scène : le théâtre patriotique réformé entre dramaturgie et liturgie », *op. cit.*, p. 73.

"Aussi promettons-nous vivre et mourir ensemble. (p. 26)

Le formalisme de l'échange en question-réponse, la choralité des répliques des trois villes soulignée par la didascalie « ensemble » qui n'apparaît qu'à ce moment-là dans la pièce, l'engagement corporel du serment scellé par les mains jointes, la solennité de la promesse du Chœur mise en avant par les guillemets anglais signalant un vers-sentence : tout est réuni pour accorder à cette prestation de serment fictionnelle la valeur sacrée du vrai cérémonial de combourgeoisie. Dans le déroulement de la pièce, ce passage se trouve juste après le « prêche » adressé par Alithie et Homonie aux chefs des trois villes afin qu'ils soient de bons pasteurs de leurs troupeaux ; la structure dramatique reproduit donc le rituel d'assermentation célébré le 18 octobre et au cours duquel les représentants des trois villes ont prêté serment juste après la prédication dominicale.

La représentation théâtrale ne peut cependant se confondre avec la prestation du serment d'alliance. Comme l'a montré John L. Austin dans *How to do things with words*[1], un énoncé illocutoire n'est réellement performatif que si le locuteur a réellement l'intention de faire l'acte (ici de promesse) et si les différents protagonistes respectent des critères d'authenticité de l'acte énonciatif (s'ils ne font pas semblant). Dans le cas qui nous occupe, la dimension de jeu de la représentation allégorique, exécutée de surcroît par des élèves exclusivement genevois qui n'ont pas nécessairement l'âge requis pour prêter serment, instaure la distance du « comme si » propre à la fiction théâtrale, même sérieuse et édifiante. L'usage de l'adverbe « derechef » par Homonie (usage somme toute étrange, puisque c'est la première fois que les personnages prêtent serment dans la *Pastorale*) montre bien que la fiction théâtrale ne peut se substituer à l'acte réel et sacré auquel elle fait constamment allusion. Dans le même temps, cet étrange mention signale qu'il ne s'agit pas seulement d'une simple représentation (au sens d'imitation) de ce qui a été fait le matin au temple – auquel cas le dramaturge n'aurait pas besoin de souligner que cet acte a déjà été accompli et qu'on le fait « derechef » –, mais d'une sorte de ré-actualisation (au sens d'une action re-faite dans le présent) incomplète – puisque le serment théâtral n'a pas la valeur performative du serment – mais tout de même nécessaire pour transformer le geste d'alliance en événement digne d'histoire et de commémoration. Le serment se déroule et, presque instantanément, il est re-*performé* théâtralement, au point que l'alliance semble advenir *dans* et *par* sa représentation scénique. La confusion entre l'assermentation réelle et sa représentation dans la *Pastorale* n'est cependant qu'asymptotique : il s'agit pour la communauté de se regarder en train de prêter serment et de célébrer ainsi son acte, les élèves du Collège proposant aux spectateurs représentants les trois cités le miroir de leur concorde.

[1] AUSTIN John Langshaw, *How to do things with words*, J. O. Urmson (éd), Oxford, Clarendon Press, 1962 (traduction française *Quand dire c'est faire*, par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970).

On peut toutefois supposer que, pour les fidèles d'une religion qui place le Verbe divin au centre de sa foi et de ses pratiques de dévotion, la profération des paroles du serment, même biaisées par la distance instaurée par la représentation théâtrale, conserve une certaine valeur d'efficacité et une certaine sacralité. Nous ne savons rien du dispositif scénique des spectacles de 1584, mais il n'est pas impossible, pour des raisons de visibilité en l'absence de salle spécifiquement dédiée à la représentation théâtrale au Collège (et en l'absence de comptes faisant état de la construction d'une estrade temporaire), que le public ait été disposé, non pas frontalement, mais autour de la scène, du moins de trois de ses côtés. Avec toutes les réserves nécessaires en raison de l'emphase et du flou de la formule, on pourrait proposer d'analyser la mention « au grand théâtre [...] en la présence des illustres modérateurs de l'antique Venège [...] **environnés** d'une sainte couronne virile », placée à l'ouverture de la *Comédie du Pape malade* jouée au Collège en 1561, comme l'indication d'une disposition circulaire ou semi-circulaire des spectateurs autour de la scène qui aurait pu perdurer lors des représentations données ultérieurement au Collège – le verbe « environner » signifiant « être autour de quelque chose ou de quelqu'un » d'après Furetière (1694).

Cette disposition « environnante » se rapprocherait de la nouvelle scénographie liturgique déployée dans les temples protestants à partir du milieu du XVI^e^ siècle. Le modèle théorique du « quadrangle choral réformé », tel qu'il a été proposé par Bernard Reymond[1], est un dispositif cérémoniel, mais aussi communautaire et ecclésial, qui témoigne, dans les églises catholiques converties en temple ou dans les nouveaux lieux de culte réformé, d'une tendance marquée à répartir les fidèles sur trois côtés d'un espace plus ou moins rectangulaire, dont le centre est le plus souvent occupé par la table de communion et dont le milieu du côté restant est occupé par la chaire, entourée par les sièges des anciens ou des notables de la communauté[2]. Cette disposition, destinée à produire une communauté soudée et que l'on retrouve dans les jeux de paume transformés en théâtre ou lors des états généraux, entretient un lien étroit avec la théologie réformée : la sacralité du lieu de culte n'est plus fondée sur une séparation radicale entre les laïcs et les mystères (chancel, jubé, espace liturgique réservé aux clercs), mais sur la réunion de la communauté des fidèles pour entendre, en commun, la parole de Christ, et chanter, en chœur – chacun pouvant voir l'autre – la louange du Seigneur[3].

---

[1] REYMOND Bernard, *L'Architecture religieuse en milieu protestant*, Genève, Labor et Fides, 1996, p. 142 *et sq*. et « L'architecture des temples réformés : une approche typologique », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, t. 152, Hubert Bost et Bernard Reymond (éds), « L'architecture des temples réformés (XVI^e^-XVII^e^ siècles) en Europe et notamment en France », Genève, Droz, juillet-septembre 2006, p. 329-344.

[2] Le temple de Paradis à Lyon, construit en 1564 et peint par Jean Périssin, adopte un plan semblable, mais sur une base ellipsoïdale. Voir REYMOND Bernard, *L'Architecture religieuse en milieu protestant, op. cit*., p. 51.

[3] Ce dispositif n'est d'ailleurs pas sans évoquer la table ronde en noyer, entourée de cinq bancs en arc de cercle, autour de laquelle se réunirent les délégués de Zurich, de Berne et de Genève pour apposer leur signature au traité d'alliance de 1584. Longtemps conservée à l'Hôtel de ville de Genève et aujourd'hui exposée au Musée d'art et d'histoire de la ville, cette table, sans position de prééminence et sans côté opposé, symbolise par sa forme circulaire la concorde d'une collectivité égalitaire, réunie autour de la parole sacrée d'un serment.

Pièce écrite par un pasteur, adoptant une structure étonnamment liturgique, représentée par et devant la communauté qui lui donne sens, célébrant une alliance politique sous les auspices de la Nouvelle Alliance de Dieu et de son peuple, le tout dans un espace qui pouvait s'approcher de celui dans lequel le culte dominical et le serment de combourgeoisie avaient été célébrés le matin même : la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle*, pièce de théâtre *imitant* le réel, adopte également de nombreux traits d'un rituel qui *performe* ce réel. Tout en soulignant l'absence de pensée globale de l'énoncé performatif au Moyen-Âge, Irène Rosier-Catach a bien montré les ressemblances frappantes qui existent entre les théories de l'« énoncé opératif » développées par les théologiens pour penser la puissance illocutoire des formules sacramentelles (*Ego te baptismo*, *Hoc est corpus meum*) et les thèses que ces mêmes théologiens élaborent au sujet des rituels de promesse et de serment (vœux monastiques, vœux de mariage)[1]. Ce lien entre sacrement et serment, que nous avons déjà pu constater dans la mise en scène des cérémonies d'assermentation au temple après le sermon, est souligné par Simon Goulart qui clôt l'épisode du pacte dans sa pièce par un triple « Amen » (p. 27), prononcé successivement par chacune des villes du Chœur, et qui a pu, éventuellement, être repris en chœur par le public de la *Pastorale*. Puisque les réformateurs protestants réclament des fidèles une attitude active pendant le culte, qui doit être considéré comme un *opus operantis*[2] (i.e. un sacrement qui exige la disposition individuelle du fidèle pour être pleinement réalisé), alors peut-être le ministre dramaturge Goulart attend-il de son public un « engagement » dans sa pièce, afin que la représentation du serment d'alliance en soit aussi un re-*présentation* ?

De 1558 à 1584, le présent représenté sur la scène du théâtre célébrant les combourgeoisies est devenu de plus en plus historique, témoignant d'une évolution des genres théâtraux, mais également de la perception de leur situation par les réformés genevois : à la certitude d'être protégés dans une sorte d'u-chronie de concorde et de paix, à l'écart du « présent Temps qui court » et des guerres qui ravagent le reste de l'Europe (1558 et 1568), se substitue l'angoisse d'un péril cosmique imminent, incarné par la colère de Dieu devant les péchés humains (1584). Face à ce danger, la nécessité d'une alliance politique apparaît, dans les pièces, d'autant plus urgente : au nom du passé historique ou mythique qui a vu les Suisses confédérés triompher de leurs oppresseurs, les contractants actuels se doivent de renouveler leur pacte de concorde, et ce afin d'assurer une paix *perpétuelle*. Selon la conjugaison particulière du temps « plié », cet état de paix se refonde symboliquement en prenant les formes d'un futur antérieur : déterminant la Nouvelle Alliance avec Dieu et donc le salut des âmes des confédérés, il est *toujours déjà* retour à un Âge d'or primitif d'union des chrétiens dans la vraie foi.

---

[1] ROSIER-CATACH Irène, *La Parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004, p. 480.

[2] Sur ce point, voir le Prologue de cette thèse, III- Le refus luthérien du mystère : vers une « confessionnalisation » de l'esthétique dramatique ?, p. 68.

Au fil des années, le théâtre patriotique se fait de plus en plus moralisateur : en butte aux critiques des ministres, les spectacles de célébration pourraient ne devoir leur survivance qu'aux exigences de grandeur imposées par le cérémoniel de combourgeoisie, et à leur adoption progressive d'une forme de plus en plus sérieuse et rituelle. La proximité de ces pièces avec la liturgie d'une communauté auto-célébrante (en raison du sacerdoce universel) et l'amenuisement de la distance mimétique entre le spectacle et son objet qu'elles opèrent peu à peu, témoignent peut-être d'une tentative d'échapper aux foudres des théologiens : transformer la parole mimétique en parole performative, faire du spectacle la ré-actualisation d'une action, n'est-ce pas *in fine* nier la caractéristique fondamentale de la représentation théâtrale, celui de la séparation irréductible entre réel et fiction ? Le rapprochement asymptotique entre le temps de la fiction et celui de la représentation trouverait dès lors son aboutissement dans la disparition des spectacles de célébration de combourgeoisie après 1584 : puisque le pacte a été solennellement proclamé au temple sous l'œil de Dieu par l'ensemble de la communauté, quelle nécessité de le rejouer dans une forme qui sera toujours, selon une optique platonicienne, une dégradation du serment/sacrement initial ?

Un siècle et demi plus tard, le citoyen genevois Jean-Jacques Rousseau fera de la fusion complète entre acteurs et spectateurs, entre réalité et spectacle, le cœur même de la « fête » idéale des « Peuples heureux[1] », éliminant ainsi le principe de représentation, pour s'en tenir au seul rituel, serait-il festif :

> La fête rêvée par Rousseau, c'est [...] l'assemblée d'un peuple qui trouve dans sa présence ressentie l'aliment de sa ferveur : les regards se rencontrent dans l'exaltation d'une liberté partagée. [...] Puisque tous sont simultanément spectateurs et acteurs, c'en est fait de la distance qui s'interposait, au théâtre, entre le spectacle et l'assistance. Le spectacle est partout et nulle part. [...] On ne saurait insister assez sur cette abolition de la représentation. Quand la fête est dans les cœurs, les théâtres sont inutiles [...]. L'abolition iconoclaste du décor proclame que la présence du peuple, à elle seule, par son intensité, suffit à créer l'événement global de la fête[2].

[1] *Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève à Monsieur d'Alembert* : « Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur », in ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. V, 1995, p. 114.
[2] STAROBINSKI Jean, *L'Invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Albert Skira, 1964, p. 101.

II. L'actualité immédiatement érigée en mythe : le cas de l'Escalade de Genève

Si les cérémonies de célébration des combourgeoisies donnent lieu à un théâtre d'actualité « au présent », qui réduit à l'extrême la distance entre l'événement représenté et sa mise en scène, il existe un autre exemple de théâtre patriotique genevois, qui propose un même temps « opératif » extrêmement réduit, mais qui, à l'inverse des spectacles de combourgeoisie, transforme immédiatement l'actualité en légende. Au cours de ce processus, l'extrême présent se voit conférer la valeur d'un mythe fondateur dans lequel peuvent se reconnaître tous les « patriotes » qui le célèbrent.

À Genève, l'événement qui est porteur de cette cristallisation légendaire est la tentative ratée des troupes du duc de Savoie de prendre par surprise la République calviniste dans la nuit du 12 décembre 1602 (calendrier julien). En tentant de franchir leurs murs d'enceinte, les soldats savoyards ont paradoxalement fourni aux Genevois un mythe de fondation « prêt à l'emploi » : l'échec de cette « Escalade » a très rapidement constitué un ciment mémoriel pour tous les habitants de la ville, attaquée dans son territoire même et sauvée in extremis par une intervention qui ne peut être, aux yeux des contemporains, que divine. Dans les nombreux textes écrits sur l'événement, les polygraphes genevois insistent sur la valeur à la fois religieuse et patriotique de la nuit du 12 décembre : en sauvant son peuple (réformé), Dieu a désigné aux yeux du monde Genève comme sa cité, réunissant ainsi anciens eidguenots et nouveaux huguenots dans leur lutte confessionnelle et territoriale.

Dès la fin décembre 1602, l'Escalade se trouve prise dans une double logique temporelle dont témoigne la pièce de notre corpus qui la met en scène, la *Trage comédie de l'Escalade faite à Genève*. Événement particulièrement visible et soudain de l'actualité, l'Escalade est utilisée au lendemain de la « délivrance » de la ville comme un argument de la politique de la République calviniste, tant extérieure (afin d'assurer son indépendance face à la menace savoyarde), qu'intérieure (afin de renforcer sa cohésion). L'Escalade est également soumise à un processus de « légendarisation » qui l'érige en mythe fondateur de l'unité genevoise et inscrit les faits dans une réalité de moins en moins historique, élaborant un récit idéal régulièrement repris et partagé par la communauté, dans le « souvenir ensemble » de la commémoration annuelle, et ce encore de nos jours.

A) La nuit du 12 décembre 1602 : histoire et fictions

Depuis l'érection du duché de Savoie en 1416, la famille ducale rêve d'adjoindre à sa couronne la République de Genève, indépendante[1], riche, commerçante et dont l'emplacement, à cheval sur le Rhône, est hautement stratégique pour la protection des vallées savoyardes. Les tensions politiques et militaires entre la ville et le duché se doublent d'une opposition religieuse : la cité de Calvin chasse en 1536 son prince-évêque, se proclame république sous le nom de « Seigneurie de Genève » en 1541 et signe, tout au long du XVI^e^ siècle, des alliances avec les cantons réformés suisses ainsi qu'avec le roi de France, pour se protéger des désirs d'annexion des ducs successifs Charles III, Emmanuel-Philibert et, à partir de 1580, Charles-Emmanuel I^er^. Ce dernier, soutien des ligueurs, lié à l'Espagne catholique par son mariage avec Catherine, fille de Philippe II, est en lutte constante contre le pouvoir d'Henri IV dans la région. La paix entre la France et la Savoie, établie par le traité de Lyon (1601), n'empêche pas le duc de participer à la conspiration du maréchal Charles de Gontaut-Biron, auquel il propose sa troisième fille en mariage, en l'échange d'un soulèvement de la noblesse contre le roi de France. Le complot est cependant découvert et Gontaut-Biron exécuté en juillet 1602 ; le duc de Savoie recentre alors ses velléités d'expansion sur Genève, confiant dans le soutien que l'Espagne et Rome ne manqueront pas, selon lui, d'apporter à son projet d'annexion, présenté comme une nouvelle croisade anti-huguenote.

Malgré le refus de Philippe II d'Espagne et du pape Clément VIII de soutenir cette action, le lieutenant-général du duc en Savoie, Charles Simiane, seigneur d'Albigny, prépare la prise de la ville pendant de longs mois, en regroupant discrètement autour de Genève des troupes d'environ 2000 hommes, composées principalement de mercenaires espagnols, menés par d'anciens ligueurs français. Le capitaine Brunaulieu, commandant de la garnison de Bonne, vient mesurer, de nuit, la taille des fossés entourant la ville, afin de pouvoir faire fabriquer les échelles démontables qui permettront d'escalader les remparts. Pour tromper les habitants, avertis de ces préparatifs à plusieurs reprises, le duc de Savoie maintient les relations diplomatiques avec la République : il envoie à Genève Charles de Rochette, président du Sénat de Savoie, chargé d'exposer ses bonnes intentions et de proposer aux syndics un assouplissement du blocus commercial que le duché exerce sur la ville.

Mais dans la nuit du solstice d'hiver 1602 (la nuit du 11 au 12 décembre en calendrier julien, encore en vigueur à Genève), après un dernier conseil des chefs militaires savoyards à Bonne, en présence du duc Charles-Emmanuel, les trois cents nobles savoyards formant l'avant-garde conduite par le capitaine Brunaulieu approchent de Genève par l'Ouest, comblent une partie du fossé avec des claies à la Corraterie (endroit où les espions avaient constaté un relâchement de la surveillance) et

[1] Malgré le désir de la ville d'intégrer la Confédération suisse, l'adhésion de Genève est refusée, et ce afin de maintenir l'équilibre confessionnel entre les cantons.

posent trois échelles contre le mur d'enceinte[1]. Au pied des remparts, le père jésuite écossais Alexandre Humæus galvanise les soldats, en glissant dans leurs poches des petits morceaux de papier où sont écrits des passages de la Bible, censés les prémunir contre une mort violente. Après avoir pénétré dans la première enceinte de la ville, aux alentours de deux heures et demie du matin, les soldats se dirigent vers la porte Neuve, par laquelle doivent entrer Albigny et ses troupes, stationnées dans la plaine de Plainpalais. Cependant, le garde de la tour de la Monnaie entend un bruit et donne l'alarme. Isaac Mercier coupe la corde de la herse qui ferme la porte Neuve, tuant le pétardier Picot qui tentait de faire sauter la porte. Les combats de rue s'engagent entre les habitants et l'avant-garde de Brunaulieu : un coup de canon tiré le long de la muraille permet d'emporter les échelles savoyardes ; Albigny, croyant qu'il s'agit de l'explosion de la bombe de Picot, ordonne à ses troupes de marcher sur la porte Neuve et envoie un message de victoire au duc. Charles-Emmanuel expédie aussitôt un courrier à Henri IV lui annonçant la prise de Genève – le roi de France aurait répliqué : « Il ne la gardera pas longtemps ». Les attaquants, repoussés par les habitants et privés d'échelles, sautent dans les fossés et y perdent pour certains la vie. Albigny, à la tête du gros des troupes, croise des soldats en fuite et ordonne le repli : de retour à Bonne, le duc, furieux, lui aurait dit : « Vous avez fait une belle cacade[2] ! ».

Au matin du dimanche 12 décembre (22 décembre en calendrier grégorien), on compte 54 morts savoyards et 17 morts genevois. La ville réalise le danger qu'elle a encouru et Théodore de Bèze, qui a alors 84 ans, monte en chaire pour prononcer les actions de grâce. L'attaque ayant eu lieu en temps de paix, les treize prisonniers – parmi lesquels on compte Brunaulieu, Pierre d'Attignac, Jacques de Chaffardon, veneur du duc de Savoie, et François de Sonnaz – sont reconnus coupables de brigandage et d'assassinat et condamnés à la pendaison le jour même[3]. Ils sont ensuite décapités par le bourreau Tabazan : leurs corps sont jetés dans le Rhône et leurs têtes, ainsi que celles de tous les soldats savoyards morts, exposées sur des pieux au bastion de l'Oie, face à la Savoie. Le Conseil de Genève rédige un exposé des faits qui est envoyé au roi de France et aux cantons suisses alliés, qui fournissent (plus ou moins rapidement) leur soutien militaire. L'écho international de cette expédition ratée est considérable : sous la pression des cantons suisses, de la France, de l'Espagne et du pape, des pourparlers de paix s'ouvrent au printemps 1603 et, après des tractations difficiles, aboutissent en

---

[1] Voir la gravure représentant l'événement reproduite en Annexe 2, p. 757.

[2] Le *Dictionnaire universel* de Furetière, dans son édition de 1687, donne « Cacade ou cagade. Décharge du ventre. On dit proverbialement et figurément d'un homme qui a fait quelque bassesse, lors qu'on s'attendait qu'il dût témoigner de la fermeté et de la hauteur, qu'*Il a fait une cagade* ».

[3] Les registres du Conseil de Genève, en date du « Dimanche XII[e] de décembre 1602 à 8 heures de matin », donnent à lire le récit de l'événement et les décisions des syndics au lendemain du coup de force : « Ceci fait on s'est assemblé, pour aviser ès occurrences et ce qu'on aurait à faire des prisonniers, et arrêté qu'après qu'ils auront eu l'estrapade pour tâcher de découvrir les traîtres de la ville desquels ils se sont vraisemblablement servis, après ce, qu'on les pende au boulevard de l'Oie », vol. 97, fol. 193, transcrit dans FATIO Olivier et NICOLLIER Béatrice, *Comprendre l'Escalade : essai de géopolitique genevoise,* Genève, Labor et Fides, 2002, p. 92.

juillet au traité de Saint-Julien, qui garantit à Genève son indépendance politique, religieuse et commerciale, ainsi que sa sécurité militaire.

Tous les éléments sont rassemblés pour faire de cette prise de ville avortée un épisode central de la geste calvino-genevoise : la duplicité du camp savoyard, la surprise au milieu de la nuit, la lutte inégale avec l'ennemi catholique, la victoire inattendue, la vengeance sanglante des Genevois, sont autant de retournements de situation qui confèrent à l'Escalade le statut de mythe fondateur. La ville endormie, mal préparée, ne peut devoir sa sauvegarde qu'à l'intervention de la Providence ; victoire de David contre Goliath, la mise en déroute des soldats savoyards manifeste en creux l'élection divine de la République calviniste, ainsi que la vaillance et le courage des habitants de Genève. Dix jours après l'Escalade, la ville célèbre ce sauvetage divin par un jeûne solennel ; en décembre 1603, les ministres réunissent les fidèles pour fêter solennellement l'anniversaire de cette victoire, et ce tous les ans jusqu'en 1782[1].

Parallèlement à ces cérémonies religieuses, l'Escalade fait, dès 1603, l'objet d'un véritable culte patriotique : de nombreuses gravures représentant l'échec de la prise de la ville sont imprimées, dont certaines pour accompagner le *Vrai discours sur la miraculeuse délivrance envoyée de Dieu à la ville de Genève, le 12. jour de décembre 1602*, texte matriciel paru à Genève au début de l'année 1603 et qui fixe la chronologie des événements, tout en attribuant cette « miraculeuse délivrance » au bras armé du Seigneur. Des chansons en franco-provençal sont composées et diffusées en placards dans les jours qui suivent l'Escalade, une propagande par couplets satiriques interposés se développant même entre Genève et la Savoie[2]. Malgré le traité de Saint-Julien, qui impose, à la manière de l'édit de Nantes, que « la mémoire » des événements soit « à jamais éteinte et abolie » et que « tous entrepreneurs et perturbateurs du repos public [soient] punis et châtiés comme infracteurs de la paix[3] », malgré les interdictions du Conseil visant toute publication qui pourrait indisposer les Savoyards[4] et malgré les efforts du Consistoire pour conserver le caractère religieux des célébrations de cette manifestation de la Providence[5], le peuple de Genève entend fêter joyeusement sa victoire : des chansons, des récits ou des pièces de théâtre célébrant l'événement continuent d'être produits et diffusés, même sans être publiés. Avant le traité de Saint-Julien et dans les années qui suivent

---

[1] BECDELIÈVRE Alain de, *L'Escalade de 1602, l'histoire et la légende, essai enrichi de notes historiques et bibliographiques*, Annecy, J. Niérat, 1903, p. 47-49.

[2] Voir *L'Escalade de Genève, 1602. Histoire et Tradition*, Comité du 350e anniversaire, Genève, Alexandre Jullien, 1952, « La littérature de l'Escalade par François Ruchon », p. 321-377.

[3] *Le Traité de Saint-Julien : 1603-2003. 400 ans de paix*, Saint-Julien-Genève-Veyrier, La Salévienne-Société d'histoire et d'archéologie de Genève-Association pour l'étude de l'histoire régionale, 2003, p. 13.

[4] *L'Escalade de Genève, 1602. Histoire et Tradition*, *op. cit.*, p. 365 : « Le 8 décembre 1662, le Sieur Chappuzeau qui avait présenté au Conseil une requête pour demander l'autorisation de faire imprimer une pièce sur l'Escalade, sa *Genève délivrée*, se voit refuser cette autorisation « eu égard au Traité de Saint-Julien » ».

[5] Les registres du Consistoire signalent, en la date du 23 décembre 1617, qu'une certaine Pierrette « chantait avec grand bruit des chansons profanes le jour de la célébration de la délivrance de l'Escalade. A été commis Mr Pirrot ministre du quartier pour la censurer », in CRAMER A., Syndic, *Notes extraites des registres du Consistoire de l'Église de Genève*, *op. cit.*, p. 275.

l'événement, ces textes s'inscrivent dans une stratégie de propagande mettant en avant la turpitude savoyarde, et ce afin de soutenir les revendications géographiques, politiques et religieuses des Genevois. Les années passant, la fonction polémique s'atténue quelque peu pour laisser place à une dimension commémorative ; le point de vue se déplace de l'extérieur à l'intérieur des remparts et ce n'est plus tant la stigmatisation de l'ennemi diabolique qu'il importe de souligner, que la résistance héroïque des patriotes.

Ces productions de tous genres et de toutes formes témoignent de la « mythologisation » progressive de l'événement : le nom d'Escalade (alors même que les remparts de la ville ne dépassaient pas 7-8 mètres) se popularise, permettant la diabolisation des assaillants savoyards, nouveaux démons se lançant à l'assaut du Ciel ; les mots « historiques », plus ou moins apocryphes, sont très vite fixés – notamment la « cacade » d'Albigny – et font retour de texte en texte. Aux habitants genevois dont la participation aux combats est attestée, s'ajoutent peu à peu d'autres personnages, inspirés de personnes réelles, mais dont l'action, en grande partie fictive, prend des proportions fantastiques, à l'efficacité narrative indéniable, propre à fixer l'imaginaire populaire. Ainsi Catherine Royaume qui, à la porte de la Monnaie, aurait lancé de sa fenêtre une marmite de soupe[1], tuant ainsi un Savoyard et permettant aux défenseurs de la porte de prendre le dessus sur les soldats du duc. Dans la gravure de l'Escalade[2] la plus diffusée depuis le XVII^e^ siècle (réalisée cependant 75 ans après l'événement), cet épisode de la « Mère Royaume » est figuré dans l'une des vignettes qui entourent la vue de la ville, au même niveau que le soutien d'Henri IV et la mort du pétardier Picot, plus décisives d'un point de vue politique et militaire, mais non d'un point de vue mémoriel. La rapidité et la longévité de cette « mythologisation » sont notables : l'échec des Savoyards est commémoré et célébré comme une fête « nationale » presque tous les ans depuis 1602 (les « banquets d'Escalade », traditionnellement composés d'une dinde accompagnée de cardons, sont depuis la fin du XIX^e^ siècle agrémentés d'une marmite ... en chocolat, Suisse oblige !) et le *Cè qu'è laino* [Celui qui est en haut], chant anonyme racontant l'Escalade en 68 strophes de vers franco-provençaux (*ca* 1650 pour sa version définitive), est encore aujourd'hui l'hymne cantonal genevois.

[1] Selon certains textes, c'est la soupe chaude qui aurait brûlé le soldat savoyard, selon d'autres sources, la marmite aurait été vidée de son contenu avant d'être lancée pour assommer l'ennemi.

[2] *Vraie représentation de l'Escalade entreprise sur Genève par les Savoyards et sa belle délivrance l'an 1602 XII. de Décembre*, gravure sur cuivre attribuée à François Diodati, reproduite dans FATIO Olivier et NICOLLIER Béatrice, *Comprendre l'Escalade : essai de géopolitique genevoise, op. cit.*, p. 78-79.

(1) La Trage comédie de l'Escalade : entre actualité et légende, commémoration collective et amusement privé

Malgré l'union sacrée qui rassemble les Genevois face à la menace ducale, la célébration de l'anniversaire de l'Escalade ravive les tensions qui divisent la ville : nous avons évoqué la « censure » d'une habitante qui avait chanté des chansons profanes lors de la commémoration de 1617. Cette censure est encore plus marquée quand il s'agit de représentations théâtrales, dont on a vu dans le premier chapitre qu'elles sont particulièrement réprimées par les ministres dans la République calviniste à partir de 1580. Les décisions de la Compagnie des pasteurs témoignent cependant en creux de la persistance des spectacles donnés dans des maisons privées, notamment à l'occasion des mariages, et l'une d'entre elles évoque une pièce qui a justement pour sujet l'Escalade.

Le 26 mars 1605, sous la rubrique « représentation dramatique de l'Escalade », les registres du Consistoire indiquent :

> Avisé sur ce qui a été proposé qu'aux noces du Sr Thomas fut jouée une **tragi comédie** de l'Escalade, que le Sr Gringalet accompagné d'un ministre en feront l'enquête[1].

Grâce aux indications de Marie-Madeleine Fragonard, nous avons retrouvé dans le fonds Tronchin de la Bibliothèque de Genève, à la cote 233, une série de documents manuscrits relatifs à l'Escalade parmi lesquels figure la *Trage comédie de l'Escalade faite à Genève le 12e de décembre 1602*[2], copie faite par un certain Claude Botillier et appartenant à un certain Jacques Le Roy, « bon compagnon ». Il est le plus souvent fait référence à ce texte sous le titre de « Vraye comédie de l'Escalade » mais, après avoir comparé minutieusement la graphie du titre avec celle de l'ensemble de la pièce, nous pouvons affirmer ici que le premier mot commence bien par un « T » et non par un « V ». Ce rétablissement du titre n'est pas anecdotique, tant pour la question du genre revendiqué par le texte, que pour sa datation. Les critiques ayant consulté le manuscrit s'accordent à reconnaître qu'il s'agit d'une copie fautive et raturée, visiblement faite sous la dictée, par un copieur non lettré (les étranges groupements de mots et la nature des fautes de grammaire semblent l'attester) et dont l'écriture, par endroits très difficile à déchiffrer, date du début du XVIIe siècle. Nous joignons en annexe une reproduction d'une page du manuscrit ainsi que la transcription du texte que nous avons établie[3]. La concordance du genre et de la datation de l'écriture avec l'avis du Consistoire, ainsi que le traitement spécifique de l'événement dans la *Trage comédie de l'Escalade*, sur lequel nous reviendrons plus loin, nous invitent à penser que la représentation privée de 1605 à laquelle les

---

[1] CRAMER A., Syndic, *Notes extraites des registres du Consistoire de l'Église de Genève*, *op. cit.*, p. 224, nous soulignons.

[2] Anon., *Trage comédie de l'Escalade faite à Genève le 12e de décembre 1602*, ms, Bibliothèque de Genève, Arch. Tronchin 233. Nous remercions Marie-Madeleine Fragonard d'avoir attiré notre attention sur l'existence de ce texte.

[3] Voir Annexe 3, p. 759. Les citations renverront à cette transcription.

ministres font allusion est une mise en scène du texte (ou d'une version approchante) présent dans le fonds Tronchin.

Ce manuscrit, très court (389 vers), donne l'impression d'une évocation de l'Escalade plus que d'une dramatisation de l'événement, comme si la pièce usait de « raccourcis » historiques pour convoquer le plus efficacement et le plus rapidement possible la mémoire patriotique des spectateurs, sans s'attarder sur le détail des actions mises en scène. La *Trage comédie de l'Escalade*, qui représente un passé très récent parfaitement connu de son public, peut se permettre de procéder ainsi par « citations » historiques et génériques afin de susciter chez son auditoire le plaisir de la reconnaissance, tant des faits représentés que des formes traditionnelles du théâtre d'actualité genevois. La *Trage comédie* de 1605 présente la particularité d'un texte de l'entre-deux : proche de l'Escalade, elle reste encore en grande partie fidèle à la « vérité » de l'événement, tout en donnant à voir les prémices du processus de « légendarisation » autour du mythe fondateur de la cité genevoise. Donnée dans une atmosphère encore marquée par la peur d'une attaque savoyarde, elle appartient pleinement aux écrits patriotiques et religieux qui chantent la victoire de la Genève calviniste sur la Savoie catholique ; jouée dans un contexte privé, très probablement par des invités de la noce pour les autres invités, elle n'a pas cependant la solennité des cérémonies publiques et prend certaines libertés « dramaturgiques » qui témoignent de sa vocation première de divertissement, certes patriotique, mais avant tout joyeux – et à ce titre parfaitement condamné par ces messieurs du Consistoire.

(2) Une dramaturgie du collage citationnel

La structure de la pièce étant peu marquée (cela est dû en partie à l'absence de séparation entre les scènes dans le manuscrit qui est parvenu jusqu'à nous, mais probablement également dans le texte original), la *Trage comédie* est avant tout un cadre de représentation permettant au dramaturge d'attribuer à chaque personnage sa responsabilité et ses fonctions dans l'événement, ainsi que les mots « historiques » que chacun est censé avoir prononcés.

Certes, l'action dramatique est tout entière orientée vers l'échec de l'Escalade : élaboration du plan d'attaque par d'Albegny (*sic*) et Brunaulieu, décision du Duc de prendre la ville, mise en œuvre du stratagème avec l'aide du Père Alexandre et du Président Rochette, déroute militaire sous les remparts de Genève puis pendaison des prisonniers savoyards. Cependant, la juxtaposition de séquences très brèves entre les personnages, qui parfois entrent en scène pour une ou deux répliques, comme pour « s'acquitter » d'une obligation historique (Chaffardon, Sonnaz et Picot ont effectivement participé à l'événement et doivent donc être représentés), donne davantage l'impression d'une galerie de portraits à charge du camp savoyard que d'une construction dramaturgique mettant en scène les hésitations attendues entre les arguments *pro et contra* de l'Escalade. Les passages très soudains d'un lieu à un autre (notamment de Bonne à Genève, et inversement), les arrivées inopinées

de personnages sans véritable nécessité, et les télescopages temporels saisissants, s'ils ont d'autres exemples dans notre corpus et peuvent s'expliquer scéniquement par une scénographie en compartiments, sont si notables dans la *Trage comédie* que, sans négliger les possibles maladresses du dramaturge, on peut y voir une indifférence affichée pour une quelconque vraisemblance dramatique.

Ce qui semble importer aux auteur(s)-acteurs-spectateurs de la noce de Sr Thomas, c'est bien davantage que la pièce soit conforme à ce que l'on sait, à ce que l'on croit ou à ce que l'on veut croire qu'il s'est passé, la nuit du 12 décembre 1602, et ce sous la forme de « collage » de « citations historiques » qui correspondent à la réalité, mais aussi à la légende telle qu'elle s'est déjà forgée. Il est moins question ici de persuasion (bien que la tonalité soit fortement polémique) ou de pédagogie (l'intrigue est trop ramassée et parcellaire pour qu'une personne qui ne connaîtrait pas déjà l'événement puisse véritablement en saisir les enjeux), que d'une commémoration patriotico-spirituelle : les acteurs-spectateurs genevois sont conviés à se souvenir, ensemble, du danger qui les a menacés et à célébrer, ensemble, la « délivrance » que Dieu leur a octroyée.

(3) Le processus de « légendarisation » de l'événement à l'œuvre sur la scène

Le processus de « légendarisation » de l'événement n'en est encore qu'à ses débuts en 1605 et la mise en scène des actions des différents personnages est conforme à ce que l'historiographie moderne tient pour vrai. Le fait que la *Trage comédie* adopte un point de vue uniquement savoyard, jusqu'à la sentence de mort prononcée par le Premier syndic de Genève et l'exécution finale des prisonniers par le bourreau Tabazan, ne permet pas le développement d'une « geste » genevoise mettant en scène la résistance plus ou moins mythique des habitants. On peut supposer que la représentation de la lutte sur les remparts était rendue difficile dans le cadre d'une maison ou d'un jardin privé qui ne disposait pas nécessairement de deux espaces scéniques à des hauteurs différentes pour donner à voir une prise de ville. À ce possible empêchement de nature technique, s'ajoute cependant la question de la proximité temporelle de l'événement représenté : en mars 1605, un peu plus de deux ans après l'Escalade, la transformation de certains Genevois en héros nationaux n'a pas encore eu lieu, ou ne s'est pas encore suffisamment consolidée pour apparaître comme un élément essentiel de la commémoration – ce qui nous invite à penser que le manuscrit du fonds Tronchin est bien une version du texte joué aux noces du Sr Thomas. L'événement est en quelque sorte trop récent pour pouvoir être profondément déformé, et ce même au service de la cause calviniste : le respect des 17 morts genevois et la présence très probable de l'auteur, des acteurs et des spectateurs de 1605 à Genève dans la nuit du 12 décembre imposent un certain degré de conformité à la réalité.

Le Prologue l'annonce d'ailleurs aux spectateurs : la *Trage comédie de l'Escalade* « n'est point une fable » (v. 5) et ce « tragique discours » (v. 2) « Ne contient rien sinon la pure vérité »

(v. 18). La revendication de véracité, déterminant un personnel dramatique qui ne comprendra « nulles feintes déités » (v. 14) mythologiques et nulle « bravade » (v. 12) de héros épiques, atteste également du caractère moral de la pièce, car la vérité comme contraire de la fiction est également la Vérité comme contraire du mensonge, et donc de l'erreur religieuse :

> Bref ce qui vous sera ici représenté
> Ne contient rien sinon la pure **vérité**.
> **Vérité** de longtemps a Genève prêchée
> Qui sans l'aide de Dieu était bien empêchée
> Par les moyens du duc savoyard orgueilleux
> Mais Dieu lui démontra ses effets merveilleux. (v. 17-22, nous soulignons)

L'anadiplose souligne l'importance de cette « vérité » qui, de théâtrale, devient spirituelle : la fidélité de la représentation scénique au réel est le miroir de la foi des Genevois en la Vérité, et c'est justement par cette seule foi (*sola fide*) que Dieu les a sauvés du « duc savoyard orgueilleux ». Le refus d'une culture païenne, courtoise et chevaleresque, est un choix esthétique – le vrai historique devenant ici un élément superlatif du tragique –, mais également moral, puisqu'en refusant ostensiblement la fictionnalisation, le ou les auteurs de la pièce respectent le sauvetage divin, qui a transformé le malheur initial en bonheur final, selon les règles de la tragi-comédie. Le théâtre d'actualité s'affiche ici comme un théâtre de vérité.

Cette fidélité générale à une certaine vérité historique n'empêche cependant pas que, dans le détail du texte, on puisse déceler les premières étapes du processus qui fera de l'Escalade le mythe fondateur de la cité genevoise. D'une part, la légende noire de Charles-Emmanuel de Savoie est en marche, le Duc haranguant ses soldats de la sorte :

> Alors n'épargnez aucun homme
> Fors Bèze le vieillard pour envoyer à Rome
> Et boutez les filles que belles trouverez
> Tout à votre plaisir un mois vous en ferez
> **Et afin que de tous soit perdue la mémoire**
> Au bout de ce mois-là vous les mènerez boire
> Avec leurs bons parents et amis trépassés
> Qui seront jà bien loin devant elles passés. (v. 280-287, nous soulignons)

La violence des ordres, qui n'est pas attestée, mais qui sera relayée par Agrippa d'Aubigné[1], dépeint le Duc en boucher sanguinaire et témoigne de la « guerre des mémoires » que les Genevois entendent livrer aux Savoyards à travers les écrits d'actualité sur l'Escalade : si Charles-Emmanuel a voulu éradiquer le souvenir de la République calviniste, la *Trage comédie* entend bien clamer haut et fort qu'elle a repoussé l'envahisseur. De la même manière, la liste des temples de la ville que le Duc souhaite rendre à un culte catholique fonctionne auprès des spectateurs de 1605 comme une preuve topographique et architecturale de leur résistance : St Pierre, St Gervais, St Germain et la Madeleine se

[1] AUBIGNÉ Agrippa, *Histoire universelle, Tome IX 1594-1602*, André Thierry (éd), Genève, Droz, 1995, livre XV, p. 328 : « il leur commandait de mettre à mort tous les mâles et il leur abandonnait les femelles ».

dressent encore à Genève pour témoigner, dans leur simplicité huguenote, que les projets du Duc de les « orner » à la mode romaine de « joyaux de maintes fines pierres » (v. 253-254) ont avorté face au courage genevois.

La transformation progressive de l'événement en mythe est également sensible dans le traitement de Tabazan, seul Genevois vraiment mis en scène dans la pièce – l'auxiliaire de justice La Bravade n'a qu'une réplique et le Premier syndic est une fonction plus qu'une personne. Le célèbre bourreau est l'unique personnage de la pièce à s'exprimer à franco-provençal et ses propos intéressés apportent une tonalité comique au moment de la mise à mort des prisonniers nobles, qui avait été reprochée aux autorités genevoises :

TABAZAN
Venite venite soulia
Je vous despecherai galia [gaillard]
Quetia ici veni fare
Navia vo qin d'atro afare
Vo devria mori de vergogne
De me dena de la besogne
Alin vite corin de grands
A ce bin de fasoré ran
Et ce biau habit de satin
Me feron bere de bon vin
Et cele belle rapille
Me faron maria mes filles (v. 338-349).

Le personnage, vraisemblablement haut en couleurs, est une figure extrêmement populaire que tous les spectateurs connaissent (ils l'ont vu aux exécutions) et dont tous peuvent apprécier cette représentation théâtrale à la fois comique et pittoresque. La *Trage comédie* semble à ce titre marquer une première étape dans la « carrière » légendaire du bourreau, qui est le seul Genevois à prendre longuement la parole dans le *Cè qu'è laino* : « Vos devria bin avai de la vergogne/ De me vegni bailli tan de besogne/ Car ze m'an vai vo deiveti to nu/ Et vo faré à to montra le cu ». La proximité remarquable de cette strophe de l'hymne genevois avec le texte du fonds Tronchin met en évidence les intenses effets d'emprunt entre les différents textes sur l'Escalade ainsi que la fortune du personnage de Tabazan qui a peut-être rencontré pour la première fois un public enthousiaste aux noces de Sr Thomas.

Au tout début du processus de légendarisation, la *Trage comédie* revendique une conformité à la « vérité » d'un événement tout proche des spectateurs, qui peuvent en reconnaître les différents moments et les différents personnages. Cependant, la pièce de 1605 constitue une des premières élaborations fictionnelles du mythe de l'Escalade. Pour plaire à son public, le dramaturge procède à un premier travestissement littéraire de l'actualité en mettant en scène un Duc assoiffé de sang et un bourreau pittoresque ; il a également recours à une figure traditionnelle et appréciée du théâtre du temps et, plus particulièrement, du théâtre d'actualité polémique genevois : Satan.

(4) Satan, figure incontournable du théâtre d'actualité genevois ?

Si Dieu est sans nul doute du côté des Genevois, c'est Satan qui conduit le bal savoyard. Le personnage présente toutes les caractéristiques du Satan des comédies polémiques genevoises du milieu du XVI^e^ siècle : drôle comme les diables des mystères, très facilement reconnaissable par le public en raison de son costume[1] (« Je suis assez connu à mon accoutrement », v. 46), il est aussi le meilleur allié rhétorique de la cause réformée quand il explicite le lien entre l'Église catholique et l'erreur religieuse qui conduit dans son royaume des enfers – il décrit ainsi le jésuite écossais : « mon fils Alexandre/ C'est un de mes docteurs qui sait fort bien prêcher/ Contre la vérité et la foi bien cacher » (v. 151-153). La pièce s'inscrit dans une tradition que l'auteur, les comédiens et les spectateurs de 1605 peuvent connaître, sinon par la représentation, du moins par la lecture, puisque *Le Marchand converti* et la *Comédie du Pape malade* ont été republiées conjointement à Genève en 1591 et en 1594. Cette tradition théâtrale est aussi, plus largement, une tradition de la propagande protestante : la « marmite » du clergé catholique, dont nous avons déjà largement étudié la présence, est évoquée dès le septième vers du premier monologue de Satan : « Et mes pauvres enfants si vois votre marmite/ Qui a les pieds rompus et devient fort petite » (v. 52-53). La persistance de la figure de Satan montre l'influence durable, à Genève, des pièces polémiques des décennies 1550 et 1560 : près de cinquante ans plus tard, lorsque des amateurs veulent mettre en scène leur actualité, c'est aux personnages et aux images de ce théâtre qu'ils ont recours, les codes de la tragédie de collège humaniste n'étant convoqués que lorsque le Duc fait au public le récit d'un songe prémonitoire. Pour représenter un passé extrêmement proche devant un public qui a très certainement vécu l'événement mis en scène, et ce dans les circonstances joyeuses et privées d'un mariage, l'auteur recherche l'effet de reconnaissance de codes théâtraux partagés et – on peut le déduire par leur récurrence et leur longévité – appréciés. De la même manière que la *Trage comédie* procède par citations historiques pour mettre en scène l'Escalade, elle semble opérer par citations génériques afin de s'inscrire dans la tradition du théâtre polémique genevois.

Tout au long de la pièce, l'intervention de ce diable théâtral et populaire fait le lien entre les micro-séquences « historiques » et marque l'ensemble de l'action savoyarde du sceau du Malin. Satan, qui prononce 103 vers sur les 380 que comporte la pièce, rivalise avec le Duc (116 vers) et se présente comme le cerveau de l'Escalade : la décision de prendre Genève est sienne, c'est lui qui souffle à Rochette les propos chargés de tromper la vigilance des Genevois, etc. C'est enfin lui qui, comme le Satan des mystères, est déchu à la fin de la pièce parce que son entreprise a échoué. Cette importance

[1] Sur la question des « costumes des diables » dans le théâtre du Moyen-Âge, voir KOOPMANS Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen-Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, *op. cit.*, p. 126-127 : « Le plus souvent, leur costume a quelque chose de sauvage : ils sont noirs, portent des peaux de mouton et des queues ».

du personnage permet de diaboliser l'ennemi et donc de présenter le conflit sous un angle religieux, tout en préservant l'historicité des personnages qui, eux, invoquent des raisons politiques à leur projet. D'Albegny, ne pouvant assassiner son roi (Henri IV), décide de se venger de lui en s'emparant de Genève ; Brunaulieu veut quant à lui faire rembourser ses « dépens » ligueurs par les « mutins genevois » (v. 77) ; le Duc, qui regrette l'échec du complot du maréchal de Biron, « espère encore un jour dresser [s]es étendards/ Sur plus beau lieu qui soit du royaume de France » (v. 111-112).

Grâce au personnage de Satan et de son « fils » le Père Alexandre, les Genevois de 1605 peuvent élever leur combat d'une querelle territoriale à une guerre sainte, et, dans le même temps, s'accorder avec un contexte européen de plus en plus déthéologisé, en faisant porter la dimension religieuse de la pièce par un personnage surnaturel et non par les personnages historiques réels et connus du public. De la même manière que dans *Le Miroir de l'Union belgique* et *Le Triomphe de la Ligue*, la défense de la religion catholique apparaît comme un prétexte pour le camp savoyard, qui agit uniquement en fonction d'intérêts territoriaux et économiques bien compris. La rhétorique patriotique calviniste a cependant besoin de pouvoir s'opposer à son adversaire catholique par sa singularité huguenote, ce que lui permet de faire la mise en scène de Satan en grand ordonnateur de l'Escalade et de son fidèle serviteur le jésuite Alexandre, qui souhaite qu'on ne chante plus à Genève « de ces psaumes en musique/ Mais [...] à grand cri la messe » (v. 296-297).

Bien que le contexte politique soit relativement déthéologisé en ce tout début du XVII^e^ siècle, le lecteur d'aujourd'hui peut cependant s'étonner de l'absence d'action de grâces dans la pièce, hormis la rapide évocation de Dieu dans le Prologue. La réplique du Premier Syndic, qui condamne à mort les assaillants savoyards, ne fait nullement allusion au secours divin et c'est *in fine* Satan qui, en opposant l'enfer où il règne et le paradis où la foi fait monter la « race calvine » (v. 375), réinscrit l'horizon religieux dans les derniers vers de la pièce. Que le pièce se termine sur l'aveu d'impuissance du Malin qui, « tout confus/ [... se] retire » (v. 388-389), ne peut occulter le fait que Satan a, techniquement, le dernier mot de la *Trage comédie* et qu'il est le dernier à quitter la scène. Si l'on compare cette conclusion avec la fin des pièces données pour les serments des combourgeoisies, on ne peut qu'être étonné qu'un chœur urbain ne vienne pas clore la pièce pour en tirer un enseignement politique et religieux qui glorifierait la cité, dans une dynamique d'auto-célébration genevoise et calviniste. Cette absence de reprise en charge morale de l'événement représenté confirme notre proposition de voir dans la *Trage comédie* du fonds Tronchin le texte de la représentation de 1605 : dans le cadre d'une représentation privée, à caractère plus festif que cérémoniel, et ne constituant pas la raison principale de la réunion des spectateurs, il ne parait pas impossible que le dialecte de Tabazan et la tirade d'un Satan déconfit aient semblé plus divertissants à la noce de Sr Thomas que des prières édifiantes à la gloire du Sauveur. Le sentiment patriotique, entretenu et représenté en petit comité, sans le contrôle sévère des ministres, se veut bien davantage civique que religieux, le mythe de l'Escalade reposant, dans le texte, davantage sur la piteuse déconfiture savoyarde que sur la miraculeuse délivrance divine.

Sa dramaturgie par « citations » historiques, ainsi que la présence des personnages toujours populaires de Tabazan et Satan, semblent avoir garanti une longévité inattendue à la *Tragi comédie de l'Escalade*. En 1663, la Compagnie des pasteurs « censur[e] » les acteurs d'une « comédie » qui paraît identique, ou du moins très semblable, à notre texte :

> Du 24 décembre 1663. A été dit qu'il y a quinze jours a été joué par essai une comédie où était un personnage qui représentait le diable et un bourreau chez M. Sené, qu'il y eut Danel chirurgien qui représentait Sonnaz. Etc. Tous les acteurs sont successivement mandés et censurés[1].

La mention du « diable », du « bourreau » et d'un personnage historique réel (Sonnaz), dans une « comédie » donnée en décembre pour commémorer l'anniversaire de l'Escalade, met en avant les éléments qui ont marqué les spectateurs de la représentation de 1663 et correspondent tout à fait aux traits saillants de la *Trage comédie* de 1605.

Nos recherches dans les catalogues de la Bibliothèque de Genève nous ont aussi permis de retrouver un manuscrit du début du XVIII[e] siècle qui semble avoir plusieurs vertus. Il témoigne d'une part du succès populaire – à tous les sens du terme – de cette première dramatisation de l'Escalade ; d'autre part, il permet d'enrichir d'une note possible la célèbre lettre sur les spectacles adressée à d'Alembert par le citoyen genevois Jean-Jacques Rousseau. La *Tragédie comédie complot des savoyards fait en forme de dialogue*, figurant dans le manuscrit Delay[2] et dont la transcription est postérieure à 1701 (une mention au verso du feuillet 28 fait allusion au passage au calendrier grégorien), est en effet une réécriture de la *Trage comédie*. Elle comprend la presque totalité du texte du début du XVII[e] siècle à l'intérieur duquel elle interpole des répliques de personnages historiques qui ne figurent pas dans la version antérieure. Le spectateur peut ainsi assister, entre autres, au débat entre les gentilshommes savoyards d'Attignac l'aîné et d'Attignac le cadet, dont les vues sur l'Escalade diffèrent, et à la réponse du roi de France Henri IV au messager du duc, qu'il menace d'une guerre s'il ne renonce pas à son entreprise. La structure générale du manuscrit Tronchin est préservée, mais les rajouts vont dans le sens d'une plus grande précision historique – rendue nécessaire par la distance temporelle qui sépare la pièce de l'événement, qui n'est plus présent de la même façon dans toutes les mémoires genevoises –, et d'une plus grande « légendarisation » des faits, la fin de la pièce étant une retranscription presque exacte de certains couplets du *Cè qu'è laino* qui mettent en scène le dialogue de La Bravade et de Tabazan, bien plus développé que dans la version de 1605. Dans le manuscrit Delay, le *Complot des savoyards fait en forme de dialogue* est d'ailleurs suivi par le chant national genevois, retranscrit dans sa forme définitive par la même main que la *Tragédie comédie*. Il est intéressant de noter que cette main est, à nouveau, celle d'un scripteur non lettré, les fautes n'étant cependant pas identiques aux erreurs commises par Claude Botillier : si le découpage des mots est plus

[1] CRAMER A., Syndic, *Notes extraites des registres du Consistoire de l'Église de Genève*, *op. cit.,* p. 330.
[2] Bibliothèque de Genève, Manuscrit supplémentaire (Ms. suppl.) 1316, fol. 20 v°-28 v°.

correct que dans le texte du fonds Tronchin, l'orthographe est encore très incertaine et le rajout de tous les pronoms élidés dans la version de 1605 pour des raisons de prosodie semble témoigner d'une méconnaissance des principes de la versification. Ce ne serait donc pas une passion de bibliophile érudit et féru d'histoire qui aurait présidé à la copie du manuscrit au début du XVIII^e^ siècle, mais un intérêt populaire toujours manifeste pour cet événement constitutif de l'identité genevoise et pour sa légende dramatisée.

C'est même sans doute à cette réécriture tardive de la *Trage comédie de l'Escalade* que Rousseau fait allusion dans sa lettre à d'Alembert, quand il évoque la possibilité de composer, au milieu du XVIII^e^ siècle, un théâtre genevois que nous qualifierons d'actualité, tiré « des malheurs passés de la patrie, ou des défauts présents du peuple », dont les « héros » seraient des « Berthelier » (du nom du célèbre eidguenot) et les « tyrans » des « évêques de Genève, des comtes de Savoie », voire, pour les pièces représentées « cinquante ans plus tôt », « le Diable et l'Antéchrist » :

> J'ai lu dans ma jeunesse une tragédie de l'Escalade, où le diable était en effet un des acteurs. On me disait que cette pièce ayant été représentée, ce personnage en entrant sur la scène se trouva double, comme si l'original eût été jaloux qu'on eût l'audace de le contrefaire, et qu'à l'instant fit fuir tout le monde, et finir la représentation[1].

Fait exceptionnel dans notre corpus, nous avons la preuve de la circulation d'un texte de théâtre d'actualité (ou d'une version approchante de ce texte), sous une forme représentée ou lue, plus de cent ans après sa première représentation. Cette longévité témoigne du caractère particulier de l'événement mis en scène : tout à fait contemporain au début du XVII^e^ siècle, il participe ensuite à l'élaboration d'une identité nationale – ou, plus exactement, municipale puis cantonale – et prend une valeur indépendante de son actualité.

En 1605, la représentation de la *Trage comédie de l'Escalade faite à Genève le 12^e^ de décembre 1602* s'inscrit à la lisière entre histoire et mythe, entre un présent d'actualité toujours sensible, du fait de la proximité temporelle avec l'événement, et une commémoration qui entoure ce même événement d'un halo légendaire et l'inscrit dans un passé fantasmé. Dans la nuit du 12 décembre 1602, sur les remparts de Genève, s'est jouée, dans l'immédiat, la liberté religieuse et politique de la ville, mais également, pour les siècles qui ont suivi, la certitude d'une union patriotique légitimée par la lutte et la victoire.

[1] ROUSSEAU Jean-Jacques, *Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève à Monsieur d'Alembert*, *op. cit.*, p. 110.

Conclusion du Chapitre 4

L'actualité portée à la scène, dont on a vu qu'elle relayait, au cours du XVI^e^ siècle chez les dramaturges protestants, une visée polémique de critique spirituelle (présent eschatologique), puis un appel au combat armé et à la conservation de la mémoire des conflits religieux (présent « historique » au sens « humain » puis mémoriel) est également, à Genève, le vecteur d'une consolidation de la communauté politique, religieuse et sociale des habitants de la ville (présent patriotique). Si le théâtre d'actualité réformé s'adresse toujours à un groupe religieux, il s'inscrit, pour les pièces que nous avons étudiées dans ce chapitre, dans des frontières géographiques très délimitées et participe à l'élaboration d'une identité genevoise calviniste, sensible aux malheurs des protestants d'Europe, mais aussi fière du caractère exceptionnel de sa situation de liberté et de paix (relative).

Ce présent patriotique, fruit des tiraillements idéologiques et identitaires qui divisent la République de Genève, conjugue, selon un équilibre différent dans chacune des pièces étudiées, la fidélité au passé glorieux des ancêtres eidguenots avec une vision providentialiste de l'histoire qui voit dans le présent réformé genevois un retour aux temps toujours jeunes de la vraie foi, après un temps de fourvoiement catholique. Ces deux temporalités trouvent un terrain d'entente dans la louange d'une paix perpétuelle, tant politique que religieuse, qui garantit l'existence de Genève pour les siècles des siècles. Sorte de déclinaison politique du temps « plié » eschatologique, le présent patriotique, tel qu'il est mis en scène dans les pièces de célébration des alliances avec les cantons suisses, réunit le passé historico-mémoriel de libération de la tutelle habsbourgeoise et le passé atemporel de la Révélation pour faire de la cité calviniste, inscrite dans le réseau inébranlable des solidarités de la Confédération helvétique, un bastion de résistance à l'ennemi romain. De la perpétuité de la foi découle la pérennité politique (et vice versa).

À Genève, la possibilité de représenter l'actualité publiquement sur la scène du théâtre patriotique est cependant subordonnée, comme toute représentation spectaculaire, à l'accord des ministres. S'il semble encore possible de le faire en 1584, en l'honneur des ambassadeurs de Berne et de Zurich, il convient néanmoins d'adopter une tonalité profondément solennelle et de rapprocher le plus possible le spectacle d'un acte collectif aux limites du sacré. En amenuisant le temps « opératif » qui sépare l'événement (la prestation du serment d'alliance) de sa représentation (les pièces d'actualité patriotiques), on finit cependant par annuler le principe même de la représentation théâtrale, qui repose sur une distance ontologique entre le réel et sa mise en scène. Pour qu'il y ait *théâtre* d'actualité, il faut que la tentation de réduction maximale de ce temps « opératif » demeure asymptotique, et on pourrait avancer l'hypothèse que, sous la pression du Consistoire, la tentation performative et presque sacramentelle des pièces célébrant les combourgeoisies a fini par mettre un terme au théâtre d'actualité à Genève, du moins dans sa forme publique.

La *Trage comédie de l'Escalade* et les censures du Consistoire contre des représentations ayant pour sujet l'Escalade de 1602, attestent cependant de la survivance d'une mise en scène théâtrale, mais privée, de l'identité genevoise. Contrairement aux cérémonies de combourgeoisie, on ne peut que constater le divorce entre la célébration publique et sacrée de l'actualité (jeûnes de l'Escalade, prêches particuliers) et sa célébration privée et profane, par les chansons et le théâtre. L'extrême « actualisation » du présent dans les pièces célébrant le pacte d'alliance avec les cantons suisses laisse place ici à un double mouvement de mise en scène du présent comme actualité d'une part, mais également comme passé mythique d'autre part. Le présent « patriotique » est alors le fruit d'une conjonction temporelle propre à la commémoration : dans le souvenir partagé se conjugue un fort sentiment de présent (on commémore un événement qui rassemble la communauté dans l'aujourd'hui de la fête) et un sentiment du passé (plus ou moins légendaire) qui justifie et fonde cette identité commune. Cette « passéisation » immédiate du présent érigé en mythe de fondation, si elle garantit la survivance de l'événement au-delà de son actualité, permet aussi sa mise en scène : dans la distance entre le réel et le mythe, entre le présent d'actualité et le présent de commémoration, il y a un espace indispensable à la représentation théâtrale qui, si proche qu'elle soit des événements, demeure toujours un *jeu* – ce dont témoigne la fortune théâtrale de l'Escalade, du moins d'un point de vue textuel[1].

Il faudra en effet attendre le XIX^e^ siècle pour que le théâtre patriotique communautaire ait à nouveau droit de cité scéniquement et publiquement dans la République genevoise, sous la forme des *Festspiele* (festivals commémoratifs) qui, tout à fait dans l'esprit de la *Trage comédie* mais à l'échelle de toute la ville, commémoraient des épisodes fondamentaux de l'histoire suisse. Sans plus de lien avec l'actualité immédiate, ces reconstitutions historiques d'une ampleur colossale participèrent au mouvement européen d'exaltation communautaire qui sut terriblement instrumentaliser les légendes nationales et les mythes de fondation.

[1] Entre autres productions théâtrales sur le sujet, on peut noter la *Genève délivrée* de Samuel Chappuzeau (1662) et l'anonyme *Échelle de Savoie* de 1707.

Conclusion de la Première Partie

L'étude des pièces conservées du théâtre d'actualité protestant d'expression française à l'époque des conflits religieux nous a permis de mieux cerner les frontières et les multiples formes de notre corpus.

Nous avons vu dans quelle mesure ce théâtre, parce qu'il aborde les questions d'actualité du conflit religieux, est déterminé dans sa production par l'attitude ambiguë des autorités (religieuses, mais également, à Genève, politiques) à son égard. Condamné au nom des débordements immoraux que ne manquent pas de susciter les rassemblements publics et la monstration sur la scène des corps des acteurs, mais également en raison du sacrilège « théologique » que peut constituer l'utilisation profane des textes sacrés et l'incarnation d'une autre *persona* que celle que Dieu nous a conférée, le théâtre d'actualité protestant doit toujours faire preuve de sa légitimité et de son utilité à la fois polémique et morale. Cette stratégie de légitimation semble expliquer la rupture générique qui préside à la constitution de notre corpus : à partir de 1554, le théâtre d'actualité protestant, quels que soient sa forme et son personnel dramatique, se pare des étiquettes des genres « nobles » — à la fois nouveaux et antiquisants — de la tragédie, de la comédie, de la tragi-comédie et de la pastorale ou bergerie.

L'étude des textes liminaires de nos pièces a cependant donné à voir que ce choix des genres « érudits », du moins dans les titres, n'est pas sans contrevenir à l'intention revendiquée par les dramaturges de s'adresser aux « simples » gens. Bien entendu, cet épithète de « simple » ne s'applique pas exclusivement à un groupe défini comme « populaire » selon des critères sociologiques de types de métier, de pauvreté et d'illettrisme ; la « simplicité » est en effet présentée comme une valeur dans la religion réformée, qui appelle à l'accès direct et individuel aux textes sacrés, eux-mêmes débarrassés de leur glose spécieuse, et qui s'oppose à la pompe et au luxe immoral de l'Église romaine. Cependant, l'analyse de notre corpus a montré qu'il ne fallait pas réduire la question de l'adresse aux « simples » à une « pose » empruntée par des auteurs qui ne composeraient en réalité leurs pièces que pour des érudits. Si certains textes – et notamment la *Tragédie du roi Franc-arbitre* qui se rapproche le plus d'un dialogue – semblent, par leur complexité et leur longueur, destinés à un public restreint, le théâtre d'actualité tel qu'il est pratiqué à Genève durant notre période veut s'adresser à un large public, au fait des événements de l'actualité, mais pas nécessairement lettré. Le recours, au sein de nombreuses de nos pièces qui s'intitulent « tragédie », « comédie » ou « bergerie », à des techniques de représentation et à des personnages hérités des formes théâtrales de la première moitié du XVI^{e} siècle et qui, dans cette seconde moitié du siècle, sont toujours autant appréciées du public, qui en connaît et reconnaît les modes de représentation du réel (notamment l'allégorie), témoigne bien de cette volonté des dramaturges d'actualité de s'adresser au plus grand nombre – ce qui justifie d'ailleurs l'existence même de ce théâtre aux yeux des autorités calvinistes.

Le théâtre d'actualité ne prend en effet sens que s'il s'adresse à une communauté qui reconnaît la pertinence de sa représentation du temps présent. Nous avons montré dans le Prologue que le théâtre d'actualité avant 1550 ne prêche que des convertis, et il en est de même pour les pièces d'actualité réformées que nous avons étudiées dans cette Première Partie : elles ne visent pas à convaincre des catholiques de se convertir au protestantisme, mais elles cherchent à raffermir leur public dans sa foi réformée et à le galvaniser dans son opposition à un catholicisme diabolique. Par la mise en scène d'un temps présent extrêmement proche des spectateurs (et nous avons vu l'importance de la figure du Marchand pour le public calviniste), sans détour fictionnel biblique, historique ou mythologique, le théâtre d'actualité propose à la communauté des spectateurs, rassemblée dans le présent de la représentation, un miroir particulièrement limpide d'elle-même afin de la conforter dans ses choix, dans le temps de la performance, mais également au-delà du spectacle. Les enjeux à la fois théologiques, historiques et politiques exposés sur la scène du théâtre d'actualité se doivent donc d'être particulièrement lisibles et compréhensibles et les « camps » opposés parfaitement dessinés. L'utilisation des personnifications allégoriques (Foi, Constance, Gain) ou des personnages génériques (le Marchand, le Pape, le Partial, le Jésuite), très développée dans notre corpus protestant, ainsi que la mise en scène du bas corporel pour aborder des questions aussi complexe que la transsubstantiation, permettent ainsi de rendre scéniquement divertissants et concrets les points d'opposition des deux confessions puis, à mesure que le conflit se fait de plus en plus politique, des deux partis. Si l'ennemi est tourné en ridicule par une tonalité violemment satirique, le corsetage idéologique n'est pas négligé, notamment par les chœurs et par le personnage de Satan qui se fait souvent le porteur de la contradiction (réformée) au sein du discours tenu par les personnages catholiques.

L'adhésion immédiate de l'assemblée des spectateurs aux orientations de ce théâtre réformé est également recherchée (et visiblement obtenue) par l'inscription du propos polémique dans un « répertoire » d'images satiriques à la source duquel puise l'ensemble des « media » de la propagande (théâtre, prêche, placard, discours, gravure, chanson, etc.). Le théâtre d'actualité est également « d'actualité » par la *manière* dont il traite des sujets présents qu'il met en scène : le personnage de Satan, toujours perdant et battu et toujours comique, la marmite papale, le vomissement de l'hostie consacrée, sont ainsi autant de personnages et d'images codés qui circulent d'une pièce de théâtre à l'autre, mais également d'un medium à l'autre, qui sont tout à fait connus du public et qui possèdent donc une très grande efficacité polémique[1]. Ces figures répertoriées n'appartiennent cependant pas nécessairement au registre satirique, qui domine la première partie du corpus que nous avons traité dans le chapitre 2. La communauté de réception créée par la mise en scène du présent ou du passé proche peut certes se fonder sur un rire de combat qui empêche toute empathie pour l'adversaire

[1] Dans sa thèse sur les écrits diffamatoires au l'époque des Guerres de religion, Tatiana Baranova Debaggi a montré la circulation de ces « lieux communs » entre les textes, en analysant les techniques rhétoriques de l'amplification et de l'adaptation. Voir BARANOVA-DEBAGGI Tatiana, *Écrits diffamatoires et troubles civils : une culture politique dans la France des Guerres de religion*, thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne, 2006, Chapitre III, p. 221-350.

ridiculisé. Mais elle peut également s'élaborer dans une émotion – et plus particulièrement dans l'indignation – partagée par tous les spectateurs devant le spectacle des souffrances subies par leurs coreligionnaires (*Tragédie du sac de Cabrières*), dans la commémoration d'une victoire inespérée obtenue collectivement contre l'ennemi catholique (*Trage comédie de l'Escalade*), ou encore dans la reconnaissance de l'application morale d'un fait appartenant à une actualité « élargie » (vieux de 60 ans), mais érigé en *exemplum* didactique par l'ensemble de la production moralisante réformée (*La Tragédie de François Spera*).

Ce dernier cas nous invite à ce titre à relativiser quelque peu la définition de l'actualité que nous avions proposée en introduction en nous inspirant de la définition de la *modernitas* donnée à la fin du XII^e^ siècle par Walter Map, à savoir : « le cours de ces cent dernières années [...] dont la mémoire de tous les événements notables est assez fraîche et claire[1] ». Si la « tragédie » du désespoir de François Spera s'est certes déroulée dans les cent années qui précèdent sa représentation scénique et dans un aire géographique proche de la Suisse francophone à laquelle s'adresse le dramaturge Jean-Denis Cecier, elle est moins présente à la mémoire des spectateurs comme événement « notable » du passé proche que comme exemple moral très fréquemment utilisé dans les sermons qui traitent de la conversion. Nous avons pu à ce titre constater que le dramaturge choisit de mettre en scène cet épisode non tant pour témoigner d'un fait du présent « élargi » que pour en proposer l'application à un cas très contemporain : la conversion au catholicisme, en 1608, de son ami réformé Claude Boucart. L'événement représenté sur la scène ne serait dès lors « d'actualité » que par destination, selon le principe de l'*allegoria in factis*, dont le spectateur doit percevoir qu'elle s'applique (ou non) à son présent. Le temps « opératif » écoulé entre l'événement et sa représentation scénique, particulièrement long dans ce cas, nous rapproche du détour par la fiction historique et donc des limites de notre corpus d'actualité. Il convient cependant de noter que la pièce de Cecier combine présent *in esse* (la mort de François Spera est, aussi, un événement « notable » présent dans les mémoires) et présent *in posse* (cet *exemplum* appartenant au répertoire des tropes moraux et donc perçu comme passé, peut être appliqué au présent des spectateurs de la pièce). Ce que l'analyse de notre corpus réformé nous a donné à voir, c'est en effet l'impossibilité d'établir des frontières radicalement nettes entre le théâtre d'actualité et le théâtre qui parlerait du présent par le détour, de même que les modes de représentation du temps présent fluctuent entre les pièces mais aussi parfois dans chaque pièce.

Nous avons cependant tenté, dans cette Première Partie, de dégager trois grands modes de perception du présent tel que le donne à voir le théâtre d'actualité réformé : présent eschatologique – divin –, présent historique – humain –, et présent patriotique – genevois. Nous avons souhaité montrer que les deux premiers modes sont représentés sur le théâtre de manière successive (sans rupture brutale néanmoins) et que ce passage du présent eschatologique au présent patriotique pouvait être lié

[1] MAP Walter, *De Nugis curialum*, *op. cit.*, p. 122.

à l'évolution de la situation des réformés en Europe, et plus particulièrement en France, et au processus de politisation progressive des conflits religieux au cours de notre période.

Dans un premier temps, qui correspond pour notre corpus aux années 1550, le théâtre d'actualité met en scène un présent que nous avons qualifié d'« eschatologique » en ce qu'il représente la fin des temps comme absolument imminente, puisque l'Antéchrist est déjà présent dans le monde sous les traits du pape à Rome. Le temps présent est ainsi orienté vers l'Apocalypse et le Jugement dernier, lors duquel Dieu reconnaîtra nécessairement les siens (les réformés). Ce présent des « Feux » et de l'acharnement de l'Église catholique contre les protestants semble ainsi s'annuler dans une pliure temporelle qui fait de lui le reflet du passé des persécutions de l'Église chrétienne primitive et l'annonce du futur éternel du salut. Ce temps « plié » est le temps de l'attente de la parousie et, en cela, il ne s'agit pas pour le théâtre d'actualité de cette période d'appeler ses spectateurs à l'action armée contre les catholiques mais à la fermeté et à la constance dans leur foi malgré les persécutions, à l'exemple de Jésus-Christ (*Triomphe de Jésus-Christ*) et des martyrs (*Tragédie de Timothée*). Dans cette perspective de l'urgence de la conversion pour éviter la damnation éternelle, les critiques portées à l'encontre des ennemis catholiques visent bien davantage les institutions romaines que leurs représentants temporaires (du moins dans les personnages représentés sur la scène, car l'on peut toujours évoquer des personnalités historiques réelles dans les dialogues, comme le pape Paul III dans la *Tragédie du roi Franc-arbitre*), ce dont témoigne la proximité des premières pièces de notre corpus avec le fonctionnement allégorique de la moralité. Cependant, à l'exception du *Marchand converti*, le Jugement dernier et la venue de Dieu sur terre ne sont présentés que comme une imminence, un irréel du présent qui ne peut figurer que dans l'étrange sixième acte du *Triomphe de Jésus-Christ* et, à mesure que les années passent et que les persécutions individuelles deviennent des massacres collectifs, les dramaturges du théâtre d'actualité réformé vont proposer une autre vision scénique du temps présent.

À partir des années 1560 et du déclenchement des Guerres de religion en France, le présent représenté sur la scène du théâtre d'actualité se déplie et devient disponible à l'action humaine : nous sommes passés du présent eschatologique de Dieu au présent « historique » des hommes. Le temps n'est plus « plié » mais clairement découpé en trois époques : les violences que les réformés ont subies dans le passé proche doivent être mises en jeu dans le présent de la représentation pour inciter le spectateur à agir dans le futur immédiat de la séance théâtrale. Si l'action est résolue, les ennemis sont clairement désignés et l'actualité « générique » que nous avions analysée dans la première partie du corpus réformé se fait actualité « spécifique » en mettant en scène non plus des allégories ou des personnages collectifs mais des personnalités réelles parfaitement identifiables. Nous avons cependant constaté que ce théâtre du présent « historique » se heurte au caractère parfois insoutenable de l'actualité : s'il est parfois possible pour le théâtre d'actualité de porter témoignage d'un épisode sanglant et cela en respectant un temps « opératif » plus long entre l'événement et sa représentation (*Tragédie du sac de Cabrières*), il apparaît impossible pour les dramaturges réformés de mettre en

scène le massacre de la Saint-Barthélemy. Nous avons ainsi vu comment, entre 1566 et 1607, il n'y a pas de représentation scénique réformée de l'actualité des Guerres de religion, le silence imposé par l'édit de Nantes venant prendre le relais du silence horrifié qui suit le traumatisme du 24 août 1572.

Quand le présent revient sur la scène du théâtre réformé d'expression française, c'est dans une autre aire géographique (les Pays-Bas), et l'on constate que cette actualité est volontairement représentée comme une actualité « refroidie ». Comme l'indiquent la présence du personnage de l'Historiographe (*Le Miroir de l'Union belgique*) et la prédominance de récits rétrospectifs successifs (*Le Triomphe de la Ligue*), la fonction de la représentation scénique de l'actualité semble avoir changé : bien qu'il s'agisse toujours d'un présent « historique », le but ne semble plus être de pousser le spectateur à l'action ou la résistance (comme dans la *Comédie du Pape malade*), mais de garantir la « souvenance » des événements mis en scène. L'actualité se fait dès lors « mémorielle » : c'est une leçon d'histoire que le passé proche adresse au présent, pour que les fils se souviennent des actions de leurs pères. À présent qu'une paix de tolérance a été instaurée, il importe pour les dramaturges réformés de ne pas appeler leur public à la division, mais au contraire à l'unité, dans le respect du nouvel État monarchique bourbon, mais sans oublier les raisons du combat sanglant qui a été mené. Nous verrons dans la Troisième Partie comment ce « refroidissement » de l'actualité se retrouve dans la production catholique de l'ère bourbonienne, qui tente ainsi par une mise en scène « dés-actualisée » de l'actualité, de couper court à toute possible résurgence ligueuse[1].

Dans le dernier chapitre de cette Première Partie, nous avons enfin montré comment ces deux modes de représentation du présent, eschatologique et historique, divin et humain, s'articulent dans une forme très spécifiquement helvético-genevoise du théâtre d'actualité. Par la mise en scène du passé proche et du présent, les pièces données pour célébrer les accords de combourgeoisies signés avec Berne et Zurich en 1558, 1568 et 1584, et la *Trage comédie*, bien moins « officielle », qui rejoue la victoire des Genevois sur les Savoyards lors de l'Escalade de 1602, cherchent à fonder l'unité de la République genevoise sur la mise en spectacle d'un présent « patriotique ». Afin de rassembler dans une même commémoration les habitants « de souche » et les nouveaux Genevois calvinistes qui ont pris le contrôle de la Cité, ce présent « patriotique » doit allier une vision « historique » de l'actualité, qui inscrit la politique genevoise contemporaine d'alliance avec les cantons suisses et de résistance au Saint-Empire dans la lignée du combat mené dans le passé (humain) par les premiers *Eidgenossen*, et une vision « eschatologique » du présent qui fait de Genève la ville toujours-déjà élue de Dieu et promise à une paix éternelle à l'abri du « Temps qui court » (*Comédie du Monde malade et mal pensé*).

[1] Voir Troisième Partie, Le contrôle du présent par la maîtrise de la mémoire et de la gloire. Le théâtre d'actualité sous la monarchie bourbonienne, un théâtre « dés-actualisé » ?, p. 557.

L'analyse de notre corpus protestant a montré que ces modes de représentation du temps présent (eschatologique, historique, patriotique) doivent être mis en écho avec la ou les fonctions que les pièces attribuent à la représentation de l'actualité. Sur ce point, deux grandes tendances se sont dégagées, qui ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre, mais qui apparaissent parfois comme opposées : une fonction que nous qualifierons de « pragmatique » – au sens de relative à l'action sur le réel – et une fonction que nous qualifierons de « mémorielle » – relative au souvenir des faits. Nous affinerons ces catégories au fur et à mesure de notre étude, mais nous pouvons déjà constater que les pièces du théâtre d'actualité réformé que nous avons étudiées dans cette Première Partis mobilisent tour à tour l'une et l'autre de ces fonctions.

D'une part, la représentation directe du présent sur la scène a souvent une fonction « pragmatique », qui cherche à provoquer une action du spectateur dans le réel – et nous ne différencions plus ici action de foi (présent eschatologique) ou action politico-militaire (présent historique). Liée à l'objectif polémique et souvent propagandiste de ce théâtre, la représentation de l'actualité peut même tendre à la réitération des actions dans le présent de la performance, comme nous l'avons vu dans l'étude des représentations données en 1584 à Genève en l'honneur du serment d'alliance prêté par la ville avec les cantons de Zurich et Berne. De « pragmatique », la représentation de l'actualité sur la scène se rapproche alors d'une fonction « performative », qui annulerait presque la dimension mimétique de la représentation en la transformant en action au présent. Ce passage du théâtre au rituel n'est cependant qu'une tentation de notre corpus, mais le fait que l'on retrouve une célébration de la fête citoyenne rituelle au détriment du théâtre sous la plume de Jean-Jacques Rousseau deux siècles plus tard, nous invite à voir dans cette tentation « performative » une forme de réponse « genevoise » à la méfiance que les ministres calvinistes entretiennent envers le principe même de l'imitation et de l'incarnation théâtrales.

À l'opposé de cette fonction « pragmatique » qui met en scène le présent et le passé proche pour agir et faire agir dans le temps présent de la représentation, certaines pièces de notre corpus semblent attribuer à la représentation scénique de l'actualité une fonction davantage « mémorielle ». Théâtre de témoignage – et ce témoignage peut avoir le sens fort d'attestation du martyre comme dans la *Tragédie du sac de Cabrières* –, théâtre de « souvenance » et de « mémorial » (*Le Triomphe de la Ligue*), théâtre de commémoration de l'action passée (*L'Ombre de Garnier Stoffacher*), théâtre de fabrication du mythe (*Trage comédie de l'Escalade*), ce théâtre d'actualité représente sur la scène les événements du passé proche – et moins, évidemment, de l'extrême présent – mais sur le mode du souvenir (et donc du passé). La « mise au présent » scénique est souvent incomplète, tant dominent les récits rétrospectifs, et il s'agit avant tout d'attester par la représentation de l'existence de ces faits passés, non de susciter, par leur mise en scène, une action du spectateur dans le présent.

Bien entendu, cette opposition des fonctions de la représentation scénique de l'actualité est par trop radicale et l'on peut avancer le fait que la fonction « mémorielle » contribue à conforter l'identité de la communauté des spectateurs, rassemblée dans un souvenir partagé, et qu'il s'agit déjà d'une

action dans le présent de la performance. Néanmoins, la prédominance de la fonction mémorielle dans la dernière partie de notre corpus, au moment où le présent « historique » représenté sur la scène semble « refroidi » par les dramaturges qui se mettent ainsi au service de la paix civile, semble indiquer que ces deux fonctions constituent bien des tendances divergentes du théâtre d'actualité.

Une question demeure en suspens à la fin de cette Première Partie : y a-t-il une forme spécifiquement protestante du théâtre d'actualité, au-delà des inévitables fluctuations historiques et des formes d'écriture particulières à chaque dramaturge ? Notre analyse aura mis en lumière un goût marqué pour les personnages allégoriques – goût qui semble correspondre à l'appel luthérien à un théâtre « intellectualisé » –, mais que l'on retrouve aussi dans le théâtre catholique de la même époque, comme le montrera la Deuxième Partie. L'utilisation régulière du personnage de Satan comme un allié de la démonstration polémique est également une particularité du théâtre d'actualité réformé, mais elle semble liée au fait que le théâtre réformé des années 1550 est encore très influencé par les formes théâtrales plus anciennes mais encore très en vogue au moment où sont écrites les premières pièces de notre corpus. Si le théâtre d'actualité catholique, comme nous le verrons, utilise davantage les furies mythologiques que Satan pour associer son ennemi à un principe diabolique, c'est sans doute moins pour des raisons confessionnelles que, n'apparaissant que plus tardivement dans sa dimension polémique (comme nous allons le voir dans le prochain chapitre), il est nécessairement plus influencé par les formes du théâtre humaniste.

Quant au refus d'une réception pathétique du spectacle (le « regard sacramentel » décrit par R. Scribner[1]) au profit d'une réception plus intellectuelle (le « regard théologique »), dont nous avons vu qu'il fondait l'opposition de Luther aux représentations des mystères de la Passion, il pourrait en partie expliquer le silence du théâtre d'actualité réformé d'expression française sur le massacre de la Saint-Barthélemy et, à une exception tardive près (*Le Triomphe de la Ligue*), sur l'ensemble des Guerres de religion françaises. La *Tragédie du sac de Cabrières*, qui favorise très ostensiblement le Verbe sur la représentation, semble confirmer cette particularité esthétique du théâtre d'actualité réformé. Mais la pièce que le dramaturge anglais Christopher Marlowe compose au début des années 1590 sur le massacre de la Saint-Barthélemy (*The Massacre at Paris*, que nous évoquerons plus longuement dans le chapitre 6) et qui donne à voir sur la scène plusieurs épisodes de grande violence, tendrait à l'inverse à invalider l'hypothèse d'un interdit protestant absolu pesant sur la représentation scénique du sang versé dans l'actualité, du moins à l'échelle européenne.

À ce stade de notre étude, il nous semble que le théâtre d'actualité, protestant comme catholique, fait avant tout feu de tout bois, de tout genre et de toute forme, pour servir ses objectifs et dans la mesure de ses possibilités du moment (écrire et faire jouer une pièce pour un auteur réformé

[1] Voir le Prologue, III- Le refus luthérien du mystère : vers une « confessionnalisation » de l'esthétique dramatique ?, p. 68.

français après la Saint-Barthélemy est probablement impossible, tant d'un point de vue « émotionnel » que pratique), et ce sans s'inscrire nécessairement dans une esthétique particulière, fût-elle déterminée « théologiquement » par la confession qu'il défend.

Deuxième Partie

Le théâtre d'actualité catholique sous les Valois

De l'or au fer, du rêve de concorde à la réalité de la guerre : le renversement du présent

(1558-1598)

Dessous un de Valois sage
Revient l'âge,
Qui fut appelé doré,
Il enchâssera la guerre
De sa terre
Avecque l'âge ferré[1].

Avant et après la Première Guerre de religion (1562), la monarchie française, qui se place en championne de la foi catholique et poursuit l'hérésie réformée, tente cependant de rétablir la paix dans un royaume divisé par les conflits tant européens que civils. Cette double attitude du pouvoir monarchique est liée à une conception de la paix fondée sur l'union de tous les sujets. Dans le cadre de la politique d'inspiration néo-platonicienne prônée à la cour des Valois[2], le roi dispense son amour à tous ses sujets et les réunit dans la concorde (*cum-cordia* : la communauté des cœurs), par la vertu de sa science supérieure et de sa parole qui enchaîne les cœurs, selon une harmonie sociale et politique qui reproduit l'harmonie naturelle et cosmique voulue par Dieu[3]. Devant les dissensions nobiliaires et les dissidences religieuses, il lui faut néanmoins parfois sévir pour les réprimer, ou céder au principe de réalité en procédant à des compromis de « tolérance » qui cherchent à sauver l'idéal de concorde civile.

---

[1] MONCHAULT Pierre de, *Bergerie touchant la mort du roi Charles IX et l'heureuse venue de Henri III. De ce nom roi de France et de Pologne*, Paris, Jean de Lastre, 1575. Les citations renverront à cette édition.

[2] Nous renvoyons sur ce point à l'ensemble des travaux de Denis Crouzet et, plus particulièrement à *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance,* Paris, Fayard, 1994, ainsi qu'aux analyses de Frances A. Yates dans YATES Frances A., *Les Académies en France au XVI^e siècle*, traduit de l'anglais *The French academies of the sixteenth century* [1947] par Thierry Chaucheyras, Paris, PUF, 1996.

[3] L'importance du motif de la concorde dans les cérémoniels et les spectacles royaux a été soulignée par Fabien Cavaillé. Voir CAVAILLÉ Fabien, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions et concorde civile au début du XVII^e siècle,* thèse de doctorat, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2009, à paraître chez Classiques Garnier.

L'importance de cet idéal est sensible dans les mises en scène par lesquelles le pouvoir monarchique se donne à voir comme une puissance irénique, capable de faire taire la discorde et la haine et de rétablir l'harmonie dans le royaume, harmonie qui est à la fois le reflet et le garant de son bon gouvernement. Les entrées royales, les mariages princiers et les fêtes de cour sont ainsi autant d'occasions pour la royauté de présenter aux sujets le miroir de leur union, et le théâtre, comme les processions solennelles, les tournois joués, les mascarades (spectacles allégoriques souvent dansés entrecoupés de poèmes et de compliments) et les ballets somptueux, participe de cette tentative de pacification par l'« action magique[1] » du verbe mesuré, du geste ordonné et de la musique cadencée. Le genre tragique est banni, qui semble contraire à l'idée de paix, et propre à éveiller les superstitions de la monarchie, notamment celles de Catherine de Médicis, qui aurait interdit après la mort d'Henri II les spectacles tragiques, persuadée que la représentation de la *Sophonisbe* du Trissin devant le roi à Blois en 1556 « avait porté malheur aux affaires du royaume ainsi qu'il succéda[2] ». Avant même le tragique tournoi de l'été 1559 où le roi perd la vie, Étienne Jodelle, requis par les échevins et le prévôt des marchands de Paris d'écrire une tragédie qui serait jouée lors d'un banquet en l'honneur du souverain le 17 février 1558, se refuse car « cette année, la fortune avait trop tragiquement joué dedans le grand échafaud de la Gaule, sans en faire encore par de faux spectacles resaigner les véritables plaies[3] ». Le théâtre, inscrit dans la célébration d'un royaume pacifié par son souverain, se doit de taire non seulement les malheurs du temps, mais également les infortunes des temps anciens ou mythiques, de peur que la mise en scène de ces « faux spectacles » tragiques provoque leur survenue dans le réel (version superstitieuse qui semble accorder un pouvoir étonnant à la fable théâtrale et à sa représentation scénique[4]) ou, de manière moins « magique », qu'elle suscite une réminiscence malvenue des conflits récents dans un public que l'on cherche au contraire à réunir dans une concorde spectatrice et, plus largement, politique.

À la cour, on préfère donc à la tragédie funeste les (tragi-)comédies inspirées des poèmes épiques de chevalerie et les pastorales ou bergeries, qui, par leur thématique amoureuse et leur *lieto fine*, servent le projet royal de réconciliation nationale. À la ville, les dernières moralités, parfois appelées « comédies », tentent de mettre en scène un présent réordonné par la fable allégorique. Nous verrons ainsi dans le chapitre 5 comment, dans ce rejet de la tragédie et de ses effets sanglants, se lit un refus de l'histoire et de sa violence : le temps est perçu comme un agent de dégradation, le changement comme un facteur de tensions, tout à l'opposé de l'harmonie immuable et immobile des sphères célestes et des Idées du Beau et du Bien, christianisées en vertus royales par les penseurs

---

[1] CROUZET Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis,* Paris, Albin Michel, 2005, p. 430.
[2] BRANTOME, *Vies des dames illustres françaises et étrangères,* in *Œuvres du seigneur de Brantôme*, Londres, 1779, t. 2, p. 46.
[3] GOUJET Abbé, *Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française,* Paris, Pierre-Jean Mariette et Hippolyte-Louis Guérin, 1748, t. 12, p. 173.
[4] Le XVI^e^ siècle a encore confiance dans les vertus talismaniques des images et des représentations. En bonne Médicis, la reine Catherine étend ainsi à la représentation théâtrale une conception magique de la peinture.

néoplatoniciens. Le maintien de la paix est ainsi intrinsèquement lié à la lutte contre « Le temps mangeard [qui] toute chose consomme[1] », l'« altération » et le « change » étant perçus comme des dérèglements pouvant conduire au conflit tant redouté.

Ce désir monarchique de figement temporel dans un suspens d'éternelle félicité se heurte cependant à la réalité des « misères de ce temps » (Ronsard), des fluctuations politiques internationales et des resurgissements incessants de la discorde civile dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle. On constate à un renversement de la perspective : le théâtre catholique passe d'un désir d'informer le réel par la représentation à la nécessité de le représenter – et en le représentant, d'appeler les spectateurs à réagir et s'enrôler. Nous étudierons ainsi dans le chapitre 6 la façon dont ce âge « doré », rêvé par la monarchie des Valois, laisse progressivement la place, sur la scène du théâtre d'actualité, à un « âge ferré » – pour reprendre la formule de Pierre de Monchault citée en épigraphe de cette deuxième partie. Les pièces d'actualité catholiques des années 1570 et 1580 ne mettent ainsi plus en scène un état de concorde « potentiel » représenté comme « actuel » sur le théâtre, mais des événements sanglants qui témoignent au contraire de l'omniprésence de la guerre et des malheurs qui s'abattent sur le peuple catholique de France et d'Europe : massacre de la Saint-Barthélemy, assassinat des frères Guise, peste qui ravage Paris et sa région, défaite des armées catholiques espagnoles face aux réformés des Provinces-Unies.

Aux temps heureux de la comédie et de la bergerie va succéder le temps malheureux de la tragédie ou, dans le cas particulier de la *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands* de Loys Papon (1588), le temps particulier de la « pastorelle épique », qui témoigne de l'intrusion définitive du fracas des armes dans le présent d'une France arcadienne qui n'a plus rien de « doré ». Le présent de guerre mis en scène dans les pièces ligueuses n'est ainsi plus seulement le support d'une lamentation : il dit l'urgence de l'action et la nécessité pour le public (catholique) de prendre part à ces combats pour les remporter. Nous verrons ainsi comment le déplacement d'une actualité royale (dans le chapitre 5 et le début du chapitre 6) à une actualité ligueuse (dans la suite du chapitre 6) marque le renoncement à une union du royaume, obtenue par une conversion des protestants et une concorde de tous les sujets dans l'amour du roi, et le triomphe d'une conception « exclusive » de la Sainte-Union des sujets catholiques, fondée sur l'extermination de l'Autre protestant.

[1] RONSARD Pierre de, « Discours de l'altération et change des choses humaines », in *Le Premier Livre des Poèmes, Œuvres complètes,* Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin (éds), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993-1994, vol. II, p. 745, v. 49.

Chapitre 5 :

Conjurer la guerre par la mise en scène d'une actualité pacifiée ?

Le présent « d'or » ou le « rêve perdu de la Renaissance[1] »

S'inspirant des *Bucoliques* de Virgile (Églogue IV) et du premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide, les dramaturges catholiques des années 1550 et 1560 célèbrent les (rares) moments de paix sur la scène du théâtre d'actualité comme le retour d'un Âge d'or de justice, après les âges d'airain et de fer, temps de guerres, de discorde et d'impiété. S'ils rêvent d'exorciser l'histoire en « figé[ant] l'harmonie cosmique dans la totalité du royaume[2] », ces auteurs qui se mettent au service de la politique royale de concorde ne peuvent cependant dissimuler le fait que l'éternel printemps de l'Âge d'or ovidien est irrémédiablement révolu et que le royaume de France, si (momentanément) pacifié qu'il puisse paraître sous l'autorité d'un roi-philosophe, est soumis au cycle des saisons et donc au passage du temps.

La mise en scène de l'actualité par les auteurs de théâtre catholiques du milieu du siècle reflète ainsi les tensions inhérentes au désir d'instaurer un temps « suspendu » non historique dans le présent des conflits religieux. La glorification de la paix et de la concorde nécessite la mention par contraste des tensions résolues par la politique d'amour du souverain, souvenir qui risque en retour de raviver les plaies à peine cicatrisées des spectateurs des deux camps et de miner, dans sa célébration même, le rêve de la paix. Cependant, pour que la « magie » de l'apaisement royal puisse opérer et être glorifiée, il importe de rappeler les discordes qu'elle a aplanies. Les dramaturges qui mettent leur plume au service de l'entreprise de pacification des Valois doivent donc tenter de réunir dans leurs pièces la représentation d'un présent paisible hors du temps d'une part, et, d'autre part, celle d'un présent historique réconcilié par les vertus de l'action et de la présence royales.

La *Comédie et réjouissance de Paris*[3], écrite par Jacques Du Boys à l'occasion des mariages des princesses Élisabeth de Valois et Marguerite de France, qui scellent en 1559 la paix avec l'Espagne et la Savoie, met ainsi longuement en scène la querelle de préséance qui oppose la Cité, la

---

[1] Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de Denis Crouzet sur la Saint-Barthélemy : CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, *op. cit.*

[2] CROUZET Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis, op. cit.*, p. 428.

[3] DU BOYS Jacques, *Comédie et réjouissance de Paris, sur les mariages du roi catholique d'Espagne et du prince de Piémont, aux princesses de France mesdames Élisabeth et Marguerite, fille et sœur du roi très chrétien Henri II. de ce nom : contenant les particularités des Cité, Ville et Université de Paris, avec trois épithalames, le premier à Hymen, le second à la Nuit, le troisième à Vénus*, Paris, Olivier de Harsy, 1559. Les citations renverront à cette édition.

Ville et l'Université de Paris, avant de conclure sur leur union dans la joie de cette nouvelle paix obtenue par l'amour (i. e. la politique des mariages princiers). Dans sa *Bergerie*[1], écrite en 1564 à l'occasion du voyage de pacification du royaume entrepris par Catherine de Médicis et Charles IX, Ronsard tente, quant à lui, au lendemain de la première guerre civile, de donner à voir l'image d'une cour pacifiée et promise à un avenir harmonieux, porté par les chants accordés des enfants de France, de Guise et de Navarre qu'elle met en scène.

L'actualisation « maximale » du présent sur la scène, que nous avons étudiée dans notre chapitre sur le théâtre patriotique genevois, est ici « dépassée » : il s'agit d'une actualisation sur la scène, non de l'à peine passé, non de l'exact présent (si tant est qu'on puisse le saisir et le désigner), mais d'un futur que le dramaturge et ses commanditaires appellent de leurs vœux et veulent tant voir advenir qu'ils le figurent comme *déjà là*. Il s'agira dans ce chapitre de s'interroger sur cette démarche dramaturgique « magique » : comment le théâtre peut-il être le lieu où se « réalise », de manière « transitive », le rêve de l'Un porté par la monarchie des Valois ? Si les faits sont là pour affirmer que cette tentative d'actualisation *par* la scène d'une paix encore à venir n'a pas été efficace, il convient de s'interroger sur la nature et les formes d'un théâtre qui cherche à inventer son actualité et à influer sur le réel *par* la représentation ou, plus exactement ici, *par* la *performance*. Si la force de la pensée talismanique à l'œuvre dans cet espoir ne semble pas produire des effets dans le réel, pourquoi donc persister à la mettre théâtralement en scène ? Quelle croyance révèle ce choix du théâtre comme lieu et instrument d'un enchantement de la réalité ?

Dans la troisième et dernière partie de ce chapitre, nous étudierons la façon dont, à mesure que les guerres durent et dévastent le royaume, ce rêve d'une paix d'amour laisse place, dans le théâtre d'actualité appartenant au courant des « politiques », à un espoir dans une paix d'État fondée sur la fermeté du pouvoir royal. En 1579, entre le cinquième et sixième conflit civil, la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe et la Picorée et bannissement de Mars, à l'introduction de Paix et sainte Justice*[2], de l'avocat au Parlement de Paris Gabriel Bounin, déploie une dramaturgie de la pacification fondée sur le bannissement vigoureux de Mars et la restauration « musclée » d'une autorité monarchique réprimant toute tentative de rébellion et de dissidence. Dénonçant les pillages perpétrés par les armées et les souffrances d'un peuple qui vit sous l'ombre constante des violences et de l'impôt de guerre, la pièce de Gabriel Bounin propose une réponse pragmatique à l'échec de la politique de concorde des rois Valois : puisque le souverain n'a pas su attirer à lui les cœurs de ses sujets, il lui faut contraindre les « mutins » par l'exercice de sa force légitime. Il nous faudra étudier comment le présent anticipé et suspendu du rêve d'amour laisse place au présent effectif et évolutif de

[1] RONSARD Pierre de, *Bergerie*, in *Élégies, Mascarades et Bergerie*, Paris, Gabriel Buon, 1565. Les citations renverront à l'édition de Paul Laumonier, qui publie la première version du texte : RONSARD Pierre de, *Élégies, mascarades et bergerie,* in *Œuvres complètes*, Paul Laumonier (éd), Paris, Marcel Didier, 1948, vol. XIII.

[2] BOUNIN Gabriel, *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe et Picorée et bannissement de Mars, à l'introduction de Paix et sainte Justice*, Paris, Jean Mestayer, 1579. Les citations renverront à cette édition.

la *realpolitik*, l'« actualité » représentée sur la scène, rêvée et projetée dans les pièces de 1559 et 1564, redevenant concomitante avec le temps de la représentation pour tenter de trouver, sur le théâtre et dans le monde, un chemin (politique et non plus talismanique) de paix.

I. La *Comédie et réjouissance de Paris* (1559) ou l'irruption de la catastrophe dans le présent « potentiel » de la paix

Le double mariage d'Élisabeth et de Marguerite, fille et sœur du roi, la première avec Philippe II d'Espagne et la seconde avec le duc de Savoie Emmanuel-Philibert, est une clause du traité de paix du Cateau-Cambrésis qui met fin, en avril 1559, à la guerre qui oppose depuis juin 1557 sur la frontière du Nord, les armées françaises aux troupes du roi d'Espagne dirigées par le duc de Savoie et aux soldats de la reine d'Angleterre Marie Tudor, épouse de Philippe II morte en novembre 1558.

Les festivités éclatantes organisées à Paris pour célébrer l'événement sont l'occasion pour les auteurs proches de la cour ou désirant s'en approcher de déployer leurs talents en chantant les bienfaits de l'amour porteur de paix[1]. Les poètes de la Pléiade ou de leur entourage ne manquent pas de vanter les mérites de Marguerite, l'une de leur plus dévouées protectrices : Ronsard lui consacre le *Chant pastoral à très illustre et vertueuse princesse madame Marguerite de France, duchesse de Savoie*, Du Bellay fait chanter aux filles de son ami Morel d'Embrun l'*Épithalame de Philibert Emmanuel, duc de Savoie, et Marguerite de France*[2], Jodelle sacrifie également au genre du chant nuptial dans son *Épithalame de Madame Marguerite*, de même que le poète savoyard Marc-Claude de Buttet dans son *Épithalame ou noces de très illustre et magnanime prince Emmanuel-Philibert duc de Savoie et de très vertueuse princesse Marguerite de France*. Jacques Grévin s'inscrit quant à lui dans le registre bucolique avec sa *Pastorale sur les mariages des très excellentes princesses, madame Élisabeth, fille aînée de France, et madame Marguerite, sœur unique du roi* qu'il dédie exclusivement à Marguerite. Dans cette églogue pour partie dialoguée, qui est parfois considérée à tort comme une pièce de théâtre, Grévin donne la parole aux bergers Jacquet, Collin et Tenot, versions pastorales transparentes de l'auteur et des poètes Nicolas Denisot et Étienne Jodelle[3], ces deux derniers invitant le premier à mettre sa flûte au service des nouveaux mariés, dont il lui faut chanter le bonheur et la gloire. La mise en abyme de l'éloge donne à voir une communauté poétique dont la collaboration permet de fournir à la monarchie des textes encomiastiques et « festifs » qui servent de support à la célébration et à la mise en scène de la politique royale, mais qui sait également procéder, à l'intérieur des textes, à sa propre louange.

---

[1] Pour une présentation générale des textes célébrant la paix de 1559, voir FERNANDEZ Hélène, « Une paix suspecte. La célébration littéraire de la paix du Cateau-Cambrésis », in *Nouvelle revue du seizième siècle*, n° 15/2, 1997, p. 325-341.

[2] Voir PINVERT Lucien, *Jacques Grévin (1538-1570). Étude biographique et littéraire*, Paris, Albert Fontemoing éditeur, 1899, p. 185.

[3] GRÉVIN Jacques, *Pastorale sur les mariages des très excellentes princesses, madame Élisabeth, fille aînée de France, et madame Marguerite, sœur unique du roi*, Paris, Martin L'Homme, 1559, A ii v°, Argument : « Par Jacquet est entendu l'auteur. Et par Collin, Nicolas Denisot [...]. Puis Tenot par lequel est entendu Étienne Jodelle ».

La nécessité de produire rapidement (entre le traité de paix d'avril et les festivités de juin) des cartels à afficher, des arguments de ballets ou encore des odes à réciter et des chants nuptiaux à entonner pour les nombreuses fêtes données par les membres les plus éminents de la cour pour impressionner la délégation espagnole[1] incite les auteurs à collaborer. Ronsard rédige ainsi, probablement de conserve avec Du Bellay qui doit pour sa part composer les inscriptions du tournoi, *XXIII Inscriptions* « en faveur de quelques grands seigneurs, lesquels devaient servir en la comédie qu'on espérait représenter en la maison de Guise, par le commandement de monseigneur le révérendissime cardinal de Lorraine[2] ». Selon Antoine Le Roux de Lincy[3], cette « comédie », qui devait être représentée le 4 juillet mais qui fut annulée suite à l'accident survenu au roi lors des joutes du 30 juin, pourrait être la *Comédie et réjouissance de Paris* de Jacques Du Boys, seul texte de théâtre paru pour célébrer le mariage des princesses qui soit parvenu jusqu'à nous. Cette hypothèse, si séduisante soit-elle, nous semble invalidée par le fait que la *Comédie et réjouissance de Paris* est dédiée au connétable de France Anne de Montmorency, grand rival auprès du roi de Charles de Lorraine, chez qui la représentation aurait dû avoir lieu.

De Jacques Du Boys, natif de Péronne en Picardie, nous ignorons tout, sinon qu'il ne faut pas le confondre avec l'anatomiste et grammairien Jacques Dubois (dit Jacobus Sylvius), mort en 1555. Ce picard a probablement été lui aussi médecin, ce que suggère un passage de sa pièce à la gloire de la profession, et proche des poètes les plus en vue, comme semble l'indiquer la présence dans son texte d'allusions intertextuelles élogieuses, sorte de « marque de fabrique » d'auteurs gravitant autour de la Pléiade[4]. Qu'elle ait ou non été destinée à « la maison de Guise », la *Comédie et réjouissance de Paris* n'a pas, selon toute vraisemblance, été représentée, car elle n'est mentionnée par aucun des nombreux mémorialistes qui ont raconté précisément les circonstances de ce début d'été 1559. Publiée sans doute dans le courant du mois de juin, quand tout Paris est à la joie et tous les auteurs au travail pour célébrer leurs protecteurs, la pièce de Du Boys n'a pu être jouée après la blessure mortelle d'Henri II. L'union de Marguerite et d'Emmanuel-Philibert est alors précipitée et se déroule le 9 juillet, dans une atmosphère qui doit bien plus à l'enterrement qu'à la noce :

> les susdites noces, qui furent faites cinq jours après le commandement. Et ressemblaient mieux un convoi de mortuaire et funérailles, que à autre chose ; car au lieu de hautbois, violons et autres réjouissances, ce n'étaient que pleurs, sanglots, tristesses et regrets ; et pour mieux représenter un

---

[1] *Mémoires de la vie du maréchal de Vieilleville, composés par Vincent Carloix son secrétaire*, Paris, H. L. Guerin et L. F. Delatour , 1757, t. 4, livre 7, chapitre 25, p. 160 : « La fête [du mariage d'Élisabeth et de Philippe] dura huit jours pour le moins ; et tous les princes, cardinaux et seigneurs firent des festins à tour de rôle, à qui mieux mieux, et à l'envi à qui ferait la plus excessive et somptueuse dépense, pour avoir la vogue parmi les Espagnols ».

[2] RONSARD Pierre de, *Les Mascarades, combats et cartels. Appendices*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 282-287.

[3] *Bulletin du bibliophile*, Paris, Jacques Techener, février 1852, p. 828-834.

[4] Le personnage de l'Université loue ainsi les œuvres de Ronsard et Belleau : « Avez-vous point vu Ronsard et Belleau,/ (Qui en Parnasse ont bu de la belle eau,/ Pour rafraichir à jamais la mémoire/ De nos neveux) chanter de paix la gloire ? » (p. 6, r° et v°)

> enterrement, ils épousèrent un peu après minuit, en l'église Saint Paul, avec torches, flambeaux, et toutes autres sortes de luminaires, pour éclairer toute la suite[1].

La *Comédie et réjouissance de Paris* anticipe donc une actualité qui n'a eu lieu qu'à moitié (bien que les deux unions aient été célébrées, seul le mariage d'Élisabeth a donné lieu à « réjouissance ») et dont la joie est rétrospectivement étouffée par le deuil d'un roi mort dans la force de l'âge, laissant un royaume divisé par les conflits religieux entre les mains d'un jeune souverain de quinze ans. Fait unique dans notre corpus, l'événement mis en scène par Jacques Du Boys change de sens entre le moment de son écriture anticipée et sa non-représentation. Sa *Comédie*, qui célébrait l'instauration d'une concorde capable de s'inscrire dans un temps pérenne, est rendue caduque par le surgissement du temps présent *soudain* de l'accident et de la catastrophe. Sous le coup de la lance de Montgomery, la paix a laissé place à l'incertitude et, avant même d'avoir été représentée, la *Comédie et réjouissance de Paris*, frappée d'inanité, passe du statut de théâtre d'actualité à celui de témoignage d'un rêve déjà passé, qui ne peut plus être confié qu'au papier, et non à la scène. Une fois publié, ce n'est pas un irréel du présent que donne à voir la *Comédie et réjouissance de Paris* (comme le fera l'acte VI du *Triomphe de Jésus-Christ* en 1562), mais un irréel du passé qui témoigne de l'espoir de paix porté par un moment particulier du temps présent.

La pièce mêle de manière subtile l'allégorie *in verbis* et l'allégorie *in factis* pour faire l'éloge de l'action royale pacificatrice et témoigner de l'enthousiasme des sujets pour les mariages des princesses. L'allégorie *in verbis* met en scène les personnifications allégoriques de la ville de Paris et des grands « corps[2] » qui la constituent – La Cité (les parlementaires et les gens de robe), La Ville (les bourgeois et les marchands) et L'Université (les savants et les écoliers) – se réjouissant des noces. L'allégorie *in factis* montre un père, Paris, qui rappelle ses filles divisées à la concorde, de la même manière que le roi a réuni ses sujets et repoussé le spectre hideux des guerres extérieures et des conflits civils.

Cette dramaturgie de l'apaisement se déroule en trois moments. Dans une première partie, Paris et ses filles se félicitent que la ville ait été choisie pour la troisième fois pour accueillir des unions princières (le mariage du dauphin François et de Marie Stuart en 1558, et celui de Claude de France et du duc Charles III de Lorraine en janvier 1559 ont déjà été célébrés à Paris), unions qui « remette[nt] la paix en France » (6 r°) ; Paris, en se retirant, enjoint à ses filles de se préparer pour « bienheurer l'arrivée des rois » (7 r°) de France et d'Espagne, ainsi que du « prince de Savoie » (7 v°), qui sont les « moyenneurs/ De cette paix » (6 v°). Dans un second temps, La Cité, La Ville et L'Université se querellent pour savoir laquelle d'entre elles mérite d'ouvrir le défilé en l'honneur des

---

[1] *Mémoires de la vie du maréchal de Vieilleville, composés par Vincent Carloix son secrétaire, op. cit.*, t. 4, livre 7, chapitre 28, p. 178-179.

[2] Ces corps constitués correspondent également à des zones bien définies de la ville : l'Université sur la rive gauche de la Seine, la Ville sur sa rive droite, la Cité sur son île.

souverains : La Cité fait valoir son ancienneté et sa sagesse, La Ville sa richesse, L'Université sa science et sa réputation et aucun accord ne paraît se dessiner entre les parties. Paris entre en scène et, très affligé par la dispute de ses filles, leur demande de lui apporter un fagot de bois, avec lequel il leur démontre les vertus de la concorde, puisqu'on ne peut briser le fagot pris dans son ensemble, alors que l'on peut briser chaque branche prise séparément[1]. Dans un dernier temps, les trois filles réconciliées chantent l'une après l'autre un épithalame adressé aux couples princiers : La Cité célèbre Hymen, « saint d'alliance/ Consommateur des amours » (18 v°) qui, par le plaisir charnel, fait cesser la guerre entre les êtres et rassemble deux corps en une seule âme ; La Ville prie la Nuit, « D'hymen et d'amour compaigne », « Qui comble d'un plaisir doux/ Les épouses et époux » (19 r° et v°), qu'elle ne se presse pas de passer, pour laisser les époux prendre tout leur plaisir ; L'Université enfin demande à « la déesse amoureuse » (20 r°) Vénus de l'aider à enseigner aux jeunes mariés un art d'aimer tout à fait ovidien, afin « Qu'amour l[eur] deux bouches colle » (22 v°).

Grâce à l'intervention du père-roi, la concorde est rétablie entre les enfants-sujets et la célébration de la paix extérieure au début de la pièce laisse place à la célébration de la paix civile[2] :

> PARIS
> Or voyez donc (mes filles)
> Quels maux feront **ces querelles civiles**,
> Les émouvant entre vous séparées :
> Ces branches-ci hors du fagot tirées
> Vous les rompez, mais en un fagot mises
> Vous ne pourriez, ni debout, ni assises.
> **Ainsi, pendant que vous serez ensemble,**
> **Toujours vivrez : mais s'on vous désassemble**,
> Par un débat que viendrez émouvoir :
> **Votre vertu n'aura plus de pouvoir**.
> [...] Il ne vous peut plus grand peste advenir :
> Par quoi veuillez en paix vous maintenir. (16 v°, nous soulignons)

Dans une perspective néo-platonicienne, la paix internationale et la concorde intérieure sont garanties par l'amour terrestre, qui unit les êtres corps et âme (« deux corps, et une âme,/ Brûlant d'amoureuse flamme », 18 v°) et reflète l'harmonie d'un monde ordonné par Dieu, qui « Y voulut une paix mettre,/ Baillant à chaque élément/ Sa certaine demeurance » (17 v°). Bien qu'Élisabeth de Valois n'ait que 14 ans en 1559 (ou peut-être en raison même de son jeune âge), la consommation du mariage, qui n'aura lieu que deux ans plus tard, est évoquée de manière très concrète dans les trois épithalames, qui

[1] Nous avons déjà rencontré cette illustration topique de la maxime « l'union fait la force » dans notre étude du théâtre patriotique genevois. Voir Première Partie, chapitre 4- Le présent « patriotique ». Construction de l'identité genevoise calviniste par le théâtre d'actualité, p. 289.
[2] Cette célébration est topique des entrées solennelles, voir sur ce point WAGNER Marie-France et LE BRUN-GOUANVIC Claire (éds), *Les Arts du spectacle dans la ville (1404-1721)*, Paris, Champion, 2001.

en gomment la double impossibilité – la princesse n'est pas encore nubile[1] et c'est le duc d'Albe qui l'a épousée par procuration lors des cérémonies de mariage du 22 juin.

L'insistance de La Cité, de La Ville et de L'Université sur la dimension charnelle de l'union matrimoniale d'une princesse un peu trop jeune pour le roi d'Espagne qui a 32 ans (elle avait tout d'abord été promise à son fils Carlos) et d'une princesse dont on craint qu'elle ne soit un peu trop âgée pour donner un héritier au duc de Savoie (Marguerite de France a 36 ans) semble dire en filigrane l'incertitude qui pèse sur ces unions censées garantir une paix que la première partie de la pièce voulait « pour jamais assurée,/ Et par serment, entre les rois jurée » (5 v°). Comme pour « assur[er] » cette paix en réalité toujours fragile – fragilité dont témoigne l'irruption de la querelle des trois sœurs au milieu des préparatifs des réjouissances –, le dramaturge procède dans son finale à un coup de force temporel, en faisant de la consommation réelle des mariages l'horizon immédiat de la célébration théâtrale :

> LA VILLE
> [...] La cour plus autre n'attend,
> En dévotions joyeuses,
> Pour rendre l'esprit content
> Des amants, et amoureuses :
> En danses font mille sauts,
> Et filles et jouvenceaux.
> Cessez hautbois, la voici :
> Je vois les torches ardentes,
> La mère alme, ôte-souci,
> La nuit, des nuits plus plaisantes,
> Qui comble d'un plaisir doux,
> Les épouses, et époux.
> **Sus donc (Princesses) entrez.**
> **Qu'attendez-vous à ces portes ?** (19 v°, nous soulignons)

En réduisant, dans la fiction théâtrale, le temps pendant lequel ces mariages porteurs de paix pourraient être annulés (plus tôt dans la pièce, La Cité a souhaité à Marguerite que « Dieu la rende au bout de cet an mère/ D'un très beau fils, ressemblant à son père », 8 r°), la *Comédie et réjouissance de Paris* tente d'éloigner le spectre de la discorde. *Par* la mise en scène, Jacques Du Boys cherche à transformer le présent toujours incertain en un futur définitif, mais il se heurte à la réalité : celle, encore à venir au moment de l'écriture, de la mort d'Henri II, mais également celle des conflits religieux, qui ne sont aucunement réglés par le traité du Cateau-Cambrésis – au contraire, le roi de France souhaite faire la paix extérieure avec l'Espagne pour pouvoir se consacrer à la lutte contre l'« ennemi intérieur » protestant.

Si la dissidence religieuse n'est jamais évoquée directement dans la pièce, ce qui démentirait trop ouvertement la dramaturgie de concorde qu'elle déploie, la querelle qui éclate entre les différents « corps » de la ville de Paris est un conflit « civil » qui peut également être lu comme une allégorie des

[1] ÉDOUARD Sylvène, *Le Corps d'une reine. Histoire singulière d'Élisabeth de Valois, 1546-1568,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 225.

conflits religieux auxquels le roi-père doit mettre un terme : « L'Université : – Qui contraint plus un père se fâcher,/ Que quand la noise entre les siens advient ? » (15 r°). L'apaisement proposé par Paris n'est cependant pas pleinement satisfaisant ; après avoir pesé les qualités des unes et des autres et s'être trouvé dans l'impossibilité de trancher, il affirme qu'« il vaut mieux vivre paisiblement » (16 r°), mais ne résout pas la question de l'ordre du défilé, question politique typique, propre aux défilés et aux entrées solennelles :

> PARIS
> En me suivant,
> On n'a égard du derrière, ou devant,
> Car de vous trois, communs sont les honneurs.
> Ainsi gouverne Apollo les neuf sœurs,
> En recevant les dieux au Mont Parnasse,
> Ne débattant l'une ou l'autre de place
> Chantent en vers les louanges d'iceux. (17 r°)

La réponse est fort vague, et la succession des épithalames – d'abord celui de La Cité, puis de La Ville et enfin de L'Université – reproduit l'ordre traditionnel que les marchands et les écoliers contestaient, comme si la paix reposait sur la préservation d'un état antérieur immuable et parfait, dont le chant harmonieux serait le reflet.

Cette actualité pacifiée et pérenne, plus désirée que réelle, se heurte à la soudaineté de la catastrophe : les instruments « tant harmonieux et doux » qui, aux noces de Claude de France, « divinement jouaient/ Dont la douceur et plaisante harmonie,/ Rendait demi l'assemblée ravie » (5 r°), doivent, après l'accident du roi, laisser la place aux cris de douleur. L'espace destiné aux danses cadencées, miroir de l'entente d'un peuple rassemblé par l'amour de son souverain, est quant à lui vite occupé par l'effigie du souverain mort :

> Si que la salle de charpenterie dressée en la salle des Tournelles destinée aux danses tant du mariage (jà fait en l'église cathédrale) du roi Philippe que du duc de Savoie servit de chapelle pour garder le corps et en icelle revêtue de deuil, être oui jour et nuit les chants tristes et lugubres accoutumés par quarante jours aux obsèques des rois de France[1].

Bien que la non représentation de la *Comédie* de Jacques Du Boys soit liée à ces circonstances funèbres inattendues, on ne peut rétrospectivement que constater l'échec de la politique d'union que la pièce représente et célèbre dans un même mouvement. À l'image de Paris, quelque peu dépassé par la querelle de ses filles (« Je ne sais que penser/ À ces propos que mes filles tenaient », 16 r°), le jeune et maladif François II ne pourra pas longtemps faire taire l'insatisfaction de la noblesse démobilisée, déçue par le traité du Cateau-Cambrésis qui renonçait aux conquêtes italiennes, ainsi que la discorde qui gronde entre le parti catholique, mené par les tout puissants François de Guise et Charles de Lorraine, et le parti protestant, dont les chefs furent écartés du pouvoir. Cette scission religieuse au plus haut de la monarchie ainsi que la multiplication des conversions à la Réforme dans la noblesse,

[1] LA POPELINIÈRE Henri Lancelot Voisin de, *L'Histoire de France enrichie des plus notables occurrences survenues ès provinces de l'Europe et pays voisins, soit en paix soit en guerre, depuis l'an 1550 jusques à ces temps,* [La Rochelle], Abraham H., 1581, vol. 1, p. 140.

notamment autour du prince Louis de Condé, viennent mettre un terme au fugitif rêve de concorde du mois de juin 1559.

La publication de la *Comédie et réjouissance de Paris*, « anticipée » par rapport à l'événement qu'elle représente, met en scène une cérémonie qui n'a pas eu lieu ou, du moins, pas sous cette forme ; elles se rapproche en cela de nombreux livrets d'entrées solennelles, dont l'objectif n'est pas de décrire l'événement tel qu'il s'est vraiment déroulé, mais d'en fonder la mémoire collective sous la forme d'une célébration – ce qui n'est pas la même chose[1]. Ce présent pacifié, que l'on voulait réel dans le présent de la cérémonie festive et solennelle et de sa représentation théâtrale « comique », est renvoyé dans un irréel du passé par les événements « tragiques ». Il participe néanmoins de l'actualité en ce qu'il témoigne de ce qu'on voudrait voir advenir : en célébrant la paix, on peut tenter de repousser la perspective de la guerre, sur le mode d'un présent « potentiel » – cela aurait pu se passer comme cela.

[1] Voir sur ce point Mc GOWAN Margaret, « French Royal Entry in the Renaissance: Status of the Printed Text », in Nicolas Russell and Hélène Visentin (éds), F*rench Ceremonial Entries in the Sixteenth Century: Event, Image, Text*, Toronto, University of Toronto Press, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010, p. 29-54.

II. La *Bergerie* de Ronsard (1565) : une pastorale d'actualité à la cour pour « annuler » la déchirure religieuse

> [...] les joutes, tournois, combats, cartels, et mascarades, représentées en divers lieux par le commandement de sa majesté, pour joindre et unir davantage, par tel artifice de plaisir, nos princes de Frances qui étaient aucunement en discord[1].

En 1564, quatre ans et demi, un nouveau monarque, un politique de conciliation et une Première Guerre de religion plus tard, le désir de concorde et de paix de 1559 est réaffirmé par Catherine de Médicis. Le grand tour de France qu'elle entreprend avec le jeune roi Charles IX de janvier 1564 à mai 1566[2] est la traduction concrète d'un idéal de « don physique[3] » du souverain, d'inspiration néo-platonicienne propre à la monarchie française, l'accessibilité et la visibilité de la personne royale devant, en retour, lui assurer l'amour et la fidélité de ses sujets. L'union civile retrouvée est célébrée lors des cent huit entrées solennelles qui rythment le voyage – Troyes, Lyon, Valence, Toulouse, Narbonne, Bayonne parmi les plus fastueuses[4] – et consacrent le retour des cités dans l'obéissance du roi.

Catherine, qui redoute que les princes étrangers n'attisent à nouveau les troubles intérieurs du royaume, cherche de plus à obtenir la paix en Europe, d'une part en élaborant, comme en 1559, des stratégies matrimoniales censées assurer la concorde entre les familles régnantes, d'autre part, en tentant de persuader la reine d'Angleterre, les princes allemands et le roi d'Espagne de la nécessité d'une « conférence des princes » au cours de laquelle, selon « l'utopie de paix qui se recoupe avec l'utopie linguistique de la reine, [...] les princes pourraient faire naître cet ordre de paix entre les peuples de la Chrétienté[5] ». Cette tentative échoue : les princes allemands, bien que le cortège royal ait plusieurs fois prolongé son séjour dans les villes de l'Est pour les recevoir, ne répond pas aux multiples invitations de la reine ; Philippe II pour sa part, ne vient pas à la rencontre de Bayonne, pourtant point d'orgue du grand tour, où seule Élisabeth vient retrouver sa mère et son frère.

La reine mère cherche enfin à apaiser les tensions religieuses au sein de la cour et, pour cela, déploie une politique de divertissements symboliques chargés de réunir parti catholique et parti protestant dans l'allégeance au pouvoir royal, tout en mettant en scène un imaginaire chevaleresque

---

[1] RONSARD Pierre de, *À la majesté de la reine d'Angleterre*, in *Œuvres complètes*, Paul Laumonier (éd), *op. cit.*, vol. XIII, p. 36.
[2] CHAMPION Pierre, *Catherine de Médicis présente à Charles IX son royaume*, Paris, Bernard Grasset, 1937.
[3] ÉDOUARD Sylvène, *Le Corps d'une reine. Histoire singulière d'Élisabeth de Valois, op. cit.*, p. 44.
[4] Voir notamment les annexes de GRAHAM Victor Ernest et JOHNSON William McAllister, *The Royal tour of France by Charles IX and Catherine de Medici. Festivals and entries, 1564-1666*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1979.
[5] CROUZET Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis, op. cit.*, p. 262.

propre à calmer les esprits et à occuper les corps. Ces fêtes, qui prennent la forme de banquets accompagnés d'inscriptions, de tournois allégoriques et ritualisés, de mascarades ou de pièces de théâtre, ne sont pas de simples passe-temps : elles sont « destiné[es] à agir sur le réel », en exorcisant « les forces maléfiques » qui ont introduit la discorde dans le royaume. Elles marquent « l'entrée dans ce qui doit être un nouvel Âge d'or », à condition que les assistants proclament « qu'il n'y a de force guerrière juste et vraie que celle du roi, innervée par ses perfections, n'ayant pour fin que la seule paix[1]. »

De toute cette production destinée à divertir, pacifier et rassembler la cour sous l'œil de son souverain, une pièce de théâtre est parvenue jusqu'à nous : la *Bergerie* de Ronsard. Nulle trace dans les archives de « la belle Genièvre » (comme l'appelle Brantôme), tirée d'un épisode du *Roland furieux* de L'Arioste, jouée à Fontainebleau le 13 février 1564 pour le « dimanche gras[2] » et pour laquelle Ronsard a écrit deux intermèdes et un épilogue. Pour le reste, il semble que les commanditaires aient préféré aux pièces de théâtre proprement dites les mascarades – dont certaines composées par Ronsard, comme la « comédie » jouée à Bar-le-Duc le 7 mai 1564[3] – et les tournois symboliques agrémentés de cartels affichés ou récités pour célébrer la paix retrouvée.

Seule demeure donc la *Bergerie* du poète « officiel » du tour de France royal, pièce qui doit très certainement sa « survie » imprimée à la stratégie politique qui préside à sa publication, à la dignité de ses doubles destinataires – la reine Élisabeth d'Angleterre et la reine d'Écosse Marie Stuart –, et à la préoccupation de son auteur pour la postérité de ses écrits, dont témoigne les nombreuses republications de sa pastorale dans la section *Élégies* puis *Églogues* de ses *Œuvres complètes*. Pièce de commande destinée à une représentation curiale où les jeunes princes de la cour auraient (ou ont) joué leur propre personnage, la *Bergerie* s'inscrit pleinement dans le programme de pacification de Catherine de Médicis et tente, par la représentation d'une actualité rêvée, d'infléchir le présent du royaume de France.

---

[1] *Ibid*., p. 170-171.
[2] BRANTOME, *Vies des dames illustres françaises et étrangères*, *op. cit*., p. 74.
[3] JOUAN Abel, *Recueil et discours du voyage du roi Charles IX,* Paris, Jean Bonfons, 1566, in GRAHAM Victor Ernest et JOHNSON William McAllister, *The Royal tour of France by Charles IX and Catherine de Medici, op. cit*., p. 23-24.

(1) Quand les acteurs sont les personnages : une pièce destinée à la représentation

La critique se divise sur la question de savoir si la *Bergerie* de Ronsard a été, ou non, représentée. Encore aujourd'hui, le problème demeure entier et il nous semble un peu rapide de le congédier purement et simplement comme le fait Laurence Giavarini[1] dans un récent ouvrage, pour ensuite ne considérer la pièce que comme un « poème » publié et non comme un texte potentiellement théâtral :

> C'est cette publication et non une hypothétique représentation de *La Bergerie* qui permet d'aborder la question de sa portée politique. [...] De fait, le lieu de *La Bergerie* est celui d'une énonciation poétique, il fait exister la France dans un discours[2].

L'absence de preuves décisives en faveur de l'une ou l'autre hypothèse et la multiplication des arguments et contre-arguments nous invite à proposer ici une mise à plat des différentes positions, et ce afin de montrer que le postulat de la représentation doit être maintenu, du moins comme horizon de l'écriture du texte.

Pour les tenants d'une non-représentation, il apparaît très improbable qu'une pièce de l'auteur le plus en cour, mettant en scène les « personnages » – nous reviendrons sur leur statut complexe – des jeunes princes Henri et François, de la princesse Marguerite, de Henri de Navarre et de Henri de Guise, ait été jouée sans que les mémorialistes (Brantôme, Abel Jouan, Castelnau de Mauvissière) et les ambassadeurs qui ont décrit par le menu les festivités du tour de France n'en ait soufflé mot. Selon le spécialiste de Ronsard Paul Laumonier[3], suivi dans sa démonstration par l'édition Pléiade, la *Bergerie* aurait été écrite au cours de l'hiver 1564 pour être représentée à Fontainebleau, non pendant le carnaval, mais au début du printemps, saison à laquelle font allusion plusieurs vers de la pièce – lecture qui réduit à nos yeux la dimension symbolique de cette saison et son lien topique avec le nouvel Âge d'or valois que décrit la *Bergerie*. Comme, après beaucoup d'hésitation, la date du départ du tour de France royal est avancée au 13 mars, la représentation de la *Bergerie* de Ronsard aurait été annulée et la pièce publiée seulement en 1565, dans le recueil *Élégies, Mascarades et Bergerie*.

Anne Hulubei, que suit Laurence Giavarini, est plus radicale et estime que la pièce n'a jamais été écrite pour être représentée, mais inventée par Ronsard, quand Catherine de Médicis, au début de l'année 1565, lui commande, pour Élisabeth d'Angleterre dont elle recherche la main pour son fils

---

[1] GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale*, *op. cit*, p. 69 : « On ne se demande plus si *La Bergerie* a été ou non représentée à Fontainebleau ».

[2] *Ibid*. La volonté de faire à tout prix de la *Bergerie* un « poème » conduit l'auteur à des erreurs de lecture étonnantes, notamment pour ce qui concerne la liste des personnages.

[3] RONSARD Pierre de, *Élégies, mascarades et bergerie,* in *Œuvres complètes*, Paul Laumonier (éd), *op. cit*., Introduction, p. XV-XVII.

Charles, un recueil de ses poèmes « les plus caractéristiques pour dépeindre les divertissements de la cour de France[1] ». N'ayant que peu de pièces à proposer, Ronsard aurait alors composé la *Bergerie* pour étoffer son recueil. L'hypothèse d'une rédaction de la pastorale après le séjour à Fontainebleau serait confirmée par le fait que certains vers de la pièce célèbrent la « paix » entre l'Angleterre et la France (v. 860-864), qui n'est proclamée à Troyes que le 11 avril 1564, et semble encore bien incertaine au mois de février. Ronsard est cependant célèbre pour les nombreux remaniements qu'il apporte à ses textes d'une édition à l'autre et il est tout à fait vraisemblable que ces vers aient été ajoutés entre la première écriture du texte et sa publication, quand il s'est agi pour le poète de servir les visées matrimoniales anglaises de Catherine de Médicis. La mention du départ imminent du roi et de la reine mère pour leur tour de France, dans la bouche du berger Guisin, viendrait au contraire appuyer l'hypothèse d'une rédaction à Fontainebleau :

> Ô grand pasteur Carlin ornement de notre âge,
> Hâte-toi d'aller voir ton fertil' héritage
> [...] La grand Palés ta mère à ta main dextre assise
> D'un voyage si beau conduira l'entreprise. (v. 603-608)

Les critiques qui choisissent d'étudier la pièce sous l'angle d'une possible représentation à Fontainebleau refusent avant tout de considérer *a priori* que la *Bergerie* n'a pas été représentée. Virginia Scott et Sara Sturm-Maddox proposent l'hypothèse d'une représentation le « dimanche gras » 1564, soit après la « belle Genièvre », selon la tradition de représentation d'une pièce courte d'un genre moins élevé (pastorale), après une pièce « sérieuse » plus longue. Sans affirmer radicalement cette hypothèse, les auteurs en font un postulat et établissent des conjectures sur l'espace, les acteurs, les costumes et les spectateurs de la pastorale de Ronsard[2]. Leur étude qui, parfois, force les textes et les faits, a néanmoins le mérite de renverser la perspective généralement adoptée sur un texte dit « mineur » et de procéder à une revalorisation de la *Bergerie*, qu'elle interroge comme une représentation de cour, et non comme un texte encomiastique destiné à la seule lecture. L'iconographie des fêtes de Catherine de Médicis peut aller dans le sens de ces analyses : dans les tableaux des *Saisons* réalisés dans la seconde moitié des années 1560 par Antoine Caron – œuvres qui sont à la fois des représentations allégoriques et la commémoration des fêtes de Fontainebleau (dans le fond des tableaux) –, l'univers pastoral et les divinités agrestes sont très présents, en particulier pour *Le Triomphe du Printemps* et *Le Triomphe de l'Été*[3]. L'association entre Fontainebleau et l'Arcadie existe donc lors des fêtes de 1564 : une pastorale n'aurait pas dépareillé dans cette atmosphère.

---

[1] HULUBEI, *L'Églogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 490.
[2] SCOTT Virginia et STURM-MADDOX Sara, *Performance, poetry and politics on the Queen's day. Catherine de Médicis and Pierre de Ronsard at Fontainebleau*, Ashgate, Burlington-Aldershot, 2007.
[3] Voir sur ce pont EHRMANN Jean, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Paris, Flammarion, 1986.

S'il demeure très difficile de trancher la question de la représentation, il nous apparaît cependant tout à fait certain que la *Bergerie* a été destinée par Ronsard à la scène puis, au moment de la publication, à des lecteurs chargés d'imaginer une représentation comme ayant eu lieu (quand bien même ce ne serait pas le cas). Dans l'édition de 1565, la liste des « PERSONNAGES » (qui deviennent « entreparleurs » dans les éditions plus tardives) est donnée typographiquement comme pour une pièce de théâtre et les didascalies – « *Le premier joueur de lyre dira le prologue* », p. 75 ; « *Le Chœur des bergères composé de douze, assises dedans un antre, six d'une part, et six de l'autre. La première partie du côté dextre commence en chantant* », p. 78 – témoignent d'une attention marquée pour les impératifs techniques et visuels de la représentation scénique qui ne se limite pas selon nous à « une théâtralisation de l'énonciation qui [...] viserait à mettre en scène la parole des bergers comme parole politique pour un public... de lecteurs[1] ».

Il semble également que Ronsard a écrit cette pastorale pour qu'elle soit interprétée par les personnes réelles qu'elle met en scène, à savoir les enfants des lignées de Valois, de Navarre et de Guise. Certains critiques ont évoqué l'impossibilité pour des enfants âgés de 9 à 14 ans – et en particulier pour François, le plus jeune fils de Catherine – d'apprendre et de réciter deux longues tirades chacun, et en ont conclu que la pièce n'avait pas été écrite pour être représentée (ce que le texte dément), ou bien que les personnages des jeunes princes avaient été joués par des « personnes interposées[2] » plus âgées, à l'instar des tableaux vivants pendant les entrées royales.

D'une part, il ne nous paraît pas impossible que les fils de la maison de France, ayant suivi l'enseignement des précepteurs humanistes Jacques Amyot, Jean Dorat et Jean Paul de Selve, puissent, même à 9 ans, réciter plus d'une centaine de vers. La mémoire, l'éloquence et le maintien sont alors au centre de l'éducation des enfants, et tout particulièrement des enfants royaux et princiers, destinés à paraître et à prendre la parole en public.

D'autre part, la précision qu'apporte Ronsard à la liste des personnages, en soulignant que la reine Catherine de Médicis et la duchesse de Savoie sont « représent[ées] » par « deux pasteurs dedans un antre, l'un représentant la reine, l'autre madame Marguerite duchesse de Savoie » (p. 76) –, montre bien que les personnages d'*Orléantin*-Henri duc d'Orléans, d'*Angelot*-François (du nom de la branche des Valois-*Angoulême* dont il est le dernier né et non, comme l'affirment pourtant toutes les études sur le texte, d'après son titre de duc d'Anjou qu'il ne recevra qu'en 1574), de *Navarrin*-Henri de Navarre, de *Guisin*-Henri de Guise et de *Margot*-Marguerite de Valois, ont un statut différent des autres personnages et qu'ils se « représent[ent] » eux-mêmes. Le lecteur de la *Bergerie* est ainsi amené à percevoir ce dispositif théâtral comme réel et à se figurer les enfants princiers en mouvement sur la scène, incarnant leur propre rôle. Qu'elle ait été ou non représentée, la *Bergerie* de Ronsard se présente, en 1565, comme une formidable machine à imaginer.

---

[1] GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale, op. cit., loc. cit.*

[2] LAZARD Madeleine, « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e^ siècle », in M.T. Jones-Davies (éd), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance,* Paris, Jean Touzot, 1983, p. 36.

Cette participation des princes au spectacle n'aurait rien d'extraordinaire : elle est parfaitement naturelle dans le cadre des fêtes de cour, qui sont des événements semi-privés, représentés devant les personnes les plus puissantes et éminentes du royaume. Les enfants royaux – et, semble-t-il, plus particulièrement les princesses – peuvent y jouer des rôles de composition, en compagnie d'autres membres de la cour plus âgés, qui interprètent les rôles principaux. Ainsi, Marie Stuart, Élisabeth et Claude de France, âgées de 13, 11 et 9 ans, participent-elles à la représentation de la *Sophonisbe* à Blois en 1556, aux côtés des époux Louise de Clermont-Tallard et Antoine du Cressol, respectivement 52 ans et 28 ans, qui interprètent les rôles de Sophonisbe et Massinisse[1]. Dans leurs mémoires, Brantôme et Castelnau affirment que des « princesses » interprètent également des rôles dans « la belle Genièvre » de 1564 :

> [...] une belle Comédie sur le sujet de la belle Genièvre de l'Arioste, qu'elle fit représenter par madame d'Angoulême, et par ses plus honnêtes et belles princesses, dames, et filles de sa Cour, qui certes la représentèrent très bien, et tellement qu'on n'en vit jamais une plus belle.[2]

> [...] une tragi-comédie que la reine, mère du roi, fit jouer en son festin, la plus belle, et aussi bien et artistement représentée que l'on pourrait imaginer, et de laquelle le duc d'Anjou, à présent roi, voulut être, et avec lui Marguerite sa sœur, à présent reine de Navarre, et plusieurs princes et princesses, comme le prince [Louis] de Condé, Henri de Lorraine duc de Guise, la duchesse de Nevers, la duchesse d'Uzès, le duc de Retz, aujourd'hui maréchal de France, Villequier et quelques autres seigneurs de la cour[3].

John T. D. Hall[4] et, à sa suite, Virginia Scott ont proposé de lire ce passage de Castelnau comme une description de la *Bergerie* de Ronsard, et non de la pièce adaptée de l'Arioste. Si l'on suit Brantôme (qui mentionnait des acteurs « gentilshommes » pour la *Sophonisbe* et ne le fait pas ici), la distribution de la « belle Genièvre » paraît en effet avoir été uniquement féminine, ce que semble confirmer un poème que Ronsard adresse à Catherine de Médicis à la fin de l'année 1564 et dans lequel il lui demande « Quand verrons-nous une autre Polynesse/ Tromper Dalinde[5] », faisant allusion à l'intrigue de la « belle Genièvre », mais choisissant le féminin de l'actrice « une autre » (maintenu dans les éditions successives) pour désigner Polynesse, personnage masculin. Il n'est cependant pas impossible que la distribution de la « belle Genièvre » ait été mixte, à l'instar de celle de la *Sophonisbe*, et qu'un des rôles masculins principaux (Polynesse) ait été tenu par une femme, comme

---

[1] BRANTOME, *Vies des dames illustres françaises et étrangères*, *op. cit.*, p. 36 : « depuis *Sophonisba,* composée par M. de Saint-Gelais et très bien représentée par mesdemoiselles ses filles et autres dames et damoiselles et gentilshommes de la cour, qu'elle [Catherine de Médicis] fit jouer à Blois ». Voir également ZILLI Luigia, « Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba* », in *Studi de letteratura francese*, n° 17, 1990, p. 7-29.
[2] *Ibid.*, p. 74.
[3] CASTELNAU Michel de, *Mémoires de messire Michel de Castelnau*, in *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, A. Petitot (éd), t. XXXIII, Paris, Foucault, 1823, p. 323.
[4] HALL John T. D., « Was Ronsard's *Bergerie* performed à Fontainebleau in 1564 ? », in *Bulletin d'Humanisme et Renaissance*, n° 51, 1989, p. 301-309.
[5] RONSARD Pierre de, *Élégie à la majesté de la reine ma maîtresse*, in *Œuvres complètes*, Paul Laumonier (éd), *op. cit.*, vol. XIII, p. 148, v. 137-138.

lors de la représentation à la cour de la *Bradamante* de Robert Garnier en 1611[1]. Mais alors pourquoi Brantôme passerait-il sous silence la présence d'acteurs masculins dans la pièce donnée pour le « dimanche gras » du carnaval de 1564 ?

Bien que le prince Louis de Condé, les duchesses de Nevers et d'Uzès ou encore le duc de Retz aient, selon toute vraisemblance, pu interpréter les rôles des chœurs, des pasteurs voyageurs et des pasteurs « représentant » la reine mère et Marguerite de Savoie dans la *Bergerie* de Ronsard, aux côtés des jeunes princes, l'utilisation par Michel de Castelnau du terme très spécialisé de « tragi-comédie », qui ne peut en aucun cas, selon les critères poétiques de l'époque, désigner une pastorale, rend cette hypothèse problématique. Peut-être Castelnau, qui commence ses mémoires plus de dix ans après les faits, a-t-il confondu dans son souvenir les représentations de la « belle Genièvre » et de la *Bergerie* et mélangé leur distribution ? Cela constituerait un argument en faveur d'une mise en scène de la pièce de Ronsard le 13 février 1564, et ce d'autant plus que Michel de Castelnau a pris part au spectacle de ce dimanche gras en récitant les vers que Ronsard a écrits pour « la fin de la comédie à Fontainebleau ». Ces vers, qui évoquent la jalousie et l'amour et semblent donc former l'épilogue de la « belle Genièvre », contiennent une réflexion sur le *theatrum mundi* qui convoque « rois, princes et bergers » et pourrait renvoyer également à la *Bergerie* :

> En gestes différents, en différents langages,
> Rois, princes, et bergers jouent leurs personnages
> Devant les yeux de tous, sur l'échafaud commun,
> Et quoi que l'homme essaye à vouloir contrefaire
> Sa nature et sa vie, il ne saurait tant faire
> Qu'il ne soit, ce qu'il est, remarqué d'un chacun[2].

En l'absence de témoignage plus détaillé – Abel Jouan, le seul mémorialiste à décrire les événements de manière presque contemporaine, ne mentionne qu'une « belle comédie en la grande salle du bal[3] » –, nous pouvons néanmoins affirmer que les enfants des maisons royales et nobles, même très jeunes, jouent régulièrement des rôles dans les spectacles de cour. Ils peuvent également interpréter leur propre « personnage » dans des tournois allégoriques : à Fontainebleau, le 14 février 1564, le roi et son frère le duc d'Orléans sont présentés dans un cartel comme « fils tous deux du plus vertueux prince[4] » et libèrent, en leur nom propre, deux jeunes filles enfermées dans une tour après avoir vaincu le tyran de la discorde.

S'il est désigné sous le nom de Carlin par les différents personnages de la pièce, Charles IX n'apparaît cependant pas sur la scène de la *Bergerie*. Cette absence peut en partie s'expliquer par le

---

[1] SCOTT Virginia et STURM-MADDOX Sara, *Performance, poetry and politics on the Queen's day*, *op. cit.*, p. 156.
[2] RONSARD Pierre de, « Ces vers furent récités par le seigneur Mauvissier sur la fin de la comédie à Fontainebleau », in *Œuvres complètes*, Paul Laumonier (éd), *op. cit.*, vol. XIII, p. 212, v. 7-12.
[3] JOUAN Abel, *Recueil et discours du voyage du roi Charles IX, op. cit.*, p. 75.
[4] GRAHAM Victor Ernest et JOHNSON William McAllister, *The Royal tour of France by Charles IX and Catherine de Medici, op. cit.,* p. 27.

fait que les dispositifs spectaculaires et idéologiques de la pastorale et du tournoi allégorique sont à la fois contraires et complémentaires lors des festivités de Fontainebleau. Quand le roi entre en lice pour des combats ritualisés, c'est pour déployer sous les yeux de toute sa cour la maîtrise des valeurs chevaleresques qui fondent la monarchie Valois et légitiment son pouvoir personnel sur la noblesse, malgré son jeune âge. À l'inverse, la pastorale de Ronsard met en scène, d'abord pour « l'œil du prince », puis pour les yeux de l'Europe entière, l'allégeance des jeunes nobles qui pourraient rivaliser avec lui, et l'union des différentes factions du royaume qu'il vient de pacifier. Charles IX et Catherine de Médicis sont les premiers destinataires de cet hommage théâtralisé et doivent donc en être les premiers spectateurs.

C'est la raison pour laquelle Catherine, que le deuil et son statut de reine écartent sans doute également de la scène, doit être « représentée » dans la *Bergerie* par un pasteur – Marguerite de Savoie n'étant quant à elle pas présente à la cour de France en 1564 –, tandis qu'elle se trouve, en personne, « à la main dextre [du roi] assise » (v. 607) et veille ainsi au bon déroulé des festivités, qui doivent à la fois célébrer et renforcer la paix et le pouvoir de son fils. Quant au jeune souverain, son rang pourrait lui interdire de paraître sur la scène : s'il peut, au sein de la fable, être appelé Carlin, son corps, dépositaire de la sacralité de la fonction royale, ne pourrait « incarner » un personnage semi-fictionnel de berger sur le théâtre de la cour. De plus, sa position de spectateur destinataire de la *Bergerie* lui permet de recevoir – indirectement, comme nous le verrons plus loin – l'« Institution au prince » que lui adresse Ronsard dans la dernière partie de la pièce, afin de faire de lui un roi-berger, parfait pasteur de son troupeau.

(2) Faire du présent un Âge d'or « historicisé »

La *Bergerie* est tout entière organisée pour célébrer le roi et affirmer son pouvoir. Le choix du genre est tout sauf fortuit : le motif de l'Arcadie et la figuration du royaume comme une bergerie propose au souverain et à sa cour le modèle du roi-berger, soucieux de son troupeau de sujets obéissants. Ce nouveau règne de l'ordre est calqué sur l'harmonie naturelle de la pastorale :

> Ainsi le rêve de l'Arcadie heureuse apparaît-il comme la lutte de l'imaginaire contre la crainte du désordre, l'aspiration à concilier l'ordre civil et l'ordre de la nature, la voie empruntée par l'illusion pour réduire les tensions et les déchirements de la réalité[1].

Dans la *Bergerie* de Ronsard, le règne de Charles IX n'est cependant pas présenté comme un retour à un temps mythique et atemporel, mais comme un nouvel Âge d'or historique, ancré dans l'ici du royaume et le maintenant de la grande entreprise de réconciliation de 1564. Le discours de

[1] LAZARD Madeleine, « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 38.

l'événement n'est ici pas voilé, la « distance pastorale » (L. Giavarini) est pratiquement inexistante : certes, l'action prend certaines formes « superficielles » de la bergerie (noms des personnages, concours de chants, thématique de l'Âge d'or), mais c'est au public de la cour et aux acteurs mêmes de sa pièce que s'adresse directement le poète dramaturge, pour leur proposer le souvenir d'un passé déchiré et le rêve d'un futur apaisé qu'il voudrait faire présent.

Le prologue, après avoir, de manière convenue, loué les mérites de la nature comme supérieurs à ceux de l'art et justifié ainsi le recours au genre *humble* de la bergerie, introduit les personnages des « bergers [...] de haute famille et de race d'aïeux/ Qui tenant des pasteurs le sceptre en divers lieux/ [...] Ont guidé leurs troupeaux par les herbes de France » (v. 29-34). L'inscription de la pastorale dans le temps présent de la représentation est donc immédiate, et relayée par le Chœur des bergères qui célèbre tout d'abord l'action de « la bergère Catherine » qui, par ses bienfaits, a « le siècle d'or refait » (v. 47-49), puis les « valeurs » de « ce Carlin promis des destinées/ Sous qui courront les meilleurs années/ Du vieil Saturne et du bon siècle d'or » (v. 84-86).

Le premier mouvement de la pièce met en scène le concours poétique entre les quatre bergers et la bergère. Les cinq concurrents gagent tout d'abord un objet que remportera le vainqueur : Orléantin met en jeu un cerf apprivoisé (emblème du Christ ou de l'État uni à la foi), Angelot un bouc magnifique qui conduit le troupeau sans l'aide des pasteurs (emblème du chef), Navarrin un « vaisseau » (v. 177) en bois sculpté qui représente la tentative d'enlèvement d'une bergère par un satyre, enlèvement empêché par deux petits enfants tandis qu'un troisième s'ôte une épine du pied sous l'œil d'une génisse[1], Guisin une houlette dont la boucle gravée représente une nymphe (emblème à nouveau du leader militaire), Margot, enfin, un merle apprivoisé qui « apprend par cœur tout cela qu'il entend » (v. 321). La description des gages, largement imitée de l'*Arcadia* de Sannazar, est intéressante en ce qu'elle dément la valorisation de la nature faite dans le prologue : ces prix, s'ils appartiennent à première vue au monde bucolique de la pastorale (animaux, objets de bois convenant aux bergers), portent tous la marque de l'homme qui les a façonnés à son usage et pour son plaisir. Dans le cas des gages proposés par Navarrin et Guisin, l'*ekphrasis*, aussi artiste que les œuvres très célèbres dont elle s'inspire, confère aux objets des dimensions merveilleuses qui dépassent leurs limites matérielles et témoignent avant tout du pouvoir créateur de la parole. Cette affirmation de la force de la parole sert un double projet : d'une part, elle s'inscrit parfaitement dans la politique de conciliation par le verbe déployée par Catherine de Médicis[2], d'autre part, elle permet à Ronsard,

[1] Virginia Scott propose une lecture symbolique intéressante de la scène représentée sur le « vaisseau » : la bergère représenterait Le Havre, arraché au satyre anglais par Guise et Condé, tandis que le garçon s'enlevant une épine du pied évoquerait le jeune Henri récemment converti, extirpant l'hérésie protestante de son royaume, sous l'œil d'une vache, emblème du Béarn. Voir SCOTT Virginia et STURM-MADDOX Sara, *Performance, poetry and politics on the Queen's day*, *op. cit.*, p. 120-123.
[2] CROUZET Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis, op. cit.*, chapitre 1 « La vertu des mots ».

toujours très conscient de sa valeur personnelle, de proclamer la puissance de son art, au sein même d'une apparente célébration de la nature.

Viennent ensuite les chants des bergers qui, contrairement à la tradition italienne du concours pastoral, ne donnent pas à entendre une plainte amoureuse, mais l'histoire contemporaine du royaume de France sur un mode plus proche de l'épopée, genre poétique « royal » au sens où il convient aux princes énonciateurs et au prince des poètes Ronsard. Orléantin convoque tout d'abord le souvenir d'un pays ravagé par les reîtres allemands (engagés par les partis catholique et protestant pour défendre militairement leur cause lors du conflit religieux à peine passé), mais heureusement relevé par « un Prince bien né qui prend son origine/ Des pasteurs de Bourbon et une Catherine » qui ont « rompu le discord » – allusion à la paix d'Amboise, proposée par la reine mère et signée en mars 1563 par Louis de Bourbon-Condé, chef du parti protestant.

À la célébration des « honneurs de Catin » (v. 418), fait suite l'éloge de la mémoire d'Henriot-Henri II par son plus jeune fils Angelot, qui déplore sa « mort cruelle » (v. 443), mais se réjouit qu'il soit « maintenant un Dieu » (v. 486), dont la louange « plus forte que la mort » sera « Redite tous les ans », notamment par « Perrot » (v. 504-508), le double pastoral de Ronsard.

Navarrin prend ensuite la parole pour regretter la « saison gracieuse » (v. 549) du règne de Saturne (i. e. l'Âge d'or mythique), remplacé « Maintenant » par les « Circées et Médées » (v. 551). Il évoque sa rencontre en Béarn avec une « Fée » (v. 558), qui lui avait prédit les malheurs à venir, mais l'avait également assuré du soutien que les « grands rois/ De la Gaule » apporteraient aux « pasteurs navarrois » (v. 573-574) et lui avait enjoint « dès enfance/ [d']Aller trouver Carlin le grand pasteur de France » car « [s]a force vient de lui » et « d'autre que de lui ne dépend [s]a grandeur » (v. 579-586).

Ce serment d'allégeance au roi est également prêté par Guisin qui, dès le début de son chant, affirme qu'il a reçu de son père – François de Guise, assassiné en 1563 par le protestant Poltrot de Méré – la « houlette » pour mener « Les troupeaux de Carlin mon pasteur et mon roi » (v. 594). Le berger se livre ensuite à un éloge du « pasteur Carlin ornement de notre âge » (v. 603), dont les Parques avaient prédit que les premières années de règne verraient « les rivières pleines/ De corps morts écumer sanglantes par les plaines » (v. 647-648), mais, qu'une fois que les ans l'auraient fait « homme entier et parfait » – Charles IX a été déclaré majeur en août 1563 –, « le monde difforme [...] prendr[ait] nouvelle forme » (v. 679-680).

Margot, enfin, refuse de « vanter cette vieille Arcadie » (v. 697) que la France, « abondante et fertile » (v. 705), surpasse en tous points, par ses régions comme par sa « maison », « Mère de tant de rois, et mère de tant d'hommes » (v. 773) qu'elle souhaite « unis d'amitié » (v. 777) contre les ennemis et sous l'autorité « De leur prince Carlin le maître des pasteurs » (v. 780).

On le voit, Ronsard met en place un système de transparence des signes : la valeur emblématique des gages des bergers, déjà parfaitement déchiffrable pour les spectateurs lors de leur mise en jeu, est rendue encore plus lisible par les chants. Rien n'est donc caché dans cet Âge d'or où les signes sont sans surprise, et ce encore davantage si les personnages des princes sont incarnés sur la

scène par leurs référents réels, qui sont invités à devenir ce que sont leurs « signifiants » scéniques : des vecteurs de paix dans un monde de paix.

Les cinq chants déploient, à l'intention de leurs spectateurs royaux et de l'ensemble de la noblesse présente dans le public, une rhétorique encomiastique fondée sur une opposition temporelle entre un passé proche marqué par la mort, la discorde et la guerre, et un présent à nouveau heureux, sous les bons auspices du pasteur Carlin et de la bergère-nymphe Catin. La référence à l'Âge d'or revient si souvent dans la pièce qu'elle ne peut être réduite à un simple attribut conventionnel de la pastorale : c'est au contraire cette tradition virgilienne et ovidienne qui semble présider au choix du genre par Ronsard. La pastorale « substitu[e] aux événements tragiques la vision apaisante d'un ordre nouveau, plénitude amoureuse dans la pastorale à l'italienne, idéal de paix dans la pastorale politique[1] » et, en cela, elle véhicule une idéologie du renouveau qui convient parfaitement au projet de réconciliation et de paix de Catherine de Médicis. En répétant à l'envi que le règne de Charles IX constitue, après les conflits civils meurtriers, un nouvel Âge d'or, les bergers semblent invoquer « magiquement » la venue de cette ère paisible et heureuse dans l'espace-temps de la représentation, et non plus dans le seul espace-temps fictionnel de la pastorale.

Ces chants donnent également à entendre la soumission de la noblesse française à son roi, après un moment de rébellion. La *Bergerie* inscrit les jeunes princes dans un univers pacifié où s'abolissent les antagonismes religieux et politiques :

> les noms [des bergers et de la bergère] sont doubles : en leur première partie, ils désignent clairement des familles engagées dans une histoire récente – celle de la première guerre civile – [...] ; par leurs suffixes, ils transforment les acteurs (jeunes encore) de l'histoire en êtres de fiction, invités à se retrouver dans un lieu imaginaire où, avec les noms propres et les individus, s'abolissent les dissensions : le monde heureux de la pastorale[2].

Dans le même temps, pour que le désir de paix se réalise effectivement dans le présent de la représentation, l'Âge d'or chanté doit être historique et non mythique et les pasteurs doivent être « grands princes [...] et non bergers » (v. 1096-1097). L'ordre des chants n'est à ce titre pas anodin : s'il respecte la préséance attendue en faisant se succéder les frères du roi par rang d'âge, le futur roi de Navarre, le tout récent duc de Guise et la princesse Marguerite, il permet également d'enserrer les discours des héritiers des chefs des partis religieux opposés (Navarrin – bien que récemment converti au catholicisme – et Guisin) au milieu des chants pacificateurs des héritiers de la famille royale. Le discours de Margot, qui multiplie les noms propres et tranche avec l'universalité pastorale, refuse le mirage atemporel de l'Arcadie évoquée par Navarrin au début de son chant et ancre la paix nouvelle dans le présent historique et géographique de la France, que le roi et sa mère s'apprêtent à parcourir :

> Que dirons-nous d'Anjou, et des champs de Touraine,
> De Languedoc, Provence, où l'abondance pleine

[1] LAZARD Madeleine, « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 38.
[2] MÉNAGER Daniel, *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979, p. 345.

De sillon en sillon fertile se conduit
Portant sa riche corne enceinte de beau fruit ? (v. 717-720)

Cette « historicisation » de l'Âge d'or rompt avec le mythe du printemps éternel, auquel elle substitue le retour rassurant et stable des saisons : le Chœur des bergères voue à Catherine un « annuel office » (v. 57), quand Angelot promet à son père de célébrer sa mémoire « au retour de l'an, aux jours longs et nouveaux » (v. 489). Puisque le temps suspendu de Saturne est définitivement révolu, il revient au roi de faire (re)vivre son royaume dans un présent doré mais historique, un temps où le changement inévitable est contrôlé par la figure du cycle et de l'éternel retour dans lequel s'inscrit un désir de paix durable.

Ronsard, comme la reine, sait que la paix intérieure ne peut être garantie que par la paix extérieure, et c'est la fonction des « pasteurs voyageurs » d'apporter indirectement l'allégeance des monarques européens à la couronne de France. Après le chant de Margot, le Premier pasteur voyageur rapporte ainsi comme il a vu le « grand pasteur d'Espagne » Philippe II, époux d'Élisabeth de Valois, soutenir « Carlin appui de son enfance » (v. 814) et la reine d'Angleterre « révérer Carlin et Catherine » (v. 830). Le Second pasteur voyageur témoigne pour sa part de l'amitié que le pape et les princes italiens portent à Carlin et du lien qui unit la France à la Savoie, par l'intermédiaire de « la mère des vertus » (v. 901), la duchesse Marguerite. À cette Europe unifiée par la politique des mariages de Catherine – qui, par ses origines, garantit également de bons rapports avec l'Italie –, doit répondre l'entente de la noblesse française et c'est la raison pour laquelle le Premier pasteur voyageur met un terme au concours des bergers qui, selon lui, ne peut apporter que « discords » (v. 919). L'émulation poétique, qui transpose dans le monde pastoral l'affrontement historique des princes, risque de faire réapparaître le conflit et la « guerre des discours[1] » que Catherine cherche justement à apaiser par les fêtes de Fontainebleau. Pour ne pas porter préjudice à la fonction idéologique de la pastorale, Ronsard coupe donc court à la raison même de la première partie de sa pièce et propose aux concurrents de venir écouter « deux pères bergers qui dessous une roche/ Vont dire une chanson » (v. 922), et ce au lieu de « disputer en vain » (v. 931) :

Vous êtes tous unis d'amitié mutuelle,
Puis la paix entre vous vaut mieux que la querelle. (v. 933-934)

La condition d'une historicisation de l'Âge d'or dans le présent de 1564 réside également dans la conduite vertueuse du souverain sous l'autorité duquel se sont rangés tous les sujets. Le dernier moment de la pièce donne à entendre à la cour et plus particulièrement au jeune roi une version théâtralisée de l'*Institution pour l'adolescence du roi très chrétien*, adressée par Ronsard à Charles IX en 1561. La structure énonciative de cette « belle leçon » (v. 974) est relativement complexe : le

[1] *Ibid*., p. 345.

Second joueur de lyre annonce que deux pasteurs vont redire, comme tous les ans, « mot à mot les paroles » (v. 984) que deux « Bergères de renom [...], L'une mère de roi, l'autre d'un roi la tante » (v. 967-968, i.e. Catherine et Marguerite) ont dit un jour à Carlin, et ce « Afin que des pasteurs la jeunesse nouvelle/ Apprenne tous les ans une leçon si belle » (v. 987-988).

Cette adresse complexe permet au poète de louer le savoir royal, dans une perspective néo-platonicienne : la pyramide harmonieuse et pacifiée des sujets, qui a été chantée dans le concours poétique, doit être dominée par la figure du roi philosophe, instruit et vertueux, qui articule le rayonnement solaire de sa bienveillante et divine autorité avec le « **secret** d'une *pia philosophia*[1] » – la mère et la tante du roi se trouvaient « en cet antre » et discoururent « de grandes choses,/ Qui aux entendements de tous hommes sont closes », v. 970-972. Le dédoublement de la structure énonciative, permettant d'inscrire le présent dans une pérennité cyclique rassurante (la leçon est récitée « en ce mois tous les ans à jour déterminé », v. 982), est également nécessaire dans le contexte de réception de la pièce en 1564. Dans le cadre des festivités de Fontainebleau destinées à affermir le pouvoir monarchique, le roi, déclaré majeur en août 1563 à seulement 13 ans, ne pourrait souffrir de se voir adresser des préceptes de bon gouvernement, quand bien même par pasteurs interposés, sous l'œil de toute sa cour. La mise en scène de cette leçon éternellement répétée doit au contraire témoigner de la qualité de l'enseignement qu'il a reçu, et dont chacun peut voir que le monarque accompli qu'il est devenu sait faire bon usage. Le jeune roi étant cependant encore en âge de recevoir des conseils maternels, Ronsard renforce l'éloignement temporel en indiquant que ces paroles étaient adressées à Carlin « petit nourrisson » (v. 973).

Les principes de bon gouvernement proposés par Catherine et Marguerite mettent en avant la vertu du souverain, qui doit vivre dans la crainte du Seigneur, se montrer grave, juste, courageux et débonnaire, tenir éloigné les flatteurs et faire appel à un conseil privé composé d'hommes vieux et sages, mépriser l'oisiveté, pratiquer les exercices militaires, ne pas faire de lois nouvelles et prendre exemple sur les rois qui l'ont précédé. Ces conseils, donnés au roi « nourrisson » et dont le roi adulte, présent dans le public, est – nécessairement – le reflet, opposent à « l'altération et change des choses humaines » une stabilité fondée sur la morale et sur la préservation d'un ordre existant dont le monarque est l'héritier. Au détour d'un quatrain, la division religieuse du royaume est cependant évoquée en creux, pour inciter le roi à conserver l'unité de ses sujets dans une seule et même foi :

> " Le seul commencement et la fin de science,
> " C'est craindre le Seigneur, et maintenir la foi
> Des peuples épandus sous ton obéissance,
> Qui sont enfants de Dieu aussi bien comme toi. (v. 1017-1020)

Par ce tour de passe-passe énonciatif et temporel, Ronsard peut adresser au roi encore bien jeune des conseils et des avertissements quant à l'avenir du royaume, tout en proposant à la cour le miroir d'un monarque adulte maintenant l'harmonie et la paix dans son royaume. L'actualité des dissensions

[1] CROUZET Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis, op. cit.*, p. 424, nous soulignons.

religieuses et politiques encore présentes ou à peine passées est rejetée dans le passé lointain de l'avant-pastorale, alors que le futur pacifié appelé des vœux de la reine mère est présenté comme le présent d'un nouvel Âge d'or destiné à durer. Tous les éléments topiques du « miroir du roi » sont ici convoqués : tout en reconnaissant qu'il n'en a pas toujours été ainsi, la dramaturgie de la *Bergerie* converge vers l'affirmation que tout va pour le mieux dans le meilleur des royaumes possibles, sous le meilleur des souverains possibles, qui a reçu la meilleure des éducations possibles.

Le Chœur des bergères qui clôt la pièce insiste sur les libertés que le « Poète » (v. 1089) a prises par rapport aux règles de l'églogue, car « il méprise le vulgaire,/ Et ne veut point d'autre loi,/ Sinon la grâce de plaire/ Aux grands seigneurs et au roi » (v. 1097-1100). Ronsard revendique ainsi son rôle dans la politique de pacification de sa « maîtresse » Catherine de Médicis, politique dont il sert tous les aspects. Dans la *Bergerie*, le « prince des poètes » propose en effet l'image d'un royaume pacifié (le chant de Margot), d'une cour apaisée (le concours poétique annulé) et d'une Europe unie pour soutenir la jeunesse prometteuse de Charles IX (les répliques des Pasteurs voyageurs).

En tentant, dans sa pièce, de « joindre et unir davantage », sur la scène harmonieuse de la pastorale, « les princes de France qui étaient aucunement en discord » (*À la majesté de la reine d'Angleterre*), Ronsard souhaite témoigner d'une confiance partagée avec la reine mère dans les pouvoirs de la parole et de la mise en scène de l'action de paix. Il s'agit, *par* le spectacle d'une actualité pacifiée, d'affirmer la possibilité de transformer l'actualité réelle en dehors du théâtre et d'offrir au royaume un futur pacifié incarné par les jeunes princes. La représentation de la *Bergerie* se donne ainsi idéalement comme un spectacle performatif et témoigne du désir monarchique de célébrer le ralliement de Navarre à la foi catholique, de calmer les ardeurs vengeresses de la famille de Guise, et d'affirmer le pouvoir d'un roi dont on sait qu'il est bien jeune et bien faible. La pastorale n'a donc point tant pour mission de célébrer un présent de concorde, que de le faire advenir, par la force magique de la représentation – ou de faire comme si le théâtre pouvait le faire. Cette inscription d'une félicité mythique dans un présent historique d'actualité s'opère par l'interprétation des personnages des princes par les jeunes princes eux-mêmes (que la représentation de 1564 ait ou non eu lieu, répétons-le) : en faisant se confondre les « signifiés » historiques (Orléans, Guise, Navarre, Angoulême et Marguerite de Valois) avec leur « signifiants » théâtraux (Orléantin, Guisin, Navarrin, etc), ne serait-ce que dans l'esprit du lecteur de la pièce après sa publication en 1565, Ronsard abouche le temps toujours fictif de la scène théâtrale au temps réel de la représentation de cour et cherche ainsi à conférer au rêve d'une actualité « dorée » et apaisée représentée dans sa pièce une valeur d'actualité « réelle » dans le temps présent de la performance et même, comme l'espère Catherine de Médicis, dans l'au-delà du spectacle.

La *Bergerie,* spectacle de cour chargé de divertir les princes, a une vertu incantatoire : en transformant, dans le temps et le lieu imaginaires de l'églogue, ces jeunes loups en bergers, peut-être se prendront-ils au jeu de la paix et transformeront-ils vraiment cette fragile actualité de 1564 en paix

durable ? Si les acteurs incarnent leur propre rôle, la transposition pastorale des personnages se trouve renversée[1] : ce ne sont pas des bergers de comédie qui, par leur nom double, représentent des princes, mais des princes réels que l'on voudrait, après le déchaînement de violences du premier conflit civil, transformer définitivement en bergers soucieux de leurs troupeaux. Margot peut certes congédier le regret de l'Âge d'or, mais c'est à la condition que la noblesse, dans le présent de la représentation, fasse taire ses discordes et se soumette à son roi, à l'instar de Navarrin et Guisin sur la scène, et ce afin que le royaume de France soit, et pour longtemps, un nouvelle Arcadie.

Cette mise en scène pastorale d'un Âge d'or présent, historicisé et incarné dans la personne de Charles IX, entouré d'une aristocratie loyale et disciplinée, va cependant se heurter à la réalité des haines irréconciliables entre les familles nobles – haines qui suivent, par foi ou par opportunisme, la ligne de fracture des conflits religieux. Il va également se heurter à la difficulté que rencontre Charles IX, du fait de sa jeunesse, à incarner le modèle pastoral du roi-berger pour l'ensemble de ses sujets.

(3) L'échec de la concorde pastorale

> Voila comme l'on mêlait avec les affaires de la Cour toutes sortes de plaisirs honnêtes ; mais, nonobstant cela, la haine de ceux de Guise contre l'amiral [de Coligny] demeurait toujours en leurs cœurs, et ne se pouvait trouver aucun moyen de les contenter[2].

Force est de constater que la réalité vient opposer une fin de non recevoir au rêve de paix et de concorde mis en scène comme présent dans la *Bergerie* de Ronsard. La croyance – réelle, incantatoire ou de pure propagande – dans la valeur modélisante du bien, dans le désir d'imitation que suscite nécessairement chez le spectateur la représentation du bon et donc dans la puissance performative du spectacle de la concorde, se heurte à un réel qui refuse cette forme d'esthétique morale. La force « exorcisante » de la représentation scénique d'un bon gouvernement vertueux fondé sur la paix devrait, selon les vœux de la reine relayés par le poète, convaincre les spectateurs de faire la paix et d'accepter le gouvernement du jeune roi comme bon ; mais la croyance en cette valeur talismanique du spectacle se révèle *in fine* comme un système de propagande qui présuppose, manifestement à tort, que les modèles proposés sont toujours imités par les destinataires du message.

---

[1] Laurence Giavarini parle à ce titre d'une « invers[ion] [du] système de destination du discours pastoral ». Voir GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale, op. cit.,* p. 72.
[2] CASTELNAU Michel de, *Mémoires de messire Michel de Castelnau*, *op. cit*., p. 325.

D'une part, le spectacle de la *Bergerie* ne s'adresse, du moins en 1564, qu'à un seul des deux camps qu'on voudrait voir réconciliés : l'assemblée des spectateurs de Fontainebleau est très majoritairement catholique et si le prince Louis de Condé – dont la soumission à la monarchie catholique ne sera pas très durable – et le cardinal de Châtillon sont présents, manquent à la cour Jeanne d'Albret, la mère d'Henri de Navarre, pourtant convoquée à la cour par la reine, ainsi que Gaspard de Coligny. Ce dernier est l'objet de la « haine de ceux de Guise », qui le soupçonnent d'avoir commandité l'assassinat du duc François et qui supportent très mal la décision du roi de déclarer l'innocence de l'amiral dans cette affaire en janvier 1566. La discorde règne d'autre part au sein du Conseil privé du roi, terrain d'affrontement du chancelier Michel de l'Hospital, qui défend une attitude modérée envers les protestants, et du cardinal de Lorraine (frère du défunt duc François), qui cherche à faire adopter les décrets du Concile de Trente auquel il a participé, décrets qui viendraient annuler la fragile paix d'Amboise. L'inquiétude des protestants face au pouvoir des Guise est d'autant plus vive que le contenu de l'entrevue de Bayonne avec la reine d'Espagne et les ambassadeurs de Philippe II est demeuré secret et que les huguenots français redoutent une levée d'armes soutenue par le roi catholique.

Sur le terrain international, lors de sa publication en 1565, la *Bergerie* n'atteint pas plus son but. Le recueil des *Élégies, Mascarades et Bergerie*, offert à Élisabeth I[ère] par l'ambassadeur de France Paul de Foix en août 1565, doit servir à conforter la paix signée avec l'Angleterre en avril 1564 et soutenir la politique d'alliances recherchée par Catherine de Médicis, qui souhaite marier Charles IX à la reine d'Angleterre, et le duc d'Orléans à Marie Stuart, alors veuve et destinataire de la *Bergerie*. Après avoir loué, dans l'épître dédicatoire du recueil, la « prudente gynécocratie, sous laquelle l'état public est vertueusement policé » (p. 34), en Angleterre comme en France, Ronsard place dans la bouche du Premier pasteur voyageur un appel explicite au mariage des reines anglaise et écossaise. Redoutant que leur jeunesse ne soit pas cueillie dans sa « saison première » (v. 850) et que, stériles, elles ne dépérissent, le poète les conjure de prendre mari, si possible dans la maison de France :

> Soient donc à deux rois leurs jeunesses liées
> Bien tôt d'un ferme nœud afin que mariées
> Sans perdre en vain le temps enfantent d'autres rois,
> Puis que leur majestés aiment tant les François. (v. 861-864)

Dans ce passage, très vraisemblablement rajouté entre l'écriture supposée à Fontainebleau et la publication du recueil, la dimension dynastique du souhait est évidente : il s'agit, par les mariages, mais surtout par les descendants, d'assurer la paix sur le sol de France, royaume « tant aimé » par ces souveraines. Mais cet espoir sera également déçu, et ce avant même que le livre ne puisse atteindre ses destinataires, puisque Élisabeth refuse la main du roi le 7 juin 1565 et Marie Stuart épouse Henry Darnley le 29 juillet.

Dans les mois et les années qui suivent l'écriture et la publication de la *Bergerie*, la valeur performative et « magique » des fêtes de cour, à laquelle semblait vouloir croire la reine mère et surtout qu'elle voulait faire croire à la cour, est contredite par les événements. L'antagonisme de Navarrin et Guisin (symbole de l'antagonisme des protestants et des catholiques), corseté dans la dramaturgie pastorale, se révèle au sommet de l'État et le roi, isolé sur la scène européenne du fait du refus d'Élisabeth de l'épouser et de sa propre réticence à enregistrer les décrets du Concile de Trente, se trouve bien incapable de conserver l'allégeance disciplinée de sa noblesse. L'action du souverain, que la pastorale tentait de présenter comme un roi accompli, est entravée par son jeune âge, dont Ronsard lui-même doit convenir dans l'*Élégie à la majesté du roi mon maître*, publiée immédiatement après la *Bergerie* dans l'édition de 1565 :

> Si les souhaits des hommes avaient lieu,
> Et si les miens étaient ouïs de Dieu,
> Je lui ferais une requête, Sire,
> De vous donner non un meilleur empire,
> Non plus de grâce ou plus grande beauté,
> Non plus de force ou plus de royauté,
> Ou plus d'honneur pour illustrer votre âge,
> Mais vous donner six bons ans davantage. (v. 1-8)

Le présent pérenne de l'Âge d'or, que Margot présentait comme advenu dans l'ici et maintenant du royaume de France, se trouve renvoyé dans un passé mythique ou dans un futur incertain ; la concorde, l'ordre et l'harmonie de la *Bergerie* n'ont pu être historicisés et demeurent dans le hors-temps et le hors-lieu de la fable pastorale. L'union des acteurs (ou futurs acteurs) de la vie politique représentée sur la scène n'a pu traverser le miroir et se traduire, de manière durable, dans l'assemblée des spectateurs et au-delà du théâtre. L'échec de la politique de conciliation de Catherine de Médicis fait donc de la *Bergerie* un pièce de théâtre d'actualité « manquée » dans ses effets – l'actualité dit ici le rêve d'une époque et non sa réalité, son présent fantasmé, qu'on souhaiterait *performer* par le spectacle, mais qui demeure *in fine* de l'ordre de la fiction, et qui remet en cause la valeur modélisante pour le public de la représentation de la concorde.

À partir du milieu du siècle, l'aspiration de la monarchie Valois à l'unité nationale échoue : en 1559, le bris de la lance du comte de Montgomery qui blesse mortellement Henri II et, en 1565, l'incapacité de Charles IX et de son entourage à pacifier durablement les tensions religieuses et politiques du royaume, semblent indiquer la résistance d'un temps de fer à la tentative « alchimique » de transmutation en nouvel Âge d'or tant souhaité par la royauté. La réalité violente vient dénier à la parole et à sa représentation scénique toute valeur transitive : « l'actualité » de la *Comédie et réjouissance de Paris* et de la *Bergerie* est l'actualité d'un rêve, d'un projet inachevé. Le temps futur qu'elles cherchent à toute force à présenter comme présent sur la scène leur échappe et devient aussi mythique que l'Âge d'or pastoral pourtant rejeté par la bergère Margot dans la pièce de Ronsard.

L'« actualisation » d'un futur pacifié et uni sur la scène est restée sans effet dans un réel profondément divisé.

Le petit nombre des pièces de théâtre d'actualité qui voudraient faire « advenir » la paix *par* sa représentation et qui, en réalité, se limitent à la célébration de l'unité et l'ordre retrouvés dans le royaume, peut surprendre. On l'a vu tout particulièrement à l'occasion des mariages de 1559, les auteurs se mettent au service de leurs « maître[s] » et « maîtresse[s] » pour chanter les événements heureux, mais ils le font plus volontiers sous la forme de textes destinés à la lecture (serait-elle publique) que de textes destinés à la représentation scénique. Cette « méfiance » que semble inspirer l'écriture dramatique provient peut-être du fait que le théâtre, par sa structure dialoguée, prend toujours le risque de la contradiction et de la diversité des opinions et des points de vue. Ce dialogisme n'en fait sans doute pas la forme spectaculaire la plus à même de porter la fiction de paix de la monarchie Valois et son rêve d'un règne de l'Un, tant politique que religieux. En l'absence d'un point de vue auctorial explicite et surplombant, la discorde peut se glisser dans les interstices de l'échange entre les personnages et la dynamique de la fable aller à l'encontre de la représentation d'un temps immuable, figé dans sa perfection harmonieuse.

Cette « perturbation » d'un point de vue univoque est tout à fait sensible dans la *Comédie* de Jacques Du Boys, où la dispute entre les trois corps de la ville occupe la plus grande partie du dialogue et demeure irrésolue à la fin de la pièce, sans que le personnage « dominant » de Paris, et avec lui le spectateur, ait pu conclure de la supériorité de l'une ou l'autre de ses filles. Certes, la fin de la pièce donne à voir la réduction du conflit et le passage à l'union *via* l'intrigue théâtrale, mais elle ne résout pas la querelle de préséance soulevée par les personnages et simplement « interrompue » par la fable du fagot de bois. De la même façon, Ronsard doit interrompre le fil même de son action dramatique – le concours de chants entre les bergers – pour préserver l'horizon idéologique pacificateur de sa *Bergerie*.

Ce n'est donc peut-être pas sans raison que, lors du tour de France royal, Catherine de Médicis, qui, d'après Brantôme, s'oppose par superstition aux représentations de tragédie à la cour, semble avoir préféré à la représentation de la discorde toujours implicite dans le dialogue et la fable de théâtre, les mascarades, les tournois allégoriques et les entrées solennelles, à la signification toujours plus maîtrisée et univoque – du moins de la part du spectacle lui-même, car rien ne peut laisser présager de la réaction des spectateurs. Ainsi, le bref « débat » composé par Ronsard pour les mascarades données à Bar-le-Duc en mai 1564[1], qui met en scène les quatre éléments et quatre planètes qui se disputent l'honneur d'avoir veillé sur la naissance et les dons naturels du roi – conflit tranché par le jugement de Jupiter qui fait de Charles IX son égal terrestre, ne pourrait servir d'argument à une pièce de théâtre. La brièveté du débat (62 vers) et l'absence d'échange (chaque

[1] RONSARD Pierre de, « Pour les mascarades de Bar-le-Duc », in *Œuvres complètes*, Paul Laumonier (éd), *op. cit.*, vol. XIII, p. 222-224.

élément ou planète ne prononce qu'un sizain) font de ce texte le support d'un compliment au roi dont la raison d'être réside avant tout dans la flamboyance très certaine des costumes et non dans un réel intérêt dramatique pour l'affrontement scénique des entités de l'univers terrestre et céleste.

La préférence de Catherine de Médicis pour le spectacle de cour au détriment du théâtre s'explique aussi par la présence plus grande et plus fondamentale dans le ballet et les mascarades de la musique et de la danse, transcriptions sonore et physique de l'harmonie des sphères et donc de la concorde céleste. Parce que danse et musique s'adressent plus directement au corps et à la sensibilité des acteurs et des spectateurs, et non à l'imagination et à l'esprit comme le théâtre, elles semblent mieux à même de dire et de produire la concorde dans l'assemblée, selon la perspective néo-platonicienne de la reine.

La scène de théâtre serait-elle dès lors le lieu privilégié de la représentation de la désunion et du conflit ? Nous avons pu voir dans la première partie de cette thèse combien la dramaturgie du théâtre d'actualité protestant, quel que soit le genre qu'il adopte, se construit toujours sur une opposition du Bien réformé et du Mal catholique, et ce même dans les œuvres chargées de chanter l'Union, comme le théâtre patriotique genevois. La scène théâtrale est avant tout le lieu de l'*agôn*, de l'affrontement des contraires (qui peut être tragique, comique ou pastoral), que cette opposition soit ou non incarnée sur la scène : ainsi, dans les textes que Joseph Duchesne et Simon Goulart composent pour le renouvellement de la combourgeoisie genevoise de 1584[1], l'Autre catholique contre lequel se fonde l'union des cantons suisses réformés est évoqué régulièrement dans la pièce comme le peuple maudit, sur lequel Satan déchaîne ses foudres, mais cantonné au-delà de la frontière naturelle des Alpes, loin du bonheur et de la paix suisses. On pourrait formuler l'hypothèse selon laquelle ce serait cette nécessaire opposition, à l'intérieur ou à l'horizon du texte, qui rend en quelque sorte impossible la *Bergerie* de Ronsard, qui ne voudrait chanter qu'un Âge d'or parfait dans une foi (catholique) unique et indivisible.

Cette propension théâtrale à dire ou à pointer la désunion, le désaccord et l'opposition s'illustre dans une pièce d'actualité contemporaine de la *Bergerie* que nous n'avons pas inclus dans notre corpus car son titre l'inscrit dans le champ de la moralité. *Mars et Justice*[2], ainsi qu'elle est communément désignée, est une pièce anonyme composée – et probablement jouée – dans le milieu parlementaire parisien au début de l'année 1564, qui refuse le consensus national proposé par la monarchie Valois et dénonce explicitement la fiction de paix royale. Théâtre écrit par la ville pour la

---

[1] Voir Première Partie, Chapitre 4, « Le présent patriotique : construction théâtrale de l'identité genevoise calviniste (1558-1605) ».

[2] Anon., *Moralité : Mars, le Ministre et le Marchand, Justice, Rouge Affiné, Decliquetout, Bec Affilé, Bon Droit*, ms, Anon., *Moralité : Mars, le Ministre et le Marchand, Justice, Rouge Affiné, Decliquetout, Bec Affilé, Bon Droit*, ms., BnF 24340. Les citations renverront à cette édition : Anon., *Moralité : Mars, le Ministre et le Marchand, Justice, Rouge Affiné, Decliquetout, Bec Affilé, Bon Droit*, in Jean-Claude Aubailly et Bruno Roy (éds), *Deux moralités de la fin du Moyen-Âge et du temps des Guerres de religion*, Genève, Droz, 1990.

ville (à l'inverse de la *Comédie et réjouissance de Paris*, dédiée par la ville à la cour), elle emprunte aux formes de la moralité et de la sottie pour mettre en scène un propos violemment critique envers la politique de paix et de « tolérance » de Catherine de Médicis. Le dieu de la guerre Mars rencontre tout d'abord un Ministre (protestant) dont il promet de protéger les prêches s'il obtient son soutien financier, puis un Marchand qui accepte de combattre Justice, en échange du pouvoir de dire le droit et de garder les « seaux » de son « consulat » (v. 96-97). Bien que Justice soit défendue par les sots Bec Affilé, Rouge Affiné et Declicquetout, elle est violemment dépouillée de son manteau par Mars, qui lui extorque de plus force deniers pour acheter une paix « fourrée » et « rongie » (v. 459 et 464). Bon Droit et Justice sont obligés de s'incliner, mais formulent tout de même quelques menaces, notamment à l'encontre de la tolérance religieuse (« Car ne peut prospérer celle région,/ Qui veut entretenir double religion », v. 433-434).

Cette moralité reflète l'attitude du Parlement de Paris, violemment anti-protestant, qui a tout d'abord refusé d'enregistrer l'édit d'Amboise marquant, en mars 1563, la fin de la Première Guerre de religion. La colère des parlementaires parisiens est encore augmentée par l'édit royal de novembre 1563 « portant établissement des juges-consuls en la ville de Paris », c'est-à-dire attribuant à quatre consuls, choisis parmi les marchands, de statuer sur les différends survenus entre marchands, pour des sommes inférieures à 500 livres tournois. Ce nouveau tribunal de commerce, qui empiète sur les prérogatives du Parlement, ravive les tensions entre la Cité et la Ville, dont la *Comédie et réjouissance de Paris* tentait en vain de donner une version apaisée en 1559. En attisant les conflits religieux nationaux et les conflits judiciaires locaux à travers une structure allégorique parfaitement limpide, la moralité de *Mars et Justice* témoigne de la faillite ou du caractère impossible du rêve d'union et de concorde promu par la monarchie Valois.

L'actualité que cette moralité donne à voir n'est pas celle d'un futur tant espéré qu'on le présente comme advenu pour favoriser sa réalisation présente (Du Boys et Ronsard), c'est l'actualité d'un conflit réel, donné à voir sous une forme extrêmement polémique pour convaincre les spectateurs – appartenant très certainement au milieu parlementaire, si la pièce a été jouée par la Basoche – de prendre parti contre les protestants et contre les marchands. Au lendemain de la paix d'Amboise, cette moralité s'oppose donc en tous points au projet irénique de Catherine de Médicis et consacre sur la scène le présent paisible et unifié de tout le royaume comme « un rêve perdu de la Renaissance ».

III. De la paix d'amour à la paix de loi. La *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* (1579) : un appel « légaliste » à l'autorité monarchique

> Sire, ne souffrez ligues et partialités en votre royaume : éteignez et accoisez tels divorces et haines mortelles, les seuls arguments des guerres civiles. Et regardez de votre œil de piété vos pauvres sujets tant foulés et profligés des guerres passées[1].

La mise en scène théâtrale des conflits peut cependant également constituer un appel à la paix, mais à une paix différente de celle fondée sur la doctrine néo-platonicienne de l'amour du monarque pour son peuple.

La *Comédie et réjouissance de Paris* et la *Bergerie* de Ronsard proposaient à la ville et à la cour un espace dramaturgique d'illustration et de (tentative de) validation de l'idéologie de conciliation et de pacification. En 1575, dans une dernier essai théâtral de mettre en scène la venue de cet Âge d'or et de paix tant souhaité en le faisant coïncider avec l'avènement au trône d'Henri III, le principal du collège de Troyes Pierre de Monchault (ca. 1535-1581) reprend le motif pastoral pour écrire sa *Bergerie touchant la mort du roi Charles IX et l'heureuse venue de Henri III. de ce nom roi de France et de Pologne*[2]. Dans le premier mouvement de la pièce, les bergers prononcent l'éloge funèbre du roi défunt[3] qui à présent protège ses troupeaux depuis les Cieux bienheureux, puis la seconde partie de la *Bergerie* est consacrée au chant joyeux annonçant le retour d'« un pays étrange » (la Pologne[4], B iv r°) du nouveau et « magnanime roi,/ Qui est le vrai bouclier de la chrétienne foi » (C ii r°). On doit constater le glissement temporel de cet Âge d'or catholique (le texte est dédié à l'évêque de Troyes Claude de Bauffremont, qui sera plus tard un ardent ligueur) ; la réjouissance n'est plus de

---

[1] BOUNIN Gabriel, *Harangue au roi, à la reine et aux hommes français, sur l'entretenement et réconciliation de la paix, et entrée dudit seigneur en ses villes,* Paris, Robert Estienne, 1565, p. 12 r°.

[2] MONCHAULT Pierre de, *Bergerie touchant la mort du roi Charles IX et l'heureuse venue de Henri III. De ce nom roi de France et de Pologne*, Paris, Jean de Lastre, 1575. Les citations renverront à cette édition.

[3] La description du tombeau que les bergers projettent de construire pour le roi Charles s'inscrit dans la tradition mélancolique de l'églogue, rendue particulièrement célèbre par les deux tableaux où Nicolas Poussin représente, dans un paysage pastoral, un tombeau portant la mention « Et in Arcadia ego ». Voir PANOFSKY Erwin, « *Et in Arcadia ego*: Poussin and the elegiac tradition », in Erwin Panosfky, *Meaning in the Visual Arts: papers in and on art history*, Garden City, Doubleday, 1955, p. 295-320.

[4] À l'annonce de la mort de son frère survenue le 30 mai 1574, Henri III fuit secrètement son royaume polonais et, redoutant de traverser les états réformés d'Allemagne, rentre en France par Vienne, Venise et Mantoue, avant de rejoindre Catherine de Médicis à Lyon en septembre. Au début de l'année 1575, il quitte le Dauphiné pour Reims, où il est sacré roi le 13 février. Il n'est pas impossible que son chemin soit passé par Troyes comme le laisse entendre Pierre de Monchault : « Ne te tarde-t-y point, ô catholique Troyes,/ Que ce fameux héros dedans tes murs tu voies,/ Afin de l'honorer, et lui montrer combien/ Toujours ton habitant à voulu être sien » (C i v°).

l'ordre du constat (même fantasmé) comme dans la *Bergerie* de Ronsard, elle appartient à un futur espéré, mais toujours incertain :

> Le malheur s'en **ira**, [d']un Henri de Valois
> Le sage jugement rétabli**ra** les lois.
> Sa dextre défend**ra** l'apostolique Église,
> C'est lui qui remett**ra** en honneur la prêtrise,
> Et qui enchâss**era** de nos forêts les loups,
> Qui craignent la fureur de ses foudroyants coups. (C ii r°, nous soulignons)

Le nouveau souverain sera-t-il à la hauteur des espérances que le camp catholique place en lui ? La question reste ouverte et l'on peut constater que le dramaturge n'a pas ici recours à la « magie » spectaculaire choisie par Catherine de Médicis pour mettre en scène comme présent un futur qu'on voudrait tant voir se réaliser. Certes, il convient que les bergers ne se réjouissent pas trop juste après avoir déploré la mort de Charles et la tristesse de sa femme Élisabeth, mais nous pouvons constater qu'il semble, en 1575, impossible de conjuguer l'Arcadie au présent. Sans doute le souvenir de la très récente Saint-Barthélemy, dont les massacres ont profondément choqué l'opinion, même catholique, l'interdit-elle également.

Trois ans plus tard, dans la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe et la Picorée et bannissement de Mars, à l'introduction de Paix et sainte Justice,* l'homme de loi Gabriel Bounin abandonne totalement l'espoir d'une paix d'amour et donne une forme scénique à la position des « politiques », en appelant de ses vœux l'avènement d'une paix royale fondée sur la fermeté et le respect de l'autorité monarchique.

Les résurgences presque constantes du conflit religieux (Deuxième, Troisième, Quatrième et Cinquième Guerres de religion entre 1567 et 1576) et le sanglant massacre de la Saint-Barthélemy le 24 août 1572, qui a violemment écorné la politique d'harmonie et de concorde des Valois, témoignent d'une incapacité de la monarchie à apaiser les tensions religieuses et politiques qui déchirent le royaume. Malgré les tentatives de démonstration-performance d'une harmonie des cœurs et des esprits lors des fêtes de cour organisées pour célébrer le mariage de Marguerite de Valois et Henri de Navarre à la mi-août 1572 et celui d'Anne de Joyeuse et de Marguerite de Lorraine en 1581[1], la politique du compromis pratiquée par Catherine de Médicis et les rois Charles IX puis Henri III ne parvient pas à rétablir la paix.

Quatre « partis » se dessinent, dont les contours se déplacent au gré des alliances traditionnelles entre grandes familles, des allégeances nobiliaires ou de service, des abjurations et des conversions, des appartenances géographiques ou sociales qui parfois contredisent les croyances religieuses. S'opposent donc : les catholiques intransigeants menés par la famille de Guise ; les huguenots radicaux qui soutiennent les positions monarchomaques et prônent la résistance face à un

[1] Voir Frances A. Yates dans YATES Frances A., *Les Académies en France au XVI^e siècle, op. cit.*, chapitre XI : Les Académies et les fêtes de cour.

pouvoir qu'ils jugent tyrannique ; les nobles « malcontents » – tant protestants que catholiques – déçus d'être écartés des affaires au profit des conseillers italiens « étrangers » et rassemblés autour du frère du roi le duc d'Alençon et de Henri de Montmorency-Damville ; les « politiques » modérés, parfois baptisés en mauvaise part « moyenneurs », qui font primer la paix sur l'exigence d'unité religieuse et dont l'homme fort est, jusqu'à sa mort en 1573, Michel de L'Hospital.

Si tous s'entendent sur la nécessité de rétablir la concorde civile dans un royaume ravagé par les troupes étrangères engagées tour à tour par les différentes armées, leur opposition se cristallise principalement autour de deux questions qui témoignent du caractère parfois mouvant des lignes de partage entre tel ou tel parti. Premier sujet de division, le rapport à Rome : les ultra-catholiques souhaitent l'application des décrets du Concile de Trente et, plus généralement, une soumission du trône à l'autel dans la lutte contre l'hérésie, quand les trois autres partis sont résolument gallicans et envisagent, à des degrés divers, la possibilité d'une coexistence des deux religions à l'intérieur du royaume. Second sujet de division, la conception de la souveraineté : les monarchomaques promeuvent une souveraineté dévolue au peuple et à ses représentants les états généraux, peuple auquel le souverain serait lié par contrat ; les nobles malcontents comme les ultra-catholiques soutiennent le principe d'une monarchie « mixte », où la souveraineté serait partagée entre le roi, la noblesse et les états ; les politiques sont en faveur d'une souveraineté non partagée dévolue au roi, qui peut prendre conseil auprès des états mais demeure seul juge et législateur[1].

Tout en refusant les principes machiavéliens de l'entourage italien de la monarchie, stigmatisés comme « amoraux », et en soulignant le fait que le pouvoir du roi procède toujours d'une délégation divine (*Nulla potestas nisi a Deo*), les conceptions « politiques » mettent pour la plupart au second plan la question de la division religieuse pour s'intéresser au problème de la rébellion contre l'autorité royale et la condamner absolument. Issues des milieux parlementaires, elles demandent une paix qui se soit pas le résultat d'une concorde harmonieuse du monarque et de ses sujets, mais la conséquence d'une application ferme de l'autorité royale, à travers ses lois et ses édits.

C'est bien un appel anti-monarchomaque au pouvoir et à la force du roi que lance la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* pour parvenir à chasser Mars et à réintroduire dans le royaume Paix et Justice. Par rapport à la *Comédie et réjouissance de Paris* et à la *Bergerie* de Ronsard, la perspective est doublement renversée : d'une part, ce n'est pas la royauté qui est invitée à contempler son œuvre de paix harmonieuse, mais l'ensemble des états qui lui demande d'agir, par la loi, pour la faire advenir ; d'autre part, la paix n'est pas un donné fantasmé censé précéder la fiction qui n'en montrerait que les conséquences bénéfiques, elle est au contraire présentée, au sein de la fable, comme le but et la conséquence du processus dramatique. La célébration de la concorde, à la fois anticipée

[1] Voir JOUANNA Arlette, *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661,* Paris, Fayard, 1989, p. 167.

(valeur talismanique) et rétrospective (valeur de propagande), laisse place à une expérimentation, dans le déroulement de l'action scénique, des conditions de possibilité d'établissement de la paix. Mais la scène n'est pas seulement le lieu d'une expérimentation fictive, et, par la mise en scène de l'actualité, elle contient également une recommandation politique adressée au souverain et aux états du royaume, afin que soit rétablie une paix catholique et royale.

(1) Gabriel Bounin : un disciple catholique et « pacifiste » de Jean Bodin ?

Bien que le mot et l'idée soient anachroniques, les écrits de Gabriel Bounin témoignent d'un état d'esprit « pacifiste » ou, du moins, d'une haine de la soldatesque particulièrement marquée. Bailli de Châteauroux en Berry (sa ville natale), avocat au Parlement de Paris, Gabriel Bounin est l'auteur en 1561 de *La Soltane*, tragédie d'actualité « ottomane » que nous avons choisi de ne pas étudier ici[1] en raison de l'éloignement géographique de son sujet qui incite à une lecture de la fable comme détour allégorique. En 1565, après la première Guerre de religion, il participe à l'effort de pacification du royaume en adressant une *Harangue au roi, à la reine et aux hommes français, sur l'entretenement et réconciliation de la paix, et entrée dudit seigneur en ses villes*, dans laquelle il s'élève contre les « hommes français » qui ont pris les armes contre leur souverain :

> Ne voulez-vous point dépouiller ces harnais froissés ? ces corselets ? ces saigneuses armes ensanglantées de votre sang même ? dont viennent telles licences d'armes, telles impressions belliques, et appareils hostiles ? dont viennent telles rancœurs, tels orgueils accrêtés, et telles haines plus que capitales[2] ?

Gabriel Bounin en appelle à la paix, mais par la manière forte, le roi devant « exiler ou du tout exterminer les rebelles », ces « séditieux, perturbateurs et ennemis du repos public » (p. 6 v°) – i. e. ici les protestants qui ont pris les armes en 1562 à la suite du massacre de Wassy :

> Tout ainsi, Sire, que le chirurgien cautérise ou coupe du tout le membre mort et pourri, pour crainte qu'il ne corrompe ou putréfie les autres parties saines et bien affectées, ainsi faut-il, pour la conservation et repos des choses publiques, exiler ou du tout exterminer les rebelles, pour crainte qu'ils n'endommagent les bien nés à la grande jacture et ruine de l'état public. (p. 6 v°-7 r°)

Nous sommes loin des représentations apaisantes de la *Bergerie* et des fêtes de Fontainebleau et de Bayonne qui voudraient tant refléter l'image d'un royaume uni. Il s'agit au contraire pour Bounin de sauvegarder « l'état public » en identifiant les fauteurs de trouble et en les séparant, violemment si nécessaire, du reste du royaume, de peur qu'ils ne corrompent les « bien nés ». Il est intéressant de retrouver la même métaphore corporelle de la contagion et de l'amputation que chez le protestant

[1] Voir l'Introduction.
[2] BOUNIN Gabriel, *Harangue au roi, à la reine et aux hommes français, op. cit.*, p. 16 v°. Les citations renverront à cette édition

genevois Conrad Badius qui, dans l'adresse au lecteur de sa *Comédie du Pape malade* (1561), en appelait également aux méthodes radicales des « cautères et incisions » (p. 216) pour lutter contre la maladie romaine. Pour l'avocat et bailli Bounin, l'origine du mal qui touche le grand corps du royaume de France ne réside pas dans l'ignorance des Saintes Écritures, mais dans le « mépris et contemnement des lois » :

> Sire, telles libertés et insolences impunies ne proviennent que du seul mépris et contemnement des lois, qui hui sont sans âme, n'ayant sang ne force pour la juste crainte que elles ont de ceux mêmes qui leur devraient craindre, chérir et révérer. (p. 6 v°)

Il en appelle donc au roi afin qu'il fasse respecter la justice et qu'il punisse ceux qui contreviennent à ses lois et à ses édits, fondements de la monarchie « esquels seuls repose justice, liberté, et habitude, et union de vos sujets naturels » (p. 5 r°). Plaidoyer *pro domo*, cette *Harangue* « légaliste » demande également au souverain de protéger ses hommes de loi, soutiens de la paix :

> Sire, entretenez vos irénarques, vos prévôts et protecteurs de paix et repos public. Sire, tenez la main à leurs sains conseils, faites inviolablement entretenir vos lois et édits, afin que la vie de vos sujets soit réglée par actes justes et condignes. (p. 11 v°)

La cause religieuse des troubles, qui n'est pas mise en avant afin de pouvoir présenter les huguenots comme des simples rebelles à l'autorité royale et ne pas justifier une guerre sainte, est cependant présentée en filigrane sous l'angle de la loi, non plus humaine mais divine, contre laquelle ces « réprouvés » se sont également rebellés :

> je n'ai choisi ici seulement de parler de celle loi que nature (accompagnée de raison) libéralement nous départirait, ainsi de celle que le Seigneur aurait écrite et imprimée au plus secret du cœur des fidèles, par laquelle seule se connaît le péché. [...] le seul argument et motif de ces guerres civiles, ce est le mépris de la loi et justice, les semences et vrai fruits de la crainte de Dieu : et ne doute pas que tel contempteurs ne soient touchés de sa main comme réprouvés (p. 9 v° -10 r°)

La paix est en effet un don que « Dieu par droit héréditaire nous a délaissé pour vivre **ensemble en unité de foi et religion** » (p. 23 r°, nous soulignons). Cette dernière phrase de la *Harangue* vient confirmer l'orientation catholique du propos de Bounin, mais témoigne surtout par contraste de l'importance qu'il donne à la paix et au respect de la loi des hommes par comparaison à ces deux seuls passages qui font référence à la cause religieuse des troubles civils.

En 1579, alors qu'il exerce la charge de conseiller et maître des requêtes ordinaires de « Monsieur » François d'Angoulême – devenu notamment duc d'Anjou et duc de Berry par la paix de Beaulieu en 1576 –, Gabriel Bounin publie la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe*, qui témoigne de la même orientation pacifiste que la *Harangue*. Ce n'est plus tant cependant le respect des lois qui doit assurer la défaite de Mars, mais l'exercice d'une souveraineté royale entière et respectée, à laquelle font appel les états du royaume et que conseillent les « avis », sans se substituer à elle. Cette évolution de la position du bailli de Châteauroux peut trouver une explication dans le fait que l'autorité du roi est alors profondément remise en cause : le massacre de la Saint-Barthélemy en 1572,

la reprise des conflits après l'édit de pacification de Beaulieu de mai 1576, que l'on pensait – encore une fois – définitif (et qui était très favorable aux protestants), l'incapacité du nouveau roi Henri III à s'imposer devant les états convoqués en décembre 1576 à Blois sont autant de raisons qui pourraient pousser le « politique » catholique Gabriel Bounin à prendre la défense du pouvoir monarchique et à inciter le roi à réagir fermement contre les fauteurs de troubles qui ravagent son royaume. Il ne faut pas non plus négliger le fait que, depuis 1577, François d'Anjou s'est retourné contre ses anciens alliés protestants et a pris la tête de l'armée royale, or c'est à lui que le dramaturge dédie sa *Tragédie sur la défaite et occission de la Piaffe*, qui pourrait constituer une déclaration dramatique de contrition pour les troubles suscités par Monsieur à la tête des Malcontents lors de la Cinquième Guerre de religion (1574-1576). Enfin, nous souhaitons formuler l'hypothèse d'une rencontre encore non documentée mais tout à fait vraisemblable et qui a pu fortement influencer la vision politique du dramaturge : Gabriel Bounin devient maître des requêtes de Monsieur en 1576, quand ce dernier est fait duc de Berry, et participe aux états généraux de Blois en tant que député du tiers de son baillage ; dans ces deux charges, il est impossible qu'il n'ait pas rencontré Jean Bodin, lui-même maître des requêtes du duc d'Alençon depuis 1571 et délégué aux états de Blois par le tiers du Vermandois.

En 1576, l'année probable de leur rencontre, Bodin, juriste et avocat à Paris (comme Bounin), publie *Les Six livres de la République* qui défendent le principe d'une souveraineté royale qu'on dira plus tard « absolue », sous la double autorité de la justice et de la religion, non soumise aux lois civiles, mais seulement « aux lois de Dieu et de nature, ainsi qu'aux justes conventions », et « aux lois qui concernent l'état du royaume[1] » (loi salique, loi de non aliénabilité du domaine, etc.). Lors des états généraux de 1576, Jean Bodin mène la fronde du tiers qui refuse d'aliéner le domaine pour financer l'effort de guerre. Il ne faudrait pas conclure hâtivement de cette opposition que Jean Bodin considère le pouvoir des états comme supérieur à celui du roi, bien au contraire :

> Et en cela se connaît la grandeur et majesté d'un vrai prince souverain, quand les états de tout le peuple sont assemblés, présentant requête et supplications à leur prince en toute humilité, **sans avoir aucune puissance de rien commander, ni décerner, ni voix delibérative** : ains ce qu'il plaît au roi consentir ou dissentir, commander ou défendre, est tenu pour loi, pour édit, pour ordonnance. [...] si le prince souverain est sujet aux états, il n'est ni prince, ni souverain. (p. 198, nous soulignons)

Selon Bodin, c'est uniquement à la « loi royale » ou loi du royaume, attachée à la couronne et non à la personne du souverain, que « les rois ne peuvent déroger sans le consentement des états » (p. 253), hormis laquelle « le sujet doit obéissance à son prince souverain, envers et contre tous, réservé la majesté de Dieu, qui est seigneur absolu de tous les princes du monde » (p. 217). De même, le Sénat (grand conseil, conseil privé ou conseil étroit), très utile pour conseiller le souverain, n'a cependant aucune souveraineté, ce qui conduirait à une « éversion de la majesté, qui est si haute et si sacrée, qu'il n'appartient à sujets, quels qu'ils soient, d'y toucher ni près ni loin » (p. 42). Sur la question de l'unité

[1] BODIN Jean, *Les Six livres de la République* (texte de l'édition de 1593), Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet et Henri Rochais (éds), Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1986, p. 214 et 197. Les citations renverront à cette édition.

religieuse, le juriste, dont la foi a donné lieu à de multiples conjectures (serait-il d'origine juive, converti au calvinisme ?), ne se prononce pas, révérant la majesté de Dieu sans la lier à une Église spécifique, mais il insiste très fortement sur la dimension morale de son ouvrage, qu'il oppose en tous points au *Prince* de Machiavel, lequel « a mis pour deux fondements des républiques, l'impiété et l'injustice, blâmant la religion comme contraire à l'état » (p. 12), quand Bodin fait de « piété, justice et foi » les fondements du pouvoir monarchique légitime :

> Or la plus noble différence du roi et du tyran est, que le roi se conforme aux lois de nature : et le tyran les foule aux pieds : l'un entretient la piété, la justice et la foy : l'autre n'a ni Dieu, ni foy, ni loy. (p. 57-58).

Nous allons chercher à montrer dans quelle mesure la pièce de Gabriel Bounin peut être analysée comme une mise en œuvre dramaturgique des théories politiques développées par Jean Bodin et comment la scène de la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* se fait le lieu d'expérimentation et de validation d'une souveraineté royale non contestée, qui parvient par sa seule autorité à restaurer la paix dans le royaume. Loin de la mise en scène d'une actualité déjà pacifiée au début de la pièce, dont on espère des vertus magiques propres à susciter la concorde parmi les spectateurs, Gabriel Bounin propose un système théâtral de preuve où l'action dramatique vient promouvoir, dans et par son déroulé, une certaine forme d'organisation du royaume. Mû par une condamnation de la guerre au nom des ravages qu'elle provoque, le bailli de Châteauroux n'en appelle cependant pas moins à l'unité religieuse du royaume sous une bannière catholique, mais pas au prix d'un conflit armé.

Cette dimension catholique est fidèle à la *Harangue* de 1565 et témoigne de l'inscription de la pièce dans une actualité et une stratégie politique bien précises. Publiée à Paris en mai 1579[1] – c'est-à-dire après le traité de Nérac (février 1579) signé par Catherine de Médicis et Henri de Navarre, traité confirmant l'édit de Poitiers (septembre 1577) qui mettait un terme à la Septième Guerre de religion en restreignant la liberté de culte par rapport à l'édit de Beaulieu (mai 1576) –, la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* est contemporaine du ralliement temporaire des Malcontents catholiques au pouvoir royal et, dans le même temps, du raidissement de la monarchie à l'égard des protestants. En dépit de l'édit de pacification de Beaulieu, Henri III prend, dès novembre 1576, la tête de la première Ligue catholique nobiliaire, il promet au pape de lutter contre l'hérésie en échange de subsides pour financer les combats et fonde, en décembre 1578, l'ordre royal du Saint-Esprit réunissant la fine fleur de la noblesse catholique, mais dont le grand absent demeure son frère – preuve s'il en est de l'instabilité des alliances et des édits de paix. Nous verrons comment, tout en prenant résolument le parti du roi qu'il présente comme le seul personnage capable de rétablir la paix, Bounin n'en cherche pas moins à plaider la cause de son maître François d'Anjou, et ce à travers la figure

[1] La dédicace de la pièce indique « à Paris ce 23 mai 1579 ».

d'une Noblesse qui se repent (un peu) de ses déportements, mais qui, dans le présent de l'action dramatique, apporte au pouvoir royal le soutien d'un bras armé nécessaire à la déroute de Mars.

Nous tenterons également de voir comment cette stratégie de pacification par l'affirmation d'une autorité monarchique soutenue par les états, si elle refuse l'idéal « talismanique » de la concorde des sujets créée par l'image même de cette concorde, n'en est pas moins fondée sur un escamotage problématique de certaines responsabilités. Une pacification partisane comme celle mise en scène par le politique catholique Bounin ne repose-t-elle pas toujours sur un oubli relatif du rôle qu'a joué le parti que l'on défend dans les hostilités auxquelles on cherche à mettre un terme ? La *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe*, près de vingt ans avant l'édit de Nantes, ne propose-t-elle pas une solution politico-théâtrale qui fonde la paix (catholique) sur l'effacement des culpabilités et la souveraineté indiscutée du roi ?

(2) Une dramaturgie de la pacification par la loi ou la mise en scène des principes de la **République** *de Bodin*

Le Prologue de la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* célèbre la venue de Paix par laquelle Dieu a tiré ses peuples « D'oppression, de disette, et soufferte » (p. 1 v°) : d'emblée, l'accent est mis sur les ravages provoqués par le dieu de la guerre Mars « Qui tout bravait sous l'horreur de son bras/ Sous le tranchant de son fier coutelas », et dont on espère qu'il est à jamais banni « d'ici bas ». Les cinq actes de la pièce vont mettre en scène les étapes de ce bannissement que le Prologue compare, de manière topique, à l'arrivée du printemps après l'hiver et du jour après la nuit.

À l'acte I, Mars se lamente des revers imposés par Fortune qui, après l'avoir porté au faîte du pouvoir, a dressé le monde entier contre lui :

> Les rois nous courent sus, leurs suppôts et leurs princes,
> Les peuples, les cités, les villes et provinces,
> Même les trois états se sont mis en la plaine
> Pour nous chasser d'ici, en quelque gent lointaine (p. 3 r°).

On peut déjà souligner que le dieu de la guerre mentionne les « rois » comme ses premiers adversaires, derrière lesquels marchent unis les sujets du royaume, tout d'abord déclinés dans des oppositions statutaire et géographique (peuples/cités, villes/provinces), puis rassemblés par ordre dans les « trois états ». La lamentation de Mars est relayée par ses acolytes Picorée (i. e. maraudage, chapardage – le mot « picoreur » désignant le plus souvent un soldat se livrant au pillage des champs) et Piaffe (i. e. fanfaronnade, rodomontade), qui se désolent de devoir « vider ces pays sans demeure » car les peuples « sont après [eux] » (p. 4 r°).

En contrepoint, l'acte II, qui n'est pas signalé à l'inverse des quatre autres mais que l'on peut facilement distinguer par un changement de personnages, met en scène les trois états qui prennent successivement la parole par ordre de préséance. Tous trois condamnent avec des images frappantes les violences engendrées par les guerres : « les torrents regorgés/ Et enrougis des hommes égorgés » (p. 4 r°), « les cités ores démantelées,/ Et à rez de la terre aux plaines égalées » (p. 5 r°), la « terre [qui] fait refus/ Oui seulement de nous rendre le grain,/ Que l'on avait enserré dans son sein » (p. 5 v°) sont les signes d'un désordre absolu provoqué par Mars « armé de pièces/ D'un acier attrempé » (p. 4 r°). Cette question du dés*ordre* est présente dans chacune des répliques des trois ordres : l'Église déplore un « **ordre** des tribus [...]/ Difformé, altéré et confus en mélange » (p. 4 v°), la Noblesse insiste sur le fait que « Les dignités, les rangs, les **ordres** sont confus » (p. 5 r°), et le Tiers état s'inquiète de voir la terre « retourner en son premier chaos/ Vu le mélange et tout **ordre** confus » (p. 5 v°, nous soulignons). Si tous trois s'entendent sur la cause générale de ce désordre – à savoir la guerre – et sur le remède à appliquer – chasser Mars –, chaque ordre n'insiste pas sur les mêmes causes et conséquences de ce désastre. Selon L'Église, qui regrette que l'on ait « rav[i] et butin[é] » ses biens (p. 4 r°) et négligé la Charité, Mars a conduit les « peuples trop mutins, turbulents, et noisis » à la révolte, ces derniers devant être retranchés « Du livre des élus » car ils se sont détournés de « la foi qui devrait être empreinte/ Du chrétien **catholique** dans la poitrine sainte » (p. 4 v°, nous soulignons). La Noblesse blâme quant à elle ses propres déportements : « La noblesse jadis, humble, sage et traitable,/ En ces temps si divers, s'est rendue indomptable » et s'est « étrang[ée]/ Du chemin et sentier, ou la vertu se range » (p. 5 r°). Le Tiers état affirme enfin que le désordre terrestre provient des péchés que chacun « Félonnement enserr[e] en [son] cœur » (p. 5 v°). Les trois états en appellent donc à un nouvel ordre de paix, catholique et vertueux, sans préciser néanmoins quel principe temporel devra être la source de cet ordonnancement du royaume.

Le portrait à charge de la guerre, si cher au « pacifiste » Bounin, se poursuit à l'acte III qui dévoile la vraie nature de Piaffe dont les vaines bravades révèlent la plus grande couardise. Face à la charge des ennemis de la guerre, Piaffe veut s'enfuir et s'attire les railleries de Mars qui est impatient de se livrer au carnage des « communes », c'est-à-dire des simples soldats du peuple :

> Oui oui tant j'en tuerai, qu'en f'rai puir les champs
> Et si de leur charogne, et salle pourriture,
> Les vautours, les corbeaux, en feront leur pâture. (p. 7 r°).

Dans le combat qui suit, représenté sur la scène, les trois états galvanisent leurs troupes (« Tuez tuez à coup, sus soldats tête ici ») qui parviennent à tuer Piaffe (« Las, je suis mort ») et Picorée (« Las, je suis mort aussi ») au prix de leur vie (*Deux ou trois communes* : « O Dieu, Dieu, je suis mort, or je suis mort hélas », p. 7 v°), et c'est sur les ordres de Noblesse que l'on parvient à se saisir de Mars :

> Sus donc tirez ici, sus courage soldats,
> Joignez-le rudement. Ores nous tenons Mars,
> Oui ores le tenons, notre esclave et captif,
> Sus soldats, sus au roi que l'on mène hâtif.

L'acte IV, symétrique de l'acte II, met en scène les harangues que les trois états adressent successivement au Roi pour le supplier de chasser Mars. L'Église rappelle au souverain que son pouvoir, pour être stable, doit se fonder « sur foi et piété » (p. 8 r°), car c'est « religion » qui « les peuples réunit » et qui chasse « tout discord » ; mais « **Religion requiert une foi, une loi**,/ Une union des cœurs, une paix, et **un roi** » (nous soulignons) – L'Église reformulant ici l'adage « une foi, une loi, un roi », qui insiste sur la primauté des lois divines sur les lois humaines. La Noblesse clame sa valeur, son honneur et sa vertu, dont témoignent selon elle ses « corps cicatrisés des coups qu'[elle a] reçus » (p. 8 v°), mais affirme « Que le second état, [...]/ En paix, et union trouve bon que l'on vive » car « La guerre ne se fait que pour vivre tranquilles ». Le Tiers état, enfin, fait à nouveau le tableau d'un royaume ravagé et en appelle à l'amour du Roi pour qu'il mette un terme aux souffrances de ses sujets. Le Roi leur répond en prenant à témoin Dieu, « Cil qui [l']a dessus vous roi et prince ordonné » (p. 9 v°), qu'il n'a toujours souhaité que la paix, et convoque donc le dieu de la guerre.

La confrontation a lieu à l'acte V : Mars invoque le service qu'il aurait rendu au Roi dont il se présente comme l'instrument de vengeance auprès des peuples rebelles contre leur souverain et oublieux de leur Dieu ; le Roi, auquel la pièce reconnaît donc discrètement une certaine culpabilité passée, récuse cette version des troubles en accusant Mars d'avoir tenté de lui « faire la loi » (p. 10 v°) et exige qu'il réponde « de [s]es torts/ De [s]es cruels arrois et de tant d'hommes morts/ Ici à [s]on conseil ». Sollicité par le souverain, les trois « Avis » lui conseillent de chasser Mars, pour rétablir, grâce à la paix, « justice et piété » dans le royaume, qui sont « les deux arcs boutants des royales puissances ». Le Roi, qui se place résolument sous le regard de Dieu, « ce grand Israël, ce Dieu tant débonnaire,/ Qui [l']a fait l'instrument pour servir à sa gloire » (p. 11 v°), prononce alors un jugement qui a valeur de loi, comme le signale la mention « le bannissement de Mars » en marge et la formule utilisée « tel est notre plaisir », et brise les armes du dieu de la Guerre puis le chasse.

Il invite ensuite les déesses Paix et Justice à venir sur la scène et à s'asseoir « en [s]on rang » (p. 12 r°), afin « Que les loyaux sujets de [s]on règne et empire ;/ Entendent à vos dits ». Paix annonce le retour de « [s]on siècle », qui repeuple les villes et fait éclore les « fruits de paix » : l'anaphore de « Je vois » qui introduit, au présent, la description d'un élément positif (fleurs, champs, etc.) souligne l'effet immédiatement bénéfique de la décision du Roi, dont Paix rappelle qu'il est « inspiré de là sus » avant de souhaiter au public-« sujets » de vivre heureux dans la concorde. Enfin, Justice clôt la pièce en présentant son glaive, en tous points opposé à celui du dieu Mars. Glaive vengeur trempé dans la colère divine, défenseur de l'orphelin, de l'innocent et du juste, exécuteur du Jugement dernier, il menace les hommes pour les inciter à la vertu et à l'amour de la Justice :

> Donc vivez heureux, **sur tout aimez Justice**,
> Afin que la fureur de Dieu ne vous saisisse.
> **Honorez votre roi,** lors de tort et outrage,
> Dieu vous conservera et tout votre héritage.
> FIN (p. 12 v°, nous soulignons)

La *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* propose une mise à l'épreuve scénique et une validation dramaturgique des théories « politiques » promouvant une souveraineté monarchique non partagée, et plus particulièrement des thèses développées par Jean Bodin dans les *Six livres de la République*. À partir du constat d'un pays ravagé et « désordonné » par la guerre (actes I et II), elle donne à voir le fonctionnement efficace d'un système politique vertueux qui conduit l'action de manière linéaire jusqu'au rétablissement d'un ordre pacifié : la mobilisation de l'ensemble du peuple (les « communes ») et plus particulièrement de la Noblesse pour arrêter Mars permet de suspendre momentanément le conflit armé (acte III) ; les suppliques adressées au Roi par les trois états – transposition théâtrale des états généraux réunis pour sceller la paix et des cahiers de doléances qui les précèdent – sont écoutées par le souverain (acte IV) ; le monarque ne prend cependant sa décision que dans le secret de son conseil, après avoir consulté ses « avis » mais sans se trouver obligé par l'opinion de quiconque. Ce jugement « selon son bon plaisir », conforme aux lois divines sous lesquelles le souverain se place, établit immédiatement et de manière permanente la Paix et la Justice de Dieu et des hommes dans le royaume (acte V).

L'action dramatique progresse ainsi par cercles concentriques vers la source unique de la souveraineté : les états, puis le conseil étroit et enfin le roi, qui lui-même obéit aux principes de la Justice divine. La légitimité tant politique que morale de cette « pyramide » de pouvoir est consacrée par le succès de la pacification qui éloigne les images sanglantes convoquées par le règne de Mars et rétablit Paix et l'ordre tant réclamés par les états. Cet ordre est lui-même « validé » par l'extrême symétrie de construction que déploie le dramaturge : aux lamentations successives et ordonnées des trois états à l'acte II (aucun ne reprenant la parole au sein de l'acte) répondent les doléances tout aussi successives et ordonnées de l'acte IV, les trois « avis » de l'acte V font écho aux trois états, quand la figure du Roi, qui est appelé par Noblesse à la fin du l'acte III et entre en scène à l'acte IV pour ne plus en sortir, se substitue à la figure de Mars, dominante dans le première partie de la pièce. Dans un même mouvement dramaturgique, le parlementaire « politique » Gabriel Bounin montre l'efficacité du principe d'une soumission des sujets à une souveraineté royale *et* le justifie. D'après la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe*, cette souveraineté doit être non partagée, catholique (mais non ligueuse), morale (anti-machiavélienne) et fondée sur le respect des lois, divines et royales. Le bannissement de Mars et le rétablissement de la paix ne sont ainsi pas la conséquence d'une politique d'amour qui unirait les cœurs des sujets, mais l'effet de l'exercice sévère d'une loi juste qui sépare radicalement les sujets loyaux et pieux, des mutins reniant l'autorité du roi et donc de Dieu.

Mais qui sont exactement ces « peuples trop mutins, turbulents et noisis » que condamne L'Église ? L'actualité de 1579, dans laquelle la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* s'inscrit parfaitement – quoique de manière implicite – tendrait à dénoncer à la fois les protestants, mais également les nobles malcontents. Les responsabilités sont ici tues pour mettre en avant la seule action royale contre Mars, Piaffe et Picorée, forces de guerre très concrètes dans leurs effets, mais somme toute très abstraites dans leur identité. Est-ce à dire que la paix monarcho-légaliste prônée par Gabriel

Bounin est bâtie sur un silence historique qui prendrait la forme théâtrale de la personnification allégorique ?

(3) La personnification allégorique comme dilution de la responsabilité politique

Si, de la même façon que dans les pièces protestantes des années 1550 étudiées plus haut, la personnification allégorique permet à Gabriel Bounin de proposer au spectateur une mise en scène de l'actualité plus générique qu'historique – effet renforcé par l'absence d'allusion explicite aux événements de la décennie 1570 –, le recours à l'allégorie *in verbis* dans la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* permet surtout à son auteur de fonder la Paix sur un oubli volontaire du rôle des individus et des groupes dans les luttes armées. L'utilisation d'une double figuration allégorique de la guerre dans son versant menaçant (le dieu Mars, que nous choisissons de classer ici parmi les allégories car il est mis en scène comme incarnation du principe de guerre et non comme personnage divin surnaturel) et ridicule (Piaffe et Picorée, fléaux à la fois terribles et piteux, qui désamorcent une admiration possible de l'action guerrière héroïque) permet de contourner la question des responsabilités humaines dans les conflits civils.

Ces personnifications allégoriques ne donnent pas un corps scénique à une institution ou à un ordre à travers lequel le public serait amené à reconnaître un représentant ou un membre particulier de cette institution ou de cet ordre (à la manière du Pape, de Moinerie ou du Marchand des comédies protestantes genevoises), mais ce sont davantage des entités maléfiques, des emblèmes du mal qui renvoient à des fléaux de guerre très concrets dont les coupables sont dramaturgiquement « annulés ». Gabriel Bounin escamote cette question de la responsabilité en mettant en scène une argumentation tautologique : la guerre est faite par Mars, Piaffe-vantardise et Picorée-pillage (promus du statut de conséquences au statut de causes des conflits), donc tuons la vantardise et le pillage et chassons Mars, et il n'y aura plus de guerre. Ce vice rhétorique permet au dramaturge d'éluder à dessein la question du « qui » : *qui* s'est rebellé contre Dieu et le roi et a déclenché la guerre, *qui* l'a menée en répandant le sang des sujets et en pillant le royaume ?

Une fois ces entités maléfiques présentées à l'acte I comme seules responsables de la dévastation du pays, les trois états peuvent se lamenter à l'acte II en dissociant cette situation de leur (réelle) participation aux combats et en se présentant comme les victimes d'une force guerrière presque désincarnée. Seule Noblesse évoque son fourvoiement en regrettant d'avoir, momentanément, délaissé la vertu :

> La noblesse jadis, humble, sage, et traitable,
> En ces temps si divers s'est rendue indomptable.
> La noblesse jadis le second luminaire,
> La splendeur, la lueur, le germe et séminaire,

Le pourpris de vertu, Or forligne, et s'étrange,
Du chemin, et sentier, ou la vertu se range. (p. 5 r°)

S'agit-il ici d'une (légère) leçon de morale que le parlementaire catholique pacifiste adresse à son maître le duc d'Alençon, plus soucieux de défendre par les armes la noblesse française contre le pouvoir des « étrangers » dans l'entourage du roi que de préserver l'unité religieuse de royaume ? Ou bien le dramaturge n'ose-t-il pas dissimuler totalement la trop évidente vérité de la guerre des Malcontents ? Quoi qu'il en soit, notons que ce *mea culpa* n'excède pas six vers et que trois et demi d'entre eux sont consacrés à la louange de ce qu'était la Noblesse, et de ce qu'elle est à nouveau, dans le présent de la représentation, à présent que le Roi a rétabli la paix, ainsi que l'a annoncé le Prologue. De plus, Noblesse est parfaitement réhabilitée dès l'acte suivant puisque c'est grâce à sa bravoure militaire que Mars est fait prisonnier.

De la même façon, les « mutins » ne sont pas identifiés de manière tout à fait explicite comme des huguenots. Certes, L'Église, en déplorant que la foi ne soit plus empreinte dans la poitrine du « chrétien catholique », semble désigner les protestants comme les responsables du déchaînement de l'ire divine et de la venue de Mars mais, encore une fois, le dramaturge dissocie dans l'action les causes (l'abandon de la religion catholique) des conséquences concrètes (les morts et les ravages) en introduisant la figure de Mars qui fait que les protestants français, tout comme la noblesse, n'ont pas directement de sang sur les mains. La personnification allégorique ne sert pas ici à « concrétiser » un débat théologique complexe de toute façon absent de cette dramaturgie « politique », mais au contraire à attribuer les responsabilités gênantes à des entités abstraites à travers lesquelles aucun spectateur ne risque de se sentir visé. Le procédé, contrairement à l'usage que nous avons pu en observer dans le théâtre protestant genevois, ne contribue pas à la condamnation du parti opposé, mais au contraire à l'invention *ex nihilo* d'un opposant identifiable (celui qui pille le royaume), mais dépourvu de toute réalité. Cette stratégie dramaturgique garantit ainsi la paix, dans le public de la *Tragédie sur la défaite et occision de Piaffe* comme dans le réel hors du théâtre, par le silence imposé sur les culpabilités séditieuses et guerrières des différents acteurs du conflit. Ces acteurs ont en effet été « abstractisés » dans la figure « inoffensive » de Mars, que l'on peut facilement condamner et chasser hors du royaume, sans risquer de mettre en danger l'équilibre du pouvoir et de la société.

Facteur de pacification et de réconciliation par la « dilution » théâtrale et le masquage des responsabilités, la personnification allégorique offre un dernier avantage à Gabriel Bounin : elle lui permet d'inscrire sa proposition politique dans une temporalité non circonstancielle. L'absence de références précises à l'actualité historique et géographique – bien que le déroulé de la pièce corresponde exactement aux événements français des années 1574-1579 – donne à voir au spectateur une actualité générique qui fait de la souveraineté royale « absolue » non pas la solution d'une situation historiquement donnée, mais la méthode intemporelle du bien gouverner. Le personnage du Roi n'est ainsi pas tant Henri III qu'une figure générique de monarque, l'égal des vertus de Paix et de Justice qu'il fait asseoir « en [s]on rang » à la fin de la pièce et donc le représentant idéal de la

nouvelle forme de la souveraineté prônée par Jean Bodin. Extraite des contingences du réel historique tout en ayant prouvé son efficacité dans l'action dramatique, la position politique défendue par Bounin prend alors la forme d'une « institution au prince » auquel elle propose à la fois une solution de paix pour le royaume et un moyen de renforcer son pouvoir contesté. La mise en scène d'entités maléfiques abstraites appuie la recherche d'un consensus en proposant des possibilités d'interprétations – à chaque spectateur de décider à qui ces entités renvoient – tout en maintenant un suspens propre à maintenir la paix civile.

Dans sa *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe*, Gabriel Bounin cherche à servir trois objectifs : un objectif personnel « pacifiste » (louer l'établissement de la paix obtenue en 1577 et confirmée en février 1579 et favoriser ainsi sa préservation), un objectif « de service » (limiter la culpabilité de son maître François d'Alençon dans le dernier conflit civil et soutenir son alliance momentanée avec le roi), un objectif politique (promouvoir une forme de gouvernement fondée sur la souveraineté « absolue » du roi, contre les positions monarchomaques qui rejettent le pouvoir d'un seul). La cohérence de l'ensemble est permise par le fait que les deuxième et troisième objectifs contribuent au premier : la noblesse catholique doit apporter son aide militaire au souverain pour vaincre les rebelles (et faire ainsi oublier qu'elle était elle-même rebelle il n'y a pas si longtemps), et le Roi, comme seul détenteur de la puissance, est également le seul capable de chasser définitivement Mars de son royaume. La structure dramaturgique qui conduit à l'établissement de Paix justifie et valide l'organisation du pouvoir qui a permis ce résultat, l'ensemble de l'action étant *in fine* placé sous le regard de la Justice divine, à laquelle tous, même – et surtout – le Roi, doivent se soumettre.

Le déplacement de la culpabilité des guerres sur les figures abstraites de Mars, Piaffe et Picorée – qui constitue un renversement de l'usage traditionnel de la personnification allégorique, habituellement utilisée pour « concrétiser » des idées abstraites par l'incarnation scénique – sert ce projet de pacification en dédouanant les opposants d'hier aujourd'hui ralliés et en effaçant la figure précise de l'ennemi « mutin ». Si la paix promue par Bounin est sans conteste une paix catholique, suivant l'adage « une foi, une loi, un roi », nous avons pu constater que la foi n'est pas dans cette pièce un enjeu théologique, mais bien un enjeu politique : puisque le pouvoir du roi émane de Dieu, toute rébellion contre le roi est une rébellion contre l'ordre voulu par Dieu, or rien n'est plus haïssable que le désordre et le chaos des rébellions, qui remettent en cause les pratiques chrétiennes de charité et d'amour du prochain. Il n'est nullement question ici de transsubstantiation ou de dénaturation des Saintes Écritures. Ce qui est au centre de la dramaturgie du parlementaire Bounin, c'est la mise en scène de l'efficacité d'une souveraineté centralisée dans les mains d'un roi juste et bon, mais cette justice et cette bonté sont, comme chez Bodin, les qualités inhérentes à son pouvoir et ne le conditionnent pas : « Ce n'est donc pas la loi qui fait le prince en la monarchie, et les seigneurs en l'aristocratie justes et bons, mais la droite justice qui est gravée en l'âme des justes princes et

seigneurs, et beaucoup mieux qu'en tables de pierre[1] ». La politisation du conflit religieux, qui ne signifie pas son entière déconfessionnalisation ni son « a-moralisation », est pleinement à l'œuvre sous la plume du dramaturge-parlementaire Bounin, qui sert également sa cause personnelle en mettant en scène au dernier acte, au-dessus des états, les « Avis » modérés et non partisans du Conseil du roi, formé en grande partie par des anciens magistrats, maîtres de requêtes et autres hauts fonctionnaires du royaume.

[1] BODIN Jean, *Les Six livres de la République*, *op. cit.*, p. 111-112.

Conclusion du Chapitre 5

Les pièces d'actualité catholiques que nous avons étudiées dans ce chapitre cherchent toutes à éloigner la perspective – ou la réalité – de la guerre civile, et à proposer des « modèles » dramaturgico-politiques pour préserver – ou restaurer – la paix dans le royaume de France. De manières différentes, ces pièces proposent ainsi une actualité « biaisée », qui témoigne dans le déroulement même de l'intrigue de l'échec de cette dramaturgie « pacificatrice » – tantôt cérémonielle (*Comédie et réjouissance de Paris*), tantôt talismanique (*Bergerie*) et tantôt didactique (*Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe*) – en un temps qui est celui du retour constant non d'un Âge d'or, mais d'un âge de fer fait de batailles, de massacres et de traités de paix rompus.

Ces pièces sont certes « d'actualité » en ce qu'elles convoquent sur la scène des événements récents ou tout à fait contemporains, connus des spectateurs et reconnaissables par tous, mais le présent qu'elles mettent en scène n'est pas véritablement « actualisé », au sens où il appartient davantage au domaine du « potentiel », et parfois de l'« irréel », que du « réel ». L'actualité mise en scène dans ces pièces est une actualité présentée aux spectateurs sur le mode présent alors qu'elle appartient encore au futur, que ce futur soit historique et planifié, comme dans la pièce de Du Boys, ou bien fantasmatique et rêvé, comme dans les pièces de Ronsard et de Bounin. Par la mise en scène de ces *scenarii* de paix au présent, les dramaturges souhaitent proposer aux spectateurs des modèles de comportement : modèle de célébration pour l'entrée solennelle à venir dans la *Comédie et réjouissance de Paris*, ou modèle de rapports politiques pacifiés dans la *Bergerie* et la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe*. La représentation sur la scène du théâtre d'actualité d'une concorde heureuse ou, pour la pièce la plus tardive, de la défaite de Mars, devrait, dans l'idéal d'une croyance « magique » dans les vertus de l'image, produire cette concorde dans l'assemblée des spectateurs ou, du moins, engager le public à imiter ces attitudes de paix dans le présent (et le futur) de la représentation et, d'un point de vue plus propagandiste, à respecter l'autorité royale qui garantit cette paix.

Cependant, le présent « réel », et non plus seulement « potentiel » de nos pièces contredit ces désirs de paix : la mort accidentelle d'Henri II vient ainsi rendre caduque le miroir des cérémonies festives que la *Comédie et réjouissance de Paris* veut tendre à son public ; de même, la *Bergerie* de Ronsard ne peut faire que le spectacle des jeunes princes unis sous l'autorité d'un roi bien conseillé ne produise, dans le réel de la représentation et de la publication de la pièce, une véritable concorde entre les chefs des différentes confessions, pas plus qu'elle ne peut conférer au jeune roi quelques bien nécessaires années supplémentaires pour affermir son pouvoir. Après la mort prématurée de Charles X, Pierre de Monchault ne présente même plus l'avènement d'Henri III comme un bonheur présent dans sa *Bergerie touchant la mort du roi Charles IX et l'heureuse venue de Henri III,* mais comme une promesse dont on espère qu'elle va se réaliser dans le futur de la représentation : le présent

« potentiel », ne semble plus pouvoir être présenté comme « réel », même dans l'espace-temps de la fiction théâtrale, tant il serait contradictoire avec une actualité très menaçante.

Face à l'échec patent de la paix de concorde promue par Catherine de Médicis, Gabriel Bounin propose quant à lui une paix de loi et lance un appel aux spectateurs pour qu'ils se soumettent à l'autorité royale, seule souveraine selon les principes établis par Jean Bodin. Dans sa *Tragédie sur la défaite et occision de Piaffe*, le bailli de Châteauroux met ainsi en scène dès 1579 les principes de l'édit de Nantes : oubli des méfaits commis au temps des guerres et renforcement de la souveraineté royale. L'opération « magique » d'union des cœurs contraires qui présidait à la paix valois laisse ainsi déjà place aux principes qui fonderont la paix bourbonienne, à savoir, d'une part, une opération d'effacement des responsabilités dans les tueries et les pillages et, d'autre part, la réaffirmation d'un pouvoir royal fort, où l'« amour » du souverain pour ses sujets prendra les formes d'un rapport plus paternel que fraternel :

> Tout ainsi donc que la famille bien conduite est la vraie image de la république, et la puissance domestique semble à la puissance souveraine : aussi est le droit gouvernement de la maison, le vrai modèle du gouvernement de la république. Et tout ainsi que les membres chacun en particulier faisant leur devoir, tout le corps se porte bien : aussi les familles étant bien gouvernées, la république ira bien[1].

Cependant, en 1579, cette solution « politique » relève autant de l'utopie que les représentations de concorde de 1549 et 1564 : Henri III ne parvient pas à affirmer la légitimité de son pouvoir, tant sur les huguenots, que sur sa propre noblesse déçue et sur le parti ultra-catholique. Oscillant selon les nécessités entre douceur et fermeté, tolérance et mysticisme, le souverain semble incapable d'incarner le personnage de Roi que met en scène la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* et qui demeure tout aussi abstrait que les personnifications allégoriques volontairement vides de Mars, Piaffe et Picorée. La mise en scène d'un nouveau « présent d'or » pacifié par la force de la loi monarchique apparait alors tout autant un « rêve perdu de la Renaissance » que l'union des cœurs et des esprits recherchée par la politique d'amour du jeune Charles IX et mise en scène dans la *Bergerie* de Ronsard.

Gabriel Bounin tentera à nouveau d'appeler le roi à la fermeté contre ceux qui refusent ses lois et se rebellent contre son impôt dans sa *Satire au roi contre les républicains*, où, fidèle à ses convictions (et à ses intérêts) légalistes, il le conjure de « faire que [ses] édits à leur étroit désir/ Soient gardés[2] », mais il faudra attendre l'abjuration d'Henri de Navarre (1593) pour que la personnification allégorique d'une souveraineté royale incontestée et catholique, mise en scène par Bounin sur le théâtre d'actualité en 1579, puisse trouver une incarnation dans la réalité. C'est l'histoire de cette incarnation manquée par le dernier Valois puis réussie par les premiers Bourbon que va donner à voir la suite de notre étude.

---

[1] *Ibid*., p. 40.
[2] BOUNIN Gabriel, *Satire au roi contre les républicains. Avec l'Alectriomachie ou joute des coqs*, Paris, Pierre Chevillot, 1586, p. 9 r°.

Chapitre 6

De l'actualité royale à l'actualité ligueuse

Le renoncement à la concorde et l'acceptation scénique d'un présent de fer et de sang

Nous avons vu dans le chapitre 5 comment les pièces d'actualité catholiques des années 1550 et 1560 mettent en scène une actualité « biaisée », présentant comme un temps présent pacifié et pérenne – un nouvel Âge d'or – un temps en réalité « potentiel » ou « irréel » qu'elles souhaitent faire advenir dans le présent de la représentation par le désir d'imitation que doit provoquer dans le public l'image scénique de cette actualité « dorée ». La réalité de la poursuite des conflits civils armés et de l'incapacité chronique du pouvoir à mettre un terme aux affrontements confessionnels semble conduire les dramaturges catholiques (et le pouvoir même pour lequel ils écrivent) à une prise de conscience du caractère utopique et surtout uchronique de cet Âge d'or où tout irait pour le mieux dans le meilleur des royaumes possibles. L'épisode de la Saint-Barthélemy, sur lequel nous reviendrons dans ce chapitre, marque ainsi une rupture entre la mise en scène de ce « présent doré » hypothétique et la représentation d'un présent « de fer et de sang », où la violence des Guerres de religion est donnée à voir (ou seulement à entendre) au spectateur comme une réalité présente.

Le théâtre d'actualité catholique semble ainsi admettre, comme le théâtre réformé quelques années auparavant, la « découverte implacable d'un temps nu[1] », c'est-à-dire d'un temps présent sur lequel ne peuvent plus être projetés les espoirs d'une transmutation de la discorde en concorde par les vertus de la représentation et d'un modèle de comportement pacifié proposé aux spectateurs. La mise en scène de ce présent « nu » sur le théâtre d'actualité catholique n'est certes pas dépourvue d'orientation idéologique, mais elle renonce à la présentation comme « réelle » d'une entente manifestement « irréelle », et donne au contraire à voir le spectacle du déchirement et de l'opposition confessionnelle, afin de conforter le public (tout aussi catholique) dans sa condamnation de la « sédition » huguenote.

Au rêve de paix perdu succède ainsi la théorie d'un complot protestant visant la monarchie catholique et nécessitant donc l'intervention ferme (et musclée) du parti catholique : lors de la Saint-Barthélemy, cette exclusion du grand corps du royaume ne vise que quelques chefs protestants – du moins c'est ainsi que souhaite le présenter la propagande royale, dont nous étudierons une version théâtrale sous la plume de François de Chantelouve dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* –

[1] DUPRONT Alphonse, « Réformes et 'modernité' », *op. cit.*, p. 757.

mais, à mesure que les positions ultra-catholiques de la Ligue se radicalisent, l'union des sujets est de plus en plus pensée et représentée sur la scène d'actualité comme une Sainte-Union religieuse, visant à exterminer l'ensemble des « hérétiques » réformés. La radicalisation de l'affrontement armé au nom de l'opposition confessionnelle ne doit pas dissimuler un processus de sécularisation[1] du conflit dont nous verrons que le passage du présent d'or au présent de fer pourrait être un symptôme : si le conflit est dé-théologisé (et ce malgré l'angoisse eschatologique catholique) et si l'on se bat pour une question bien davantage politique que religieuse, alors l'épaisseur du temps et la nature du présent change ; le présent doré de l'élection divine et de la promesse du salut se fait présent de fer du combat quotidien pour le pouvoir, dans un ici-bas très humain.

Si le bruit des armes ne peut plus, dès 1575 pour notre corpus, être maintenu hors des frontières d'une France arcadienne, nous tâcherons de montrer dans ce chapitre comment la mise en scène de ce présent « nu » de fer et de sang se fait par degrés et répond à des stratégies différentes selon que l'actualité est présentée sous l'angle de la propagande royale (*La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*) ou sous l'angle de la propagande ligueuse (*La Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands*, *La Guisiade*, *Le Guisien*). La rupture avec l'actualité « biaisée » du présent « doré » des pièces des années 1550 et 1560 ne s'opère en effet pas de la même manière selon l'événement représenté et la perspective idéologique adoptée par le dramaturge. Il nous faudra ainsi étudier la dimension hautement problématique de la représentation de la Saint-Barthélemy (1572) et montrer comment, tout en justifiant le massacre, le dramaturge d'actualité Chantelouve est contraint au silence sur de nombreux aspects de cet événement traumatique. À l'opposé du spectre politique et événementiel, nous proposerons une étude comparée des différentes stratégies ligueuses de représentation de l'assassinat du duc de Guise (1588). Nous nous interrogerons sur l'efficacité pathétique de la mise en scène du « revenant » héroïque Guise, dont la réitération du supplice dans le moment présent de la représentation crie vengeance contre son meurtrier, le roi Henri III, et appelle les spectateurs ligueurs à poursuivre leur combat contre les protestants.

La mise en scène de ce présent de fer et de sang n'est en effet nullement synonyme d'un théâtre du pur constat, qui renoncerait à l'action sur ce présent – même si nous constaterons par moments chez Pierre Matthieu, l'auteur de *La Guisiade*, une tentative d'enregistrement « documentaire » du réel. La représentation de l'actualité sanglante et déchirée sous une forme directe cherche au contraire à créer un sentiment d'urgence chez le spectateur – urgence qui doit l'inciter à l'action contre les protestants, mais aussi, et c'est ce que nous étudierons dans la dernière partie de ce chapitre, à la pénitence. Dans *La Peste de la peste* et *Le Petit rasoir des ornements mondains*, la mise en scène d'un présent apocalyptique n'est ainsi pas (seulement) un appel à éradiquer définitivement

[1] Sur la question de la sécularisation et de son rapport discuté avec l'émergence des Temps modernes, voir la synthèse de MONOD, Jean-Claude, *La Querelle de la sécularisation. Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, Collection Problèmes et controverses, 2002.

l'hérésie, mais le signe des déportements des sujets catholiques, qui doivent s'amender au plus vite pour éviter de subir les foudres de la colère divine. Nous souhaitons montrer dans cette dernière partie comment cette résurgence d'une préoccupation eschatologique dans le théâtre ligueur, qui semble contradictoire avec la mise en scène « historique » des conflits religieux que nous donnons à voir dans les trois premières parties, témoigne en réalité du processus de sécularisation du conflit religieux et de la transformation des enjeux théologiques en enjeux moraux – deux évolutions qui marquent l'ensemble de notre corpus dans les années 1580.

I. Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité impossible

Est-il possible de représenter sur la scène du théâtre d'actualité un événement éminemment violent ? Nous avons déjà abordé cette question quand nous avons étudié la *Tragédie du sac de Cabrières*, mais elle se pose de manière encore plus marquée pour ce qui est des massacres de la Saint-Barthélemy. Événement hors-norme, dont la violence extrême déborde les bourreaux mêmes, la nuit du 24 août 1572 a un retentissement national et international bien plus grand que la tragédie de Mérindol et Cabrières et donne lieu dans chaque camp à un grand nombre de publications, embarrassées ou virulentes, qui cherchent à le justifier ou à le condamner.

Sur la scène du théâtre d'actualité, quelque chose semble résister. Est-ce le traumatisme qui impose le silence aux dramaturges protestants ? Est-ce la honte qui conduit les dramaturges catholiques à pratiquer l'art du détour ou du déni dramaturgique ? Est-ce la pudeur, la culpabilité ou les limites d'une esthétique théâtrale fondée davantage sur le discours que sur la mise en scène qui semblent interdire la représentation directe des massacres ? Est-ce la peur des effets pathétiques qu'elle pourrait susciter chez les spectateurs ? Et de leur possible utilisation politique en faveur d'une vengeance (public protestant) ou d'une réitération (public catholique) ?

Après avoir exposé les « faits » et la manière dont chaque camp les utilise, nous étudierons dans cette partie la seule pièce d'actualité en français traitant de la Saint-Barthélemy, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, du catholique François de Chantelouve. Pour mieux cerner les enjeux de la mise en scène de cette actualité traumatique, nous proposerons ensuite une étude en contre-point d'une pièce qui n'appartient pas à notre corpus, *Phaéton, bergerie tragique des guerres et tumultes civiles*[1] de Jean-Baptiste Bellaud, publié à Lyon en 1574, qui use d'un détour mythico-pastoral pour proposer une vision catholique du massacre. Cette mise en perspective nous permettra d'interroger la spécificité du théâtre d'actualité catholique face à la représentation de la Saint-Barthélemy, dont l'exceptionnalité violente a d'emblée marqué les esprits de tous bords et de toutes confessions. Nous proposerons enfin en conclusion quelques notes sur *The Massacre at Paris*[2] de Christopher Marlowe, pièce jouée au début des années 1590 à Londres et dont les extraits reconstitués qui sont parvenus jusqu'à nous témoignent d'une esthétique protestante sanglante radicalement différente de la représentation théâtrale catholique de l'événement.

---

[1] BELLAUD Jean-Baptiste, *Phaéton*, *bergerie tragique des guerres et tumultes civiles*, Lyon, Antoine de Harsy, 1574. Les citations renverront à cette édition.

[2] MARLOWE Christopher, *The Massacre at Paris: with the death of the Duke of Guise*, [ca 1592], Edward J. Esche (éd), Oxford, Clarendon Press, 1998.

A) La nuit du 24 août 1572 : propagandes et controverses

Les massacres qui sont perpétrés à Paris à partir du 24 août 1572 et, par la suite, dans plusieurs villes de province, ont donné lieu à de nombreuses controverses sur les causes et les responsabilités de la tuerie. Nous ne prétendons pas ici disperser les ombres qui planent encore sur cet épisode, mais nous allons tenter de retracer le déroulement des faits qui ont mené à la tristement célèbre nuit de la Saint-Barthélemy[1]. Cette présentation nous permettra de mieux étudier le traitement dramaturgique que François de Chantelouve fait subir à ces événements traumatiques et de mesurer combien il s'inscrit dans une tradition spécifique et orientée de justification de l'événement.

En 1572, la paix de Saint-Germain, signée le 8 août 1570 à l'issue de la Troisième Guerre de religion, a instauré depuis deux ans en France une politique relativement favorable aux huguenots : une liberté de culte limitée a été restaurée, les réformés ont pu retrouver leurs charges et leurs biens et ont obtenu quatre places de sûreté pour deux ans. Le recul de l'influence des Guise a mis au premier plan les catholiques modérés soucieux de paix et d'ordre public et se résignant à la coexistence au moins temporaire avec l'hérésie. Ces « politiques » ont été les inspirateurs de la paix de Saint-Germain et dominent à présent le Conseil étroit des affaires. Le principal artisan du rétablissement de la tolérance civile serait cependant le roi Charles IX lui-même, âgé de vingt ans en 1570 : selon Denis Crouzet, il aurait puisé dans l'éducation empreinte d'idéal néoplatonicien qu'il a reçue la volonté de faire de son règne un « règne de l'amour[2] », capable de réconcilier les contraires en une harmonie supérieure. Catherine de Médicis l'appuie dans cette orientation, par souci de mettre fin aux dissensions civiles et de rétablir la grandeur royale, bien qu'elle reste toujours attachée à l'idéal de l'unité religieuse. L'amiral de Coligny, chef du parti réformé depuis la mort du prince Louis de Condé à Jarnac en 1569, ne se résout à paraître à la cour qu'en septembre 1571, non sans avoir réclamé des garanties sur sa sécurité. Il redoute une action des Guise qui l'accusent d'être responsable de la mort de leur père François, tué au siège d'Orléans en 1563 par un coup de pistolet tiré par le gentilhomme protestant Jean Poltrot de Méré, qui avait accusé l'amiral d'avoir été l'instigateur du crime. Coligny ne fait donc que de brefs séjours à Paris et ne peut acquérir un ascendant sur le roi dont la reine mère aurait été jalouse – cause qui a parfois été invoquée pour expliquer le massacre du 24 août.

L'application de l'édit de Saint-Germain est difficile, elle se heurte, d'une part, à la suspicion des réformés qui redoutent un coup de force à leur encontre et, d'autre part, à l'indignation des

---

[1] Pour cette synthèse, nous nous inspirons principalement des ouvrages suivants : BOURGEON Jean-Louis, *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, Genève, Droz, 1995 ; CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance, op. cit.* ; GARRISSON-ESTÈBE Janine, *Tocsin pour un massacre ou la Saison des Saint-Barthélemy,* Paris, Le Centurion, 1968 ; JOUANNA Arlette (éd)*, Histoire et dictionnaire des guerres de religion, op. cit.* ; LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629, op. cit.*

[2] CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance, op. cit.*, p. 181, puis p. 213-225.

catholiques intransigeants qui contestent un édit favorable aux huguenots. Par ses conséquences internationales, l'entreprise de pacification inquiète également les partisans de « l'exclusivisme catholique[1] » en matière de politique étrangère. Deux projets de mariage, élaborés en grande partie par Catherine de Médicis, sont au centre de ce dispositif. Fidèle à sa politique d'amour, la reine mère souhaite unir Henri de Navarre à la sœur du roi, Marguerite de Valois, afin de réconcilier les deux confessions. La seconde union a une portée internationale et projette d'allier Henri d'Anjou à la reine protestante Élisabeth d'Angleterre ; ce projet de mariage, qui échoue comme avait échoué l'union souhaitée avec Charles IX et comme échouera le mariage avec le dernier frère François d'Alençon, témoigne de la volonté de la France de s'allier avec l'Angleterre afin de résister à la puissance espagnole, ce qui révolte les catholiques intransigeants. La question des Pays-Bas cristallise les tensions : en 1571, Louis de Nassau rencontre Charles IX et lui propose de libérer les Pays-Bas des Espagnols pour les partager entre la France, l'Angleterre et le Saint-Empire – ce qui provoque la colère du roi d'Espagne, bien que le soutien d'Élisabeth ne soit jamais acquis et que la France paraisse trop faible pour intervenir seule. La victoire de Lépante, le 7 octobre 1571, durant laquelle la flotte hispano-vénitienne écrase la flotte turque à Lépante semble conforter la cause catholique : « pour beaucoup, ce triomphe sur les infidèles présage un triomphe sur les hérétiques[2] ».

Aux Pays-Bas, la résistance réformée contre les Espagnols est forte et les provinces du Nord se rangent du côté des insurgés[3] ; Coligny se doit de soutenir les réformés hollandais qui l'ont aidé pendant la Troisième Guerre de religion (1568-1570). L'amiral croit aussi qu'une guerre contre l'Espagne serait le meilleur moyen de réconcilier les deux confessions, mais le Conseil s'y oppose et le roi ne peut approuver que secrètement le soutien militaire que Coligny prévoit d'apporter à Guillaume d'Orange, après le mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois. Ce mariage, condamné par Rome, a lieu le 18 août 1572, sur une estrade (ou « échafaud ») dressée devant la cathédrale Notre-Dame, en présence des principaux chefs huguenots. De grandes fêtes, comprenant des messages allégoriques de concorde et de paix – non dénués d'ambiguïté – sont données les jours suivants : le tournoi-ballet du « Paradis d'amour », exécuté le 12 août, ainsi que le tournoi du 13 août montrent le camp royal convertir le « turc » Henri de Navarre à la paix, par l'intervention de l'amour[4]. Dans cette perspective, le mariage, unissant les deux planètes contraires de Mars et Vénus, permet de renouer avec l'harmonie du monde que les guerres ont brisée. Cependant, ce « rêve » d'amour semble déjà « perdu » : les Parisiens se scandalisent du fait qu'Henri de Navarre n'assiste pas à la messe qui suit la cérémonie. Les passions anti-protestantes sont par ailleurs attisées par les sermons des prêcheurs radicaux qui appellent à une « sainte » violence contre les hérétiques. Le mécontentement du Parlement sur la question de son rôle dans l'élaboration de la loi, l'alourdissement de la fiscalité

[1] JOUANNA Arlette (éd), *Histoire et dictionnaire des guerres de religion, op. cit.*, p. 192.
[2] *Ibid.*
[3] Voir Première Partie, Chapitre 3, III A 1, « *Le Miroir de l'Union belgique* : un théâtre « historiographe ».
[4] Voir YATES Frances A., *Les Académies en France au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 350-353.

qui suscite la colère des bourgeois composant la milice parisienne, le prix très élevé des céréales, la chaleur de l'été et la présence en nombre des protestants dans la ville sont enfin autant d'éléments qui créent dans la capitale un climat proche de l'insurrection.

Le 22 août 1572, en sortant du Louvre, Coligny est blessé au bras et à la main par plusieurs balles d'arquebuse. Les coups ont été tirés depuis une maison appartenant à l'ancien précepteur du duc de Guise ; le tireur, vraisemblablement Charles de Louviers, sieur de Maurevert (ou Maurevel), dont les motivations demeurent obscures, parvient à s'enfuir. La responsabilité de ce crime est encore discutée : la légende noire de la reine mère désigne Catherine de Médicis, mais la politique de conciliation qu'elle a menée à travers les mariages princiers semble invalider cette explication ; les contemporains ont avancé l'hypothèse d'une vengeance privée exercée par les Guise contre Coligny, il apparaît cependant peu probable qu'ils aient agi seuls. Les véritables commanditaires pourraient être Philippe II d'Espagne et le duc d'Albe, désireux d'empêcher le projet de Coligny d'apporter une aide militaire aux révoltés des Pays-Bas. Quels qu'en soient les responsables, la conséquence de l'événement est un « réveil brutal du soupçon[1] » : soupçon des huguenots, qui redoutent un complot d'extermination ; soupçon du roi, obsédé par la menace d'une prise d'armes huguenote ; soupçon enfin des partisans d'une politique pro-espagnole, qui craignent que la blessure de Coligny ne lui permette d'accuser l'Espagne auprès du roi.

L'émotion suscitée par les événements qui ont suivi la tentative d'assassinat a contribué à brouiller les faits ; il semble cependant qu'on puisse s'accorder sur un point : le 23 août, le Conseil étroit prend la décision d'éliminer les principaux chefs huguenots. À l'appel des membres de la faction ultra-catholique de l'entourage du roi (dont le duc Henri d'Anjou), Catherine de Médicis semble s'être rangée à cet avis. Mais quel a été le rôle de Charles IX et dans quel état d'esprit s'est-il rallié à la proposition de son Conseil ? Pour Jean-Louis Bourgeon, le consentement du roi ne fut qu'une capitulation devant la pression exercée par le pape Grégoire XIII, le risque d'une guerre avec l'Espagne et la menace d'une révolte parisienne. Le roi aurait donc renoncé à contrecœur à sa politique de tolérance et se serait « résigné à acheter sa paix avec l'Espagne et avec Paris au prix de la vie de Coligny et de celle de ses principaux lieutenants[2] ». Les analyses de Denis Crouzet mettent en avant une responsabilité bien plus grande de Charles IX dans le massacre : le roi aurait décidé d'éliminer un nombre limité de chefs huguenots pour sauver la concorde qu'il avait tenté de rétablir entre ses sujets depuis son avènement au trône – commettant ainsi un « crime d'amour[3] », selon l'expression discutée proposée dans *La Nuit de la Saint-Barthélemy*. Hélène Merlin-Kajman souligne en effet que l'on peut rester sceptique sur l'innocence du projet royal de réconciliation mystique, « sur le *forcing* politique

[1] JOUANNA Arlette (éd), *Histoire et dictionnaire des guerres de religion, op. cit.*, p. 197.
[2] BOURGEON Jean-Louis, *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, *op. cit.*, p. 33.
[3] CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance, op. cit.,* p. 459.

qu'il représente », ce rêve d'unité pouvant en effet « s'entendre comme un violent déni de la réalité socio-historique et de ses contradictions[1] ». Les analyses s'accordent néanmoins sur le fait qu'il apparaît nécessaire à Charles IX de prévenir un possible complot protestant, selon la thèse du massacre politique développée en particulier par Janine Garrisson-Estèbe[2] : la décision du roi serait un acte de justice souveraine contre une sédition huguenote qui mettrait en question son autorité. Dans la journée du 23 août, le monarque convoque donc les autorités parisiennes, qu'il informe de ce complot imminent et auxquelles il ordonne de fermer les portes de la ville et de réunir la milice .

Au petit matin du 24 août, au son du tocsin, le duc de Guise, le duc d'Aumale et le demi-frère du roi Henri d'Angoulême se rendent chez Coligny accompagnés de gens d'armes. Le cadavre de l'amiral, jeté par la fenêtre, est mutilé, émasculé, décapité, traîné dans la boue, jeté dans la Seine puis repêché et enfin pendu par les cuisses au gibet de Montfaucon. On lui ampute les mains pour punir le profanateur et le régicide potentiel, puis on allume un feu sous son gibet. La plupart des chefs réformés sont massacrés, à l'exception des princes de sang Henri I^{er} de Condé et Henri de Navarre, qui devront abjurer en septembre. Montgomery, le meurtrier par accident d'Henri II, pourtant activement recherché, parvient à s'enfuir.

Cette exécution ciblée, supervisée par le duc d'Anjou, donne le signal d'une tuerie de masse incontrôlée. Les lectures de ce déchaînement de violence diffèrent à nouveau. Pour Jean-Louis Bourgeon, il s'agit d'une insurrection « bourgeoise » organisée par la milice parisienne et conduite par les Guise contre la politique religieuse et fiscale du roi et en aucun cas un dérapage populaire. Selon d'autres analyses, parmi lesquelles celles de Denis Crouzet, il s'agit au contraire d'une émotion populaire, provoquée par la joie de voir le roi se résoudre à accomplir son devoir catholique en exterminant l'hérésie. Les Parisiens croient suivre l'exemple de leur souverain et se font eux-mêmes les instruments de la justice de Dieu, en accrochant des croix blanches à leurs vêtements. À cette violence sacrée se mêlent des désirs de vengeances privées et d'enrichissements criminels, les pillages des maisons réformées ayant été systématiques. Bien que le roi ait donné l'ordre de faire cesser les massacres dès le 24 août, les archers du prévôt des marchands Le Charron ne reprennent le contrôle de la situation dans la capitale que le 30 août ; on estime le nombre des victimes parisiennes à 3 000, dont plus de la moitié jetées dans une Seine aux eaux rougies.

À mesure que la nouvelle de la tuerie parisienne se répand dans le royaume, des massacres ont lieu dans une quinzaine de villes, entre le mois d'août et le mois d'octobre : Meaux, Orléans, La Charité, Saumur, Angers, Lyon, Troyes, Bourges, Rouen, Romans, Bordeaux, Toulouse, Gaillac, Albi et Rabastens. Bien que le roi ait commandé aux gouverneurs des provinces de maintenir l'édit de pacification en enfermant si nécessaire certains chefs protestants qui auraient pu provoquer des

[1] MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps, Passions et politique*, Paris, Champion, 2000, p. 153.
[2] GARRISSON-ESTÈBE Janine, *Tocsin pour un massacre ou la Saison des Saint-Barthélemy, op. cit.*

troubles, dans plusieurs villes les autorités ne protègent pas les populations huguenotes des violences catholiques et invoquent parfois la volonté du roi ou du duc d'Anjou pour justifier ces massacres. L'ensemble de la « saison des Saint-Barthélemy[1] » a fait au moins 6 000 à 7 000 victimes. Le traumatisme provoqué par cette brutalité inouïe incite de plus un grand nombre de réformés à l'abjuration (5 000 à Paris en un seul mois, 3 000 à Rouen) ou à l'exil, et ce même dans des villes qui n'ont pas été touchées par les tueries.

Dès les premiers jours du massacre, la monarchie tente de justifier les événements mais, prise de court par les débordements populaires, elle est amenée à se contredire – et ce d'autant plus que le roi Charles IX et son frère Henri d'Anjou, tous deux à l'origine de cette propagande, ne partagent pas exactement les mêmes intérêts. Après avoir attribué la responsabilité du massacre à une opération de vendetta menée par les Guise contre Coligny et qui aurait dégénéré, le roi fait volte-face et, le 26 août, revendique devant le Parlement la responsabilité du massacre qu'il aurait ordonné pour contre-attaquer l'agitation huguenote, suite à la tentative d'assassinat contre l'amiral. Le 28 août, dans une déclaration aux gouverneurs et lieutenants-généraux des provinces, Charles IX invoque l'existence d'un complot politique contre sa personne et son autorité, mené par l'amiral et ses complices. Ces derniers ont été châtiés par « exprès commandement royal » et non en raison de leur religion ; le roi enjoint à ses officiers d'observer les édits de pacification et prendre sous leur protection ceux « de la Religion Prétendue Réformée » :

> Sadite majesté déclare que ce qui en est ainsi advenu a été par son exprès commandement, et non pour cause aucune de la Religion, ne contrevenir à ses édits de pacification, qu'il a toujours entendu, comme encore veut et entend observer, garder et entretenir, ains pour obvier et prévenir l'exécution d'une malheureuse et détestable conspiration faite par ledit amiral, chef et auteur d'icelle, et sesdits adhérents et complices, en la personne dudit seigneur roi et contre son État, la reine sa mère, messieurs ses frères, le roi de Navarre, princes et seigneurs étant près d'eux[2].

Cette légitimation se double d'une légalisation des événements : un procès est intenté *post mortem* à Coligny, qui est déclaré coupable de lèse-majesté, perturbateur de la paix et de la sûreté publiques et chef du complot contre le roi. La sentence du Parlement de Paris, qui frappe le cadavre de l'amiral d'ignominie, est exécutée le 27 octobre sur une effigie, traînée dans les rues de Paris avant d'être pendue à Montfaucon. Les biens de l'amiral sont confisqués et sa maison de Châtillon-sur-Loing rasée.

La thèse du complot légitimement décapité est reprise dans la *Lettre à Elvide*[3] que Guy du Faur de Pibrac écrit le 1er novembre 1572, probablement sur ordre du roi. Le récit des événements que donne l'avocat général Pibrac « est appelé à façonner la structure d'ensemble [...] de l'imaginaire

---

[1] *Ibid*. L'expression est inspirée de Michelet.
[2] Déclaration du 28 août 1572, citée in LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629, op. cit.*, p. 146.
[3] PIBRAC Guy du Faur de, *Ornatissimi cujusdam viri, de rebus gallicis, ad Stanislaum Elvidium, epistola*, Lyon, Benoît Rigaud, 1573.

historique catholique[1] » : il s'agit, d'une part, de montrer que l'action violente du roi à l'encontre des chefs huguenots qui complotaient contre lui est un acte conforme à la justice divine et au droit naturel et, d'autre part, de dégager toute responsabilité du souverain et de la famille royale dans les massacres populaires (sans pour autant les condamner explicitement). L'entière responsabilité de la Saint-Barthélemy est reportée sur l'amiral de Coligny, véritable démon acharné contre la paix et contre le roi. Jean de Monluc, chargé de plaider la cause du duc d'Anjou auprès des seigneurs polonais réformés – ce dernier étant pressenti pour être élu roi de Pologne – relaie cette vision des événements dans sa *Défense de Jean de Monluc, évêque de Valence, ambassadeur du roi de France, pour maintenir le très illustre duc d'Anjou contre les calomnies de quelques malveillants* (Paris, 1575), qui accuse le complot des chefs protestants ainsi que les débordements de la populace parisienne et dédouane entièrement le prétendant au trône.

Si les puissances protestantes européennes – au premier rang desquelles l'Angleterre, les cantons suisses et les Pays-Bas réformés – condamnent fermement les massacres, les puissances catholiques se réjouissent. À Rome, où le cardinal de Lorraine déclare que le massacre est l'effet d'un zèle religieux soudain de la part du souverain qui a « quasi exterminé tous les hérétiques de son royaume[2] », le pape Grégoire XIII fait chanter une messe en action de grâce et frapper une médaille commémorative dont le revers porte la mention « *Ugonottorum Stragens 1572* » [Le massacre des huguenots – 1572] et représente un ange exterminateur poursuivant les hérétiques. Philippe II fait quant à lui chanter un *Te Deum*.

Dans le royaume de France, la loyauté des réformés envers le roi est brisée : le parti protestant accuse Charles IX de n'avoir accepté le mariage de sa sœur avec Henri de Navarre que pour mieux massacrer les chefs protestants réunis à Paris, selon une politique du secret dénoncée depuis l'entrevue de Bayonne avec les ambassadeurs espagnols en 1565. Ce qui est perçu comme une ruse sanglante du souverain soulève l'indignation des communautés huguenotes de l'Ouest et du Midi et provoque la prise d'armes qui ouvre la Quatrième Guerre de religion.

---

[1] CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance, op. cit.,* p. 100.
[2] GOULART Simon, *Mémoires de l'état de France sous Charles neuvième*, Middelbourg, Henrich Wolf, 1577, p. 548.

B) *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* (1575) : une tragédie d'actualité « sans événement » ou le « déni » des bourreaux

La Tragédie de feu Gaspard de Coligny jadis Amiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24. d'août 1572, avec le nom des personnages[1], écrite par François de Chantelouve, est publiée à Paris en 1575. C'est, à notre connaissance, la seule pièce de théâtre d'actualité française à traiter des événements du « 24. d'août 1572 », autour desquels elle construit pourtant un silence dramaturgique assourdissant[2]. La Saint-Barthélemy n'est en effet pas seulement un « événement sans histoire », du fait du silence qui s'est immédiatement abattu sur la violence perpétrée cette nuit-là, tant du côté catholique que du côté protestant, enfouissant l'événement « dans l'épaisseur de son passé comme de son futur » et donnant lieu à une multiplicité de lectures historiographiques dont nous avons tenté de dégager les grandes orientations ; c'est également une « histoire sans événement », caractérisée par la prolifération des écrits polémiques qui brouillent les faits et font disparaître le processus de violence « dans les multiples ramifications ou enchaînements des passés ou encore des futurs supposés du massacre de la Saint-Barthélemy[3] ».

La Tragédie de feu Gaspard de Coligny est à l'image de la mémoire immédiate des faits qu'elle met en scène : il s'agit d'une tragédie d'actualité événementielle (au sens de non-générique), mais « sans événement ». Tout orientée vers la justification politique du massacre, elle élude complètement la violence qu'il induit et sa représentation. Ce n'est pas seulement qu'elle ne mette en scène ni la tentative d'assassinat contre Coligny, ni le massacre du 24 août – ce qui est déjà un élément d'importance dans une tragédie ouvertement inspirée de Sénèque et donc où la figuration d'actes sanglants aurait pu être « esthétiquement » justifiée – ; ce qui nous interpelle plus particulièrement, c'est la façon dont les tueries sont extrêmement (et c'est un euphémisme) minimisées et surtout dont leur responsabilité est attribuée à un principe providentiel désincarné, qui dédouane les spectateurs de la pièce de leur possible implication dans les massacres. Nous devrons nous interroger sur la forme et les raisons de ce procédé dramaturgique de surinvestissement explicatif de la décision royale de tuer l'amiral, doublé de cet effacement scénique total des tueries anti-protestantes.

Si l'appartenance de François de Chantelouve au camp catholique ne fait aucun doute, il nous faudra étudier la stratégie politique et religieuse dans laquelle s'inscrit sa pièce, dans l'actualité de son

---

[1] CHANTELOUVE François de, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny, jadis Amiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24. d'août 1572, avec le nom des personnages*, Paris, Nicolas Bonfons, 1575. Les citations renverront à l'édition suivante : CHANTELOUVE François de, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, Lisa Wolfe et Marian Meijer (éds), in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 1, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1999.

[2] Parmi les mises en scène bien plus tardives de l'événement, nous ne citerons que la plus célèbre, le *Charles IX ou la Saint-Barthélemy* de Marie-Joseph Chénier, rebaptisée *Charles IX ou l'école des rois*, qui dénonce, en 1789, l'arbitraire du pouvoir et le fanatisme opprimant la liberté du peuple.

[3] CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance, op. cit.,* p. 27, 30 et 99.

écriture en 1574. À quelle actualité s'adresse véritablement *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* : le présent de l'après-massacre ou le présent du début du règne du nouveau roi Henri III ? Cette distance temporelle entre l'événement et sa mise en théâtre, très réduite certes par rapport au massacre de Cabrières, existe cependant, et de nombreux critiques se sont interrogés sur ce laps de temps, non négligeable au regard du reste de la propagande pro-catholique diffusée pour défendre le massacre dès les derniers jours d'août 1572. En plus des raisons politiques de changements de règne qui justifient la réitération du « blanchiment » de l'ancien duc d'Anjou devenu Henri III, n'y aurait-il pas pour les catholiques d'autres raisons de ne pas représenter le massacre sur la scène, si près des faits et sans détour ? Malgré l'omniprésence dans la pièce d'un manichéisme opposant le Bien catholique au Mal protestant, on constate que Chantelouve n'use pas d'une rhétorique incendiaire : la tuerie n'est pas mis en scène comme une grande chasse à l'hérétique et nulle part dans la pièce ne pointe l'enthousiasme d'une guerre sainte. Si *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* cherche à légitimer des assassinats politiques ciblés qui ont permis d'éviter un coup d'État, elle ne célèbre en aucune façon un massacre religieux : en 1574, l'« actualité » de la Saint-Barthélemy se semble plus « montrable » dans sa totalité, et nous verrons comment la pièce de Chantelouve contribue à fixer les limites du souvenir « acceptable » de l'événement, témoignant ainsi en creux d'un phénomène de « déni » des bourreaux catholiques.

(a) François de Chantelouve : moine-soldat et dramaturge ultra-catholique

François de Chantelouve, gentilhomme né vers le milieu du XVI^e^ siècle dans une famille noble du Bordelais, est sieur de Grossombre (dans la sénéchaussée de Libourne) et chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, titre qui accompagne son nom sur la page de titre de *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*. L'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, installé à Malte en 1530, est un ordre hospitalier et militaire, chargé de protéger les pèlerins malades et de combattre les infidèles. Les membres de l'ordre sont pour la plupart soldats, et font vœu de défendre l'Église catholique de manière inconditionnelle. François de Chantelouve se conforme à ce vœu par les armes et par la plume : bien qu'il déclare dans la dédicace de sa seconde pièce, *Pharaon*, ne pouvoir approcher « du lustre de ceux qui sont à loisir de la main de plusieurs faisant profession de poésie et n'ayant autre vocation[1] » et que de nombreux critiques aient souligné à l'envi la médiocrité du style du dramaturge-

[1] CHANTELOUVE François de, *Pharaon*, Paris, Nicolas Bonfons [1577], « Au très haut, très magnanime et catholique prince, Monseigneur Charles de Lorraine, duc de Mayenne... », Lisa Wolfe et Marian Meijer (éds), in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 1, *op. cit.*, p. 163.

soldat, Chantelouve paraît avoir fréquenté des cercles littéraires parisiens[1] et son écriture ne mérite pas plus qu'une autre de la même veine les épithètes méprisantes qu'elle reçoit en nombre[2]. N'aurait-elle pas défendu la triste mémoire de la Saint-Barthélemy, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* ne susciterait peut-être pas une condamnation esthétique si unanime[3].

Le très catholique Chantelouve propose en effet dans sa pièce une justification du massacre du 24 août qui démarque la *Lettre à Elvide* de Pibrac et fonde la légitimité de la violence royale sur l'existence d'un complot protestant qui menace la monarchie. La figure de Gaspard de Coligny est particulièrement visée, le dramaturge le tenant pour responsable de la mort du duc François de Guise, qui avait été général de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem. L'autorisation de deux docteurs en théologie de la Sorbonne, De Piro et F. David Berot, qui se trouve à la fin de la pièce atteste du fait que Chantelouve achève sa tragédie avant le 23 octobre 1574. Selon Keith Cameron, cette publication « tardive » par rapport à l'événement témoigne de la volonté du dramaturge catholique « de rappeler à Damville [chef protestant du mouvement des Malcontents qui a déclenché la Cinquième guerre de religion au printemps 1574] le sort de son cousin [Coligny] qui s'était révolté contre son souverain, [de] noircir un peu plus la mémoire de Montgomery qui venait d'être exécuté [le 26 juin 1574], et finalement [de] solliciter la bienveillance soit de ses supérieurs dans l'ordre de Malte, soit des membres de la cour[4] ». Les commanderies de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem ayant été particulièrement visées par les révoltes protestantes dans le Sud-Ouest après 1572[5], la conviction du gentilhomme bordelais de la nécessité de condamner la révolte huguenote s'en est sans doute trouvé renforcée. De plus, il semble que Chantelouve ait entretenu des liens avec la famille de Guise – ce dont témoigne la dédicace de *Pharaon* à Charles de Mayenne –, famille qui cherche à cette période à se disculper du massacre de la Saint-Barthélemy et dont plusieurs membres ont occupé ou occupent

---

[1] Voir pièce dédicatoire de *Pharaon,* « Au saigneur F. François de Chantelouve... », *Ibid*., p. 165.

[2] Lenglet du Fresnoy s'étonne que Chantelouve « ait été près de trois ans à publier un si mauvais ouvrage et que la mort de Charles IX ne lui ait pas fait supprimer cette pièce » (*Journal de Henri III, roi de France et de Pologne, ou Mémoires pour servir à l'histoire de France, par M. Pierre de L'Estoile*, Lenglet Du Fresnoy (éd), La Haye, Paris, Veuve de P. Gandouin, 1744). Jacques Chocheyras déplore son style « détestable » et sa versification « cahotante » (« La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et Henri IV », *op. cit*., p. 165), quand Charles Mazouer pointe la « boursouflure maladroite » d'un « écrivain médiocre, tributaire des habitudes linguistiques et stylistiques de son temps » (« Chantelouve et la Saint-Barthélemy », in *Les Écrivains et la politique dans le Sud-Ouest de la France autour des années 1580*, Actes du Colloque de Bordeaux, 6-7 novembre 1981, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1982, p. 130).

[3] Richard Hillman note ainsi à juste titre que François de Chantelouve, aux yeux de la postérité critique, choisit « le mauvais camp, en se ralliant à ceux que l'on considère généralement comme les persécuteurs, et donc contre ceux que l'on regarde comme les victimes » de la Saint-Barthélemy. Voir CHANTELOUVE François de, *The Tragedy of the Late Gaspard de Coligny* and MATTHIEU Pierre, *The Guisiade*, traduction, introduction et notes par Richard Hillman, Carleton Renaissance Plays in Translation, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 2005, p. 18.

[4] CHANTELOUVE François de, *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny*, Keith Cameron (éd), University of Exeter, 1971, Introduction, p. VII.

[5] L'article XXV de la *Paix de Beaulieu* (mai 1576) indique : « Ordonnons aussi, si aucunes commanderies de l'ordre Saint-Jean de Jérusalem appartenant aux catholiques associés ou de ladite Religion se trouvaient saisies par autorité de nos juges, ou si par autres, à l'occasion et prétexte des troubles, ils en étaient en quelque sorte que ce soit dépossédés, que pleine et entière mainlevée en soit faite auxdits commandeurs et eux remis en tel état et possession desdites commanderies qu'ils étaient avant le vingt quatrième août cinq cent soixante-douze ».

des places éminentes au sein de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Enfin, il faut souligner la mort de Charles IX, survenue le 30 mai 1574 et l'accession au trône du duc d'Anjou, dont le rôle actif dans les massacres fait peu de doute mais qui n'a de cesse, depuis 1572, de nier sa participation à cette sombre affaire.

En publiant sa tragédie au début de l'année 1575, François de Chantelouve s'inscrit ainsi dans une double actualité, qui n'est pas sans contradiction. D'une part, il s'agit de clamer la légitimité de l'action violente du roi mort et de mettre en garde les protestants contre toute « nouvelle » volonté de rébellion, et ce au moment où le pouvoir peut sembler incertain, voire vacant. Il convient, d'autre part, en raison du choc provoqué par l'ampleur et la cruauté des tueries de 1572, de clamer l'innocence d'Henri III et des Guise, le camp des catholiques radicaux plaçant alors tous ses espoirs dans le nouveau souverain, qu'ils croient, en particulier depuis la Saint-Barthélemy, acquis à leur intransigeance religieuse. Après avoir servi le nouveau souverain par les armes, quand ce dernier était encore duc d'Anjou et commandait les troupes catholiques au siège de La Rochelle au début de l'année 1573[1], François de Chantelouve met donc sa plume au service de la propagande royale.

Bien que Jean-Baptiste Capefigue affirme que « la tragédie [de Chantelouve] fut jouée en toutes les villes de France pendant plusieurs années[2] », nous n'avons pas de preuve que *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* ait été jouée en public, mais rien, dans son propos ou dans sa forme, ne semble invalider l'hypothèse de sa représentation dans des villes ou des milieux acquis à la version « officielle » du massacre du 24 août.

L'action de *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* s'étend sur un peu moins d'un an : de septembre 1571, avant l'entrée de l'amiral au conseil du roi, à la nuit de la Saint-Barthélemy. À cette amplitude temporelle correspond une multiplication des lieux : l'acte I se déroule vraisemblablement à la Charité-sur-Loire, « pays charitable » (v. 121) pour Coligny qui s'y est retiré après la défaite de Moncontour au printemps 1570, les autres actes se déroulent à Paris (au Louvre, dans la maison de Coligny et dans différentes rues de la ville). Ce télescopage des époques et des lieux permet de susciter l'attention et l'émotion du spectateur par de nombreux retournements de situation. Après la séquence mettant en scène le Roi et son Conseil à l'acte II, le spectateur peut en effet croire à un retour de la paix dans le royaume de France. Mais, dans la scène suivante, il apprend de la bouche des personnages protestants leur volonté de tuer le Roi et de ravager le royaume. La concentration des événements historiques est donc également au service de l'orientation axiologique de la pièce : les protestants sont à chaque péripétie rendus responsables du désordre, quand le Roi tente de sauvegarder

---

[1] CHANTELOUVE François de, *Tragédie de Pharaon et autres œuvres poétiques, contenant hymnes, divers sonnets et chansons*, « Sonnets et chansons », Paris, Nicolas Bonfons, 1577, p. 110. Cet éclairage historique est apporté par Richard Hillman dans son introduction à la traduction anglaise de la pièce de Chantelouve. Voir CHANTELOUVE François de, *The Tragedy of the Late Gaspard de Coligny*, *op. cit.*, p. 25.

[2] CAPEFIGUE Jean-Baptiste-Honoré-Raymond, *Histoire de la Réforme, de la Ligue et du règne de Henri IV,* Paris, Dufey, 1834-1835, volume 3, p. 243.

la paix et l'union. Cette opposition nette entre un camp du Bien et un camp du Mal se lit dans la division des actes : le premier acte est l'acte « furieux » de Coligny, le second acte est l'acte apaisé du Roi ; l'acte III est l'acte de Mercure, envoyé divin chargé par le ciel de rétablir la paix, l'acte IV est l'acte de d'Andelot, frère mort de Coligny, qui surgit des enfers – tel une furie à nouveau – pour attiser la haine de son frère et le pousser à tuer le Roi. On peut souligner la structure en chiasme qui cherche à susciter une réaction d'horreur et de répulsion chez le spectateur à la fin de l'acte IV, juste avant la résolution de l'opposition par la décision royale du massacre des chefs protestants à l'acte V. Chantelouve tente ainsi de persuader le spectateur du bien-fondé à la fois dramaturgique et politique de l'action du Roi qui, peu entouré et peu présent sur scène, paraît assiégé par les nombreux personnages protestants, auxquels le dramaturge confère un caractère proprement (et théâtralement) « infernal ».

(b) La présentation du « complot hérétique » : discrédit du camp huguenot

Comme le souligne Olivier Millet[1], François de Chantelouve utilise un procédé sénéquien qui consiste à conférer au personnage négatif un caractère à la fois infernal (reniant toute croyance religieuse) et tyrannique (échafaudant un complot contre le pouvoir légitime pour pouvoir exercer une puissance sans partage). La pièce s'ouvre ainsi sur un monologue furieux de Coligny, véritable suppôt de Satan, bien plus athée que protestant. Au personnage de l'amiral, encore vivant dans la fable, se superpose la figure de l'ombre protatique qui ouvre plusieurs tragédies humanistes : revenant des enfers où elle endure de terribles souffrances, cette ombre annonce les désastres à venir – à l'image d'Égée dans l'*Hyppolite* de Robert Garnier (1573) ; en s'inspirant de cette structure, Chantelouve fait de l'amiral une figure infernale qui justifie sa fin tragique et, plus généralement les violences « purificatrices » du peuple parisien, qui ne seront pas évoquées dans la pièce.

Coligny se présente tout d'abord comme « honteux/ Qu'un enfant ait bridé [s]on effroyable audace » (v. 2-3) ; cet enfant, c'est Henri d'Anjou qui, à dix-huit ans à peine, a remporté avec éclat les batailles de Jarnac et de Moncontour contre les protestants – Chantelouve ne manquant pas ici de louer la vaillance militaire du souverain de 1574, date d'écriture de la pièce. Coligny, humilié et dépité, comme le Satan toujours battu des mystères, invoque ensuite pêle-mêle la mort, la rage, le fer, Pluton, les Furies, Satan et Calvin, afin qu'ils lui ouvrent la porte des enfers où brûlent ses « frères » protestants (v. 7-10). Au paradis promis aux fidèles catholiques répondent les enfers mi-chrétiens mi-païens qui attendent les « hérétiques » protestants, le théologien Calvin étant ravalé au rang d'une furie

[1] MILLET Olivier, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », in *Vives Lettres*, *Complots et coups d'État sur la scène de théâtre, XVI^e-XVII^e s.*, F.-X. Cuche (éd), n° 4, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Revue semestrielle de l'UFR de Lettres, 1998, p. 12.

de tragédie. Coligny affirme ensuite vouloir accéder au trône de France par pur désir de pouvoir et non pour défendre la religion réformée, qui n'est pour lui qu'un masque :

> Toute religion désormais je renonce,
> Voire je quitterais celle que Bèze annonce ;
> S'il ne fallait masquer d'ombre de piété
> Ce que j'ai entrepris contre la royauté. (v. 31-34)

Le dramaturge discrédite la valeur morale et religieuse du combat protestant et assimile les hérétiques aux loups dissimulés sous des peaux de brebis qui, dans *L'Apocalypse selon saint Jean*, doivent se répandre dans le monde à l'approche du jugement dernier. En faisant des personnages protestants des « renard[s] » et des « hypocri[tes] » (v. 47-48), Chantelouve relaie l'angoisse eschatologique de la communauté catholique qui voit la présence des hérétiques dans le monde comme un signe indubitable de sa fin imminente ; on pourrait aussi voir dans l'image du « renard » une accusation de « machiavélisme » au nom du rapport utilitaire que les protestants, à l'exemple de l'auteur du *Prince*, établiraient entre religion et pouvoir. L'auteur apporte ainsi la première justification du massacre de la Saint-Barthélemy qui est celle de toute guerre sainte : l'assurance du salut pour les bourreaux. Mais si l'amiral est une menace religieuse quand il affirme qu'il veut « renverser la foi/ Du pape et de Calvin » (v. 41-42), il est également une menace politique quand il ajoute : « Moi seul exempt de loi, être roi je désire » (v. 44). Or être un roi « exempt de loi », c'est être un tyran, et donc justifier par sa tyrannie la rébellion du peuple contre soi – ce qui peut être compris par le spectateur comme une justification des traitements que le peuple de Paris a fait subir au cadavre de Coligny.

Pour parachever cette présentation négative, Chantelouve fait de son personnage faible et lâche un désespéré, c'est-à-dire un pécheur aux yeux de l'Église, pour qui l'espérance est une vertu théologale. Après avoir voulu se suicider au début de son monologue, Coligny se plaint à Fortune que tous ses efforts guerriers ont été réduits à néant par « un Pyrrhe nouveau » (Henri d'Anjou, à nouveau loué pour sa valeur militaire). Il décide donc de « fiche[r] tout [son] espoir sur la désespérance » (v. 100) et énonce clairement son projet :

> Je veux doncques mourir, ou bien tuant le Roi
> Transférer cautement la couronne sur moi. (v. 101-102)

Coligny, démon hérétique désespéré, est ainsi présenté comme un traître à la fois envers son roi contre lequel il complote, envers sa religion qui n'est qu'un masque et envers ses alliés qui pensent qu'il se bat pour défendre la religion réformée. Au regard de la fidélité que Coligny témoigna à Charles IX et dont tous les historiens attestent, Chantelouve se livre ici à une falsification historique manifeste, visant à désigner à l'exécration du spectateur le Mal, l'adversaire absolu. Au niveau tant dramaturgique que politique, le portrait négatif de Coligny permet de justifier les vengeances divine et royale qui vont suivre, légitimées par cette démonstration d'hérésie comme par le complot échafaudé contre le Roi.

À la scène 2 de l'acte I, le camp du Mal est renforcé par l'entrée en scène de Gabriel de Lorges, comte de Montgomery, l'un des chefs du parti protestant depuis son retour d'Angleterre en 1562. Le choix de ce personnage n'est pas fortuit : il permet d'étayer la thèse d'un complot protestant persistant contre la monarchie des Valois. Montgomery rappelle en effet qu'il est responsable de la mort d'Henri II, mais de telle façon que l'éclat de sa lance qui blessa mortellement mais accidentellement le Roi semble avoir été un coup intentionnel : « Et tout ainsi que mon bras jadis/ Je renversai mort le Roi à Paris » (v. 127-128). Le fait qu'en 1559, date de la mort d'Henri II, ni Coligny, ni Montgomery ne se soient encore convertis au protestantisme n'arrête en rien Chantelouve, ni l'ensemble de la propagande catholique. Montgomery affirme ensuite vouloir « Tuer le Roi, et massacrer son frère », parachevant l'entreprise commencée avec leur père et mettant l'ensemble de la monarchie Valois en péril, y compris l'actuel roi de 1574. La tragédie adopte la forme de la rumeur et de la surenchère, quand les deux personnages décident de se rendre à Paris pour faire la paix avec le Roi et ensuite le trahir. Les deux premières scènes de la pièce montrent ainsi un camp protestant prêt à attaquer : l'évocation violente et déterminée du régicide doit susciter chez le spectateur un sentiment d'horreur et d'urgence destiné à légitimer la riposte royale encore à venir.

Dans des couplets à valeur générale, le chœur clôt tout d'abord l'acte en déplorant les aléas de la fortune qui régit l'univers et en exaltant l'*aurea mediocritas* qui protège des revers de destin que connaissent les grands de ce monde. Ce discours est ensuite appliqué à l'actualité des événements mis en scène et oriente le jugement que le spectateur « doit » faire des protagonistes : le chœur déploie – sous couvert d'universalité morale – un commentaire royaliste et catholique de l'action en condamnant Coligny et en adressant une prière à Dieu pour qu'il vienne secourir la France en dardant « ses grandes foudres » « dessus la gaspardine tête » (v. 304 et 306). Baptisé le « Peuple français », ce chœur constitue une « *vox populi*[1] » dont le dramaturge fait le miroir du « peuple français » des spectateurs et qui constitue un opérateur dramaturgique (annonce de la punition divine), tout en servant la propagande catholique de Chantelouve (justification de l'action royale soutenue par Dieu).

(c) Le roi défunt seul responsable ou comment épargner les vivants

Le début de l'acte II se déroule au Louvre, après l'entrée en vigueur de l'édit de Saint-Germain, mais avant la participation de Coligny au Conseil du Roi, soit entre août 1570 et septembre 1571. L'acte I est l'acte de Coligny, l'acte II est l'acte du Roi : la présentation en diptyque est

[1] MAZOUER Charles, « Chantelouve et la Saint-Barthélemy », *op. cit.*, p. 135.

parfaitement symétrique car au monologue de l'amiral répond le monologue de Charles IX, à peine défunt, à l'ouverture de l'acte. Le Roi qui se présente au spectateur n'est pas un roi en majesté : il se dit en effet « chétif » et « misérable » (v. 341), d'une part parce que ses sujets se sont rebellés contre lui alors qu'il était encore « pendant à la mamelle » (v. 343) – allusion à la conjuration d'Amboise de 1560, d'autre part par ce que son « peuple gaulois/ Endure tant de maux » (v. 346) dans les guerres civiles qui ravagent le pays. La figure royale est cependant complexe : en tant que chef de royaume, il connaît les volontés mutines de ses sujets rebelles (« Ma ruine, ma fin, mon royaume, mon sang,/ Est l'aiguillon seulet qui vous pique le flanc », v. 381-382) ; en tant que fils aîné de l'Église catholique, il est clément et doux et redoute de verser le sang de ses sujets (« Vu que je suis contraint couper ma propre chair ? », v. 374) ; enfin, en tant que premier seigneur du royaume, c'est un roi combattant qui sait convoquer dans son discours les grandes victoires catholiques – qui sont cependant l'œuvre de son frère – et qui annonce qu'il est prêt à se sacrifier, s'il est sûr d'assurer ainsi la paix du royaume.

Ce monologue, qui n'a de délibératif que la forme, est bien davantage un second monologue d'exposition et ne permet pas au Roi de prendre une décision. Il décide donc de demander l'avis de son Conseil pour savoir s'il doit faire la paix ou continuer une guerre qui lui pèse. À la scène 2, le Conseil lui rappelle les termes du dilemme : d'une part Coligny a mérité la punition royale, d'autre part il faut que la guerre cesse. L'argument en faveur du second membre de l'alternative est la clémence, attribut divin et donc royal. Le Conseil souligne néanmoins que cette paix avec les « hérétiques » ne veut pas dire que la France devienne un « règne mi-parti/ En double foi » (v. 433-434). La paix sera en effet une épreuve pour les huguenots : le Roi, par sa clémence, « rendra catholiqu' l'infidèle » (v. 436), et retrouvera, selon son vœu exprimé dans la scène précédente, l'harmonie de ses « ancêtres et pères », sous lesquels tous les sujets « vivant sous même loi,/ Servaient fidèlement même Dieu, même roi » (v. 351-354). Pour sceller la paix, le Conseil préconise le mariage de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre et suggère au Roi de convier les protestants à Paris afin qu'ils se repentent devant son humanité et sa majesté. La position du Conseil est ici conforme au désir de Charles IX et de Catherine de Médicis d'établir un « règne de l'amour » qui ne consiste pas en la coexistence de deux religions au sein du royaume, mais en la réconciliation des deux confessions dans un catholicisme réformé supérieur. Cela permet aussi de lever les doutes sur la « ruse » de la convocation des princes protestants à Paris pour le mariage.

Cependant, dans l'hypothèse où les rebelles se dresseraient tout de même contre le Roi, voici l'attitude que le Conseil préconise : « Alors, tuez, meurdrissez, fracassez / Et les Géants sous Etne renversez » (v. 469-470). Bien que la référence topique au combat des Géants contre les Dieux de l'Olympe l'euphémise quelque peu, la violence de cette imprécation semble contradictoire avec les souhaits de paix exprimés dans la scène. Est-ce pour Chantelouve une façon de montrer que le « règne de l'amour » est un « rêve perdu » auquel un soldat catholique militant ne peut souscrire ? De cette façon, l'auteur peut signifier que le Roi ne sera pas entièrement pris au dépourvu par la trahison huguenote et résoudre ainsi la difficulté qui consiste à mettre en scène une figure royale à la fois

catholique (qui pardonne), politique (qui n'est pas dupe) et majestueuse (qui n'est pas machiavélique). Chantelouve est ici fidèle au récit de Pibrac, selon lequel le roi et les princes de sang étaient partisans de la clémence, mais ont dû céder à la raison de plusieurs « vieillards personnages de très grande expérience[1] » selon lesquels il était nécessaire de décapiter le complot. Cette évocation précise et virulente de la violence, qui anticipe sa justification, permet enfin au dramaturge de préparer le spectateur au massacre de la Saint-Barthélemy qui n'aura pas lieu sur scène et dont l'auteur choisi de ne convoquer les souvenirs sanglants que par des mots.

L'acte II poursuit l'opposition entre le Bien et le Mal qui régit toute la tragédie. Chantelouve force en effet le parallèle entre le Roi et Coligny comme s'il s'agissait d'un duel personnel : le Roi paraît seul, à peine aidé par le personnage collectif du Conseil. Le motif de ce « duel » n'est pas seulement celui de l'efficacité dramaturgique, il est aussi politique : ni Henri d'Anjou, ni Catherine de Médicis, ni le duc de Guise n'apparaissent dans ce « Conseil » désincarné, ce qui tend à effacer leur rôle historique et à les disculper, dans le présent de la représentation, de la responsabilité du massacre.

Après la scène du conseil, le spectateur – s'il n'avait pas connaissance des événements à peine passés – pourrait croire à la réconciliation et à la paix. Il serait cependant vite détrompé par le dialogue entre deux protestants, Briquemault et Cavagnes, qui se déroule dans la scène suivante après un laps de temps historique assez long puisque Coligny est arrivé à Paris et que le mariage princier, célébré le 18 août 1572, a déjà eu lieu. Dans cette scène, Chantelouve montre à nouveau la détermination froide des traîtres protestants prêts à exécuter leur complot contre le Roi et ses proches. Les deux personnages déclarent qu'ils vont profiter de la trêve pour tuer les ecclésiastiques et les « Guisards »(v. 514), et ce afin de mettre l'amiral sur le trône. Le choix de ces deux personnages n'est à nouveau pas indifférent : en octobre 1572, un procès est intenté au conseiller au Parlement de Toulouse Arnaud de Cavagnes, un des négociateurs de la paix de Saint-Germain, et au capitaine François de Beauvais, seigneur de Briquemault, qui projetait une opération militaire contre l'Espagne. Les deux hommes sont accusés de complicité avec Coligny et, après avoir supposément avoué sous la torture l'existence d'un complot contre le roi, sont condamnés à mort et exécutés en présence du roi. Malgré leur réhabilitation en août 1573, la pièce tend à montrer que cette exécution était justifiée : Briquemault veut surprendre par la ruse le Roi, « ce prince idiot » (v. 488), tandis que Cavagnes désire tuer le « Roi papaut » (v. 498) en se comparant à Judith, délivrant Béthulie du tyran Holopherne. La scène précédente a cependant montré que Charles IX n'a rien d'un tyran ; l'image de la libératrice Judith – toujours problématique en raison du caractère sacré des souverains –, image qui est souvent convoquée par la propagande protestante pour légitimer la révolte contre les souverains catholiques, est ici dramaturgiquement invalidée. Le qualificatif d'« idiot » (i.e. faible) pour désigner le Roi, s'il est discrédité dans la bouche d'un comploteur huguenot, permet cependant à Chantelouve de flatter la

[1] Cité dans CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance, op. cit.*, p. 102.

valeur militaire d'Henri III en condamnant rétrospectivement une certaine faiblesse de son frère Charles.

L'acte II marque une progression dramatique : les partis sont en présence dans Paris et les protestants sont prêts à accomplir leurs forfaits. L'intrigue semble de plus s'emballer – plusieurs mois se passent entre la scène 2 et la scène 3, accélération qui annonce la précipitation de la violence et de l'action. Cette dramaturgie par « degrés », qui juxtapose le Conseil clément du Roi et le conseil machiavélique des huguenots, conduit le spectateur à admettre la proposition violente du conseil comme le seul dénouement possible. Cependant, le chœur clôt l'acte en « salu[ant] la paix » : par la mise en scène d'un Peuple français désireux de « repos » (v. 576), le dramaturge cherche à nouveau à dédouaner le peuple parisien de sa participation aux agitations qui précédèrent le massacre de la Saint-Barthélemy, et à attribuer l'entière responsabilité des troubles au camp protestant et à une volonté divine supérieure qui, sous la forme d'un Jupiter *tonnans,* va venir troubler cette pseudo-conclusion irénique, transformant un massacre très politique en catastrophe « naturelle », ininterprétable en termes humains.

(d) Le Bien qui descend des cintres et le Mal qui surgit des dessous : la lisibilité scénique de l'opposition axiologique

Le troisième acte s'ouvre sur un monologue de l'« angeliqu' Mercure » (v. 602) qui descend des cintres, très vraisemblablement sur une gloire, pour nous annoncer en fidèle messager les desseins de son père Jupiter. Mercure apprend ainsi au spectateur que Jupin l'a envoyé sur terre pour soutenir Charles IX, qu'« il veut garder comme roi » (v. 620) au nom de l'élection divine des souverains, et pour punir Coligny qui croit pouvoir dissimuler à Dieu son « dessein furieux » (v. 627). L'amiral a en effet suscité la colère de Jupiter par ses crimes, et ce dernier est résolu « De l'exterminer à jamais » (v. 636). Mercure expose sa mission aux spectateurs : il doit se rendre au Louvre, suivre Coligny quand il quittera le palais et engager un soldat pour qu'il tire un coup d'arquebuse dont la balle sera conduite par Mercure jusqu'à la main de Coligny, sans le tuer. Après cet incident, Coligny voudra d'autant plus tuer le Roi qu'il l'en croira responsable. Le Roi, averti de la trahison de Coligny, le fera exécuter. Mercure annonce au spectateur qu'il s'est déjà acquitté de sa « charge » : il a « meurtri la meurtrière main » de l'amiral et fait « Du sang gaspardin un flot large,/ [fait] bouillonner soudain » (v. 722-724). Il peut donc remonter au ciel et, plus concrètement, dans les cintres.

On aura reconnu l'attentat du 22 août 1572 contre Coligny. Les responsabilités humaines sont cependant gommées : c'est Jupiter-Dieu qui frappe l'amiral et non un sbire à la solde des Guise ou de l'Espagne ; l'attentat apparaît comme une punition divine des péchés de Coligny et non comme une manœuvre du camp ultra-catholique. Le monologue de Mercure-Gabriel vient trancher l'opposition entre les deux camps et permet de s'assurer que le spectateur a choisi le Bien contre le Mal tout en soulignant l'efficacité du messager de la Providence, qui décide du cours des actions humaines et maîtrise toutes les ficelles de l'intrigue : politiques, historiques, mais aussi théâtrales. C'est lui qui annonce l'entrée en scène de Montgomery, « Polyphème Lorges » (v. 729), et du capitaine Piles, qui réitèrent leur volonté de tuer le Roi le lendemain, étayant une fois encore la thèse du complot protestant. Le 22 août 1572, Arnaud de Clermont, seigneur de Piles, aurait pris la tête d'une délégation huguenote auprès du roi pour lui demander justice de l'arquebusade, et aurait appelé les protestants à se faire justice eux-mêmes si le roi ne punissait pas les responsables de l'attentat[1]. Cette menace, démentie par l'historiographie huguenote, est mise en valeur par Chantelouve pour souligner le danger que représentent les chefs protestants, mais également pour mettre en scène l'efficacité du projet divin – et donc l'innocence des représentants « humains » du camp catholique dans cette affaire –, car tout se déroule comme Mercure l'a prévu dans la scène précédente. Selon une « marque de fabrique » du théâtre de propagande, le camp du Mal reconnaît même qu'il mérite les actions violentes entreprises contre lui et absout par anticipation le camp du Bien de toute culpabilité : Piles affirme ainsi que le Roi avait toutes les raisons pour tenter de tuer Coligny « Vu les maux qu'avons fait contre le Roi toujours » (v. 756).

Après un commentaire traditionnel sur l'instabilité de la « boule ronde » (v. 793), le chœur du Peuple français revient sur la situation politique : il craint que l'attentat ne brise la paix et espère que le coup retombera entièrement sur Coligny. Une fois encore, le peuple est mis en scène comme commentateur pacifique des événements et non comme acteur, il ignore de plus le dessein divin qui consiste à susciter une révolte huguenote par cette attaque contre Coligny et apparaît donc d'autant plus « extérieur » à la montée de violence dans la capitale à la veille du massacre.

À ce « pacifisme » du peuple catholique répond la menace infernale des hérétiques, qui se fait de plus en plus présente sur la scène et pressante dans l'action. L'ouverture de l'acte IV est ainsi hautement spectaculaire et use de l'effet d'horreur pour confirmer le spectateur dans sa haine du protestant. Suivant un effet de symétrie inverse par rapport à l'acte III, François de Coligny d'Andelot, frère de l'amiral mort en 1569, surgit sur la scène par les dessous du théâtre, comme l'indiquent à la fois une didascalie externe (« D'Andelot sortant des Enfers ») et une didascalie interne (« La terre se crevant je sors hors de Ténare », v. 857). Dans un monologue qui fait écho à l'ouverture de la pièce, d'Andelot décrit les souffrances que lui-même, son frère le cardinal Odet de Coligny et « l'apostat

[1] Voir CROUZET Denis, *Ibid*., p. 388.

Calvin » (v. 894) subissent aux enfers, alors même que les « prêtres, cardinaux et toute la prêtraille » (v. 898) sont en paradis. Tout comme Mercure était chargé d'une mission divine, d'Andelot a été chargé par l'enfer d'exciter Coligny à la vengeance contre le Roi et contre les Guise qui soutiennent l'Église catholique. Pour ce faire, d'Andelot fait appel à l'orgueil de son frère, lui rappelant que, comme une « couarde […] femme » (v. 947-948), il a été battu par un enfant. L'effet spectaculaire est encore renforcé par l'apparition des Furies qui viennent exhorter le camp protestant à la révolte et à la guerre, avant de retourner avec d'Andelot « aux abîmes ombreux » (v. 1008). Coligny, seul en scène, jure alors de tuer Guise et le Roi.

L'acte IV donne à voir au spectateur la haine des huguenots qui n'ont jamais paru aussi près d'accomplir leurs mauvais desseins. Si elle n'apporte pas d'élément nouveau pour l'action, l'apparition infernale d'Andelot renforce le sentiment d'urgence et atteste à nouveau du lien que trace scéniquement Chantelouve entre protestantisme et hérésie. Le parallèle entre l'apparition de Mercure et celle du frère de Coligny permet au dramaturge de souligner de manière manichéenne la séparation axiologique entre les deux camps, étant bien entendu qu'il n'est pas question d'évoquer ici la séduction du Mal. D'une manière symétrique au théâtre protestant, le théâtre d'actualité catholique convoque les images spectaculaires et terrifiantes des enfers pour stigmatiser son ennemi religieux dont il peut ainsi montrer l'inévitable damnation : par une transcription scénique de la « pastorale de la peur » (J. Delumeau[1]) que pratique les prêcheurs et en particulier les curés parisiens, l'ombre d'Andelot et les repoussantes Furies, dont le costume et le maquillage doivent susciter le dégoût, servent tout autant à l'édification du public qu'à la justification du massacre voulu par Dieu et souhaité par le Peuple français après cette démonstration du caractère infernal des protestants :

> Seigneur retiens la bride à l'amiral hautain,
> À notre prince étends le bras humain. (v. 1035-1036)

(e) La victoire d'une providence divino-royale : « un massacre sans massacreur[2] » ?

La décision divine doit cependant encore trouver une forme politique et humaine pour s'accomplir dans le monde et c'est le rôle de la première scène de l'acte V, qui met en scène le Roi en son Conseil. La scène se déroule au soir du 23 août ou au petit matin du 24 août : le Roi vient d'apprendre la trahison de Coligny par la bouche du Délateur qui n'est, par égard pour le traitre, pas

[1] DELUMEAU Jean, *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 358.
[2] *Ibid*., p. 100.

nommé[1] – ce silence permet également de conserver la caractère « providentiel » de l'action, qui n'est pas reliée à un personnage historique particulier. Le Roi se tourne vers Dieu et son Conseil pour savoir s'il doit ou non punir ses sujets ; il s'agit d'un cas de « casuistique » politique traditionnel, hérité du *De Clementia* de Sénèque et que l'on retrouvera dans toutes les pièces catholiques mettant en scène les guerres civiles : un prince doit-il être clément ou sévère envers ses sujets rebelles ? La décision du massacre est arrachée au Roi après un dialogue en stichomythie qui oppose le souverain défendant son « règne de l'amour » et le Conseil incitant le Roi à exécuter les comploteurs. Le Conseil propose au Roi une analyse médicale de la situation politique et lui recommande le remède des « chirurgiens » pour se séparer du membre malade que constituent les sujets rebelles, suivant la traditionnelle métaphore organiciste du royaume :

> Sire, certainement aux extrêmes dangers,
> Toujours les chirurgiens qui sont le plus expers,
> Ajoutent promptement les remèdes extrêmes
> À ce danger si grand, Sire, faites de même. (v. 1075-1076)

Le Roi refuse tout d'abord, car « Le sang de son sujet au roi doit être cher » (v. 1092), puis il se résigne à donner l'ordre du « punissant assaut » (v. 1112). La formule est très euphémistique, mais conforte l'idée d'une décision royale qui ne concerne que les chefs huguenots et ne laisse en rien présager du massacre. Chantelouve donne une version des faits qui tend à disculper le Roi (mort), mais également à mettre en avant sa faiblesse, que le spectateur peut comparer avec la vaillante sévérité d'Henri d'Anjou, roi en 1574, constamment louée dans la pièce.

Les décisions du conseil étant toujours immédiatement exécutoires, dans la scène suivante, le Messager annonce au Peuple français la mort de Coligny et des autres chefs protestants, morts qui ont eu lieu hors-scène. En plaçant l'exécution entre la première et la deuxième scène du dernier acte, et non dans l'entracte entre les deux derniers actes – comme l'on pourrait s'y attendre – le dramaturge évite qu'elle soit l'acmé dramatique de la pièce (c'est plutôt l'horreur du complot qui est soulignée à la fin de l'acte IV) et désamorce une possible quoique très improbable déploration des morts de la Saint-Barthélemy en choisissant pour « catastrophe » à sa tragédie non les tueries mais la rébellion contre le Roi. Quand le Peuple, en position de coryphée, demande au Messager quelles sont les « nouvelles » (v. 1115), ce dernier lui annonce qu'elles sont « très cruelles » (v. 1116) car :

> L'amiral et les siens d'une traîtresse audace
> A conspiré la mort de la royale race,
> Et devait dans demain avec le traître fer
> Tuer le Roi, la reine et messieurs à souper. (v. 1119-1122)

À nouveau, le Messager légitime l'acte royal par la théorie du complot et évoque l'exécution des comploteurs en seulement quatre vers :

[1] Antoine de Bayencourt, sieur de Bouchavannes, était venu renseigner la cour sur le contenu des délibérations huguenotes auxquelles il avait assisté.

En gagnant le devant [sur le complot], il [le Roi] envoya grand' force
Tandis que tout Paris ès cantons se renforce,
Qui Piles, l'amiral, Pardaillan[1], et Pinos,
Et autres envoya sous les stygiens flots. (v. 1135-1138)

Le massacre n'a pas de « massacreur » grammaticalement stable : le sujet du verbe « envoya » est-il l'impersonnelle « grand' force » envoyée par le Roi ou le très général « Paris » ? L'ambiguïté n'est pas anodine eut égard au débordement de violence des foules parisiennes une fois les ordres du souverain exécutés. L'antéposition de « Piles, l'amiral, Pardaillan et Pinos » tend de plus à transformer la phrase en structure passive qui fait disparaître l'agent de mort dans les silences de la syntaxe et de la scène, quand le recours au détour mythologique (les « stygiens flots ») permet à la fois de rappeler le caractère infernal des huguenots et d'effacer le souvenir trop (?) concret des eaux rouges de la Seine.

Après ce récit réduit à sa plus courte expression, le Peuple regrette que le régicide Montgomery ait échappé à la « vengeresse main » (v. 1146, ce qui justifie de manière « prospective » son exécution en juin 1574), puis conclut la pièce par un chant sur l'ambition qui fait la ruine des hommes et ne permet pas d'assurer leur salut. Sans nommer explicitement Coligny, le chœur convoque sa mémoire comme *exemplum* moral et didactique du destin de l'ambitieux. « Celui » qui voulait un sceptre, « ores sa chair vaine/ Par la boue traîne, sans l'os aujourd'hui » (v. 1175-1184), celui qui désirait régner sur la France possède le « plus haut lieu qui soit en Montfaucon » (v. 1188). Le traitement dégradant que l'on fit subir à la dépouille de Coligny est ainsi justifié par la morale de l'*aurea mediocritas* du Peuple français qui, miroir du peuple spectateur, cherche à convaincre les « Seigneurs » du public du bien-fondé de ce dépeçage *post mortem*, sans pour autant mentionner sa participation au supplice. Le conflit religieux est ainsi jusqu'aux derniers vers de la pièce présenté sous les seuls traits d'un affrontement politique et moral, qui oppose un souverain légitime à un vassal ambitieux et traître, qui a mérité son sort :

Doncques **on contemple,**
Seigneurs un exemple
D'un ambitieux.
Vertu souveraine
À bonne fin mène,
Nous poussant aux Cieux.

FIN. (v. 1189-1194, nous soulignons)

« Ce qui advint à Paris le 24. d'août 1572 », tels que les événements sont mis en scène par François de Chantelouve, est donc la rébellion d'un petit groupe d'individus que Dieu, par le bras armé du souverain légitime et de son conseil, a punis de leur impiété. La « tragédie » de Gaspard de Coligny n'est donc pas la mise en scène d'un crime d'État, mais la représentation de la punition d'un *hybris* démesuré. On peut noter le renversement ironique de l'ambition démesurée de l'amiral : celui

[1] Jacques de Ségur, baron de Pardaillan, capitaine protestant qui aurait menacé Catherine de Médicis de faire justice de la tentative d'assassinat contre Coligny. Voir GARRISSON Janine, *1572. La Saint-Barthélemy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, p. 82. Pinos est vraisemblablement une victime protestante que nous n'avons pu identifier.

qui avait rêvé de devenir roi de France est traité comme gibier de potence. L'évocation de cette fin indigne permet au dramaturge de contrer les textes hagiographiques diffusés par les protestants pour défendre la mémoire de Coligny, notamment la célèbre « *Vita Colinii*[1] », texte contemporain de *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny,* écrit sur le modèle des vies de saints et dans lequel l'amiral blessé, martyr de la foi, remercie Dieu de l'avoir jugé digne de mourir pour Lui.

En clôturant l'action dramatique le 24 août et en évoquant de manière plus précise la seule mort de Coligny, le dramaturge rejette dans l'ombre de la scène les massacres à grande échelle perpétrés à Paris et en province, massacres qui ne pourraient plus être justifiés par la théorie du complot. En cantonnant le Peuple français à un rôle d'observateur extérieur à l'action divine et royale, qui apprend toujours après coup les décisions et les actions des personnages, Chantelouve l'innocente dramaturgiquement de sa participation réelle aux tueries en effaçant la dimension collective et hystérique du massacre. *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* met en effet en scène un coup d'État raté car heureusement anticipé par le pouvoir royal, et donne à voir la Saint-Barthélemy comme une « tragédie » au sens d'un action menée par des personnages nobles, action qui exclut nécessairement le peuple de son déroulement. Mais pourquoi ce silence dans un texte dont on ne peut douter du caractère catholique militant ?

[1] Anon. [attribué à François Hotman par Émile V. Telle], *Gasparis Colinii Castellonii, magni quondam Franciae amirallii, vita*, s. l., 1575. Voir HOTMAN François (attrib.), *La Vie de Messire Gaspar de Colligny Admiral de France* (ca 1577), Émile V. Telle (éd), Genève, Droz, 1987.

(f) Trauma et déni : les raisons d'un silence scénique

Dans la *Tragédie du sac de Cabrières*[1], il s'agissait pour le dramaturge anonyme protestant de dire le massacre des vaudois en mettant en scène non son effectuation mais ses conséquences, à travers des récits détaillés des violences et l'exposition sur la scène du corps de deux victimes. La pièce était marquée par une double tension : d'une part, la possibilité d'évoquer les tueries du fait de la distance temporelle qui séparait l'événement de sa représentation et, d'autre part, l'impossibilité de les mettre en scène de manière trop « sanglante ». Cette impossibilité s'expliquait par la dimension extrêmement traumatique des faits pour l'ensemble de la communauté protestante, par la nécessité pour le dramaturge d'élever les victimes de Cabrières en martyrs (or c'est en principe la cause qui fait le martyre et non la souffrance) et enfin par la méfiance des réformés envers une esthétique trop sanguinolente qui absorberait le spectateur dans un dolorisme compassionnel, sans lui permettre d'exercer son pouvoir intellectuel de réflexion et de convertir ce « regard sacramentel » en « regard théologique » (R. Scribner).

Dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, il s'agit pour Chantelouve non seulement de ne pas montrer, mais également de taire et de dissimuler les massacres d'août 1572. Or ce silence dit, en creux, quelque chose de la manière dont les catholiques ont réagi à la Saint-Barthélemy. Le silence de Chantelouve pourrait trouver une explication esthético-politique, si l'on admet que la mise en scène des massacres (comme de la tentative d'assassinat sur la personne de l'amiral) courrait le risque d'éveiller la pitié et la compassion du public envers des personnages dont le dramaturge souhaite qu'ils demeurent jusqu'au bout des rebelles infernaux. Cette hypothèse ne tient cependant pas tout à fait si on analyse la façon dont les scènes de bataille fonctionnent dans certaines pièces de Shakespeare, où la représentation scénique de la destruction sanglante de l'adversaire est présentée comme une chasse joyeuse contre des ennemis bestialisés[2].

Il n'en reste pas moins que faire une tragédie d'actualité sur un événement (« ce qui advint le 24. d'août 1572 ») pour le nier dramaturgiquement est une pratique d'écriture étonnante. Nous sommes loin ici des médailles à la gloire du massacre frappées par la papauté et l'on ne peut que constater l'absence de triomphalisme dont fait preuve l'auteur catholique, et avec lui l'ensemble de la production française justifiant pourtant la réaction violente du souverain à l'encontre des huguenots. Nul texte d'aucune sorte ne glorifie les massacres de masse, ce qui marque la gêne de l'opinion catholique face à des événements qu'elle a pourtant suscités et auxquels elle a, pour une large part, participé. Après les tueries frénétiques de la fin de l'été 1572, les catholiques semblent se réveiller d'une hystérie collective et se trouver dans l'impossibilité de prendre en charge les violences extrêmes commises à l'encontre des protestants. Le traumatisme provoqué par le spectacle des meurtres, des

[1] Voir Première Partie, chapitre 3, II « La *Tragédie du sac de Cabrières* (ca 1662) : agir dans le temps présent ».
[2] Ainsi, dans *Richard III*, acte V, scène 2, Richmond compare Richard à un sanglier avant de le tuer dans le duel final : « The wretched, bloody and usurping boar,/ That spoils yous summer fields and fruitful vines ».

tortures, des profanations de cadavres, paraît toucher l'ensemble de la population qui en a été témoin, les victimes comme les bourreaux, les protestants comme les catholiques :

> L'évènement [la nuit de la Saint-Barthélemy] est différence, une telle différence par rapport au long fil de l'histoire humaine, qu'il laisse ceux qui l'apprennent dans une situation de déroute devant toute explication rationnelle, devant toute faculté de narration[1].

La manière dont François de Chantelouve met en scène par l'absence la nuit de la Saint-Barthélemy relève cependant également de sa stratégie de propagande. En centrant l'action sur les seuls personnages de l'amiral et de ses proches, en en faisant un ambitieux qui menace l'autorité royale et qui est puni (avant tout) par la providence divine et (un peu) par le Conseil anonyme d'un roi défunt, le dramaturge cherche à mettre en avant une culpabilité *politique* du camp protestant. Cette culpabilité, qui, à aucun moment de la pièce, ne ressort à la foi et à une préoccupation eschatologique puisque le protestantisme est assimilé à un athéisme infernal, appelle un châtiment qui ne peut plus dès lors paraître tyrannique. Chantelouve souhaite également taire les responsabilités du souverain vivant (Henri III), de l'entourage royal (Catherine de Médicis, les Guise), et de l'ensemble du « Peuple français » dans les violences, et en cela il agit en fidèle serviteur de la cause catholique. En 1574, la couronne française n'est en effet pas affermie et le pouvoir d'Henri III a besoin de s'affirmer, face aux protestants mais également face à ses propres sujets catholiques. En transformant les massacres d'août 1572 en tragédie d'un complot avorté et légitimement combattu par un roi en danger, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* sert ce double projet de propagande : légitimer la mise à mort des chefs protestants rebelles et exclure génériquement de la scène d'actualité un « Peuple » toujours difficile à contrôler. Le choix d'une dramaturgie tragique « antiquisante[2] » participe en effet du silence de la pièce sur les actions violentes perpétrées par le peuple : la tragédie d'inspiration sénéquienne, si elle n'exclut nullement la représentation du sang versé et des cadavres, ne comprend pas, traditionnellement, de scènes de groupe ou de guerre. Le choix de cette influence antique semble être déterminant dans la stratégie de Chantelouve : il permet à la fois la représentation d'une *hybris* monstrueuse et punie (Coligny), tout en dédouanant les Parisiens de leur participation au massacre, puisqu'ils ne peuvent être représentés sur la scène que sous la forme d'un chœur passif.

Le « trou » dramaturgique que le dramaturge crée dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* relève ainsi sans doute autant du « trauma » que du « déni ». Les dramaturges réformés semblent avoir besoin d'un « temps opératif » long entre le massacre et sa représentation, comme nous le verrons plus loin en évoquant *The Massacre at Paris* de Christopher Marlowe (ca 1592) – témoignant ainsi de la nécessité d'un « sas » temporel au cours duquel la mémoire protestante peut apprivoiser les événements traumatiques pour pouvoir, éventuellement, les représenter à travers une

---

[1] CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 34.
[2] Ce choix est particulièrement sensible dans la répartition en cinq actes, la présence systématique du chœur et la part importante des monologues (notamment le monologue protatique).

fiction scénique qui ne passe pas par le détour allégorique. Pour les dramaturges catholiques, au contraire, le temps qui passe les éloigne de « l'enthousiasme » suscité par la « saison des Saint-Barthélemy » et le triomphalisme catholique de l'automne 1572 laisse place à un silence gêné, voire à un déni des massacres incontrôlés. La distance à l'événement (même de « seulement » deux ans) rend sa représentation sur la scène d'actualité catholique problématique : s'il est nécessaire d'évoquer l'événement pour le justifier et pour légitimer un nouveau roi dont le pouvoir est encore fragile et qui a été très impliqué dans les massacres, il convient pour les dramaturges de jeter un voile dramaturgique sur les massacres collectifs et les violences extrêmes, ou bien de passer par le détour mythologique, comme le fait Jean-Baptiste Bellaud dans son *Phaéton*.

(g) Contrepoint « détourné » : le recours à la mythologie dans le *Phaéton* de Jean-Baptiste Bellaud (1574)

En contrepoint de notre étude *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, nous souhaitons à présent évoquer plus rapidement une pièce qui n'appartient pas au théâtre d'actualité tel que nous l'avons défini, et ce afin de souligner la spécificité de l'événement de la Saint-Barthélemy et les problèmes de représentation qu'il soulève pour les dramaturges catholiques qui souhaitent le mettre en scène. *Phaéton*, *bergerie tragique des guerres et tumultes civiles* est publiée en 1574 à Lyon par un certain Jean-Baptiste Bellaud, originaire de l'Anjou si l'on en croit les dédicaces qui ouvrent le volume, et dont les obédiences catholiques apostoliques et romaines ne font aucun doute, sa pièce étant dédiée « À Monseigneur l'illustrissime évêque Salviati, nonce de Sa Sainteté près la majesté très chrétienne ».

L'intrigue de sa *bergerie tragique* reprend le mythe de Phaéton tel qu'il est exposé par Ovide au livre II des *Métamorphoses*, en y mêlant des personnages empruntés à d'autres épisodes des *Métamorphoses* et des *Fastes*, mais également aux *Bucoliques* de Virgile. À l'acte I, le berger Orphée annonce les incendies que s'apprête à allumer Phaéton et qui vont dévaster le monde et plus particulièrement le royaume de France :

> Le seul Loire, la Seine, et les flots écumeux,
> Du Rhône, et de Durance, oncques n'avaient tels feux
> Ressenti fièrement, ni le Tar [sic], ni Garonne,
> La Saône, Meuse, et Marne, et Charente, et Dordonne,
> N'ayant jusques ici reconnu dans leurs bords
> De monstres si hideux et flamboyants efforts. (p. 1)

L'ombre d'Eurydice, convoquée par Orphée, prédit la fin de Phaéton et la victoire de « ce brave berger qui jeune s'achemine,/ Par mille et mille feux où le ciel le destine » (p. 6), avant de fuir devant le jour qui se lève.

L'acte II met en scène Epaphus (roi d'Égypte et personnage du mythe de Phaéton), qui a été ligoté par Clyméné, la mère de Phaéton, et qui déplore la situation de la maison de Phœbus, où « une Églé, sans troupeau ni pasteur,/ Errante et soupirant presque tout' éperdue/ Se verra méprisée comme vieille et chenue » et dans laquelle les brebis « délaissent les herbis,/ Et parcs accoutumés à prendre leur pâture,/ Pour s'éblouir des rais qui changent d'heure à heure » (p. 8). Cette Églé, « épouse de Phœbus », est un personnage difficilement identifiable, et le nom semble avoir été choisi par Bellaud principalement en raison de sa proximité avec le mot « Église ». Marsyas et Ocyrroé entrent en scène ; Epaphus les prie de le délivrer. Marsyas – qui porte le nom du satyre ayant défié les qualités de musicien d'Apollon-Phœbus et ayant été soumis au supplice de l'écorchement pour punir son *hybris* – refuse, car il a « quitté d'Eglé le pompeux avantage » (p. 9). Ocyrroé – fille de Chiron transformée en jument par la colère de Jupiter – refuse quant à elle pour venger sa famille, dont les biens ont été confisqués par Epaphus. Protée – divinité marine, donc opposée au feu que répand Phaéton – se lamente de l'état dans lequel Clyméné a mis le parc français ; il rencontre Epaphus et lui conseille de promettre la liberté à Marsyas et Ocyrroé pour obtenir la paix. Epaphus accepte pour « soulager [s]es troupeaux périssant » (p. 14) et Le Chœur se réjouit d'un bonheur retrouvé pour la France.

La vision d'Orphée et Eurydice se réalise à l'acte III. Phaéton se plaint qu'on ne le laisse pas exercer la charge de son père, et qu'on le considère comme un enfant illégitime, Phœbus préférant « l'étranger » (p. 17). Meris – nom de l'un des deux interlocuteurs du neuvième chant des *Bucoliques* de Virgile, qui met en scène un berger chassé de ses terres par les guerres civiles – tente de le calmer en lui disant qu'il est fils d'Églé et de Phœbus, qui a pris « des mortels la nature » pour rappeler les troupeaux « dans ses parcs » et leur a choisi Églé comme seule « nourrice » (p. 19). Phaéton refuse cependant de ne pas venger l'affront qui lui est fait et désire éclairer le monde. Le Chœur blâme son ambition et appelle la colère de Dieu sur les puissants qui imposent leurs maux sur le peuple.

Au début de l'acte IV, Eglé implore Pan de ne pas laisser périr ses troupeaux entre les mains de Phaéton qui les ravage par la « flamme civile » (p. 24), car il se révèle incapable de conduire le char de Phœbus. Elle appelle à l'aide Meris et Aristée – berger ou divinité champêtre, caractérisé dans la mythologie par sa fidélité aux Dieux auxquels il fait de nombreux sacrifices. Les deux bergers décident d'aller trouver Epaphus pour le pousser à l'action radicale contre le fauteur de troubles qui « s'élance finement contre la royauté » (p. 29). Epaphus se résout alors à envoyer ses troupes contre Phaéton :

> Sus fidèles pasteurs, jà le ciel vous appelle,
> Pour revancher les parcs amortissant les feuz
> Par une Clyméné cruellement conceuz. (p. 28)

Phaéton et Marsyas meurent, Aristée et Meris se réjouissent en proclamant la victoire d'Epaphus et Le Chœur implore le Ciel de détourner le malheur « de nos cités », qui ont « irrité/ les vertus éternelles/ Par nos guerres cruelles » (p. 33).

L'acte V est l'acte de déploration des Héliades – les sœurs de Phaéton qui sont, chez Ovide, changées en arbre par la douleur. L'une d'entre elles décrit un royaume ravagé puis annonce à Clyméné la mort de son fils, en « *lui montr[ant] le corps à terre* » (didascalie, p. 35) : « Voilà le corps en terre,/ Froissé de mille coups par ce brillant tonnerre ». Clyméné pleure son fils, dont elle emporte la dépouille en fuyant Epaphus, qui entre en scène pour regretter le saccage de ses parcs et la mort de ses agneaux. Il se résout cependant à « hasarder [...] un effort horrible » (p. 37) contre ses ennemis rebelles, afin de « Leur montrer les effets d'un pouvoir invincible » (p. 38). Aristée conclut la *bergerie tragique* en espérant que Pan, par la mort de Phaéton, « enseveli[sse] l'envie ».

Dans ce « patchwork » mythologico-littéraire, il est plus ou moins aisé de reconnaître à quelles personnalités historiques réelles renvoient les différents personnages : sous l'œil de Pan-Dieu et de son fils Phœbus-Christ, le roi Epaphus est Charles IX, fidèle défenseur d'Églé-l'Église catholique, qui veut épargner ses sujets mais se résigne *in fine* à l'action violente contre les rebelles. Il est aidé dans sa lutte par Meris et Aristée, qui désignent vraisemblablement le duc et le cardinal de Guise – c'est sans doute à Henri de Guise qu'Eurydice fait allusion quand elle évoque « ce brave berger qui jeune s'achemine/ Par mille et mille feux où le ciel le destine » (p. 6). Le personnage de Protée, qui conseille au roi la paix avec les rebelles protestants (l'allusion à la paix de Saint-Germain est transparente) est plus difficile à identifier : il s'agit très certainement d'un politique, que sa « souplesse » en matière religieuse pourrait rapprocher des métamorphoses de la divinité marine ; on peut avancer le nom de Michel de L'Hospital, mort en 1573 à 68 ans et que pourrait donc représenter sur la scène le « vieillard de la mer » Protée, mais il ne prit pas part aux négociations de 1570. Le camp des rebelles à l'autorité divine et royale est mené par Phaéton-Coligny, présenté comme un ambitieux qui veut avant toute chose conquérir le pouvoir ; il est fils de Clyméné-l'hérésie protestante, et soutenu par Marsyas – peut-être Montgomery, si l'on admet que la pièce a été écrite après juin 1574, date de son exécution – et Ocyrroé, que nous n'avons pu relier à une personnalité protestante historique, mais qui devait être identifiable pour les contemporains (sans doute à travers la métamorphose en jument qui pourrait renvoyer à un blason ou au nom d'un domaine).

La particularité de la pièce de Jean-Baptiste Bellaud réside dans la conjonction de l'usage d'une structure narrative préexistante (le mythe de Phaéton qui a voulu conduire le char du Soleil) et d'une lecture « à clefs », qui implique que le spectateur établisse des rapprochements constants entre les personnages de la fiction et la réalité présente (ou à peine passée) à l'extérieur de la séance théâtrale. La structure du mythe (doute sur l'ascendance de Phaéton, catastrophe de sa rébellion qui conduit à sa mise à mort, déploration de sa mère et ses sœurs) est représentée, mais elle est également

profondément modifiée par l'intervention de personnages extérieurs au mythe, qui doivent être identifiés par le public avec des personnages historiques pour que la fable prenne véritablement sens. De plus, une distorsion très grande est apportée au récit ovidien : ce n'est pas Zeus qui foudroie Phaéton, mais les armées humaines du roi Epaphus.

Phaéton, bergerie tragique est ainsi un cas-limite entre le théâtre qui utilise le détour mythologique ou biblique pour évoquer, par allusion seulement, la réalité des guerres civiles tout en respectant l'intégrité de l'épisode convoqué sur la scène, et le théâtre d'actualité qui met en scène les événements passés selon une structure dramaturgique conforme au réel (ou du moins à ce que l'on voudrait qu'il fût), en utilisant parfois des personnages allégoriques ou en cryptant les noms des personnages. Le mythe de Phaéton est « détour détourné » car le réel qu'il pourrait simplement évoquer selon le modèle d'un *exemplum* moral (la punition de l'ambition par la force légitime) qu'il appartiendrait au spectateur de relier (ou non) à son présent, sans que cela influe sur la fable mise en scène, vient au contraire ici en in-former la composition.

De la même manière que l'évocation précise des rivières de France à l'acte I, qui ne cherche pas à situer l'action dans une utopie mythique, le sous-titre de la pièce est parfaitement limpide : *bergerie tragique des guerres et tumultes civiles* ; pas même de « conforme et semblable » comme l'indiquera Jacques de Fonteny dans son *Cléophon*, *tragédie conforme et semblable à celles que la France a vues durant les guerres civiles* (1600), mais une identité pure et simple entre les actions représentées sur la scène et les guerres vécues dans la réalité, et ce alors même que le mythe de Phaéton n'évoque en rien un conflit civil. Dans l'« Argument », Bellaud justifie l'appellation apparemment oxymorique de *bergerie tragique* en mettant en avant la double nature de sa pièce, à la fois tragédie de Phaéton et bergerie allégorique des malheurs de la France :

> Ce poème donc, est appelé *Bergerie tragique,* non point qu'il n'ait **toutes les parties requises à une tragédie, étant d'une seule action, rapportée à sa propre fin, qui est le piteux événement de Phaëton**. Mais d'autant que les causes dont est produit un tel effet, ne pouvaient être représentées par autres personnes que par bergers, Phœbus, selon l'opinion des poètes, s'étant communiqué aux hommes d'ici-bas, en forme de pasteur et berger. Ainsi est il appelé *Bergerie tragique*, pour n'être du tout accompagné de la gravité des personnes requises à la dignité tragique, **joint que l'allégorie du sujet, ne se pouvait autrement faciliter au temps calamiteux de nos guerres civiles**. N'étant étrange, si à l'imitation d'Homère, qui à son poème héroïque, (non autrement dissemblable à une tragédie), veut les rois et princes n'être au vrai que bergers et pasteurs, j'ai librement osé de deux extrémités si éloignées **composer un corps entièrement tragique pour représenter au naturel le tumultueux encombrier dont il est misérablement vexé et tourmenté**. (*** 3 v°- *** 4 r°, nous soulignons)

L'auteur justifie le recours à la pastorale par un raisonnement relativement spécieux : ses personnages sont des bergers (alors qu'il s'agit uniquement de personnages qu'il a lui-même ajoutés au mythe), ils n'ont donc pas la dignité nécessaire au personnel tragique, bien que la fable de Phaéton réponde à une structure tragique. Comme les dramaturges protestants, Bellaud exploite la connotation religieuse de l'univers de la bergerie, qu'il superpose aux signifiants antiques, Phœbus le dieu berger « représentant » le pasteur Christ.

Mais la raison la plus importante de l'emploi de la pastorale est que ce genre permet de « faciliter » « l'allégorie du sujet », qui renvoie selon l'auteur « au temps calamiteux de nos guerres civiles ». La bergerie, moins codifiée que la tragédie, semble offrir au dramaturge la fluidité nécessaire « pour représenter au naturel le tumultueux encombrier » des Guerres de religion, et ce à travers une fiction tragique transposée dans un univers pastoral qui rend le lien avec le temps présent plus évident pour le spectateur. La tragédie, grand genre de l'histoire, imposerait sans doute une plus grande fidélité à la matière mythologique dont le dramaturge s'inspire : en transposant le châtiment de l'orgueilleux Phaéton dans un « parc » très français, Bellaud met en avant la dimension religieuse (le roi-berger qui ramène ses brebis dans le droit chemin comme chez Ronsard) et la dimension présente et nationale du mythe qu'il représente.

On peut cependant s'interroger sur la fonction de ce « détour détourné ». S'il s'agit pour Jean-Baptiste Bellaud de mettre en scène une « allégorie » aussi transparente des *guerres et tumultes civiles*, pourquoi ne choisit-il pas le théâtre d'actualité ? Qu'est-ce que le recours au mythe de Phaéton, réécrit pour les besoins de la cause allégorique et apostolique, lui permet de mettre en scène ? Précisément, le massacre de la Saint-Barthélemy, à travers la dépouille consumée de l'orgueilleux qui a voulu se mesurer au Soleil. L'insistance sur le démembrement du corps de Phaéton dans la déploration de Clyméné est doublement saisissante. D'une part, parce qu'elle n'imite en rien la description d'Ovide, qui n'évoque que rapidement le « cadavre consumé par la flamme aux trois dards » (*« trifida fumantia flamma corpora »*, *Métamorphoses*, II, v. 325-326), d'autre part parce qu'elle correspond en tous points aux sévices qui furent infligés au cadavre de Coligny le 24 août 1572 :

> [...] las ! **tes mains courageuses**
> Pour être à tes haineux d'un laurier odieuses,
> **Ne sont plus à tes bras** : la jambe te défaut,
> Pour avoir cheminé d'un cœur si grand et haut,
> Qu'on peut pour un jamais en remarquer la trace ?
> Las ! **je vois de ton sang rougissante la place**,
> **Honteuse de te voir sans les membres honteux** :
> Tournant même ton corps et ton cœur vers les cieux,
> Pour de tes ans passés témoigner la constance
> Qui donc pourrait souffrir si grande violence ? (p. 35, nous soulignons)

Le corps du Phaéton de Bellaud, représenté sur la scène par une feinte, n'a rien de la dépouille frappée par le « brillant tonnerre » (p. 35) de Zeus : elle est sanglante, dépecée, privée de ses mains, d'une jambe et de ses organes sexuels, comme le cadavre de l'amiral que l'on a pendu à Montfaucon. Cependant, ce corps est double : il est tout de même, dans la fiction, celui de Phaéton et, seulement au niveau allégorique, celui de Coligny. Cette double lecture toujours maintenue crée certainement la distance nécessaire à la représentation sur la scène de l'assassinat de l'amiral, scandale d'État et paroxysme de violence, qui pourrait susciter la pitié du spectateur plus sûrement que le sort si lointain et fictionnel de l'ambitieux Phaéton.

La violence n'est cependant pas limitée au châtiment du fils de Phœbus dans la pièce de Bellaud. Sans qu'aucune autre mort que celles de Phaéton et Marsyas ne soit mentionnée ou « nécessitée » par la fable, l'une des Héliades convoque la vision de nombreux corps morts dont coulent « mille ruisseaux » de sang : « Je ne puis nulle part fuyante m'en aller,/ Sans voir de ces corps morts mille ruisseaux couler » (p. 33). De même, alors que la pièce s'est concentrée sur la révolte presque individuelle de Phaéton contre l'autorité d'Epaphus, le roi décide à la fin de la pièce d'un effort militaire violent contre d'autres sujets rebelles. Le spectateur de 1574 doit nécessairement entendre, dans ses violences qui n'appartiennent ni au mythe ni même vraiment à la fable représentée, les échos des tueries massives de la Saint-Barthélemy et des ruisseaux de sang qui ont rougi Paris et de nombreuses autres villes du royaume. Ces évocations sont cependant relativement « subliminales » dans l'économie de la fiction et l'on constate à nouveau la difficulté d'un dramaturge catholique à dire les massacres populaires, qui sont repoussés dans l'au-delà de la pièce et cautionnés par l'autorité royale de manière « anticipée ».

Le détour par le mythe semble donc autoriser la mise en scène du cadavre mutilé de Phaéton-Coligny (contrairement à la tragédie d'actualité de Chantelouve), ainsi que l'évocation, même discrète, des violences extrêmes de la fin août 1572. Même dans un contexte ultra-catholique, la représentation directe d'une telle cruauté apparaît impossible : le détour mythique n'est pas ici utilisé pour susciter une lecture allégorisée du réel, mais pour permettre à un présent insoutenable et très problématique de trouver une forme de représentation[1].

Les massacres de 1572 semblent proposer une double impossibilité aux dramaturges catholiques qui souhaitent les évoquer dans leurs œuvres : d'une part, aucun récit antérieur (biblique, mythologique ou historique) ne leur paraît pleinement « adéquat » ou « suffisant » pour dire la spécificité de cette violence extrême, quand bien même serait-elle justifiée d'un point de vue politique et/ou religieux ; d'autre part, il ne leur apparaît pas possible de représenter sur la scène la totalité de cet événement comme un événement présent, sans être saisis d'horreur et/ou de honte face au témoignage de la cruauté sanglante de leur « camp ». À mesure que l'enthousiasme « sacré » des massacres s'est dissipé, la nuit de la Saint-Barthélemy devient une actualité impossible à mettre en scène : qu'on lui dénie son caractère événementiel et qu'on réduise ses acteurs au statut de témoins

[1] Pour cet événement si « différent » qu'est la Saint-Barthélemy, le théâtre n'est d'ailleurs pas le seul art à user de ce « détour détourné ». La fresque que Giorgio Vasari a consacrée à la nuit du 24 août, pour répondre à une commande du pape Grégoire XIII, et qui est encore aujourd'hui présentée dans la Sala Regia des palais du Vatican, montre ainsi le massacre de vieillards par des jeunes soldats romains vêtus à l'antique. La défénestration d'un homme au second plan du tableau, qui évoque très certainement la mort de Coligny (le tableau est peint dans le courant de l'année 1573), est le seul élément qui permette d'identifier le massacre, mais, dans le même temps, le « détour » est, comme dans *Phaéton*, incomplet : seuls les vêtements des massacreurs renvoient à l'histoire de Rome, à l'inverse par exemple des *Massacres du triumvirat* d'Antoine Caron (1566) qui peuvent certes faire allusion aux premiers conflits religieux, mais en représentant « fidèlement » un événement historique ancien, qui fait entièrement sens pour le spectateur en dehors de toute lecture allégorique.

impuissants (Chantelouve), ou bien qu'on la renvoie dans un passé mythologique destiné à dire mais aussi à cacher la dimension « horriblement » présente du massacre des protestants (Bellaud).

Pour conclure sur la représentation de la Saint-Barthélemy, nous voudrions souligner comment le passage du temps semble opérer de manière tout à fait inverse pour la seule pièce d'actualité réformée qui ait représenté sur le théâtre les événements de 1572, près de vingt ans après les faits[1] : *The Massacre at Paris*[2]. Alors que le temps « opératif » écoulé entre l'événement et sa représentation rend cette dernière de plus en plus complexe pour des dramaturges catholiques confrontés à leur propre fureur meurtrière, il apparaît comme la condition de possibilité d'une mise en scène protestante de l'événement (à la manière du temps écoulé entre le massacre des vaudois et sa représentation dans la *Tragédie du sac de Cabrières*). Après la sidération traumatique, le silence scénique causé par la désorganisation, le choc et le deuil, le temps de la propagande semble avoir sonné dans le camp protestant. Ce n'est cependant par sur les scènes genevoises que la Saint-Barthélemy va être mise en scène – et ce peut-être en raison de la méfiance envers les représentations sanglantes qui marque le théâtre protestant depuis la condamnation des mystères de la Passion par Luther, et, plus généralement, du fait de l'interdiction officielle des représentations théâtrales dans la cité calviniste. Autre pays, autre mœurs, autre esthétique : c'est sur la scène élisabéthaine et sous la plume de Christopher Marlowe que les massacres du 24 août 1572 ainsi que l'assassinat du duc de Guise (1588) et celui d'Henri III (1589) accèdent à une représentation doublement directe (puisqu'ils sont mis en scène sous les yeux des spectateurs, dans une pièce d'actualité), mais aussi doublement distante, temporellement et spatialement.

Si nous sommes certains que la pièce de Marlowe a été jouée plusieurs fois par la compagnie dirigée par Philip Henslowe, les Serviteurs du Lord amiral, et avec succès, le texte qui a été publié autour de 1593 sous le titre *The Massacre at Paris: with de death of the Duke of Guise* est profondément incomplet et semble avoir été recomposé de mémoire par certains acteurs de la compagnie. Les effets de brièveté et de ruptures que nous pouvons constater dans le *Massacre at Paris* tel que nous le connaissons, s'ils s'inscrivent il est vrai dans une esthétique propre au théâtre élisabéthain, doivent être nuancés par la certitude que nous ne possédons qu'un squelette de la pièce, qui accentue la succession précipitée des actions scéniques, au détriment du développement des caractères des personnages, dont les tirades sont « anormalement » courtes. Ces précautions prises, nous ne pouvons que constater l'extrême différence dans le traitement scénique de la violence entre la pièce de Marlowe et celle de Chantelouve. *The Massacre at Paris* met en effet en scène sous les yeux des spectateurs un empoisonnement, dix-sept meurtres dont un régicide, une mort suspecte (le roi Charles IX), ainsi que les sévices pratiqués sur le cadavre de l'amiral de Coligny. L'effet de massacre

[1] Si la date exacte du *Massacre at Paris* demeure incertaine, les critiques s'accordent aujourd'hui sur la date approximative de 1592 pour sa première représentation.
[2] MARLOWE Christopher, *The Massacre at Paris: with the death of the Duke of Guise*, [ca 1592], Edward J. Esche (éd), Oxford, Clarendon Press, 1998.

de masse est créé par l'alternance des scènes d'assassinats « individuels » (Coligny, Séroune, Ramus, les « instituteurs » de Condé et Navarre) et des scènes de tueries collectives, qui insistent sur le fait que la Saint-Barthélemy n'a pas seulement visé les chefs d'un éventuel complot mais aussi de nombreux protestants « anonymes ». La répétition des « Tue ! » en français dans le texte et des didascalies internes qui enjoignent à certains personnages de débarrasser la scène des cadavres pour permettre le déroulement de la scène (de massacre) suivante, cherche à susciter un effet d'horreur, de répulsion et de « saturation » chez le spectateur anglais protestant, qui ne peut que compatir avec les victimes huguenotes impuissantes, qu'elles soient de haut rang (Coligny), lettrées (Ramus, les « instituteurs ») ou du peuple (Séroune). La responsabilité du massacre n'est de plus pas seulement attribuée à Guise, à Catherine de Médicis et à Anjou ; les tueries sont aussi l'œuvre du peuple parisien, qui traite avec le plus grand mépris la dépouille de l'amiral.

Il s'agit donc pour Marlowe de dénoncer la Saint-Barthélemy par la mise en scène d'une violence extrême et répétée, qui semble ne pas avoir d'autre fin qu'elle-même et à laquelle il dénie toute valeur sacrée. Le duc de Guise, héros noir de la pièce, est ainsi le pendant de Coligny dans la pièce de Chantelouve[1] : ambitieux et athée, il se sert de la religion catholique et du soutien que lui offrent Catherine de Médicis, le pape et le roi d'Espagne pour servir son ascension personnelle. Henri III n'est pas épargné : bourreau masqué des protestants pendant les massacres, il est ensuite un roi dominé par ses passions et ses mignons, qui se livre à un assassinat peu glorieux sur la personne du duc de Guise, pour mourir finalement sous les coups d'un moine jésuite. Les violences commises contre les protestants dans la première partie de la pièce semblent ainsi se retourner contre les bourreaux catholiques : à la mort de Coligny trahi par Charles IX répond la mort du duc de Guise trahi par Henri III, à la mort du pasteur Loreine celle du cardinal de Guise, à la mort par empoisonnement de la reine Jeanne de Navarre, le couteau empoisonné de Jacques Clément. L'accession au trône d'Henri de Navarre à la fin de la pièce, mettra-t-elle un terme à cette « ronde » sanglante ? Rien n'est moins sûr car Henri III, devenu subitement anti-catholique, demande à Navarre de le venger et à Épernon d'affuter son épée sur les os du pape Sixte V, et de tous les catholiques. En 1592, ce propos anti-catholique doit plaire dans une Angleterre victorieuse de la flotte espagnole en 1588, et plus particulièrement à la reine Élisabeth, qui tente de justifier auprès de ses sujets le soutien qu'elle apporte à Henri IV depuis 1589 et qui n'est pas toujours bien accepté[2].

Si l'état du texte du *Massacre à Paris* doit nous inciter à la prudence dans l'analyse, la certitude que nous avons que la pièce mettait en scène de manière directe les tueries de la fin de l'été 1572 nous permet tout de même d'établir les « conditions de possibilité » de cette représentation dans

---

[1] Richard Hillman a montré qu'il n'était pas impossible que Marlowe ait eu connaissance de la pièce de Chantelouve. Voir CHANTELOUVE François de, *The Tragedy of the Late Gaspard de Coligny* and MATTHIEU Pierre, *The Guisiade*, traduction, introduction et notes par Richard Hillman, Carleton Renaissance Plays in Translation, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 2005, Introduction, p. 22.

[2] WERNHAM R. B., *After the Armada: Elizabethan England and the struggle for Western Europe 1588-1595,* Oxford, Oxford University Press, 1984.

le théâtre protestant. Avant toute chose, la distance temporelle (20 ans), conjuguée à la distance spatiale (l'Angleterre est une île, quand bien même les échanges entre les deux pays sont intenses, et les réfugiés huguenots privilégient Genève ou les Pays-Bas pour leur exil), semble permettre le dépassement du trauma initial. D'autre part, le point de vue est protestant et anti-catholique : une fois le choc passé, il est possible pour un dramaturge réformé de convoquer cet événement traumatique pour en faire un support de propagande pathétique et appeler les protestants à la vengeance armée contre les catholiques – alors que l'utilisation de la Saint-Barthélemy à des fins des propagande semble extrêmement délicate pour un dramaturge catholique comme Chantelouve.

Enfin, la distance esthétique qui sépare le théâtre anglais du théâtre francophone semble être un élément déterminant : pour pouvoir mettre en scène cet événement sanglant, il n'est pas seulement nécessaire pour le dramaturge de pouvoir « assumer » (politiquement et affectivement) la force pathétique des émotions qu'il va susciter chez les spectateurs (pitié, horreur, compassion), il lui faut de plus avoir à sa disposition les catégories esthétiques et les conditions pratiques qui lui permettent d'en envisager la représentation. Ce n'est ainsi pas un hasard si c'est dans le « *wooden O* », espace polyvalent, ouvert, dans lequel peuvent alterner scènes de foule et scènes intimes jouées très près de spectateurs familiers de la représentation de la violence sur la scène, que le massacre de la Saint-Barthélemy a trouvé un espace de représentation directe, dans une actualité certes « élargie » mais encore brûlante, à un moment où la succession au trône de France et l'avenir religieux du royaume ne sont pas encore résolus. Au contraire, pour les dramaturges français comme François de Chantelouve, l'influence de la tragédie humaniste antiquisante, qui ne refuse pas la mise en scène des actes sanglants, mais les utilise de manière beaucoup plus limitée que le théâtre élisabéthain en leur privilégiant le récit et en ne comportant pas de scènes de foule, s'allie au silence politique et au déni que les catholiques et la monarchie font peser sur les massacres pour rendre impossible la représentation scénique directe de la nuit de la Saint-Barthélemy.

Le choix de non-représentation du massacre du 24 août dans la tragédie d'actualité « royale » de François de Chantelouve, fondé comme nous l'avons vu sur des raisons esthétiques, émotionnelles (le trauma) et politiques (le déni), n'est pas celui que font par la suite les dramaturges d'actualité ligueurs face aux événements sanglants de la fin des années 1580. Si l'autorité royale, soucieuse de maintenir l'unité du royaume malgré sa politique souvent répressive à l'égard des protestants, ne peut décemment s'enorgueillir de la Saint-Barthélemy, il ne semble pas en être de même pour les ligueurs ultra-catholiques. Ces derniers promeuvent en effet une sainte Union fondée sur la seule unité religieuse, qui exclut de manière radicale les réformés, mais également les catholiques politiques, et, à mesure que les tensions montent, le roi même, accusé de tyrannie. Ce passage d'une dramaturgie royale du silence à une dramaturgie ligueuse de l'affirmation d'un présent de fer est également lié à la nature des événements représentés : ainsi, dans *La Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands* que nous allons étudier à présent, il ne s'agit plus de justifier tout en le taisant un massacre

collectif, mais de célébrer la victoire obtenue dans une bataille rangée et contre des ennemis armés tentant de s'emparer du royaume.

II. *La Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands* (1588) : une célébration « communautaire » dans la glorification d'une actualité guerrière

La Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands, reîtres, lansquenets, Suisses et Français rebelles à Dieu et au roi très chrétien l'an 1587[1], écrite par Loys Papon dans les mois qui suivent les événements qu'elle met en scène et jouée dans la collégiale de Montbrison le dimanche 28 février[2] 1588, est une pièce très méconnue, bien que Claude Longeon en ait fait paraître une édition critique moderne en 1976. L'unique manuscrit de *La Pastorelle*, conservé à la British Library et que nous avons consulté, est pourtant tout à fait étonnant en raison du soin apporté à la reliure et à la calligraphie ; il comprend également deux éléments d'un intérêt et d'une rareté à même de susciter l'attention des historiens du théâtre. Le premier est un « Discours », placé à la fin de la pièce, qui décrit par le menu les conditions de représentation de la pièce (disposition de la scène et des spectateurs, éclairage, acteurs, décor, musique, intermèdes comiques) ; le second est une peinture (environ 30 cm x 16 cm), pliée et collée sur une feuille à part à la fin du manuscrit, qui représente l'« Ordonnance du vrai portrait de la salle, tapisseries, tableaux, flambeaux, musique, pyramide, acteurs et assistance où *La Pastorelle* fut représentée[3] ». Ces deux pièces, qui sont de la main de Loys Papon et sont donc soumises à caution puisqu'elles cherchent à impressionner le destinataire (inconnu) du manuscrit qui n'a pas assisté au spectacle, nous livrent cependant des détails précieux sur la représentation de cette pastorale. Elles permettent également, en témoignant de ce qu'il était possible de faire en matière de spectacle dans une région relativement isolée comme le Forez en 1588 – avec des exagérations qu'il ne nous est cependant pas toujours facile de percevoir –, de nous donner des indications sur les conditions de représentations théâtrales dans les provinces françaises, et ce à une époque pour laquelle nous ne possédons que très peu de documents sur la pratique scénique.

Il convient de prendre en compte le fait que la représentation de *La Pastorelle* en février 1588 est un événement tout à fait inaccoutumé dans une ville qui est certes capitale du Forez, mais qui se

---

[1] PAPON Loys, *La Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands, reîtres, lansquenets, Suisses et Français rebelles à Dieu et au roi très chrétien l'an 1587*, ms British Library, Fonds Harley, n° 4325. Les citations renverront à cette édition : PAPON Loys, *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Alemands, reytres, lansquenets, Souysses et Françoys rebelles à Dieu et au roy tres chrestien, l'an 1587*, Claude Longeon (éd), Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1976.

[2] Le « Discours » donne la date du dimanche 27 février 1588, qui était en fait un samedi, nous suivons Claude Longeon dans sa correction en 28 février.

[3] Voir la peinture reproduite en Annexe 4, p. 771. La copie qu'en donne Claude Longeon dans son édition ne rend malheureusement pas du tout justice à l'exceptionnalité de l'original, ce qui explique peut-être le peu d'intérêt que la critique a jusqu'ici accordé à cette peinture. La pièce est mentionnée rapidement par Charles Mazouer qui reproduit l'image en noir et blanc de l'édition de 1976 (*Le Théâtre français de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 380-381 et 399-400), et par Laurence Giavarini (*La Distance pastorale*, *op. cit*, p. 111).

trouve à l'époque en perte de vitesse face à la concurrence économique et démographique de Saint-Étienne et de Roanne. Par son caractère exceptionnel, la pièce de Loys Papon sert une stratégie politico-religieuse qui consiste à glorifier la Ligue catholique[1] à travers les figures du duc de Guise et du duc de Mayenne (ou duc du Maine). Henri de Guise et, dans une moindre mesure, son frère Mayenne, à la tête de troupes catholiques de l'Est, sont parvenus à vaincre les armées réformées levées par les cantons suisses et les princes allemands, grâce au soutien financier d'Élisabeth d'Angleterre et de Frédéric II de Danemark négocié par Henri de Navarre. Si l'armée catholique menée par le duc de Joyeuse dans le Sud-Ouest est sévèrement défaite à Coutras le 20 octobre 1587, les troupes menées par les Guise défont les mercenaires à Vimory près de Montargis le 27 octobre, puis à Auneau, dans la Beauce, le 24 novembre. Henri III, pour contrer la très grande popularité du duc de Guise, dont l'action est vantée par les prêcheurs catholiques comme une nouvelle croisade, conclut rapidement une paix honorable avec les Suisses et les reîtres, qui sont dédommagés et renvoyés chez eux sous bonne escorte, au plus grand dépit du camp ligueur. La contestation contre le roi enfle dans les milieux ultra-catholiques, en particulier dans la capitale, où la faculté de théologie publie un arrêt stipulant que l'on peut déposer les mauvais rois :

> Et là dessus, la Sorbonne, c'est-à-dire trente ou quarante pédants et maîtres ès arts crottés, qui après grâce traitent des sceptres et des couronnes, firent un résultat secret, (et non pas toutefois si secret qu'on soit averti et le roi des premiers), qu'on pouvait ôter le gouvernement aux princes qu'on ne trouvait pas tels qu'il fallait, comme l'administration au tuteur qu'on avait pour suspect. Ce sont les propres termes de l'arrêté de la Sorbonne, fait en leur collège, le mercredi 16 du présent mois [décembre] et an 1587[2].

Pour tenter de calmer les fureurs ligueuses et d'accaparer à son profit la gloire militaire du duc de Guise, Henri III choisit, pour la première fois de son règne, d'entrer dans Paris comme un roi triomphant : le 23 décembre, le *Te Deum* chanté à Notre-Dame en présence du roi, dans la nef ornée des étendards pris à l'ennemi et le parcours triomphal d'un roi de guerre dans sa ville ne font cependant pas taire la Ligue, qui accuse la royauté d'avoir soudoyé l'enthousiasme de ses sujets.

En écrivant sa pièce à la gloire des Guise entre novembre 1587 et février 1588, puis en dédiant un manuscrit d'apparat de *La Pastorelle* au duc de Mayenne le 5 avril 1588[3], Loys Papon ne fait pas mystère de ses sympathies ligueuses. Sur la page de titre figure ainsi une miniature représentant un nuage rose lançant des éclairs dorés, sous lequel se joignent deux palmes vertes entourées d'une banderole portant le nom « Guise ». Né vers 1539, Loys Papon est le fils puîné de Jean Papon, seigneur de Gouttelas et de Marcoux, lieutenant général au baillage de Forez et auteur de plusieurs

---

[1] Sur la formation de la Ligue catholique, nous renvoyons à la Première partie, Chapitre 2, III, A, 2- *Le Triomphe de la Ligue* ou comment choisir les événements dignes d'une « souvenance [...] de papier », p. 253.

[2] L'ESTOILE Pierre de, *Registre-journal d'un curieux pendant le règne de Henri III (1574-1589)*, A. Champollion (éd), in *Nouvelle collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, J.-F. Michaud (éd), t. XIV, Paris, Librairie Didier, 1854, p. 234.

[3] Le manuscrit de la pièce qui appartient aux collections de la British Library, muni d'une reliure extrêmement précieuse, a très probablement été offert au duc de Mayenne, dont il porte les armes au recto de la page 4.

ouvrages de jurisprudence. Loys, destiné à la prêtrise, devient chanoine à l'église collégiale Notre-Dame de Montbrison en 1559, puis curé de Saint-Georges-en-Couzan et prieur de Marcilly-le-Châtel en 1565. Il anime un petit cénacle littéraire à Montbrison, pratique lui-même la musique, la peinture et la poésie – la plupart de sa production littéraire est perdue mais, si l'on en croit sa correspondance et le *Discours à Mademoiselle Panfile* (1581), Loys Papon serait l'auteur d'une *Comédie de la résurrection du Bon Temps*, et de plusieurs tragédies à sujet romain[1]. Le chanoine de Montbrison enseigne l'art des vers à la jeunesse noble des environs, et notamment à Anne d'Urfé, avant que ce dernier ne devienne bailli du Forez en 1574, fervent défenseur de la Ligue dans la région, et peut-être commanditaire de *La Pastorelle*.

Dans cette *Pastorelle sur la victoire*, Loys Papon utilise le genre de la bergerie, non pour célébrer une union retrouvée entre tous les sujets du royaume par la paix scellée avec les armées étrangères (comme avec les Espagnols et les Savoyards en 1559 ou avec les Anglais en 1565), mais pour promouvoir une attitude intransigeante envers les réformés de France, tout en soudant la communauté forézienne derrière une noblesse ultra-catholique engagée dans un combat militaire et religieux. La mise en scène d'une contrée dévastée par les pillages et les rapines des mercenaires, si elle fait appel à l'émotion des spectateurs et au souvenir des exactions commises dans la région par les troupes réformées du baron des Adrets en 1562, ne renforce-t-elle pas la certitude du public catholique d'appartenir au camps des « élus », dans un Forez relativement épargné par les combats des années 1580 ? La mise en scène de *La Pastorelle*, telle qu'elle est décrite par le « Discours » et la peinture de l'« Ordonnance du vrai portrait de la salle », cherche à susciter une réception de la pièce résolument communautaire, dans laquelle la scène propose à la salle, au sens propre et figuré, le miroir de son union et de sa gloire – ce qui n'est d'ailleurs par sans rappeler certains aspects du théâtre patriotique genevois que nous avons évoqué plus haut.

La pastorale, dominée ici par une tonalité épique étonnante, résonne non plus seulement du son des modestes chalumeaux des bergers, mais des trompettes de la renommée militaire. Au plus fort du conflit entre le parti royal et le parti ligueur, qui se radicalise dans les années 1587-1588, n'est-il plus possible de proposer le modèle scénique d'un présent de paix ? La pastorale doit-elle nécessairement se faire chambre d'écho du fracas des combats et des chants guerriers ? Quelle vision du présent Loys Papon donne-t-il dès lors à voir aux spectateurs du 28 février 1588 et dans quel but ?

[1] Voir l'introduction de Claude Longeon in PAPON Loys, *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Alemands, reytres, lansquenets, Souysses et Françoys rebelles à Dieu et au roy tres chrestien, l'an 1587*, *op. cit.*, p. 8.

A) Un « spectacle total » qui glorifie la noblesse ligueuse aux yeux de la communauté catholique forézienne

Par sa forme – une pastorale en cinq actes entrecoupée d'intermèdes de *commedia dell'arte* –, son sujet et son décor – chanter la gloire militaire des frères Guise et élever sur la scène un monument à la victoire –, son lieu de représentation – la salle de la Diana, dans le cloître Notre-Dame de la collégiale de Montbrison, construite selon la tradition pour recevoir les réunions de la noblesse et des états généraux du Forez, mais aussi les assemblées capitulaires –, son public – les religieux de la collégiale, les magistrats et les bourgeois de la ville accompagnés de leurs épouses –, et ses acteurs – des enfants et des adolescents, probablement élèves de l'école des clergeons de l'église Notre-Dame ou du collège de Montbrison dont le chapitre de la collégiale avait la responsabilité[1] –, la pièce de Loys Papon se trouve à la croisée des théâtres de cour, de ville et de collège et des entrées triomphales des Grands et des chefs de guerre. « Spectacle total » qui mêle déclamation, chants et danses accompagnés par des musiciens placés « sur un échafaud » (p. 150) à jardin, dans une scénographie tout à fait signifiante, la représentation donnée le dimanche 28 février 1588 à Montbrison a recours à tous les aspects du théâtre pour transmettre au public son message de glorification de la « *victoire obtenue contre les Allemands, reîtres, lansquenets, Suisses et Français rebelles à Dieu et au roi très chrétien l'an 1587* ».

La *Pastorelle* met en scène huit bergers et bergères, dont quatre sont foréziens (Sylves, Alexis, Silvie et Chloris), et quatre fuient les ravages des armées étrangères plus au Nord du royaume (Coridon, Paris, Thémis et Amarillis). Trois divinités guident ces mortels : Mercure, « nonce du ciel » (p. 35), transmet aux hommes les messages de « Dieu » et présente aux spectateurs – et en particulier aux « primats » de Montbrison (v. 502) – les différents personnages de la pièce ; Cérès, « déesse des blés », assure aux fidèles leur subsistance, quand Renommée, « déesse d'honneur », chante leurs exploits militaires.

Au premier acte, la détresse des bergers foréziens, victimes de catastrophes naturelles et auxquels Cérès promet son aide (scène 1), trouve un écho dans le désespoir des bergers (scène 2) qui ont été victimes des reîtres et décident, sous les conseils de Renommée, de se rendre en Forez où :

> Les peuples [...] sont doux, les nobles catholiques,
> Les prélats honorés, les erreurs abolis,
> Des bergers gracieux, les agrestes polis,
> Les sources de cristal, la campagne féconde,
> Les ombrages fleuris, bref l'Élyse du monde. (v. 493-497).

[1] Voir l'introduction de Claude Longeon in PAPON Loys, *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Alemands, reytres, lansquenets, Souysses et Françoys rebelles à Dieu et au roy tres chrestien, l'an 1587, op. cit.*, p. 18.

Assistés de Renommée qui les dote de « mots bronze-foudroyés » (v. 449), les bergers vont en chemin proclamer les « prouesses guisées » (v. 428) et « publier le dérout de ces rogue-Germains » (v. 462).

L'acte II est à nouveau consacré à la plainte que les bergers foréziens adressent à Cérès. Ils redoutent « l'oppression [...] neuve » (v. 598) de la peste – le Forez est touché par la peste de 1586 à 1588 –, des impôts « redoublés » (v. 600) – ce qui correspond à une protestation ligueuse contre les dépenses du roi jugées trop importantes, en particulier les cadeaux faits à ses « mignons » Joyeuse et Épernon –, et des « soude-pilleurs » (v. 603) qui ravagent les campagnes. La peur des « reîtres allemands tocsins de nos trémeurs » (v. 637) n'est pas seulement matérielle, elle est aussi religieuse :

> ALEXIS
> [...] Le pis que je déplore, est l'obscure traverse,
> Dont le chef hérétiq', de ce camp luthérin,
> Cuide extorquer de nous ce perjur' interin [entier],
> Qui doit athéiser, ces ignares vulgaires. (v. 716-719)

Face au danger que représenterait la victoire du camp réformé mené par le prétendant au trône relaps Henri de Navarre, Cérès ne peut que recommander aux bergers de « prie[r] en jeûne-pleurs » et de « re-persévérer, si catholiquement » afin que Dieu repousse les « sceptres hérétiques » (v. 721, 733 et 740).

Après que le danger que représentent les mercenaires allemands et suisses a été amplement souligné par ces deux premiers actes de déploration, les bergers du Nord « entrent sur le théâtre » à l'acte III, « avec les palmes en leurs mains » et chantant « Victoire, io, victoire aux fidèles François » et « Gloire à Dieu, los au roi, l'honneur à ceux de Guise » (p. 77). Le manuscrit comprend la partition de ce chant, mesuré à l'antique, dont on ignore si Loys Papon ou un membre de l'orchestre l'a composé. Les bergers foréziens, « de l'autre côté » du théâtre, sont « émerveillés » par « cet harmonie » et se réjouissent des victoires que Renommée et les pasteurs du Nord leur narrent en détail : la bataille des « champs vimorins » (scène 1, v. 1005), puis, dans un « second chant » (v. 1066), la bataille d'Auneau (scène 2).

Aux deux premiers actes de plainte répondent les deux derniers actes de célébration : après avoir, « à genoux » (p. 112), rendu « Gloire à Dieu, los au roi, honneur à ceux de Guise » (le vers est répété à huit reprises dans la première scène de l'acte IV), les bergers dressent sur la scène une pyramide ou « obélisque saint/ En mémoire, de l'heur, de ce barbare éteint » (v. 1424). La base de la pyramide est « De parfaite créance », le piédestal « de pure vérité », les moulures « de force », les colonnes « des quatre vertus », les « cadates » (vraisemblablement les pierres de taille) sont « des faits héroïques [...] Dont Henri notre roi servi des Guisiens » a vaincu les « hérésiens », les angles « de constance » et le « mastiq' » de « ferveur en la chrétienne loi » (v. 1455-1469). Une fois ce monument à la victoire de Dieu (et des Guise) érigé, les bergers y allument un feu purificateur et joyeux, autour duquel ils dansent en chantant « À Dieu de cœur et de voix/ Que le roi vainquit le camp/ Guise en emporta le champ » (p. 127). Mercure clôt l'acte en engageant les spectateurs « français » à ériger

dans leur esprit « une pyrame sainte » semblable à celle des bergers, afin de garder leur « foi vive » et de « ne prévariquer [s'écarter du droit chemin], en l'humaine inconstance » (v. 1619-1624).

L'acte V est l'acte d'alliance « des troupes de la France » (v. 1625) : les bergères et bergers réfugiés épousent les bergers et bergères du Forez, et tous lancent un appel à la « sainte union » catholique (v. 1832) et à la lutte contre « les errants » hérétiques, qu'il faut convertir ou « **exterminer** » (nous soulignons), afin de vivre « Sous un Dieu, sous un roi, d'une paix assurée » (v. 1785-1788). Cérès recommande la « guerre liguée » contre « l'Allemagne mutine », « l'anglaise faustine » et les « sultans inhumains », dans le sillage du « Guise généreux d'œil, de cœur, et de mains », qui a déjà « frayé la route » du combat pour la foi (v. 1791-1802). Dans la seconde et dernière scène, les personnages rendent hommage à la noblesse du Forez qui a su les protéger : ils « salu[ent] » François de Mandelot, gouverneur du Lyonnais, Forez et Beaujolais (v. 1846) ; sa femme Éléonore Robertet (v. 1862) ; Pierre d'Espinac, archevêque de Lyon (v. 1873) ; Anne d'Urfé, bailli du Forez, et son épouse Diane de Chenillac (v. 1887-1889) ; les Lévis, Chalmazel, Antoine du Maine baron du Bourg l'Espinasse (v. 1892-1895) ; et enfin le « grand juge Papon » (v. 1900), père du dramaturge. Renommée quitte la scène pour répandre les noms « de tous ceux-ci » « sur toute la terre » (v. 1908-1909) et Cérès enjoint aux bergers de prendre « honnête congé de cette compagnie,/ Pour les remercier » (v. 1913-1914). Les pasteurs saluent tous les groupes de spectateurs : « les chefs de Montbrison/ Les ministres du chœur, de cette noble Église », « les justes magistrats », « Les bourgeois honorés, honnêtes citoyens », « la fleur de belles dames », « Les esprits plus gaillards d'une jeunesse élue/ Aux plus rares vertus » et « le reste de ce peple » [sic], qu'ils remercient de la « longue patience » avec laquelle ils leur ont « donn[é] audience » (v. 1915-1946). Enfin, selon une topique pastorale, Cérès engage les bergers à fêter tous les ans « la victoire où Guise fut le guide » (v. 1957) et Mercure leur promet, s'ils vivent « unis, en l'Église de Dieu », de rendre leurs terres fertiles et paisibles.

Autour du récit central des victoires de Vimory et d'Auneau remportées sur les mercenaires réformés, s'organisent une première partie de déploration destinée à mettre en exergue l'état catastrophique du royaume avant l'intervention des Guise, et une seconde partie qui glorifie leurs exploits en soulignant la dimension légitime (au service des sujets, bien plus que du roi) et sacrée (au service de Dieu) du combat que les chefs catholiques ligueurs livrent aux huguenots et à tous les hérétiques, guerre sainte qui ramènera la paix et la prospérité dans le royaume.

L'extrême actualité des événements convoqués dans la *Pastorelle*, représentée seulement quatre mois après les faits, est accrue pour les spectateurs de février 1588 par l'hommage rendu dans la pièce aux seigneurs de la région, dont certains ont pris part aux batailles contre les reîtres, comme Anne d'Urfé et Jacques Mitte de Chevrières, baron de Saint-Chamond, cités nommément dans le récit de la bataille de Vimory :

> Aux traces de sa lice encore il [spectateur hypothétique de la bataille] y voit
> Un **Urfé** belliqueux, d'une fidèle race,
> Illustre de valeur ; il y mire l'audace
> D'un **Chevrières** vaillant, en têtes des soldats,
> Se plonger redoutable, en tête des combats,
> Tous deux nobles seigneurs, de vos forèzes plaines
> Deux colonnes de foi tous deux grands capitaines
> Et d'un cœur à la paix, de justice adouci. (v. 1022-1030, nous soulignons)

Cet éloge de la « vaillante » participation de la noblesse catholique forézienne aux victoires ligueuses, qui cherche sans doute à effacer le souvenir de la défaite des troupes de François de Mandelot, gouverneur du Lyonnais et du Forez, face aux soldats huguenots menés par François de Châtillon (le fils de l'amiral Coligny), en décembre 1587 à Saint-Bonnet-le-Château, est scéniquement relayé par le décor choisi et très probablement réalisé par Loys Papon. Le « Discours » placé après la *Pastorelle* et la peinture de l'« Ordonnance du vrai portrait de la salle » indiquent que la scène, élevée à environ 1,8 mètre de haut, à un bout de la salle de la Diana dont elle occupait toute la largeur (env. 8 m.) sur une profondeur d'environ 5 mètres, était bordée de trois « pièces de tapisserie » noire, qui séparaient la scène des murs de la salle pour créer « la retraite des acteurs », i. e. les coulisses, et dissimuler l'accès à jardin à « une rière-chambre, propre au fait de leur appareil », i. e. une loge (p. 149). Sur cette tapisserie :

> [...] en haut, à la voûte, étaient posés dix grands tableaux, où étaient les portraits du roi de la reine, et princes de Guise, grands selon le naturel ; au-dessous, et sur lesdites tapisseries, étaient en tableaux, de trois demi-pieds de haut, et un pied de large [env. 45 cm x 30 cm], les portraits des rois François I^er^, Henri, François, Charles, et reines, princes, et princesses, des papes, Pie Quint, Grégoire, Sixte, roi d'Espagne, grand maître de Malte, messieurs de Lyon [Pierre d'Espinac], Mandelot, Urfé, Chevrières, et autres grands de ce pays, posés en ordre. (p. 149)

Si l'on en croit la peinture de l'« Ordonnance », qui représente les dix grands tableaux en pied (sans qu'il soit possible de distinguer la reine Louise parmi cette galerie d'hommes en pourpoint ou en armure[1]), les portraits plus petits étaient au nombre de 43 (3 rangées de 9 et 2 rangées de 8) et, placés à 5 mètres du premier rang des spectateurs, il est peu probable que l'ensemble du public ait pu distinguer exactement quelle personnalité était peinte sur chacun d'eux. Cependant, d'après le « Discours », les acteurs « s'inclinaient en révérence » devant les tableaux des personnes dont ils parlaient, rendant l'identification plus facile aux spectateurs, à tel point que « l'on jugeait [ces personnes] présent[e]s » (p. 152). Ces tableaux placés en fond de scène n'ont donc pas une valeur simplement « décorative », mais réellement signifiante : ils relaient le message de glorification de la noblesse catholique et locale contenu dans la pièce, et placent les frères Guise sur le même « plan » visuel (grands portraits en pied qui surplombent la scène) que le couple royal. Loys Papon souhaite de plus que la « magnificence » de ces portraits soit conservée tout au long de la pièce, et c'est la raison

[1] À moins qu'elle ne soit représentée tout à jardin, en tenue de deuil, ce qui indiquerait que le dessin a été fait après l'assassinat d'Henri III en 1589.

pour laquelle, pendant les intermèdes comiques joués entre les cinq actes de *La Pastorelle*, des rideaux verts les dissimulent à la vue des spectateurs :

> [...] le tout se couvrant par fois sous deux rideaux qui se tirant par les deux bouts bouchaient toute cette magnificence : pour n'être ouverte, que lorsqu'au son des hautbois, et autre musique [...] les acteurs entraient sur le théâtre, marchant à la grave cadence de cet harmonie, et dès qu'il[s] rentraient, la scène finie, le rideaux était resserré par hommes exprès à cet office. (p. 149-150)

L'impression de grandeur et d'apparat que cherche à créer l'auteur-metteur en scène est redoublée par la décoration de la salle de la Diana, pour laquelle la pièce à été écrite. La voûte de cette salle construite au commencement du XIV^e^ siècle pour servir de lieu de réunion à la noblesse du Forez, est en effet partagée en 1728 caissons ornés d'écussons armoiriés et entourée d'une frise composée de 130 blasons des nobles du Forez ou des donateurs de l'église ; elle offre donc un décor qui fait écho au sentiment de puissance et de prestige inspiré par les tableaux qui couvrent les tapisseries délimitant la scène. Le spectateur, placé face aux portraits des représentants contemporains de la noblesse et du clergé du Forez, rendus « présents » par le jeu de scène des acteurs, et sous les écussons et les blasons qui attestent de l'ancienneté et la pérennité de leurs lignées, doit « éprouver » la protection que lui accordent les seigneurs et les prélats catholiques – en particulier ceux de la région – et, en retour, se soumettre complètement à leur autorité et participer aux louanges que leur adresse *La Pastorelle*. Ce dispositif corrobore le message d'union exclusive défendue par la pièce : les spectateurs sont pris à l'intérieur d'un espace très rigoureusement agencé, où l'ordre des tableaux répond à l'ordre des écussons. Tout est fait pour que le public fasse corps avec cette France ligueuse représentée et glorifiée dans tous les éléments du spectacle.

La forte impression qu'a dû susciter sur le public cette représentation est encore renforcée par le soin apporté à tous les aspects du spectacle (sinon dans la réalité, du moins dans l'imagination de son ordonnateur). Pas moins de « quatre-vingt et dix flambeaux de cire blanche » doivent éclairer la scène, placés au-dessus des grands tableaux, sur quatre lustres suspendus au-dessus de la scène et le long du bord de scène formant une « rampe », alors que la cire est un luxe traditionnellement réservé aux spectacles de cour. Les costumes que portent les enfants jouant les bergers et les adolescents jouant les dieux, représentés par des miniatures dans le manuscrit du fonds Harley, sont également richement et très précisément élaborés :

> Les acteurs étaient, huit beaux jeunes enfants, musiciens, vêtus en bergers, et bergères, de taffetas, et satin des couleurs figurées ci-devant, avec les chapeaux de paille, à la piémontaise ; leurs panetières, brodequins et la houlette dorée, et tout autre équipage pastoral, si proprement qu'il ne se pouvait ajouter aucune chose : et de trois adolescents ; dont l'un, avec le cabacet ailé, le caduce excellemment fait, la casaque à la grecque, et bottines ailées ; le tout à l'antique, représentait vivement un Mercure. L'autre, vêtu en déesse antique couronnée d'épis faits au naturel, et un volant pour moissonner une Cérès et l'autre orné en nymphe antique avec les ailes grandes et deux clairons, dorés, couronnée de laurier représentait la Renommée. (p. 150)

La pyramide dressée par les bergers durant l'acte IV s'apparente aux arcs de triomphe, obélisques, portiques et autres monuments éphémères dressés pour les entrées solennelles de souverains ou de grands seigneurs et qui constituent une démonstration de pouvoir (du côté du seigneur) et de soumission (du côté de la ville). Cette pyramide fait, selon le « Discours » dont on peut ici clairement remettre en cause la parfaite honnêteté, « dix-huit pieds de hauteur » (p. 150), soit environ 5,4 mètres. Loys Papon précise que les enfants acteurs ont très bien feint « la pesanteur des cadates élevées à grain de rustique naturelle » qui imitaient la pierre brute, mais on peut douter que la pyramide ait été si grande, d'autant plus qu'elle ne pouvait être entièrement en papier puisqu'un « feu de joie y [est] allumé entre les quatre colonnes », qui dure au moins « l'espace d'un quart d'heure » (p. 150), soit la durée de la danse des bergers autour du monument.

Cette précision sur la durée du ballet indique l'ampleur du spectacle qui, d'après Loys Papon, dura « de quatre à cinq heures, requises à l'exécution de cette pastorelle », entrecoupée, afin « que les assistants ne s'ennuyassent à toujours ouïr la même chose », de cinq intermèdes de « comédie italienne », interprétés par trois Pantalons, un Gratian et un Rodrigue, tous amoureux d'une même demoiselle et soumis à différentes épreuves par un Zani, « ce qui donna sujet de mainte longue risée, mais non tant, de plaisir, que le discours de la pastorelle » (p. 151). La présence des comédiens italiens, sûrement de passage dans la région en chemin vers Paris ou sur la route du retour en Italie[1], témoigne encore s'il était besoin du caractère exceptionnel de la représentation de février 1588 : introduits en France par Catherine de Médicis et très populaires à la cour d'Henri III, les Italiens qui jouent régulièrement à Lyon, ne doivent cependant pas encore être très connus dans la ville de Montbrison à cette époque. L'usage d'intermèdes comiques à l'intérieur d'une pièce sérieuse est de plus une pratique du théâtre de cour, réservé le plus souvent à un mariage princier. Cette intervention des comédiens italiens dans un spectacle qui déploie tant de magnificence peut contribuer à expliquer le caractère très élogieux (quoique suspect de la part de l'auteur de la pièce) de la fin du « Discours », selon lequel les spectateurs de la *Pastorelle sur la victoire* « pensent, que ce soit un songe, n'ayant à leur rapport universel, vu chose plus belle, ni qui les ait plus ravis en admiration, approuvent infiniment l'invention, le sujet, l'œuvre, et les acteurs » (p. 152).

Selon Loys Papon, le nombre des spectateurs aurait été à la hauteur de la somptuosité du spectacle : « treize ou quatorze cents auditeurs » (p . 151) se seraient pressés dans la salle de la Diana, tous « personnes de qualité » : « gentilshommes, [...] dames, demoiselles, gens de justice, d'Église, magistrats, bourgeois, capitaines, marchands » (p. 151). Ce chiffre paraît particulièrement exagéré pour une ville qui compte seulement près de 3 000 habitants[2] et dans un espace qui, une fois la scène

[1] Il apparaît peu probable que Loys Papon, même soutenu financièrement Anne d'Urfé, ait pu faire venir exprès à Montbrison une troupe de sept comédiens italiens pour jouer ces intermèdes.
[2] LONGEON Claude, *Une province française à la Renaissance. La vie intellectuelle en Forez au XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1975, p. 43.

élevée, mesurait 120 mètres carrés – et ce d'autant plus que l'auteur indique que le public était assis. Même si l'on peut supposer que certains spectateurs n'assistaient pas à l'ensemble du spectacle et pouvaient laisser leur place à d'autres, environ 240 personnes pouvaient être assises en même temps dans la salle de la Diana, ce qui est sans doute plus près du nombre de « personnes de qualité » qu'on pouvait trouver à Montbrison en février 1588.

Quel que soit leur nombre réel, les spectateurs sont conviés à assister à un spectacle à la fois solennel et divertissant, à la gloire des chefs catholiques vainqueurs des reîtres et des lansquenets, mais aussi des seigneurs de la région nommés dans la pièce et « représentés » par leurs portraits et leurs blasons. Dans un effet de miroir entre le décor sur la scène et la décoration de la salle de la Diana, renforcé par l'extrême actualité des événements représentés sur la scène, la communauté des « personnes de qualité » de Montbrison est amenée à admirer, dans l'union des bergers foréziens avec les bergers étrangers qui ont souffert des pillages et des guerres, le reflet de son unité religieuse et de sa prospérité future garantie par Cérès et fondée sur la fidélité à l'Église romaine. La pyramide élevée par les bergers dans la fiction de la *Pastorelle* est, par « procuration », la « machine » que les habitants du Forez dressent pour célébrer la victoire de la foi catholique sur les hérétiques, dans cette sorte d'« entrée » solennelle sans défilé, mais pourvue de son architecture éphémère, de ses inscriptions (les portraits, les écussons et les blasons), de sa musique et de ses tableaux vivants où les acteurs s'adressent directement, dans les « saluts » de la fin de la pièce, aux princes, aux papes et aux seigneurs « présents » par tableaux interposés.

Par la glorification scénique d'une victoire militaire parée de gloire sacrée, Loys Papon propose à son public le modèle d'une unité religieuse qui corresponde à l'Union de la Sainte-Ligue dirigée par la famille de Lorraine. Claude Longeon avance l'hypothèse que l'écriture et la représentation de *La Pastorelle sur la victoire* seraient le résultat d'une commande adressée à Loys Papon par Anne d'Urfé pour soutenir la position ligueuse dans la région du Forez et « pour préparer ainsi l'opinion publique au jour où la Ligue devrait s'opposer par la force aux entreprises du roi[1] ». Si *La Pastorelle sur la victoire* ne remet pas directement en cause l'autorité de Henri III, force est de constater que l'éloge du roi y est réduit à la portion congrue par rapport à la glorification des frères Guise. Anticipant le ralliement d'Anne d'Urfé au duc de Mayenne, nouveau chef de la Ligue après l'assassinat du duc et du cardinal de Guise sur ordre du roi en décembre 1588, Loys Papon réunit les notables de la capitale du Forez dans une célébration collective et spectaculaire de l'actualité militaire ; il introduit ainsi le présent de fer des combats au sein du temps doré de la pastorale et semble renoncer définitivement au rêve d'union pacifique de tous les sujets du royaume sous l'autorité du roi. Il y a bien « union » pastorale dans la célébration d'un haut fait par un spectacle qui exalte la communauté qui le donne, mais cette union est purifiée de la présence protestante, perçue comme

[1] Introduction de Claude Longeon in PAPON Loys, *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Alemands, reytres, lansquenets, Souysses et Françoys rebelles à Dieu et au roy tres chrestien, l'an 1587, op. cit.*, p. 14.

étrangère et qu'on ne cherche plus à réintégrer dans le royaume mais à exclure définitivement par la force.

B) Une *Pastorelle* « épique » : la substitution d'un présent politique à un temps agreste suspendu

La reliure du manuscrit Harley annonce d'emblée le caractère « guerrier » de *La Pastorelle*. Sur fond de satin cramoisi, plusieurs motifs sont brodés en fils d'or, d'argent ou de couleur, à l'identique sur les deux plats : une épée, tenue en bas de la couverture par deux mains, entourée de deux palmes vertes liées près de la garde et bordée de trophées, occupe le centre de la page et pointe vers l'œil (bleu) de Dieu qui perce un nuage. Le combat du duc de Guise et du duc de Mayenne, dont on peut supposer qu'ils sont symbolisés par les deux mains qui tiennent l'épée, est une guerre sacrée (l'œil divin) et promise à la victoire (les palmes et les trophées). Cette dimension « militaire », qui contraste avec l'univers attendu de la pastorale (et notamment, dans notre corpus, avec la *Bergerie* de paix de Ronsard), est relayée sur la scène de la Diana par les portraits des Guise en armure et, dans la pièce, par la louange répétée de la valeur guerrière des deux frères. Si le « triomphe » est royal, les « trophées » sont « guisiens » (v. 304) : tout au long de la pièce, les bergers et la Renommée chantent les exploits des ducs « dont l'univers [...] plus braves ne porte » (v. 305). Leur vertu militaire s'inscrit dans une généalogie prestigieuse que Loys Papon, conformément à la mythologie de la famille de Lorraine, fait remonter au valeureux « aïeul » Godefroy de Bouillon, duc de Basse-Lorraine, chevalier croisé et premier souverain chrétien de Jérusalem :

> Plus qu'Hector ne fut onc un Guise est magnanime,
> Bref si haut combattant pour son Dieu, son roi seul
> Quel autre se peut dire issu **de cet aïeul,**
> **Qui reconquit les murs, d'une Hiérosolime** ? (v. 1119-1122, nous soulignons)

En bons héritiers de leurs glorieux ancêtres, les frères Guise sont à la fois d'irréprochables défenseurs de la foi et des combattants exceptionnels, prêts à sacrifier leur vie pour la cause catholique :

> Jusqu'à ce que leur zèle antique loyauté
> Ne peut impatient, endurer à sa vue,
> Les désolations de **la France perdue,**
> **Par ces boucs hérétiques, infects de cruauté**.
> Ils les assaillent donc de ce double côté,
> Donnant au stratagème audace plus ardue
> D'autant que **résolus, à la mort attendue**,
> Dix en ont dompté cent, cent mille en ont dompté [sic]. (v. 962-969, nous soulignons)

Leur ardeur guerrière n'a d'égale que leur intransigeance religieuse et ils refusent d'épargner l'ennemi protestant, ce qui serait une faiblesse hautement coupable dans ce combat religieux : Mayenne ne prend ainsi « un seul reître à merci » (v. 1015). Cette attitude contraste fortement avec celle du roi qui, « de compassion », tire les armées allemandes et suisses « des fers de ces princes aigus [...] Comm'un lion royal qui lors qu'on se prosterne,/ Pardonne magnanime, à ceux qu'il a vaincus » (v. 1244-1248). Si la comparaison avec la figure du roi des animaux peut paraître flatteuse, elle ne peut dissimuler le

fait que c'est l'attitude intraitable et violente des Guise qui est valorisée dans l'ensemble de la pièce, et non la magnanimité du pardon royal.

Quand le nom d'Henri III est prononcé sur la scène, c'est toujours entre Dieu et les frères lorrains, qui sont loués sur un plus grand nombre de syllabes et en reçoivent donc un plus grand « honneur », comme dans le vers « leitmotiv » de *La Pastorelle*, destiné à être retenu et sans doute répété par les spectateurs : « Gloire à Dieu, los au roi, **l'**honneur à ceux de Guise » (nous soulignons). La présence de l'article défini, qui s'explique par le possible hiatus entre « roi » et « honneur », contribue à mettre en valeur l'héroïque action des princes face à l'inaction du roi. De même, à la fin de la pièce, quand Cérès demande aux bergers de commémorer tous les ans les victoires de Vimory et d'Auneau, elle célèbre les Guise sur tout un alexandrin, quand le roi, après Dieu, doit se contenter d'un seul hémistiche : « Pour rendre grâce à Dieu, devoir à votre roi,/ Honneur aux Guisiens, chevaliers de la foi » (v. 1959-1960). Dans une tirade du berger Coridon, l'entier espoir du salut des sujets catholiques est placé dans la famille de Lorraine (5 vers) et non dans la lignée royale des Valois, à peine évoquée en un seul vers :

> **Ces Guise** vous soient donc obélisques très amples,
> Du salut du pays, de vous et de vos temples,
> Pères, femmes, neveux, autels, et monuments ;
> Ce soient les colonels de vos fidèles forces,
> Havre de vos malheurs, calme de vos divorces,
> **Sous les armes d'Henri, roi de vos mouvements**. (v. 970-975, nous soulignons)

Cette disproportion de la louange est telle que le dramaturge ressent la nécessité de la justifier par la voix de Mercure, qui souligne que le chant des bergers « n'est pour égaler les honneurs guisiens,/ Aux louanges du roi, qui juste, les excelle » (v. 1407-1409). De même qu'on ne peut comparer un roi à un Dieu, on ne pourrait comparer un prince au roi, mais la célébration d'un prince rejaillit au contraire sur son souverain : « Faisant honneur à Guise on le fait au roi même » (v. 1412). Loys Papon conteste ici l'accusation huguenote selon laquelle les Guise voudraient accaparer le pouvoir royal et « se faire tyrans » (v. 1414) : le fait que leur « aïeul » Godefroy ait refusé le titre de roi de Jérusalem devrait rassurer les spectateurs sur les intentions de ces « princes humains [qui]/ N'aspirent au loyer de ce haut diadème/ Comme fait de tout temps, **cet hérétique extrême** », i. e. Henri de Navarre qui, en 1588, est l'héritier le plus direct de la couronne de France (v. 1418-1420, nous soulignons).

La mise en avant du caractère à la fois noble et belliqueux des ducs de Guise et de Mayenne contribue à la dimension épique de la pièce, construite autour de deux récits de bataille. Ces récits, longs et détaillés, usent des effets d'exagération (« Dix en ont dompté cent, cent mille en ont dompté ») et d'accumulation de détails sanglants qui semblent hérités de la chanson de geste (« Ce Guise écartelait, ces reîtres en cadavres » v. 1159). La multiplication des mots composés (les « Guise-exécuteurs » v. 773, « les flots de ces reîtres-torrents » v. 824, « aux exploits d'un carnage-fendant »

v. 947), et du préfixe de réitération re- (« Guise qui nous re-luit » v. 1106, « la Chatre, et Devins,/ Diomèdes français qui Guise re-secondent » v. 1199-1200, « Là furent ces voleurs qui nous ont re-pillés » v. 1227), qui s'inscrit plus ou moins fidèlement dans le projet ronsardien d'extension du vocabulaire français, concourt à la rhétorique d'amplification qui préside à la description des combats et sert le projet de célébration des Guise. L'abandon de la rime suivie dans certains passages de cette narration épique[1] crée un effet de clôture qui contribue à renforcer la mise en avant des épisodes guerriers.

Si nous avons déjà pu remarquer que le genre de la pastorale n'est nullement fermé au présent et au malheur, l'intrusion de l'actualité militaire et violente dans la bergerie d'actualité est ici saisissante : c'est bien moins la paix retrouvée qui est célébrée par les bergers que la vaillance et la gloire des vainqueurs. Contrairement au « pacifiste » Gabriel Bounin dans sa *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe*, Loys Papon n'a pas recours à des allégories de la bravade et du pillage pour « diluer » la culpabilité du sang versé : les reîtres hérétiques sont responsables de la dévastation du royaume quand les Guise, l'épée à la main, sont les héros de la reconquête, vantés par le personnage – inconnu jusqu'ici dans nos bergeries – de Renommée qui crie « à toute voix, ces belliques **merveilles** » (v. 452, nous soulignons). Le bruit des armes et le sang des combattants l'emportent sur les concours poétiques et les houlettes enrubannées ; et cela parce que l'union qui est proposée aux spectateurs dans le présent de la représentation de février 1588 n'est plus une concorde harmonieuse de tous les sujets par delà les différences religieuses, mais une « sainte union » qui exclut les « hérétiques » :

> MERCURE
> Pour ce **réduisez-vous aux catholiques termes**,
> Rentrez en cette nef corsaires dés-unis,
> Des règnes divisés, les peuples sont détruits,
> Désertes les cités, monts vagues, pleines hermes.
> Au rebours, de ceux-ci, ceux qui demeurent fermes,
> **En la sainte union**, sont heureux et bénis. (v. 1827-1832, nous soulignons)

L'allusion à la Ligue catholique est ici transparente et l'appel lancé aux réformés n'est pas tant celui de l'union que de la soumission (« réduisez-vous »), soumission qui pourra prendre si nécessaire une forme violente – le combat guerrier ayant été tant exalté dans toute la pièce et dans toute sa mise en scène.

Conformément aux traditions pastorales, les bergers de *La Pastorelle* regrettent « le temps [qui] n'est plus, de nos fêtes ballantes/, Des festins solennels, de branles authentiques, [...] royaumes sans envie,/ Convoi sans différent » (v. 591-596), et la pièce se clôt sur la promesse de Mercure de protéger le Forez de la guerre, de la maladie et de la famine :

---

[1] Les vers 856 à 1044 et 1080 à 1098 obéissent à un schéma régulier, même si le nombre de rimes suivies au début de chaque réplique varie : aabb(...) cddc ee fggf.

J'éloign**erai** de vous, les langueurs de la peste :
Et pour vous préserver de la guerre moleste,
Sous le clein [clameur] du vainqueur des traîtres dissipés,
Je vous replant**erai** l'olive de la paix,
Dont **sera** de Forez la plaine limitée
Où Concorde infinit les trompes d'Amalthée [vide à l'infini les cornes d'abondance].

FIN (v. 1969-1974, nous soulignons)

L'actualité représentée sur la scène de la Diana prend ainsi place entre un Âge d'or regretté pour son insouciance et sa vertu, et un futur d'abondance, qui n'adviendra cependant qu'à la condition que les couples de bergers restent unis dans la foi catholique, car les bienfaits promis par Mercure ne pourront fleurir et croître que « Si vous vivez unis, en l'Église de Dieu » (v. 1963).

Le présent de *La Pastorelle* est un présent de fer que le dramaturge ne cherche pas à apaiser, contrairement à Ronsard dans sa *Bergerie* de 1565 : la victoire sur les reîtres est obtenue mais la guerre sainte contre les hérétiques du royaume et des pays étrangers est encore à mener. Cette omniprésence du combat n'est d'ailleurs pas entièrement déplorée dans la pièce : la plainte des bergers dans les deux premiers actes est en grande partie contrebalancée par la louange de l'action guerrière des Guise dans les trois actes suivants. Dans une perspective ligueuse, le sang versé dans le temps présent n'est plus perçu seulement comme une calamité à éviter à tout prix – ce qui était la fonction « talismanique » du théâtre de cour déployé par Catherine, mais également la position du catholique « politique » Gabriel Bounin. Le combat armé apparaît au contraire comme une nécessité pour parvenir à l'union religieuse du royaume. La paix scellée par le roi avec les armées réformées étrangères est donc doublement condamnable : elle va contre le code de l'honneur de la noblesse catholique qui a su si vaillamment combattre et elle accepte de pactiser avec l'ennemi hérétique.

Dans *La Pastorelle* de Loys Papon, la paix et l'union, même souhaitées par les bergers victimes des déprédations des soldats, ne doivent pas se conclure au prix d'une concession religieuse. Quand, à l'acte V, Cérès désire « réunir aux nœuds d'alliances prisées,/ Les âmes aux abus des armes divisées » (v. 1783-1784), Renommée souligne immédiatement qu'il faut, pour établir cette « paix assurée » que « les errants » hérétiques se « ploi[ent] » à l'opinion des « bons » ou bien qu'ils soient « extermin[és] » :

Pour ployer les errants, aux conciles des bons
Ou les exterminer, contumax [rebelles] et félons :
Pour jouir au giron de l'Église implorée,
Sous un Dieu, sous un roi, d'une paix assurée. (v. 1785-1788)

La soumission à l'autorité royale est certes rapidement évoquée (« sous un roi »), mais c'est avant tout « sous un Dieu » et dans le « giron de l'Église » romaine que les « nations de catholique foi » (v. 1790) pourront trouver la paix. Ce radicalisme confessionnel, propre aux orientations de la Ligue, conduit, dans le présent fer de cette pastorale « épique », à l'appel aux armes contre les « hérésiens » (v. 1180), protestants et musulmans, qui clôt la pièce. Le genre de la pastorale n'est pas choisi pour ses vertus « pacificatrices », comme chez Ronsard et Monchault, mais parce qu'il est une forme

traditionnelle d'adresse à la noblesse (selon la convention des princes-bergers) et parce que la possibilité d'y intégrer les chants et les danses des pasteurs s'accorde avec la rhétorique encomiastique et la « débauche » spectaculaire déployées par Loys Papon.

Bien loin de chercher à établir, comme la *Bergerie* de 1565, une « paix d'amour » et de concorde dans le présent de 1588 au sein de l'assistance de Montbrison, et, plus largement, dans le royaume tout entier, *La Pastorelle* dresse les sujets du roi les uns contre les autres, en montrant aux spectateurs que la seule issue heureuse de leur actualité de fer passe par le combat armé et la guerre juste. Il n'est plus temps de croire au « songe » « agreste » de la pastorale, dont Catherine de Médicis espérait qu'il ait une action magique de concorde dans le temps du spectacle ou du moins une valeur de modèle pacifiant auquel le public aspirerait à se conformer. *La Pastorelle* de Papon incite au contraire le spectateur à agir par les armes dans le présent « vrai » et « politique », comme l'indique Coridon lorsqu'il compare la pyramide dressée par les bergers avec les plus grands monuments antiques, qui ne sont que « vanités » et « pompes » :

> **Cèdent** ces vanités, cèdent toutes ces pompes,
> À la foi d'un Henri, prince très catholique,
> **Comme le songe au vrai, l'agreste au politique**. (v. 1542-1544, nous soulignons)

La valorisation du « politique » au détriment de « l'agreste » témoigne d'un renoncement aux valeurs traditionnelles de la bergerie et une acceptation du sang à verser au nom d'une foi dont la défense n'est plus seulement un acte religieux, mais aussi un combat politique.

Contrairement à Gabriel Bounin qui appelait à la fermeté de la loi et du roi à l'encontre d'un ennemi allégorique très abstrait, Loys Papon désigne très précisément les opposants à l'Église catholique et à la Ligue comme des maladies dont le royaume doit être entièrement purgé pour recouvrer la santé – *La Pastorelle* souligne ainsi à plusieurs reprises l'ivrognerie des reîtres pour la condamner sévèrement et la relier à leurs croyances hérétiques : « S'ils te veulent vineux, enivrer de blasphème,/ Pour te fair' abjurer le sacre et le baptême,/ Veux-tu quitter pour eux tes trois lys et ta foi ? » (v. 872-874). Or le roi Henri III paraît impuissant face à cet ennemi intérieur et extérieur qui veut « faire un autre roi » (v. 871) ; seule une noblesse victorieuse et ultra-catholique, menée par les ducs de Lorraine, « pilotes assurés des reliques du naufrage des Églises de la France » (épitre dédicatoire au duc de Mayenne, p. 34), semble à même, selon Papon, de mener ce combat désormais inévitable et qui doit être sans merci :

> Quoi qu'il doive advenir, il faut qu'il [Guise] les assaille,
> Qu'il les choque vainqueur, qu'il les arde, et les taille,
> Pour en ensevelir les âmes en enfer. (v. 1134-1136)

L'actualité dorée de la bergerie des années 1560, aussi irréelle qu'elle ait été, devient dans *La Pastorelle sur la victoire* une actualité de fer, qui propose aux spectateurs l'idéal d'une union strictement catholique, fondée sur la guerre sainte et l'écrasement total et violent des ennemis réformés étrangers et, à travers eux, des huguenots français et de leur chef Henri de Navarre (mais Loys Papon ne peut décemment pas évoquer la défaite du duc de Joyeuse à Coutras face au roi de Navarre).

Glorifier l'actualité militaire presque immédiate des conflits de 1587 constitue ainsi, pour le chanoine de Montbrison, un exercice d'allégeance à la noblesse ultra-catholique et lui permet de donner à voir au public du Forez, dans une mise en scène somptueuse (ou qui se voudrait telle) et saturée de signes de sa propre légitimité, le bien-fondé de la position ligueuse. *La Pastorelle* est un appel aux « gens de qualité » spectateurs de la représentation de février 1588 à rallier la cause des « princes » de Lorraine, si nécessaire en s'opposant par la force à un roi trop faible :

> MERCURE
> Ici les bons pasteurs, des troupes de la France,
> Après mille travaux, s'unissent d'alliance :
> **Ô grands princes français**, si vous êtes soigneux,
> Du repos de ce peuple **unissez-vous comm'eux**. (v. 1625-1628, nous soulignons)

La crise de la succession monarchique qui risque de porter sur le trône de France l'hérétique Navarre radicalise l'opposition à Henri III. Le camp ligueur s'organise derrière les figures charismatiques des vainqueurs de Vimory et d'Auneau, dont la pièce de Loys Papon contribue à diffuser jusque dans les provinces les plus écartées une image glorieuse de guerriers de la foi.

Contrairement aux pièces étudiées dans le chapitre 5, la mise en scène de l'ultra-présent dans *La Pastorelle de la victoire* ne sert pas un projet de paix (fût-il du type cérémoniel, talismanique ou politique), mais un projet de guerre. À l'opposé de l'actualité problématique de la Saint-Barthélemy, dont nous avons vu qu'elle ne pouvait être glorifiée par le théâtre catholique, Loys Papon peut proposer dans sa bergerie une célébration « décomplexée » d'une victoire obtenue contres des troupes étrangères, des « envahisseurs » sur le sol français. Si l'exécution des chefs protestants à Paris en août 1572 avait pour but de décapiter un parti que la monarchie jugeait dangereux, elle ne pouvait être légitimée qu'au nom d'un (hypothétique) complot visant la tête de l'État. Seize ans plus tard, la situation a évolué et la puissance de la Ligue catholique sur laquelle il s'appuie permet au dramaturge forézien d'exposer ouvertement sur la scène un projet politique qui défend certes encore une union, mais une Union ligueuse, fondée sur l'extermination des hérétiques et non plus une union royale rassembleuse, quand bien même ce rassemblement se ferait au prix d'un silence sur l'événement présent ou à peine passé.

III. Le double présent des assassinats de Blois ou la puissance polémique du corps du duc de Guise sur la scène du théâtre d'actualité ligueur

La popularité des frères Guise – relayée par les prêches des curés les plus radicaux, par une noblesse traditionnelle qui se sent mise à l'écart du pouvoir et de la faveur depuis l'avènement des mignons et par un ensemble pamphlétaire dans lequel s'inscrit la pièce de Loys Papon – devient si importante que le roi décide, dans une ultime tentative de rétablir son pouvoir contesté, d'assassiner le duc et le cardinal de Guise. Le 23 décembre 1588, dans le château de Blois où siègent les états généraux du royaume, Henri III fait assassiner le duc Henri et, le lendemain, son frère le cardinal Louis[1]. Dans la nuit de Noël, le roi ordonne la destruction de leurs cadavres : leurs corps sont brûlés et leurs cendres vraisemblablement répandues dans la Loire, « afin qu'il n'en restât ni relique ne mémoire[2] ». Cet anéantissement corporel accrédite la version officielle de la « mort d'État[3] » défendue par l'entourage d'Henri de Valois et notamment par le juriste Étienne Pasquier : les Guise ayant « entrepris » contre leur souverain, leurs dépouilles doivent subir le sort réservé à ceux dont les complots visent le roi — c'est-à-dire la destruction totale qui prive le cadavre de toute sépulture chrétienne, qui avait été le châtiment réservé à l'amiral de Coligny.

Les corps disparus du duc et du cardinal de Guise sont cependant dès les premiers mois de l'année 1589 l'objet d'un intense réinvestissement symbolique et fantasmatique dans la littérature ligueuse, qui multiplie les publications sur le sujet et se dresse contre l'interdit royal en faisant sortir ces corps de la cendre, à la manière de deux Phénix. L'assassinat des Guise constitue « un choc psychologique extraordinaire[4] » orchestré par une « campagne de propagande[5] » ligueuse d'une ampleur et d'une violence peu communes. Comme après le massacre de la Saint-Barthélemy, mais à l'encontre du roi et non plus de Coligny, les pamphlétaires ultra-catholiques déploient une lecture biaisée des événements (sous le couvert d'une apparente objectivité de la critique et du témoignage) et pratiquent la surenchère dans les accusations portées contre l'ennemi, afin de ternir encore davantage la légende déjà noire d'Henri III. Sous la plume ligueuse, les cadavres des Guise deviennent des corps

---

[1] Sur les circonstances et les conséquences de cet événement, nous renvoyons à la Première partie, Chapitre 2, III, A, 2- *Le Triomphe de la Ligue* ou comment choisir les événements dignes d'une « souvenance [...] de papier ».
[2] L'ESTOILE Pierre de, *Registre-journal d'un curieux pendant le règne de Henri III*, *op. cit.*, p. 269.
[3] PASQUIER Étienne, « À monsieur Airault, lieutenant criminel d'Angers », in *Les Lettres d'Étienne Pasquier, conseiller et avocat général du roi à Paris,* Paris, Laurent Saunius, 1619, t. 2, livre XIII, p. 43. S'il justifie l'action royale, Étienne Pasquier redoute cependant que l'assassinat de Guise ne fasse qu'aggraver les troubles civils.
[4] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, vol. 2, p. 379.
[5] LE ROUX Nicolas, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, Paris, Gallimard, Les Journées qui ont fait la France, 2006, p. 174.

martyrs dont les plaies saignantes dénoncent leur bourreau et accusent sans équivoque le monarque hérétique qui favorise le parti huguenot et son chef le roi de Navarre. Nous verrons comment l'omniprésence des corps sanglants dans les pamphlets et les gravures entre dans une stratégie politique parfaitement consciente d'elle-même : les publications ligueuses placent les cadavres fantasmés des Guise au centre de leur texte pour bâtir un tombeau glorieux aux chefs ligueurs disparus, mais également pour lancer aux partisans de la Ligue un appel à la révolte contre le roi honni.

Deux tragédies d'actualité participent à cette polémique ligueuse qui, à travers le récit des meurtres de Blois, célèbre la mémoire du défunt duc de Guise et fustige le parti politique prêt à pactiser avec l'hérétique Navarre : *La Guisiade*[1], que Pierre Matthieu publie par trois fois en 1589 à Lyon, et le *Guisien*[2], de Simon Belyard, joué et publié à Troyes en 1592.

En choisissant de mettre en scène l'actualité sanglante de Blois dans une perspective ligueuse, Pierre Matthieu et Simon Belyard se trouvent confrontés au même problème : comment représenter sur le théâtre une sacralité royale déchue tout en convainquant les spectateurs qu'il ne s'agit pas d'un blasphème ? La réutilisation par les deux dramaturges d'une imagerie démoniaque du roi et de son entourage et d'une représentation des Guise en martyrs, élaborée et véhiculée par les pamphlets et les gravures qui circulent très rapidement et très largement après les assassinats, semble un moyen pour les dramaturges de verrouiller le sens et la réception de leur mise en scène de cette actualité sanglante. À l'image du théâtre d'actualité évangélique puis réformé, que nous avons étudié dans le Prologue et la Première Partie, le théâtre d'actualité ligueur s'inscrit dans le réseau des topiques polémiques qui circulent par tous les moyens de la propagande et s'appuie ainsi sur une connaissance et une représentation antérieures de l'événement par le public.

La diabolisation d'Henri III participe également de la « deuxième » actualité de ces deux pièces : la troisième édition de *La Guisiade* et le *Guisien* sont en effet publiés après le régicide du 1er août 1589, présentés dans les deux pièces comme un juste châtiment contre le tyran démoniaque qui a pu faire mettre à mort les vertueux frères Guise. En réincarnant sur la scène, dans le présent de la représentation, le corps disparu du duc (nous verrons que le cardinal n'est pas représenté sur la scène), les pièces de Pierre Matthieu et de Simon Belyard bâtissent un tombeau glorieux à celui qui a connu la fin des réprouvés, mais elles donnent également à ce « revenant », à cette image pieuse en action qui

---

[1] [MATTHIEU Pierre], *La Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise, dédiée au très chrétien et très généreux prince Charles de Lorraine, lieutenant général de l'État et couronne de France,* Lyon, [Jacques Roussin], 1589 et MATTHIEU Pierre, *Troisième édition de la Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise. Revue et augmentée et dédiée au très catholique et très généreux prince Charles de Lorraine, protecteur et lieutenant général de la couronne pour le roi très chrétien Charles X par la grâce de Dieu roi de France*, Lyon, Jacques Roussin, 1589.

[2] BELYARD Simon, *Le Guisien ou perfidie tyrannique commise par Henri de Valois ès personnes des illustrissimes révérendissimes et très généreux princes Louis de Loraine cardinal, et archevêque de Reims, et Henri de Loraine duc de Guise, grand maître de France*, Troyes, Jean Moreau, 1592.

circule dans les pamphlets et les gravures, une tribune pour dénoncer son bourreau et légitimer *a priori* la fin sanglante du roi honni.

Ces deux pièces, si elles partagent un sujet et des objectifs ligueurs communs, diffèrent cependant dans le traitement dramaturgique et scénique des événements qu'elles convoquent sur la scène. Pierre Matthieu, futur historien, propose une reconstitution presque « documentaire » de l'actualité, qui donne à voir sur plusieurs mois l'enchaînement politique des faits ayant mené aux meurtres, tout en plaçant la mort du duc de Guise dans le hors-scène. Simon Belyard, quant à lui, donne à voir aux spectateurs troyens une représentation sanglante de l'événement, resserrée autour de l'assassinat représenté sur la scène et exposé avant tout comme le résultat de l'élan furieux d'un souverain tyrannique. Nous ne souhaitons pas proposer ici une comparaison de ces deux pièces au nom d'une supposée « valeur » littéraire ou dramatique supérieure de l'une ou de l'autre, ce que la critique a fait le plus souvent lorsqu'elle a étudié ces deux pièces conjointement – Louis Lobbes affirmant ainsi la supériorité de *La Guisiade*[1] et Olivier Millet celle du *Guisien*[2].

Nous chercherons plutôt à mettre en lumière ces différents choix poétiques et scéniques des deux dramaturges et les effets qu'ils cherchent à créer sur le public, en replaçant chaque pièce dans son contexte particulier de l'immédiat après événement et du régicide (pour les deux versions de la pièce lyonnaise) ou du combat ligueur contre la succession au trône d'Henri de Navarre (pour la pièce troyenne). Nous verrons ainsi comment se donnent à voir dans ces pièces deux visions de la mise en scène du présent de fer : une vision « historiographique », qui cherche avant tout à mettre l'actualité en théâtre, et une vision « littéraire », qui fait du théâtre avec l'actualité.

[1] LOBBES Louis, « L'exécution des Guises prétexte à tragédie », in Bellenger Yvonne, *Le Mécénat et l'influence des Guises*, actes du colloque de Joinville (1994), Honoré Champion, Paris, 1997, p. 567-579.
[2] MILLET Olivier, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *op. cit.*

A) Du tombeau des Guise au régicide d'Henri III : la propagande de 1589 en pamphlets et en gravures[1]

Les très nombreux opuscules ligueurs publiés dans les premiers mois de l'année 1589[2] cherchent à offrir un tombeau littéraire aux frères Guise, ce dont atteste le titre de l'anonyme *Tombeau et épitaphe sur la mort de très haut et très puissant seigneur, monseigneur le duc de Guise*[3]. À défaut des dépouilles disparues, les pamphlets mettent en exergue dans leurs textes et leurs gravures les corps molestés du duc et du cardinal et proposent à leurs lecteurs un lieu de commémoration. Cette piété collective, exercée dans la contemplation des cadavres, est opposée à la volonté du roi qui, comme le rapporte Charles Pinselet :

> fit défendre à toutes personnes de ne prier pour eux, ni même de parler de ces princes défunts, pensant ce fol par là, éteindre la mémoire de ceux qui comme dit le sage vivront éternellement[4].

En rendant au duc et au cardinal leurs cadavres sanglants, les ligueurs écartent l'accusation de rébellion qui planait sur leurs corps réduits en cendres au nom d'un éventuel projet régicide.

La dimension politique de cette exposition sanglante ne se résume cependant pas à la réhabilitation de la mémoire des Guise : l'évocation du sang « effacé » des frères lorrains vient dénoncer le scandale d'un « massacre » – pour reprendre la terminologie ligueuse – effectué en dépit de la protection des sujets garantie par les états généraux et surtout en dépit de la foi jurée par le roi sur le corps du Christ lors des deux messes célébrées à Blois en compagnie du duc de Guise. Le scandale de cette eucharistie bafouée est souligné et mis en exergue par certaines gravures comme la « Démonstration de l'assemblée publique des états tenus en la ville et château de Blois sous le perfide Henri de Valois[5] », qui répartit dans différents espaces séparés par des colonnes les événements marquants des jours qui précèdent le meurtre, relégué au second plan à droite, et place au centre de

---

[1] Nous prolongeons ici les réflexions que nous avions entamées dans cet article : BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, « Le cadavre fantasmé du duc de Guise : le corps sanglant du Balafré et les stratégies de représentation de l'assassinat de Blois », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentation de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts en Europe XVIe-XVIIe siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 285-302.

[2] Nous renvoyons sur ce point à l'article de ZILLI Luigia, « Le meurtre des Guises et la littérature pamphlétaire de 1589 », in Bellenger Yvonne (éd), *Le Mécénat et l'influence des Guises*, *op. cit.*, p. 581-593.

[3] Anon., *Tombeau et épitaphe sur la mort de très haut et très puissant seigneur, monseigneur le duc de Guise*, s.l., 1589.

[4] PINSELET Charles, *Le Martyre des deux frères contenant au vrai toutes les particularités les plus notables des massacres, et assassinats, commis ès personnes de très hauts et très puissants et très chrétiens princes, messeigneurs le révérendissime cardinal de Guise archevêque de Reims. Et de monseigneur le duc de Guise, pairs de France. Par Henri de Valois à la face des états dernièrement tenus à Blois*, s. l., 1589, p. 48.

[5] LE ROY Nicolas et GENCE François, gravure sur bois, « Démonstration de l'assemblée publique des états tenus en la ville et château de Blois sous le perfide Henri de Valois. Et comment ayant communié avec messeigneurs de Guise, il les fait massacrer à coups de poignards », Paris, s. d. [1589], reproduite en Annexe 5, p. 773.

l'image la scène de communion des deux Henri, sous le double regard a posteriori accusateur du prêtre et du Christ en croix.

Ces publications opèrent ainsi une relecture christique des événements et érigent le duc et le cardinal en martyrs de la foi, comme l'indique le titre de l'ouvrage de Charles Pinselet, *Le Martyre des deux frères*, mais aussi la comparaison établie par certains ouvrages entre le geste des assassins de Louis de Lorraine qui lui firent retirer sa robe cardinalice avant de l'assassiner et celui des Juifs qui ôtèrent au Christ son manteau :

> Ces méchants n'avaient point le loisir qu'il fit sa prière, lui mettant un cordieau au col, le menirent en une ruelle près un vieux mur ; et, crindant offenser plus tôt sa robe que le corps, lui firent dépouiller pour la réserver entière, comme firent les juifs à notre Seigneur, et recommandant son âme à Dieu dit : « Je prie à Dieu que celui qui me fait mourir vienne bien tôt en sa présence rendre raison de cette tyrannie »[1].

L'élévation des frères lorrains au rang de martyrs est particulièrement sensible dans une gravure coloriée intitulée « Les Effigies de feux monsieur de Guise et monsieur le cardinal son frère[2] », qui rappelle les effigies présentes lors des funérailles des souverains et des Grands de France et oppose des corps mémoriels intacts et pétrifiés, exposés fictivement devant une tenture parsemée de larmes, aux corps réels détruits et sanglants du duc et du cardinal. Le graveur a dressé un parallèle très explicite entre ces « effigies » des frères Guise et la figure tutélaire du Christ en croix, martyr par excellence, entouré de tous les instruments de sa Passion. Le manteau, les dés, la couronne d'épines ou encore la véronique viennent attester le martyre des deux frères tandis que les lignes verticales dessinées par les cierges, les lances des soldats romains, l'échelle de la crucifixion et enfin la colonne de martyr à la droite de l'image désignent le chemin vers le Ciel que les âmes des glorieux défunts ont nécessairement parcouru.

Le duc, preux défenseur de la foi catholique, arborait de plus déjà dans sa chair un « stigmate » de son dévouement à la lutte contre l'hérésie : sa balafre sur la joue gauche, « plaie honorable[3] » reçue en 1575 à Dormans lors d'un combat contre les reîtres allemands est particulièrement visible dans le « Soufflement et conseil diabolique d'Épernon à Henri de Valois[4] », qui met en évidence la cicatrice valeureuse sur la tête coupée du duc de Guise en représentant le visage de ce dernier de trois-quarts vers la gauche, alors qu'il est, de son vivant, représenté le plus

---

[1] PATTE Jehan, *Journal historique de Jehan Patte, Bourgeois d'Amiens (1587-1617)*, M. J. Garnier (éd), Amiens, Lemer Aîné, 1863, p. 40.

[2] Anon., gravure sur bois coloriée, « Les Effigies de feux monsieur de Guise et monsieur le cardinal son frère massacrés à Blois, Pour soutenir l'Église catholique et la loi de notre sauveur Jésus-Christ », Paris, Jacques Lalouette, s. d., reproduite en Annexe 6, p. 775.

[3] Anon., *Discours véritable de ce qui est advenu aux états généraux de France tenus à Blois en l'année 1588 extrait des registres des Chambres du Clergé et Tiers état pour être envoyé par toute la chrétienté*, s. l., 1589, p. 33.

[4] Anon., gravure sur bois, « Le Soufflement et conseil diabolique d'Épernon à Henry de Valois, Pour saccager les catholiques », s. l., s. d. [1589], reproduite en Annexe 7, p. 777.

souvent de trois-quarts vers la droite afin de dissimuler sa cicatrice[1]. Cette gravure dénonce également le rôle de l'« archimignon » Épernon dans les massacres : présenté comme un véritable démon (le petit diablotin qui vole à ses côtés en est le signe), il est celui qui « souffle » au roi le conseil diabolique de tuer les Guise. En faisant du roi et de son favori des sorciers démoniaques[2], la propagande ligueuse implique a contrario la parfaite sainteté de la famille de Lorraine, qui comprend pourtant en ses rangs le controversé cardinal Louis de Guise, frère du duc, qui ne remplissait pas exactement la charge d'un prélat de la Réforme catholique.

Au fil des textes, la justification du martyre des Guise semble se déplacer de la cause à la peine, et si de nombreux opuscules commencent par souligner que seule la défense de la cause catholique a mené les Guise à la mort, il semble ensuite que ce soit la violence que leurs corps ont subie qui leur confère *in fine* le statut – dès lors discutable – de martyrs. Le supposé acharnement royal sur les cadavres est l'objet de toutes les surenchères et en vient à occuper l'essentiel des relations de l'événement. Par un effet d'écho, gravures et pamphlets établissent la liste circonstanciée des outrages qu'Henri III aurait infligés aux dépouilles des Guise. À l'une des gravures accompagnant le *Martyre des deux frères* de Charles Pinselet[3], qui montre dans le cartouche bas le roi Henri venant après l'assassinat profaner de son épée le cadavre du duc hérissé des poignards de sa garde rapprochée, semble répondre ce passage du *Discours en forme d'oraison funèbre* :

> non content et assouvi de leurs vies, il [Henri III] use de félonie contre eux, après leur mort, car il assemble tous ces bourreaux royaux, leur commandant d'apporter les glaives, poignards, et dagues, qui avaient furieusement transpercé les corps de ces princes, pour fonder le lieu où elle avait été fichée, et comme s'il eut voulu choisir les gaines, et étuis propres aux couteaux, il les prend l'un après l'autre, et les met dedans leur propre plaie, interrogeant chacun des meurtriers, qui était celui qui avait fait ce coup, et l'autre qui avait fait, cestui-là et eux lui répondant, selon leurs braves exploits de carnassiers, et doubles chiens, il blâmait les uns pour n'avoir enfoncé leur coups assez avant, et les autres qui avoient embroché leurs poignards plus avant, il les exaltait comme dignes d'éternelle mémoire, pour avoir mis à chef si braves et chevalereux faits d'armes[4].

En profanant ces corps sacrés, Henri III ne peut que prendre les traits du « tyran » hérétique, massacreur des premiers chrétiens – le mot même de « tyran » constituant un véritable leitmotiv dans les textes ligueurs. L'insistance sur la cruauté supposée du roi conduit même certains auteurs et

---

[1] Voir sur ce point l'article de WILLETT Laura, « Anomalies picturales dans la représentation d'Henri de Guise », in Bellenger Yvonne (éd), *Le Mécénat et l'influence des Guises*, *op. cit.*, p. 523-546.

[2] Sur le processus de diabolisation d'Henri III, voir MERLIN Hélène, « Le devenir démoniaque du corps politique sous les guerres de religion », *op. cit.*, CLOSSON Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, Genève, Droz, 2000, p. 356-361, et TERNAUX Jean-Claude, « La diabolisation dans *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu et *Le Guysien* (1592) de Simon Bélyard », in *Études Épistémè*, n° 14, « Figures du conflit », automne 2008, p. 1-18.

[3] Anon., gravure sur bois in PINSELET Charles, *Le Martyre des deux frères, op. cit.*, p. 31, reproduite en Annexe 8, p. 779.

[4] Anon., *Discours en forme d'oraison funèbre sur le massacre et parricide, de messeigneurs le duc, et cardinal de Guise. Avec les regrets, sur le massacre et assassinat du très chrétien, très illustre, et très généreux prince, monseigneur Henri de Lorraine, duc de Guise, pair et grand maître de France*, Paris, Jacques Varangue, 1589, p. 15-16.

graveurs à sous-entendre une dimension cannibale dans le traitement infligé aux cadavres des Guise. La description d'une « vieille cuisine » où aurait eu lieu le démembrement des corps et leur réduction en cendres dans le *Discours véritable de ce qui est advenu aux états généraux de France* (p. 31), la mention des « tourne broche de sa cuisine » dans le *Martyre des deux frères* (p. 48) ou encore la présence sous la plume de Charles Pinselet des verbes « détrancher » et « hachés » à la signification plus qu'ambiguë, permettent de renforcer le scandale de cette mise à mort en superposant le mythe d'Atrée à la figure historique de Dioclétien :

> La vigile de Noël, pendant que l'on disait les matines et la messe, fit par ces bourreaux découper et détrancher les corps, de ces deux pauvres Princes frères martyrs [...] et les morceaux de ces corps innocents ainsi hachés les fit brûler par lesdits bourreaux[1].

Ce sous-entendu cannibale est également présent dans une gravure sur bois intitulée « Comment Henri fait mettre en pièces les corps des deux princes martyrs[2] », où la présence du roi lui-même à l'arrière-plan de l'image et la superposition des figures du bourreau et du boucher découpant les cadavres comme des quartiers de viande laissent présager un festin macabre.

Il faut remarquer que, même dans cette dernière gravure qui souligne la monstruosité de l'action royale, les cadavres lorrains demeurent « glorieux » dans leur dépeçage, dans des poses qui rappellent la statuaire, leurs nobles têtes encore intactes sur la table venant atténuer l'infamie de leur mise en pièces et servir la propagande ligueuse. Il en est de même dans la gravure de François Gence, « Comme les deux princes étant morts sont mis sur une table, avec la remontrance de Madame de Nemours, à Henri de Valois[3] », qui représente sur une table les cadavres nus des frères Guise, percés de coups de dague mais entiers et noble dans leur *rigor mortis*, la tête reposant sur un coussin, seulement vêtus d'un linge cachant leur nudité, qui rappelle le périzonium utilisé pour représenter le Christ en croix et souligne leur statut de martyrs de la foi. La Duchesse de Nemours est présente à droite de la table, telle une madone réclamant à Henri III le corps de ses enfants. Seule la cheminée au troisième plan, dans le coin supérieur gauche de l'image, vient rappeler sur un mode très allusif la destruction des cadavres des princes lorrains. En représentant une situation impossible – quand Madame de Nemours apprend la mort de ses fils, leurs corps sont déjà consumés – la gravure oppose au volontaire silence royal la revendication d'une mémoire des Guise, dont les cadavres témoignent de la duplicité du souverain. Les corps escamotés du duc et du cardinal, Grands normalement promis à des funérailles publiques et possiblement à des effigies mortuaires, deviennent, dans et par les gravures, des « images de mémoire » où peuvent se cristalliser le deuil et le désir de vengeance des partisans ligueurs et que vont incarner ou verbaliser les dramaturges d'actualité ligueurs.

---

[1] PINSELET Charles, *Le Martyre des deux frères, op. cit.*, p. 48.
[2] Anon., gravure sur bois, « Comment Henri fait mettre en pièces les corps des deux princes martyrs, puis les fait jeter au feu pour les consommer en cendre », s. l., s. d. [1589], reproduite en Annexe 9, p. 781.
[3] GENCE François, gravure sur bois, « Comme les deux princes étant morts sont mis sur une table, avec la remontrance de Madame de Nemours, à Henri de Valois, et l'emprisonnement de messieurs les princes catholiques », Paris, s. d. [1589], reproduite en Annexe 10, p. 783.

La représentation des corps (plus ou moins mutilés) des frères Guise n'est cependant pas nécessairement un appel à la compassion, à la commémoration pieuse et à la révolte. Le « Nouveau journal du roi Henri III qui a fait exécuter à Blois en France les deux seigneurs de Guise[1] », œuvre du graveur allemand et protestant Hans Weber, met ainsi en scène, dans un décor et une composition qui paraît s'inspirer de la « Démonstration de l'assemblée publique des états tenus en la ville et château de Blois », une tout autre vision des événements de décembre 1588. Le centre de la gravure n'est plus occupé par la communion eucharistique du roi et du duc (Réforme oblige, l'autel au pied du crucifix est remplacé par un monument sur lequel sont exposées les têtes coupées du duc et du cardinal), mais par le bûcher des cadavres des Guise, entre ce qui semble être les remparts du château et la Loire où leurs cendres seront répandues. Les assassinats sont représentés au premier plan dans le compartiment gauche où les cadavres gisent dans des flaques de sang qui contrastent avec le pavé net du « Soufflement et conseil diabolique d'Épernon à Henri de Valois », sur lequel les corps paraissent de pierre. Le bûcher central donne à voir des ossements (un bras, une cage thoracique) et des membres dépecés qui n'ont plus rien de noble et ont presque perdu tout caractère humain. Cet étalage sanglant et macabre n'a pas pour vocation de susciter la pitié et l'indignation du spectateur, mais bien au contraire de présenter les Guise comme des ambitieux (comme en témoigne la morgue de leur entrée dans la partie droite de la gravure) et des traîtres, qui ont rencontré un châtiment à la mesure de leur indignité, et ont été justement punis pour avoir comploté contre leur souverain.

À l'exemple de ces gravures, on peut avancer que la représentation d'un même acte de cruauté sur la scène du théâtre d'actualité n'implique pas nécessairement la même stratégie pathétique chez les dramaturges qui le mettent en scène. Il nous faudra donc interroger les choix de représentation de l'assassinat du duc de Guise et de son corps sanglant dans *La Guisiade* et *Le Guisien* à l'aune des émotions que Pierre Matthieu et Simon Belyard souhaitent provoquer chez leurs spectateurs.

En rejouant à son insu à Blois la tragédie de la Passion, Henri III n'a pas seulement commis un crime sacrilège, mais également une erreur politique : aux yeux des ligueurs, cet acte sanglant et contre-nature justifie son abdication, voire sa mise à mort. Sur les cadavres fantasmés des Guise plane déjà l'ombre du régicide, comme en témoigne l'appel que l'auteur anonyme des *Vrais pièges et moyens pour attraper ce faux hérétique et cauteleux grison Henri de Valois* adresse à la communauté catholique pour qu'elle se débarrasse de ce membre infecté qui met en danger la santé du grand corps du royaume :

---

[1] WEBER Hans, gravure sur bois coloriée, « Nouveau journal du roi Henri III qui a fait exécuter à Blois en France les deux seigneurs de Guise », Nuremberg, s. d. [1589], reproduite en Annexe 11, p. 785. La traduction du titre provient de *La Tragédie de Blois. Quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise,* catalogue de l'exposition tenue au château de Blois du 17 décembre 1988 au 19 janvier 1989, Conservation du château et des musées, Blois, 1988.

> Qu'attendez vous donc (messieurs les Catholiques) […]. Apprenez la leçon de l'expert chirurgien, lequel voyant la moindre partie du corps être pourrie, la coupe incontinent de peur qu'elle n'infecte les autres. **Coupez ce membre pourri** qui de sa puanteur a infecté, infecte, et infectera, s'il n'est bien tôt séparé d'avec les autres, le plus beau membre, le plus parfait, et plus précieux gage de notre pauvre France[1].

Cette exhortation à l'amputation salvatrice exploite la métaphore du corps du royaume pour faire du roi athée non plus la tête directrice mais un simple « membre pourri » qui appelle les mains expertes du chirurgien, « d'autant qu'il est plus expédient qu'un homme seul meure, que tout le peuple en pâtisse : et que le roi est fait pour le peuple, non le peuple pour le roi : que le roi n'est qu'un homme mortel, qui n'a que deux bras non plus qu'un autre[2] ». La démonstration régicide réside dans la désacralisation de la personne royale : si le roi est un tyran hérétique, il n'est plus un souverain sacré mais un simple « homme mortel » que l'on peut mettre à mort pour le salut du peuple. Denis Crouzet a cependant montré que cette chaîne de causalité sanglante qui relierait les assassinats de Blois au régicide de Saint-Cloud n'est ni évidente ni linéaire :

> Les royalistes portent, dès le lendemain du meurtre de Saint-Cloud, l'accusation contre la Ligue d'avoir inspiré, par une théorie régicide, le crime. Or l'analyse de la polémique ligueuse démontre que ce n'est que rétroactivement que le régicide fut l'objet d'une construction justificatrice. Avant sa perpétuation, un curieux silence[3].

Bien qu'il soit difficile d'établir la chronologie des pamphlets de 1589, il semblerait que l'assassinat d'Henri III ait constitué une rupture dans la stratégie développée par les pamphlétaires ligueurs. Après le 1er août 1589 et d'une manière apophétique, les cadavres des Guise crieraient vengeance plus fort qu'avant l'été, comme si l'acte de Jacques Clément avait facilité la profération publique et rétroactive de la tentation régicide et surtout nécessité une justification de ce crime inouï et sacrilège. De la même façon que l'accession au trône d'Henri III influençait la représentation de la Saint-Barthélemy dans la tragédie de François de Chantelouve, la mise en scène d'un événement du présent proche ou élargi (assassinats de Blois) est, dans *La Guisiade* et *Le Guisien*, contaminée par une autre actualité plus récente mais pourtant non mentionnée dans la pièce (le régicide), le scandale du sang versé des Guise ayant déjà trouvé vengeance dans le scandale plus grand encore du sang versé du souverain.

---

[1] Anon., *Les Vrais pièges et moyens pour attraper ce faux hérétique et cauteleux grison, Henri de Valois. Avec une remontrance à tout bon catholique*, Paris, Jacques Varangue, 1589, p. 6-7, nous soulignons.
[2] Anon., *Histoire véritable de la plus sainte partie de la vie de Henri de Valois, jadis roi de France*, Paris, Charles Michel, 1589, p. 47.
[3] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, vol. 2, p. 474.

B) *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589) : une tragédie d'actualité à la fois « documentaire » et partisane – qu'en est-il de « la vraie intelligence des choses passées[1] » ?

Né le 10 décembre 1563 en Franche-Comté dans une famille modeste, Pierre Matthieu est, selon les sources, un élève doué qui obtient en 1577 un bénéfice ecclésiastique à l'église Saint-Pierre de Porrentruy pour poursuivre ses études[2]. Selon ses dires, il compose sa première tragédie, *Clytemnestre*, à l'âge de quinze ans et, en 1583, âgé de vingt ans, il fait représenter une *Esther* par ses élèves du collège de Vercel (dont son père est recteur), avant de la publier à Lyon en 1585. Il s'oriente ensuite vers le droit qu'il étudie tout d'abord à Paris, avant de soutenir sa thèse *in utroque jure* en 1586, à l'université de Valence. En 1587, il s'installe à Lyon comme avocat du présidial et devient juge des terres de Pierre d'Espinac, archevêque de Lyon « salu[é] » dans *La Pastorelle* de Loys Papon, qui ne cache pas ses sympathies ligueuses. L'année suivante, Pierre Matthieu publie les *Stances sur l'heureuse publication de la paix et sainte Union*[3], dédiées à Henri III, dans lesquelles il expose et soutient le programme politique de la Ligue. Il devient ensuite secrétaire du duc de Nemours, frère utérin du duc de Guise, qui fait une entrée triomphale dans Lyon le 22 mars 1589 pour prendre possession de son gouvernement du Lyonnais, du Forez et du Beaujolais au nom de la Ligue.

L'année 1589 marque à la fois l'apogée et la fin de sa carrière dramatique : il publie à Lyon quatre tragédies, *Vasthi*, *Aman*, *Clytemnestre* (ces trois pièces, séparément, chez Benoît Rigaud) et *La Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise*, très probablement chez Jacques Roussin, comme semble l'indiquer le monogramme I. R. D. L (Jacques Roussin de Lyon) à la fin de la dédicace datée du 1er mai 1589. Quelques semaines plus tard, *La Guisiade* est rééditée avec une dizaine de variantes, mais toujours non signée. Enfin, une *Troisième édition de La Guisiade,* « revue » et « augmentée[4] », paraît en 1589 chez Jacques Roussin à Lyon, signée « Pierre Matthieu, docteur ès droits et avocat à Lyon », qui publie là son dernier texte pour le théâtre.

Pierre Matthieu n'avait pas attendu les événements de Blois pour déclarer ses sympathies ligueuses, mais l'assassinat des frères Guise semble constituer un véritable choc pour le dramaturge et l'amener à rallier les positions les plus radicales de la Ligue, en particulier à l'égard d'Henri III. La première version de *Vasthi*, préparée dans l'enthousiasme de la convocation des états généraux à Blois

---

[1] MATTHIEU Pierre, *La Guisiade* [1589], in Pierre Matthieu, *Théâtre complet*, Louis Lobbes (éd), Paris, Champion, 2007, p. 685. Les citations renverront à cette édition.

[2] Pour une biographie complète de Pierre Matthieu, nous renvoyons à l'introduction de Gilles Ernst, in MATTHIEU Pierre, *Clytemnestre* [1589], Gilles Ernst (éd), Genève, Droz, 1984, p. 11-20.

[3] MATTHIEU Pierre, *Stances sur l'heureuse publication de la paix et sainte Union. Avec un hymne de même argument, pris de l'Érinophile du sieur de saint Germain d'Apchon chevalier de l'ordre du roi*, Lyon, Benoît Rigaud, 1588.

[4] La troisième édition compte 2153 vers quand la première n'en compte que 2010.

et avant le 23 décembre, paraît vraisemblablement au tout début de l'année 1589 et porte encore « par erreur » une dédicace au « roi très chrétien de France et de Pologne[1] », en qui Pierre Matthieu semble encore placer l'espoir des sujets catholiques. Très vite cependant, le dramaturge change de dédicataire et offre sa pièce au duc de Nemours[2], de même qu'il dédie *Aman* au consulat de Lyon et *Clytemnestre* au marquis de Saint-Sorlin, frère de Nemours. Le choix de Matthieu de quitter le récit mythologique (*Clytemnestre*) ou biblique (le livre d'Esther qu'il a décliné en trois tragédies : *Esther, Vasthi* et *Aman*) pour écrire une tragédie d'extrême actualité illustre à nos yeux une rupture dans sa conception du théâtre et du rapport que la scène peut entretenir avec l'événement présent.

Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, nous sommes en désaccord avec Louis Lobbes, qui voit dans *La Guisiade* une ultime réécriture de l'histoire d'Esther, que le dramaturge « phénix[3] » n'aurait fait que réécrire dans toutes ses pièces. Cette position nous semble contraire au projet même de Pierre Matthieu : le scandale que représente la mise à mort du duc et du cardinal est tel, en particulier dans une ville acquise à la cause catholique, que le dramaturge décide de ne plus aborder l'actualité à travers une fiction antique (comme dans *Vasthi* et *Aman*, qui peuvent être considérées comme des pièces à clefs, traitant de l'actualité par le détour biblique), mais de mettre en scène sans détour des faits à peine passés (Matthieu en souligne à plusieurs reprises le caractère particulièrement « nouveau »), pour en dénoncer le caractère criminel et pour en célébrer les victimes. De même qu'il prononcera, le 16 juin 1589, l'oraison funèbre du duc lors de la cérémonie lyonnaise à la mémoire des frères Guise en l'église des Pénitents[4], Pierre Matthieu fait de sa tragédie d'actualité un tombeau au prince lorrain ; il désigne également à la vindicte du public son exécuteur diabolique et machiavélique, le roi Henri III.

Si la dimension polémique est très présente dans cette pièce ouvertement ligueuse et qui fait appel aux « images de mémoire » créées par les gravures contemporaines pour pallier les limites de la représentation théâtrale, la *Guisiade* propose dans sa structure et dans les dialogues de l'acte III une reconstitution de l'actualité que l'on pourrait qualifier de « documentaire ». Cet enregistrement presque *verbatim* du temps présent, qui semble contredire l'orientation propagandiste de la pièce et s'oppose en tout point à la concentration temporelle et tragique que choisira Simon Belyard, témoigne d'une tentation « historienne » de Pierre Matthieu, futur historiographe d'Henri IV.

---

[1] MATTHIEU Pierre, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 384.
[2] Sur les dix exemplaires encore conservés de *Vasthi*, seul celui du musée Calvet porte la première dédicace au roi.
[3] Voir LOBBES Louis, « Pierre Matthieu, dramaturge phénix (1563-1621) », in *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 1998, n° 3, p. 207-235.
[4] MATTHIEU Pierre, *Pompe funèbre des Pénitents de Lyon en déploration du massacre fait à Blois sur les illustres et généreuses personnes de Louis et Henri de Lorraine. Avec l'oraison sur le même sujet, prononcée par M. Pierre Matthieu, docteur ès droits et avocat à Lyon*, Lyon, Jaques Roussin, 1589.

(1) Les trois éditions de La Guisiade *ou comment justifier rétrospectivement le régicide dans une pièce à « double » actualité*

Nous ne pouvons que constater une inflexion dans la violence des propos tenus contre le roi entre les deux premières éditions de la pièce (que nous appellerons, pour les commodités de l'exposé, la première « version ») et la *Troisième édition de La Guisiade* (seconde version). Cette inflexion, mise en lumière par Gilles Ernst[1] et appuyée par l'étude des pages de titre de la première et de la troisième éditions, permet de dater avec plus de précision les différentes versions de la pièce, ce qui est très important pour déterminer leur rapport à l'actualité et, pour la dernière, à une actualité « double ».

La dédicace de la première édition de *La Guisiade* est datée « de Lyon ce premier mai 1589 » (p. 686) et son sous-titre désigne le duc de Mayenne comme « lieutenant général de l'état et couronne de France » (p. 682), charge que le parti ligueur lui donne en janvier 1589. Le sous-titre de l'édition signée complète cette dédicace par « pour le roi très chrétien Charles X par la grâce de Dieu roi de France » (p. 683) ; or le cardinal Charles de Bourbon ne peut être proclamé roi par la Ligue qu'après le régicide d'août 1589, bien que, dès 1584, un traité signé entre les Guise, Philippe II et le pape l'ait désigné comme héritier de la couronne.

L'intrigue et la structure d'ensemble de la pièce ne varient pas entre les deux versions, mais, dans la troisième édition, Pierre Matthieu double le dialogue de longs « arguments » placés devant chaque scène, voire, comme à l'acte III, devant chaque partie de scène. Les treize arguments inscrivent avec précision les événements représentés dans une perspective historique et politique, afin de mieux étayer le point de vue ligueur déployé dans la pièce et de remporter l'adhésion des lecteurs de la tragédie : si tous résument l'action de la scène à venir, quatre décrivent plus spécifiquement le déroulement des états généraux de Blois, et six détaillent le programme de la Ligue.

Le « Discours sur le sujet de cette tragédie », qui remplace l'« Argument de la tragédie » des deux premières éditions, accentue la dimension nationale de la mort du duc de Guise – et non plus seulement le deuil privé de la famille outragée. Les conséquences catastrophiques de l'action sacrilège d'Henri III sont mises en avant : les développements ajoutés au « Discours » convoquent de nombreux exemples historiques qui témoignent des désastres provoqués quand « la foi est violée par ses amis, sans laquelle nulle vertu ne peut être assurée, ni même les monarchies ne sont au profit de ceux qui les gouvernent, quand la foi en est exilée » (p. 689). La rupture de la promesse de protéger l'Union, faite par le roi sur le corps du Christ, est une faute morale extrêmement grave, car Henri III s'est rendu « complice de la trahison qui se commet sous ombre de la foi » (p. 691). La démonstration de Pierre Matthieu vise à prouver, histoire antique à l'appui, que la trahison par le roi de la foi jurée devant Dieu

[1] ERNST Gilles, « Des deux *Guisiade* de Pierre Matthieu », in *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance,* tome 47, n° 2, Genève, Droz, 1985, p. 369.

« justifie » les troubles déclenchés par les ligueurs après les assassinats : de même que la mort de Pompée ou celle de César n'ont fait que provoquer des guerres civiles, de même la mort du duc de Guise « rend la France toute sanglante » (p. 691). Ces ajouts sont la marque d'une distance temporelle plus grande entre l'événement représenté et sa mise en tragédie, l'auteur cherchant à en expliquer davantage les causes et le déroulement dans la seconde version.

En insistant sur les conséquences inéluctables de l'action royale (les troubles civils et la révolte légitime des sujets catholiques), la *Troisième édition de la Guisiade* témoigne également de l'influence sur la mise en scène des événements de Blois d'une autre actualité, le régicide, plus proche de l'époque d'écriture mais qui n'est pourtant évoqué qu'indirectement dans la pièce, à travers le sous-titre ou l'ajout de certains vers. Les développements apportés par Pierre Matthieu dans la seconde version de sa pièce ne se limitent pas au paratexte, et s'adressent également à l'éventuel spectateur – bien que nous n'ayons pas trouvé trace de représentation de la pièce. Le dialogue porte ainsi par endroits la marque de la contamination de l'actualité de décembre 1588 par l'actualité d'août 1589, de la même manière que l'actualité de la Saint-Barthélemy est présentée par François de Chantelouve à travers le prisme de 1574 dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*. Les conséquences de la rupture du pacte d'amitié entre le souverain et son vassal, qui sont évoquées par le souverain en un seul vers dans l'édition non signée (« Que je sois serf de ceux qui me doivent l'hommage », v. 1068), sont développées par quatre nouveaux vers dans la troisième édition :

> Que contre moi hardi le vassal dépité
> Foule aux pieds le pouvoir de mon autorité,
> Que je perde l'exploit de toutes mes batailles,
> **Qu'il me fasse vomir le sang par les entrailles**. (v. 1069-1072, nous soulignons)

Cet appel à l'insurrection générale et cette allusion précise à la mort violente du monarque blessé d'un coup de couteau au ventre constituent, pour reprendre les mots de Gilles Ernst, une véritable « apophétie[1] » qui semble directement inspirée par l'acte de Jacques Clément. L'ensemble de la troisième édition du texte donne à entendre une parole ligueuse plus radicale, comme si l'effectuation du régicide avait permis, rétrospectivement, de penser et d'évoquer cet acte extrême, mais avait également nécessité de le justifier.

Les allusions à la succession monarchique dénotent la même évolution : l'héritier du trône est, selon les lois fondamentales du royaume, Henri de Navarre, ce à quoi s'oppose le clergé dans la *Guisiade* anonyme ; la troisième édition complète ce refus en envisageant franchement l'abrogation de la loi salique :

> Plutôt l'air portera les naves porte-voiles,
> Plutôt les cieux seront sans flambeaux, sans étoiles,
> **Plutôt nous quitterons notre salique loi,**
> Que d'endurer sur nous l'hérétique pour roi. (1157-1160, nous soulignons)

[1] ERNST Gilles, « Des deux *Guisiade* de Pierre Matthieu », *op. cit.*, p. 374.

Or il n'est jamais autant question de renoncer à la loi salique qu'au moment où, Henri III disparu, Philippe II d'Espagne veut porter sur le trône sa fille Isabelle d'Autriche, nièce du roi défunt. L'ensemble de ces modifications nous portent à croire que la troisième *Guisiade* a bien été imprimée après le décès d'Henri III et les exemplaires anonymes avant le 1er août, hypothèse que vient encore renforcer l'examen de la dernière variante du texte. Les deux derniers vers de la première version annoncent, par la voix de Madame de Nemours, le châtiment public d'un Henri III encore vivant :

> On te verra contraint du remord qui te point
> Crier merci au peuple, ayant la torche au poing. (v. 2009-2010 de la première édition)

Ils sont supprimés dans la troisième édition qui s'achève par les deux vers précédents :

> Et te mussant couard en un fort, la vengeance
> Ira toujours sommer ta pâle conscience. (v. 2151-2152)

Malgré l'allusion à une fuite du roi – se cachant (« mussant »), comme une bête sauvage, dans un fourré épais (un « fort ») –, cette fin apparaît moins immédiatement contraire à la situation nouvelle créée par le régicide : enfermées en enfer, les mânes du roi peuvent être encore torturées par le remords de l'assassinat des princes lorrains.

Le panégyrique du duc de Guise et la condamnation de son meurtrier ne diffèrent cependant pas fondamentalement de la *Guisiade* anonyme à la *Guisiade* signée. Ce qui s'affirme entre les deux éditions, c'est l'exposé de la théorie politique ligueuse et la justification du régicide, auquel conduit irrémédiablement l'action sacrilège d'Henri III. La mort du souverain le 2 août 1589 semble avoir permis l'affirmation de cette parole ligueuse – qui plus est sous le nom du dramaturge –, et ce alors même que les deux premières éditions de la pièce avaient été publiées dans une ville pourtant déjà acquise au parti ultra-catholique. Dans la *Troisième édition de La Guisiade*, après que Jacques Clément a rendu concevable, par sa réalisation, l'acte de régicide, Pierre Matthieu s'applique à faire endosser au roi parjure et tyran la responsabilité de son propre assassinat. Il incite également le spectateur à chercher son salut dans les bras d'un monarque conforme à la foi, qui devra avoir toutes les qualités du preux et catholique Henri de Guise. C'est principalement cette dernière version, à l'actualité double (Blois et Saint-Cloud), que nous nous proposons d'étudier ici.

(2) La tragédie d'actualité d'un avocat-historien : entre efficacité polémique et tentation « historiographique » d'enregistrement du présent

Dans la dédicace de *La Guisiade* au duc de Mayenne, Pierre Matthieu s'insurge contre ceux « qui se cuident éterniser par la publication de leurs écrits » et, qui,

> se forlignant du vrai, accommodent le sujet qu'ils traitent à leur passion, et le violent en dépit des témoins oculaires, de ceux qui vivent de leur temps, et par une pernicieuse haine qu'ils portent à la postérité, la frustrent de la vraie intelligence des choses passées, et desquelles ils se glorifient seul d'en tenir les pancartes. (p. 685)

À l'opposé de ces « licencieuses affections », Pierre Matthieu place sa pièce « sous le bouclier de la vérité, qui ne [le] fera jamais pâlir au discours de cette tragédie » (*Ibid*.). Cette fidélité revendiquée à la « vérité » historique, si elle est topique dans le théâtre d'actualité qui prétend toujours représenter « *au vrai et sans passion* » les événements présents ou à peine passés, est particulièrement marquée chez le dramaturge franc-comtois, qui justifie « l'altesse » de son sujet d'actualité « **par la vérité et par la fame**, qui sert d'une demi preuve, aux faits de telle conséquence » (p. 686, nous soulignons). Le vrai est donc la catégorie dont se revendique l'avocat Pierre Matthieu, en proposant une dramaturgie séquentielle et historiographique (sinon dans l'analyse des événements, du moins dans leur succession) qui met en scène, sur une durée « longue » de six mois, les épisodes politiques majeurs ayant conduit aux assassinats de Blois.

L'intrigue de *La Guisiade* se déroule entre la journée des barricades du 12 mai 1588 et le 23 décembre 1588, date du meurtre du duc de Guise. Cette construction dramaturgique chronologique nécessite plusieurs changements de lieu, ne serait-ce que par fidélité à une histoire très récente, dont les spectateurs ont encore le souvenir[1]. Le premier acte se déroule vraisemblablement à Paris, peu après le 12 mai : le Duc de Guise clame sa loyauté envers le Roi et décide de se rendre auprès de lui pour réfuter les intentions qu'on lui prête de vouloir s'emparer de la couronne. À l'acte II, les personnages se trouvent à Chartres, quelques jours plus tard. Le Roi, sermonné par la Reine mère, accepte de recevoir Guise avec lequel il convient de chasser l'hérésie du royaume et de prendre la tête de la sainte Union. L'acte III propose au spectateur un parallèle qui sert la démonstration ligueuse : à la première scène où Épernon (qui n'est pas présenté comme « duc » dans les didascalies externes), en exil en Normandie, se plaint de l'Union qui menace la discorde et l'hérésie, répond la très longue seconde scène de l'acte qui synthétise les discours de paix du Roi et des trois ordres aux états généraux de Blois en octobre 1588. Ces trois premiers actes constituent le premier mouvement de la tragédie dans lequel la Reine mère, le Duc de Guise, puis les États, incitent le Roi à suivre l'exemple

[1] Louis Lobbes, trop désireux de faire de Pierre Matthieu un précurseur de la tragédie « régulière », estime que « la pièce peut être jouée dans deux pièces contiguës à l'intérieur du château de Blois », mais cette proposition de résiste pas à une lecture attentive de la pièce. Voir MATTHIEU Pierre, *La Guisiade* [1589], Louis Lobbes (éd), Genève, Droz, 1990, Introduction, p. 21.

de ses illustres ancêtres qui, en combattant les ennemis de l'Église, ont accru le prestige de la monarchie. L'acte III constitue l'acmé de cette stratégie pacificatrice en développant une dramaturgie du serment : le Roi et les trois ordres jurent successivement de défendre la sainte Union catholique. À l'acte IV, qui se déroule au mois de décembre, le perfide N. N. vient mettre en cause ce bel édifice de paix en poussant le Roi à tuer le Duc de Guise. Après de multiples tergiversations qui contrastent avec la ferme constance de Guise, le Roi donne l'ordre à ses Quarante-cinq gardes d'exécuter le Duc, assassinat qui a lieu hors-scène, entre l'acte IV et l'acte V. Le dernier acte est un acte de déploration dans lequel un Messager apprend la nouvelle du meurtre à la mère des Guise, la Duchesse de Nemours, qui pleure son fils tout en lançant des imprécations violentes à l'encontre du « tyran » Henri III.

Le spectateur lyonnais de 1589, s'il ne connaît pas nécessairement le déroulé des événements dans leurs moindres détails – bien que les nombreux pamphlets que nous avons évoqués diffusent très rapidement la nouvelle des assassinats ainsi que leurs circonstances, vraies ou inventées –, est cependant parfaitement au fait de l'issue de la tragédie. Les atermoiements du monarque et ses nombreuses volte-face ne créent donc pas un véritable suspens dramatique, mais témoignent avant tout de la faiblesse du Roi et des agissements de ses mauvais conseillers (mignons, Italiens et autres fidèles de Machiavel), contre lesquels le public est amené à s'indigner. À travers les personnages du Roi et du Duc, *La Guisiade* déploie une opposition terme à terme qui structure l'ensemble de la tragédie : l'« envieuse jalousie » des meurtriers, démoniaques et « machiavélistes » est le contraire de la noblesse de « l'âme très chrétienne » du Duc de Guise (p. 686-688), la foi jurée trahie par le Roi et le chaos que provoque ce sacrilège s'inverse dans l'Union catholique, seule à même d'apporter au royaume une paix et un salut, fondés sur la mise à l'écart (si nécessaire violente) d'un roi-tyran et de tous les hérétiques.

(a) L'oraison funèbre du défunt Henri de Guise

La Guisiade est la « tragédie » de l'assassinat d'Henri de Guise, la tragédie historique devenant le sujet de la tragédie théâtrale, selon la topique du monde (des Guerres de religion) comme théâtre (sanglant) :

> Le roi […] conclut **d'exécuter cette sanglante tragédie**, le 23. décembre, 1588. (*Discours sur le sujet de cette tragédie*, p. 688, nous soulignons)[1]

Cette « sanglante tragédie » à peine passée est le support de l'effet pathétique que la tragédie théâtrale cherche à susciter chez le spectateur : Pierre Matthieu note en effet que sa pièce est « **si nouvelle, qu'à**

[1] Étienne Pasquier, qu'on ne peut soupçonner de sympathies ligueuses, décrit également en termes théâtraux les assassinats de Blois : « Il y a quatre jours passés que **cette tragédie est jouée** », in PASQUIER Étienne, « À monsieur Airault, lieutenant criminel d'Angers », *op. cit.*, p. 27, nous soulignons.

peine a elle ressuyé les yeux de ceux qui se ressentent des malheurs d'une si étrange vengeance [celle d'Henri III à l'encontre d'Henri de Guise] » (*Ibid*., p. 686, nous soulignons). Le projet du dramaturge est ainsi de convier le public à une déploration commune, empêchée par la destruction des cadavres et le discrédit jeté sur la mémoire des Guise, déploration qui seule pourrait « consoler » le royaume après ce « désastre » :

> [...] le deuil, soupirs, et plaintes de Madame de Nemours, qui mériteraient un ample volume, **non pour la consoler seule, ains toute la France**, qui avec elle se ressent de ce déplorable désastre. (*Ibid*., nous soulignons)

La Guisiade se présente ainsi tout d'abord comme une oraison funèbre qui veut rassembler les spectateurs dans la commémoration fédératrice du héros national disparu, Henri de Guise, dont la pièce propose une réincarnation temporaire dans le corps de l'acteur, sorte de « revenant » théâtral à travers lequel peut s'accomplir, le temps de la représentation, la cérémonie collective de deuil.

L'acte I, composé du seul monologue du Duc de Guise et d'une intervention du Chœur, propose un panégyrique du défunt chef ligueur. L'argument placé au début de la première scène signale que Guise « joue le principal personnage » de la tragédie, conformément au titre *Guisiade*, variation élogieuse sur la *Franciade* de Ronsard (1572), le prince lorrain se substituant au légendaire Francus. De même que, chez Ronsard, le fils d'Hector est à l'origine de la création de la nation française, Henri de Guise est présenté par Matthieu comme le sauveur du royaume de France, menacé par les hérétiques. Le monologue d'ouverture livre le portrait d'un *miles christianus,* soldat de Dieu et du roi très chrétien : tout est catholique et français chez le Duc et, s'il atteste de son allégeance à la couronne de France, il place naturellement le trône sous l'autel. On peut ainsi remarquer l'ordre signifiant dans ces vers :

> **Pour la foi, pour mon roi**, pour défendre ma terre […]
> Aussi est-ce **pour vous** [Dieu], **pour la foi, pour mon roi** […]
> **Pour mon Dieu, pour mon roi** […]. (v. 33, 48 et 102, nous soulignons)

Dans la troisième édition, vingt-quatre vers nouveaux dans lesquels le duc célèbre la force du « bras guisien, boulevard de pais » (v. 96) amplifient le thème de l'héroïsme militaire, déjà présent dans les premières éditions à travers les allusions aux victoires de Vimory et d'Auneau, chantées auparavant par Loys Papon dans sa *Pastorelle sur la victoire*. Blessé à la bataille de Dormans (« On m'a vu balafré ensanglanter le champ », v. 44), Henri de Guise est un soldat exemplaire mais aussi, comme dans les pamphlets ligueurs, un martyr, prêt à se sacrifier pour la foi et pour la France :

> Seigneur, c'est tout pour vous, et pour la pauvre France
> Poussé de ce désir, qui m'ard de toutes parts,
> Mon cœur se bréchera d'un million de dards. (v. 50-52)

La troisième édition souligne également la loyauté du vassal envers son souverain ; le Duc de Guise proteste de la pureté de ses intentions en convoquant toutes les accusations qui lui ont été faites afin de mieux les récuser : accusation de vouloir mettre la famille de Lorraine sur le trône de France, de

vouloir marier la France avec l'Espagne, de se servir de sa gloire militaire pour accéder à la couronne (v. 27-34), de vouloir remplacer le Roi dans le cœur du peuple et d'élever contre lui « tous les Parisiens » (v. 116). Cette défense en règle permet à Pierre Matthieu d'invalider dès l'ouverture de la tragédie le mobile de l'assassinat du Duc invoqué ensuite par le Roi – la supposée trahison de Guise –, et de souligner ainsi la perfection de la figure presque christique du Duc.

Ce plaidoyer *pro domo* est également le premier exposé des thèses ligueuses défendues dans *La Guisiade* : s'adressant directement au « Père » de toutes choses, Guise le prie de punir les hérétiques – ces « géants forcenés » –, d'affermir le zèle des politiques – ces « couards » –, et de chasser de la cour les mignons et les Italiens – « cette maudite envie » qui rend les nobles odieux au Roi, « celui qui sans Vous/ Ne vivrait, et **n'aurait le sceptre en main sans nous** » (v. 77-88, nous soulignons). Les différentes forces politiques sont en place et les revendications de la Ligue aristocratique sont claires : un roi catholique, fidèle à Dieu, débarrassé de ses mignons et conseillé par les princes de sang, seuls garants et protecteurs de son pouvoir.

Le caractère menaçant de ces derniers vers est encore renforcé par un ajout de la troisième édition à la fin du Chœur qui clôt l'acte : après avoir déploré la mort de « Henri second aux Tournelles » (v. 140), qui a conduit sur le trône des « rois jeunes, orphelins,/ [qui] Des hérétiques malins/ Entendirent les alarmes » (v. 141-144), le Chœur souligne que Dieu n'a cependant pas donné le triomphe à l'ennemi qui « fuit et porte avec soi/ Le deuil qui le tyrannise,/ D'être venu pour le Roi/ Contre la maison de Guise » (v. 165-168, ajout de la troisième édition). L'accusation portée contre Henri III d'avoir fait entrer les armées allemandes en France pour combattre les Guise – manifestement fausse d'un point de vue historique, les reîtres ayant été stipendiés par les puissances protestantes européennes – oppose radicalement le Duc, sauveur des Français, au Roi, traître à son propre peuple, et annonce le portrait du souverain à l'acte II.

Il faut souligner que Pierre Matthieu confère avant tout au Chœur une fonction de commentaire historique d'actualité et non pas de commentaire générique tissé de lieux communs. Dans *La Guisiade*, le Chœur intervient après chaque scène pour livrer une analyse de la situation, pro-ligueuse et pro-Guise, et ce au plus près de l'action qu'il complète parfois de détails historiques. Relais du dramaturge-historien et représentant scénique du peuple catholique, ce Chœur permet à Pierre Matthieu d'incarner sur la scène un jugement moral ancré dans le présent de la fiction et, de manière presque concomitante, dans le présent de la représentation. Loin de constituer une simple variation thématique sur un canevas établi, le principe d'actualité travaille ainsi en profondeur les codes de la tragédie humaniste tels que Matthieu les pratique dans ses pièces antérieures.

(b) Le Roi tyran, athée et versatile

Dans son ouvrage sur la tragédie française, Elliott Forsyth note que, dans les pièces catholiques écrites sous le règne d'Henri III,

> le problème du tyran [...] sort du domaine plus ou moins allégorique de la tragédie religieuse pour devenir le thème principal d'une propagande intense dirigée contre le roi, représenté comme un despote jaloux et vindicatif[1].

Le Roi de Pierre Matthieu s'inscrit dans cette tendance et s'oppose en tous points aux souhaits formulés par le Duc à l'acte I. C'est tout d'abord un roi jaloux qui désire se venger de la popularité de Guise ; dès les premiers mots du « Discours sur le sujet de cette tragédie », le mobile de l'action royale est d'ailleurs dénoncé par le dramaturge :

> L'**envieuse jalousie** qu'Henri troisième roi de France et de Pologne, portait aux généreuses entreprises, et heureuses prouesses d'Henri de Lorraine, duc de Guise, se changea en telle rage et dépit [...]. (p. 686, nous soulignons)

Cette « jalousie » est liée chez le personnage de Matthieu au désir de « seul être roi », désir somme toute compréhensible en régime monarchique, mais qui prend sous la plume de Matthieu des allures de revendication tyrannique, notamment au regard de l'incapacité d'Henri de Valois à régner. Le réquisitoire que la Reine mère adresse à son fils dans la première scène de l'acte II fait en effet le portrait d'un roi incapable de diriger le royaume. L'habileté du dramaturge consiste à placer les critiques du souverain les plus virulentes dans la bouche de sa propre mère, qui ne peut être accusée de se liguer contre lui ou d'agir par ambition, et dont les accusations peuvent être renforcées par ce semblant d'« objectivité ». Ce transfert de la critique permet de plus à Matthieu de ne pas ternir le portrait du Duc de Guise, qui n'est ainsi pas le premier à faire la liste des défauts du Roi, et dont les griefs à l'encontre d'Henri III, quand il les énoncera plus tard dans la pièce, seront parés du poids de cette « vérité » maternelle. Bien que le public lyonnais soit acquis à sa cause et que l'objectif de la *Guisiade* ne semble pas de convaincre d'éventuels spectateurs « politiques » (et encore moins huguenots) de la monstruosité de l'assassinat des Guise, Pierre Matthieu cherche néanmoins, par ce déplacement de l'accusation, à dissimuler la partialité ligueuse de sa présentation des personnages, et à donner l'impression qu'il présente les faits au plus près de « la vraie intelligence des choses passées ».

La première attaque de la Reine porte sur les mœurs du roi, la « féminité » de son attitude contrastant fortement avec la virilité de la maison de Guise, « ces nobles héros » (v. 307) dont Catherine de Médicis chante les exploits guerriers, exploits dont le roi s'est selon elle accaparé la gloire (« Vous avez les trophées de leurs victoires pris », v. 326). L'attaque vise également les mignons, « ces gourmandes harpies », ces « Éponges de la cour » et « Polypes inconstants » (v. 339, 343-344) qui pillent le royaume, prennent le pain du peuple et sont les compagnons complaisants de la

[1] FORSYTH Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553 – 1640), Le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962, deuxième partie, chapitre VI « La tragédie des Guerres de religion (1672-1595) », p. 195.

volupté du souverain. Sous une forme hypothétique, la Reine mère accuse même son fils d'être un roi sanguinaire et dégénéré :

> Ayez d'un noir venin la poitrine infectée,
> D'horreur et de fureur la volonté traitée,
> **Vivez du sang humain**, n'ayez d'autres ébats
> Qu'aux poltrons assassins, qu'aux meurtres, qu'aux combats :
> **Soyez abâtardi de votre aïeule race,**
> N'ayez rien de leurs mœurs, de leur cœur, de leur grâce,
> **De roi soyez tyran**: si ne pourrez-vous pas
> Éviter le malheur qui vous suit pas à pas. (v. 253-260, nous soulignons)

Si le « sang humain » dont il est question renvoie aux « meurtres » et aux « combats » dont le Roi semble se réjouir, on peut entendre dans cette mention la rumeur colportée par les pamphlets selon laquelle le monarque prendrait des bains de sang pour régénérer son organisme abâtardi (l'accusation avait déjà été portée contre Charles IX). Le « bruit » le plus outré amène ainsi le spectateur au cœur du réquisitoire ligueur : l'accusation de tyrannie.

Évoquée comme une hypothèse, elle devient une réalité plus loin dans la scène, dans un ajout de la troisième édition où la Reine mère accuse le Roi de dissiper les biens de l'Église, faisant allusion aux aliénations des biens du clergé effectuées entre 1586 et 1588 pour renflouer les finances royales. La tirade est d'autant plus violente qu'elle insiste sur le lien entre la cupidité profanatrice du Roi et le viol des libertés publiques, lien qui fait d'Henri III un tyran :

> Vous dérobez le bien du crucifix, pour faire
> Un jour au crucifix un assaut sanguinaire.
> Le roi vit pour son peuple, et le tyran pour soi,
> Le roi aime le droit, le **tyran** rompt la loi. (v. 367-370, nous soulignons)

Cette atteinte sacrilège fait également du Roi un « athée » (v. 373), accusation de la plus haute gravité à l'encontre de celui qui devrait être le premier fils de l'Église, mais qui ne se montre pas à la hauteur de sa charge de « prince très chrétien » en laissant prospérer l'hérésie, tant protestante que « tur[que] » et « machiavéli[que] » (v. 374, 377 et 379). Quand le Roi se targue de montrer ses vertus chrétiennes par ses retraites et ses confréries, la Reine mère lui rétorque : « Ainsi **l'hypocrisie**, et le faux, et le vice,/ S'arment de piété, du vrai et de justice » (v. 395-396, nous soulignons). À l'instar du traitement que François de Chantelouve réserve à l'amiral de Coligny, Pierre Matthieu discrédite son personnage en dénonçant ses attitudes pieuses comme des manœuvres hypocrites pour maintenir son pouvoir. La première scène de l'acte II dresse donc un portrait à charge du souverain : en tous points opposé au parfait Duc de Guise, le Roi est tout à la fois envieux, efféminé, voluptueux, dégénéré, tyran, athée et hypocrite.

La fin du dialogue achève le réquisitoire en donnant à voir la versatilité du monarque. L'ensemble de la scène est structuré par une opposition radicale entre la mère et le fils, dont les analyses du comportement du Duc de Guise divergent absolument. Là où la Reine ne voit que loyauté

envers le Roi et défense de la religion catholique (« La cause de leur guerre est la foi et l'Église », v. 269), le Roi voit ligue et sédition à son encontre (« Ce n'est pas là, Madame, où cette Ligue vise », v. 270) et projette déjà de tuer le Duc : « J'estimerai donner un plaisant sacrifice/ À Dieu, faisant mourir ce ligueur au supplice » (v. 408-409). Or, à peine quelques répliques plus loin, cette opposition qui semblait irréductible se résout subitement par un retournement brutal du roi : « Je promets m'accorder à mon cousin de Guise,/ Assurez-le de moi ; je le dis sans feintise » (v. 443-444). Cette première volte-face témoigne du manque de fermeté du Roi, qui devrait pourtant n'avoir qu'une parole, mais qui n'est pas « de son cœur maître » (v. 447) et qui « ne régit ses passions » (v. 452). Le Chœur renchérit sur ce portrait au noir en dénonçant l'hypocrisie de cette fausse réconciliation, qui cherche selon lui à « Hameçonne[r] le Duc de Guise/ Pour le tirer loin de Paris » (v. 469-470), où il jouit de la protection du peuple.

Le premier monologue du Roi, à la scène 2 de l'acte II, illustre cette hypocrisie : après avoir déploré l'ingratitude de la France à son égard, France à laquelle il a pourtant sacrifié « le sceptre sarmatique » (i. e. le trône de Pologne, v. 471) et qui, menée par « Paris, ce Prothé [...]/ Abusé du ligueur », refuse de « courber le dos à [s]on commandement » (v. 489-499), le Roi affirme sa volonté d'abattre sa colère sur « Le perfide Français, qui de Guise idolâtre » (v. 516). En affirmant la légitimité de son pouvoir monarchique – il est « l'oint du Seigneur, » (v. 505) –, Henri III s'élève contre ces « malavisés »

> **Qui se sont partiaux de leur roi divisés :**
> **Divisés de leur roi, de leur chef, de leur père,**
> Se sont déchevêtrés, où l'haine et la colère
> Les pousse furieux, et se vantent d'avoir
> Contre moi dégagé **leur naturel devoir**. (v. 542-546, nous soulignons)

Cette accusation adressée à Guise de liguer les sujets contre leur roi par ambition, qui aurait pu être recevable dans un autre contexte, est invalidée par le portrait du souverain qu'a dressé la scène précédente : un roi qui favorise les mignons et pactise avec l'hérésie ne peut plus revendiquer son autorité sur ses bons sujets catholiques.

Le Duc, entré en scène, réfute ce qui est à ses yeux une calomnie et affirme au contraire sa « fidélité » au souverain (v. 578) : certes, tous sont « ligués », mais « sous [la] puissance » du Roi (v. 576) et pour combattre « l'hérésie exécrable tigresse » (v. 572), qu'incarnent d'une part les mignons et d'autre part le « rebelle » huguenot (v. 568). S'en suit une joute oratoire entre les deux cousins, qui fait alterner pas moins de quarante vers en stichomythie pour marquer l'opposition entre les deux personnages : le Roi accuse le Duc de sédition, quand le Duc accuse le Roi de mollesse. Chacun en vient à des menaces explicites : Henri III annonce à Guise que « La France pourrait bien sans vous vivre en repos » (v. 585), et le Duc répond en agitant le spectre des conjurations contre la monarchie Valois : « Vos frères l'ont bien su à Amboise et à Meaux » (v. 618). Le Duc de Guise

rappelle également à Henri III l'exemple du duc de Bohême Venceslas, touché dans son corps même pour n'avoir écrasé à sa naissance le mouvement hérétique, présenté comme une maladie :

> Venceslas pressé voit bien qu'on lui en veut
> Il s'arme, mais trop tard, résister il ne peut,
> Et le ciel dépité, sur son âme engourdie,
> **Le fait languir au lit maté de maladie,**
> Se repent de n'avoir de bonne heure abattu
> L'hérétique dragon autant fort que têtu,
> **Un transe de fureur nuit et jour le bourrelle**
> **Pour avoir supporté cette secte nouvelle**. (v. 649-656, nous soulignons)

Cet *exemplum* « organique » propose à Henri III le miroir d'un monarque atteint corporellement par la division religieuse de son royaume : le corps du roi et celui du royaume se trouvant incorporés l'un à l'autre, toute « maladie » – et la « secte nouvelle » de la religion réformée est très souvent présentée comme telle dans les pamphlets ligueurs – atteint le corps politique du roi comme son corps naturel. L'exemple de Venceslas semble convaincre le Roi qui change (encore) brutalement d'avis et se résout à purger « l'infection » hérétique aux côtés de la Ligue : « Or sus, je le veux bien, mon Cousin, je désire / De cette infection purger tout mon empire » (v. 671-672).

Cette seconde volte-face du Roi met à nouveau en exergue à la fois sa duplicité et sa faiblesse, qui le conduisent à « accorde[r] l'Union » (v. 699) et à accepter de convoquer les états au sujet des « articles derniers » de l'édit d'Union (v. 701), articles visant à élever les décisions du Concile de Trente au rang de lois fondamentales du royaume. Le Roi garantit son serment sur son statut de souverain, « Je suis prince de foi, un roi jamais ne ment » (v. 710), qui a pourtant été profondément mis en cause depuis le début de la pièce et si le Chœur (catholique) clôt l'acte en célébrant la victoire de l'Union et de la concorde sur « Le monstre affreux de la discorde » (v. 733), il demeure circonspect devant le revirement royal : « Astres [...]/ Ne trompez notre espérance/ D'une fausse opinion » (v. 757-762).

(c) L'acharnement du mignon-démon Épernon contre le principe d'Union

Si dégénéré que soit le personnage du Roi dans *La Guisiade*, il ne paraît pas plausible qu'il fomente seul le meurtre du Duc de Guise ; Matthieu lui-même souligne dans le « Discours » initial qu'« il n'est pas vraisemblable, qu'un tel acte ait trouvé une âme humaine, et qui plus est française, issue des monarques de France » pour être commis (p. 688). Le dramaturge se doit d'introduire dans sa tragédie un conseiller perfide capable de charmer l'esprit du Roi, en l'espèce le plus proche favori du souverain, le duc d'Épernon. Le scrupuleux historien Pierre Matthieu se trouve cependant devant une difficulté de taille : les clauses du traité d'Union prévoient l'exil d'Épernon qui n'accompagne donc pas Henri III à Blois pour l'ouverture des états en octobre 1588. Se priver d'un personnage qui

suscite à ce point la haine de l'opinion – et donc potentiellement du spectateur – aurait cependant été une grande perte pour la dimension polémique de la tragédie ; l'efficacité dramaturgique exige la présence de ce personnage topique du mauvais conseiller, parfaitement identifiable par le public et déjà porteur dans la propagande ligueuse du paradigme du démon machiavélique. Dans *La Guisiade*, Matthieu choisit donc de diviser la figure du mauvais conseiller en deux personnages : Épernon qui, depuis un ailleurs indéterminé, prononce un monologue « furieux » au début de l'acte III, et le personnage anonyme du N. N., qui intervient directement auprès du roi à l'acte IV.

Dans l'argument qui précède le monologue du favori en disgrâce, Pierre Matthieu indique avoir introduit « à contrecœur un homme de si petite valeur qu'est d'Épernon » dans sa tragédie (p. 723) – indication d'une particulière mauvaise foi, puisque le dramaturge aurait pu s'en passer, Épernon n'ayant pas de rôle direct dans les assassinats des Guise. Par son ascendance, sa fonction et son titre, Épernon appartient de plus de droit au personnel tragique et il rappelle lui-même dans un ajout de la troisième édition la vertu « Des nobles Nogarets » (v. 776) dont il est l'héritier. Ce rappel, loin de glorifier le favori, permet au dramaturge de souligner combien Épernon « dégénère/ De l'aïeule vertu » de ses ancêtres (v. 774-775) et de l'opposer nettement au Duc de Guise, digne représentant de la famille de Lorraine.

Si le personnage d'Épernon ne tient pas le rang de ses glorieux ancêtres, c'est avant tout parce qu'il est possédé par le diable : à l'acte II, la Reine mère l'a déjà qualifié de « diable incarné » (v. 346) et, dans l'argument qui précède son monologue, Pierre Matthieu note qu'il entre « comme un désespéré, un sorcier, avec toute sa démonomanie

» (p. 723) ; enfin, Épernon avoue lui-même être possédé par « Un taon de **frénésie** et de **fureur** relente » qui « empest[e] » son cerveau (v. 777-778) :

> Je sens mille dragons, **je sens mille démons.**
> **Ravager mes esprits, et souffler mes poumons**. (v. 779-780, nous soulignons)

Pierre Matthieu reprend ici la légende noire du favori d'Henri III que les gravures et des pamphlets ligueurs décrivent comme le mauvais génie du roi, certains le présentant même comme l'incarnation du diable, à l'instar du « Soufflement et conseil diabolique d'Épernon à Henri de Valois » que nous avons évoqué plus haut[1]. Contrairement au *Triomphe de la Ligue* que le protestant Jean de Nérée fera paraître en 1607 et dans lequel l'exposé de l'histoire de la Ligue sera en grande partie « déthéologisé », *La Guisiade* utilise la diabolisation pour mettre en accusation l'entourage du Roi[2].

C'est un habile déplacement du terrain politique au terrain religieux : si le favori du Roi est un démon, son opposition avec le Duc de Guise n'est plus le fruit d'une divergence politique sur l'attitude à adopter envers les protestants, mais l'acharnement d'un possédé démoniaque et jaloux sur un preux

[1] Voir Annexe 6, p. 775.
[2] Nous renvoyons sur ce point à TERNAUX Jean-Claude, « La diabolisation dans *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu et *Le Guysien* (1592) de Simon Belyard », *op. cit.*

chevalier de la foi qui recherche la paix à travers l'édit d'Union. Or le suppôt de Satan Épernon ne peut supporter cette « Union qui unit, qui conjoint, qui accorde » (v. 859), car le diable est, étymologiquement et ontologiquement, « celui qui divise ». Comme l'amiral de Coligny dans la pièce de Chantelouve, le personnage d'Épernon prononce à son entrée en scène un monologue « furieux », dans lequel il invoque les « Euménides meurtrières » (v. 781) et les prie de s'acharner contre le Duc de Guise et le projet de concorde incarné par les états de Blois :

> Venez mes compagnons, monstres abominables,
> **Jetez sur Blois l'horreur de vos traits effroyables** :
> Prenez pour mains des crocs, pour yeux des dards de feux,
> Pour voix un gros canon, des serpents pour cheveux :
> **Changez Blois en enfer**, apportez-y vos geines,
> Vos roues, vos gibets, vos feux, vos fouets, vos peines. (v. 801-806, nous soulignons)

Dans l'équilibre de la faveur élaboré par Henri III entre ses deux « archi-mignons » avant la mort du duc de Joyeuse, Épernon était chargé des relations avec le parti huguenot, et Joyeuse présidait aux liens avec les ligueurs[1]. La diabolisation d'Épernon permet donc à Pierre Matthieu de dévaloriser le projet « politique » de conciliation avec les protestants, projet qui devient hérétique, puisqu'il est promu par un démon. Les imprécations du mignon placent le combat du Duc de Guise sur le terrain religieux : c'est pour protéger le royaume d'un monarque « apostat » soutenu par le diable que la Ligue nobiliaire a pris les armes, et non pour promouvoir un intérêt politique de caste. L'Union vise en effet à écarter du trône le « maître » et « support » d'Épernon, Henri de Navarre :

> Union qui fera que l'héros de Bourbon,
> Mon maître, mon support, prince excellent et bon,
> Ne verra sur son chef la française couronne. (v. 861-863)

À la fin de la scène, la fureur qui étreint Épernon le conduit à convoquer une seconde fois Mégère et les divinités infernales, au rang desquelles on trouve – conformément à la propagande ligueuse – le luxe, l'orgueil, le schisme, l'hérésie, l'athéisme et... les impôts royaux (censés servir à l'entretien des mignons) :

> Par l'infecte hérésie et le sale athéisme,
> Par tant et tant de maux qui couvent dans mes os
> Par tant d'extorsions, de tailles et d'impôts,
> D'une façon cruelle, horrible, et inhumaine,
> Suffoque, tue, perds tout le sang de Lorraine
> D'un mémorable coup massacre ces Guisards. (v. 876-881)

La responsabilité du versement du « sang de Lorraine », encore à venir dans la pièce, mais présent à l'esprit de tous les spectateurs de 1589, est ainsi attribuée en grande partie à Épernon – qui se trouve cependant à cette époque loin de Blois. Le motif du favori est de plus particulièrement « bas » : il s'agit de « L'envie » (v. 889) rongeant, aux yeux du Chœur, le cœur de cette « Épong[e] de la cour »,

[1] LE ROUX Nicolas, *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 - vers 1589),* Seyssel, Champ Vallon, 2000, Chapitre 14 : Les agents de la politique royale d'équilibre, p. 577-620.

qui ne peut supporter l'Union des sujets et de leur souverain, ainsi que l'avènement de la paix qu'elle promet.

La façon dont Pierre Matthieu met en scène le personnage d'Épernon témoigne du rapport complexe que le dramaturge entretient avec l'actualité dans la *Guisiade* : tout en « se forlignant du vrai » par la reprise scénique des accusations topiques de sorcellerie qui circulent dans le royaume pour discréditer le mignon du roi, Matthieu ne va pas jusqu'à le mettre en scène aux états de Blois alors qu'il en était absent – et ce bien que ce détail soit très certainement ignoré du public ou bien que les spectateurs soient prêts à le « pardonner » au dramaturge pour les besoins de la polémique. Pierre Matthieu semble ainsi tracer une ligne nette entre ce qui tient de la rumeur d'actualité – qui aurait toujours un fond de vérité et dont on peut imaginer, dans un contexte d'angoisse eschatologique et de « matraquage » propagandiste, que le public lui attribue une certaine crédibilité – et la contre-vérité historique manifeste, contraire aux faits. La vérité de ces faits « historiques », que le dramaturge d'actualité doit selon lui s'engager à respecter quel que soit son positionnement idéologique, Pierre Matthieu semble la fonder dans les documents officiels que le pouvoir fait publier sur les affaires de l'État – du moins c'est ce que donne à penser le troisième acte de *La Guisiade*.

(d) La mise en scène des états généraux : une dramaturgie « documentaire », entre désir d'union et « malaise » dans la représentation (politique)

La très longue seconde scène de l'acte III, qui représente à elle seule plus d'un quart de la pièce, donne à entendre au spectateur une version « réduit[e] » (p. 728) de certains discours qu'Henri III et les représentants des trois ordres ont prononcés aux états généraux de Blois. Le souci de la précision historique de Pierre Matthieu est notable dans les arguments qui précèdent chaque partie de la scène. Le premier argument propose une description du cadre et du déroulement de la journée d'ouverture des états ; en raison de son extrême précision, il fonctionne à la fois comme une possible didascalie et comme une anti-didascalie, tant il serait difficile de représenter sur la scène la somptuosité et la solennité de la cérémonie (notamment le grand nombre des personnes assemblées). Cet argument témoigne des limites d'une représentation scénique de l'actualité qui voudrait rivaliser avec les récits et les gravures, et semble indiquer que la troisième édition de *La Guisiade* est plus particulièrement destinée à la lecture. Les autres arguments présentent le contenu du discours de chaque ordre, en indiquant le nom de l'orateur qui l'a prononcé, et en jugeant de sa qualité – qualité qui, selon le dramaturge, l'a amené à choisir ce discours plutôt qu'un autre pour représenter la position de l'ensemble du Clergé, de la Noblesse et du Peuple.

Si le refus de « se forlign[er] du vrai » affirmé par Pierre Matthieu dans la dédicace au duc de Mayenne ne peut s'appliquer à l'exposé fortement orienté qu'il propose des événements ayant conduit aux assassinats des Guise, il faut souligner que sa mise en scène des états est « synthétique » mais conforme à la réalité, du moins telle qu'elle a été enregistrée dans les textes des discours publiés tout au long de la réunion des états[1]. Si le dramaturge suit dans l'ensemble l'argumentation déployée par chaque orateur, il convient de noter qu'il prend une certaine liberté avec les dates : le discours prononcé par le personnage du Roi correspond bien à *La Harangue faite par le roi Henri III*[2] le seizième jour d'octobre 1588, mais les discours prononcés par le Clergé, la Noblesse et le Peuple ont, en réalité, été prononcés les dimanche 15 et lundi 16 janvier 1589, soit après l'assassinat des frères Guise, lors de la clôture des états généraux[3].

Cette fidélité (relative) à l'histoire n'est pas sans nuire à la lisibilité du propos ligueur mis en scène dans *La Guisiade* : en introduisant dans sa pièce des versions réduites des discours véritablement prononcés, Pierre Matthieu prend en effet le risque que les positions de ses personnages deviennent plus ambiguës, et sa théâtralisation des faits manifestement plus contestable. Comment expliquer ce choix dans une tragédie d'actualité, écrite au plus près des événements et dont la dimension pamphlétaire est tout à fait évidente, si ce n'est avouée ?

Pierre Matthieu témoigne d'une part d'un respect marqué du fait historique – nous avons déjà pu le constater dans la *dispositio* séquentielle des événements de 1588, ainsi que dans les arguments de la troisième édition et dans le traitement des chœurs –, disposition de caractère ou de formation qui explique sans doute qu'il soit devenu par la suite l'historiographe attitré du règne d'Henri IV. La diffusion imprimée des discours de Blois lui permet (et le contraint à) une certaine exactitude : s'il doit inventer les dialogues tenus « en privé » par le souverain et les membres de son entourage – en se fondant largement sur les accusations topiques qui circulent dans les pamphlets –, il ne peut transformer de manière trop marquée les discours prononcés publiquement puis édités, au risque de contrevenir ostensiblement à son propre refus de « viole[r son sujet] en dépit des témoins oculaires ».

Les pièces de notre corpus mettant en scène un présent spécifique se fondent toutes plus ou moins explicitement sur des récits antérieurs des événements qu'elles représentent : la *Tragédie du sac de Cabrières* s'inspire, entre autres textes, de l'*Histoire des martyrs* de Jean Crespin, la *Trage comédie de l'Escalade* démarque le *Vrai discours sur la miraculeuse délivrance envoyée de Dieu à la ville de Genève, La Tragédie de Gaspard de Coligny* reprend l'argumentation de la *Lettre à Elvide*, quand la

---

[1] Le 21 octobre 1588, les imprimeurs Jamet Mettayer et Frédéric Morel obtiennent un privilège d'ensemble pour l'impression et la vente de toutes les pièces concernant les états généraux. Dès l'automne 1588, ils publient les « harangues », « remerciements », « déclarations » et « remontrances » prononcés pendant les états.

[2] [Acte royal], *La Harangue faite par le roi Henri III., de France et de Pologne, à l'ouverture de l'assemblée des trois états généraux de son royaume, en la ville de Blois, le seizième jour d'octobre*, Blois, Barthélemy Gomet et Jamet Mettayer, [1588].

[3] Pour des raisons de cohérence chronologique, Pierre Matthieu supprime notamment les passages des discours relatifs à la mort de Catherine de Médicis, survenue le 5 janvier 1589.

Pastorelle sur la victoire utilise vraisemblablement les descriptions détaillées des combats données juste après les batailles par l'*Ample discours de la défaite de vingt-une cornettes de reîtres*[1] (victoire de Vimory) et par l'*Assurance de la victoire contre le reste des reîtres*[2] (victoire d'Auneau).

Dans la scène centrale de *La Guisiade*, Pierre Matthieu accentue cette pratique « documentaire »[3] : il ne s'agit pas seulement pour le dramaturge d'utiliser ses sources afin d'établir la chronologie des faits, d'orienter idéologiquement sa pièce et, éventuellement, d'injecter dans son texte quelques « mots historiques », mais de reprendre — sous une forme condensée et versifiée — le contenu et le déroulé du *verbatim* des discours des états généraux, du moins tels qu'ils ont été immédiatement publiés. La mise en scène de l'actualité ne se limite pas aux événements présents ou à peine passés, mais donne à entendre sur la scène la forme même de la parole publique, à laquelle elle offre une chambre d'écho, bien au delà de ses conditions d'énonciation (la réunion des états à Blois), et qu'elle adresse à l'ensemble des sujets-spectateurs, représentés par les trois ordres qui prennent la parole sur le théâtre. La dimension « historiographique » de la dramaturgie de Pierre Matthieu est ici particulièrement marquée : cette scène permet à l'auteur d'informer le public (théâtral, mais aussi « civil ») de la teneur et du déroulement de débats qui mettent en jeu le système politique sur lequel est fondé le royaume.

Pour un dramaturge dont la tragédie d'actualité ne constitue pas le premier essai théâtral, la présentation relativement fidèle des différentes positions des personnages offre en outre l'avantage de servir la densité dramatique de sa pièce, en en complexifiant quelque peu les enjeux. Permettre au Roi de dresser un réquisitoire pondéré et factuel contre les actions de la Ligue et, dans une moindre mesure, permettre aux trois ordres d'exprimer des revendications corporatistes, c'est, au sein d'une tragédie soutenant ouvertement la Ligue nobiliaire, proposer au spectateur la richesse d'un affrontement rhétorique et politique où tout ne serait pas décidé d'avance et où certains griefs portés par le personnage négatif peuvent paraître justifiés. C'est admettre, le temps d'une longue scène centrale, l'expression d'une contradiction contraire à l'unilatéralisme de la propagande et donner au spectateur la possibilité de forger sa propre opinion dans l'opposition scénique des points de vue – tout en étant assuré que, la tragédie historique s'étant déjà déroulée au su de tous et la tragédie théâtrale étant représentée dans un contexte ligueur, le public ne peut *in fine* que donner raison aux Guise martyrs.

---

[1] Anon., *Ample discours de la défaite de vingt-une cornettes de reîtres : faite à Vimory en Gâtinois près Montargis par messeigneurs les ducs de Guise et du Maine*, Lyon, Jean Pillehotte, 1587.
[2] Anon., *Assurance de la victoire contre le reste des reîtres : qui ont pris la campagne, à la rupture de leur camp : pensant se sauver en Allemagne*, Paris, Hubert Velu, 1587.
[3] Malgré son caractère anachronique, nous reprenons ici le concept de « théâtre documentaire » forgé par Erwin Piscator et, à sa suite, Peter Weiss. Voir notamment WEISS Peter, « Notes sur le théâtre documentaire », *op. cit.* Dans le « théâtre du compte rendu » de P. Weiss (*Ibid.*, p. 7), le contenu du document mis en scène n'est cependant pas modifié.

Le respect de la teneur des discours de Blois permet enfin à Pierre Matthieu de défendre dramaturgiquement la position politique de la Ligue en mettant en scène un possible bon fonctionnement des états, au cours desquels chaque ordre formule au souverain ses doléances pour promouvoir un royaume à la fois plus moral et plus prospère, tout en soulignant son allégeance à une monarchie placée sous le regard de Dieu et luttant contre l'hérésie. La dramaturgie du serment déployée dans cette seconde scène de l'acte III vise ainsi à montrer au spectateur la voie d'un apaisement possible des conflits, sous la bannière de l'Union et grâce à la réunion des états, conseillers « naturels » du souverain aux yeux de la Ligue. Pour promouvoir ce consensus des trois ordres et du monarque et, *a contrario*, pour souligner comment les assassinats sacrilèges des Guise sont venus briser les espoirs d'une possible paix, Pierre Matthieu a remplacé les noms des orateurs historiques (mentionnés dans les arguments de la *Troisième édition*) par la désignation générique de leur ordre : c'est une structure politique unificatrice qui se veut ici à l'œuvre, par-delà les revendications individuelles et corporatistes. Si nous adoptons une perspective scénique, nous pouvons noter que ce processus d'allégorisation des personnages des états est complet, car il n'est nullement fait mention de l'identité des orateurs dans les répliques des personnages (ni même dans les deux premières éditions de *La Guisiade*) ; pour le lecteur de la *Troisième édition* néanmoins, cette allégorisation est contrebalancée par l'indication des noms des représentants des ordres dans les arguments. La précision historiographique, plus marquée dans la dernière version de la pièce, viendrait ainsi s'opposer à l'efficacité théâtrale et politique de l'allégorisation. En rendant visibles et concrets les bienfaits de l'Union, en représentant le principe même de la société d'ordres dans le corps des acteurs (qui incarnent les trois ordres comme groupe, et non leurs représentants particuliers de 1588), l'allégorisation totale des états sert en effet, dans les deux premières *Guisiade*, la démonstration ligueuse de Pierre Matthieu.

Après avoir prié l'Éternel d'envoyer son « esprit dessus cette assemblée » (v. 924), le Roi déplore les misères de la France, tout en annonçant sa résolution de « bannir le discord, et la division » en « embrass[ant] maintenant votre sainte Union » (v. 938-939). Il rappelle ensuite les actions qu'il a entreprises pour sauver le royaume – conformément aux accusations de la Reine mère, il s'accapare les victoires des Guise sur les troupes allemandes (« Seul je me vois vainqueur de leur troupe effrénée », v. 951) – et, constatant l'inefficacité de ses efforts, porte le blâme sur les ligues fomentées contre lui par ses sujets :

> Aussi vos factions devant vos yeux j'accuse,
> Et je suis bien marri que tant de grands esprits,
> À la division contre moi soient épris :
> Votre division, mes sujets catholiques,
> A donné l'avantage au jeu des hérétiques. (v. 984-988)

L'accusation est habile car elle permet au Roi d'affirmer qu'il n'est pas seul responsable de la diffusion de « l'infâme hérésie » (v. 1011) et, dans un même mouvement, qu'il est résolu à la combattre. Pour rassurer ses sujets qui redoutent d'être gouvernés par un « apostat » (v. 1014), le souverain évoque l'espoir que Dieu lui accorde un héritier :

> Mais mon Dieu ornera mon loyal hyménée
> S'il lui plaît, des faveurs d'une mâle lignée (v. 1015-1016)

Cet espoir d'une descendance mâle, qui résoudrait le problème de succession, est cependant hautement improbable en 1588, quand la stérilité du couple royal, suite à une première fausse-couche de Louise de Lorraine en 1575, semble définitive. *La Harangue faite par le roi Henri III. [...] le seizième jour d'octobre* est d'ailleurs bien plus prudente sur ce point et évoque ce possible héritier par la négative : « s'il advenait que Dieu nous fortunât tant [nous réservât un sort si malheureux] que de **ne** me donner lignée[1] » ; ce léger décalage par rapport au texte initial souligne en creux au public le délabrement du corps d'Henri III, si corrompu qu'il ne peut engendrer une lignée catholique et remplir ainsi ses fonctions royales. Le vœu d'obtenir un fils, si pieux soit-il, permet cependant au Roi d'affirmer sa volonté de « consacrer [s]a vie/ Pour la religion indignement ravie » (v. 1027-1028) et, afin de mener ce projet à bien, de réclamer le vote de nouveaux subsides par les États :

> On ne verra faillir mes royales puissances
> Si l'argent ne me faut. J'ai vidé mes finances :
> Il en faut peu pour moi, je suis content de peu :
> " Mais l'argent de la guerre est le vrai boutefeu. (v. 1031-1034)

Le dernier mouvement du discours royal vise à réunir les sujets derrière la bannière des Valois grâce à l'édit d'Union, qu'Henri III cherche à retourner à son profit : « Je me joins donc à vous : suivez tous votre roi » (v. 1049). En se présentant comme l'instigateur d'un édit qui lui a été imposé et en jurant « Par le corps de mon Christ, sous le saint sacrement […]/ De garder l'Union » (v. 1061-1064), le Roi souhaite prendre la tête du mouvement ligueur et réduire ainsi au silence les contestations de son autorité.

Selon l'ordre de préséance, le Clergé prend la parole après le Roi. L'argument mentionne que ce discours a été tenu par l'archevêque de Bourges, mais n'indique nullement qu'il a été prononcé le dimanche 15 janvier[2], et ce afin de pouvoir mettre en scène une Union possible du royaume *avant* les assassinats, dont le scandale est tel aux yeux de Matthieu qu'il n'aurait pas dû permettre la reprise des réunions des états – le discours de Renaud de Beaune n'y fait cependant nullement allusion, pas plus que ceux des autres ordres. Le Clergé adresse ses doléances au souverain : il se plaint de la situation

---

[1] [Acte royal], *La Harangue faite par le roi Henri III. [...] le seizième jour d'octobre*, *op. cit.*, p. 7, nous soulignons.

[2] BEAUNE Renaud de, *Déclamation ou harangue faite aux états tenus à Blois. Par monsieur l'archevêque de Bourges, patriarche, primat d'Aquitaine, président en l'état ecclésiastique auxdits états, dimanche XV. jour de janvier 1589*, Blois, Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1589.

de l'Église, déplore les schismes religieux provoqués par Luther, « Le père du discord » (v. 1114), et affirme que la seule issue pour le royaume catholique réside dans « La belle Union des trois états de France » (v. 1136) contre Henri de Navarre : « Afin que la fureur du superbe apostat/ Ne ravisse le lis, la perle de l'état » (v. 1151-1152). Le Clergé se dit prêt à renoncer à la loi salique plutôt que de voir un hérétique sur le trône de France et enjoint au Roi de prendre la tête du combat contre l'hérésie, en utilisant les biens ecclésiastiques s'il le faut, mais sans permettre « Qu'ils servent des mignons aux plaisirs dissolus » (v. 1186). Le premier ordre jure à son tour l'Union, non sans rappeler à Henri III qu'il n'est le premier fils de l'Église qu'à condition de conserver « l'honneur de la foi » (v. 1193).

La Noblesse s'exprime ensuite par les mots de Charles de Cossé[1], et adresse tout d'abord une longue louange au roi avant d'implorer son aide pour secourir la France « Qui se présente à [lui] toute déchevelée/ Toute teinte de sang, et toute dépouillée[2] » (v. 1223-1224). Le deuxième ordre du royaume reconnaît sa part de culpabilité dans la situation désastreuse du royaume (« Nous qui avons eu part à son chétif tourment,/ Implorons votre main pour son allégement », v. 1241-1242) et offre son bras et son sang pour défendre la religion catholique. Comme le Clergé, la Noblesse combat cependant pour elle-même et réclame donc la défense de ses privilèges (« **Et pour nous conserver en tous nos privilèges**,/ Nous nous armerons tous contre ses sacrilèges », v. 1299-1300, nous soulignons), avant d'annoncer la venue d'un nouveau « siècle d'or » étayé par une noblesse combattante – siècle d'or qui offrira au Roi des trophées et « un fils » (v. 1306), relèvera la dynastie Valois dont les lys sont « demi fanés » (v. 1309) et écartera à jamais le péril d'un roi apostat.

Le discours du Peuple, qui reprend l'argumentation de l'avocat dijonnais Étienne Bernard[3] est plus long que celui des deux autres ordres (Clergé 99 vers, Noblesse 119 vers, Peuple 140 vers). Certes, la *Harangue* originale du représentant du tiers état est relativement longue, mais pas plus que la *Déclamation* de Renaud de Beaune, et on ne peut ignorer que Pierre Matthieu cherche ici à valoriser le discours qui porte les revendications de son ordre, qui plus est prononcé par un avocat comme lui. Le discours du Peuple détaille avec précision les « monstre[s] » (v. 1383) qui affligent la France et attirent sur elle la colère divine : l'hérésie, l'excès d'impôts, le blasphème, la sorcellerie, la simonie, l'usure italienne et les mœurs corrompues par l'amour du luxe et de la volupté. La peur eschatologique suscitée par tant de péchés est fondée sur l'obsession d'une contagion des membres viciés à l'ensemble du corps encore sain du royaume. S'inspirant du vocabulaire médical qui parcourt

---

[1] COSSÉ Charles de, *Harangue prononcée devant le roi séant en ses états généraux, tenus à Blois le dimanche XV. janvier 1589, Par messire Charles de Cossé comte de Brissac [...] au nom de l'état de la noblesse de France, à laquelle il présidait*, Blois, Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1589.

[2] La *Harangue* de Charles de Cossé donne « Votre France prostituée à leurs furies [les furies des hérétiques], toute désolée et presque **dépouillée** de ses honneurs » (*Ibid*., p. 5, nous soulignons).

[3] BERNARD Étienne, *Harangue prononcée devant le roi séant en ses états généraux, tenus à Blois, le lundi XVI. jour de janvier 1589. Par maître Étienne Bernard*, Blois, Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1589.

l'ensemble de la *Harangue* d'Étienne Bernard[1], Pierre Matthieu convoque l'image de la « contamina[tion] » de la France par une immoralité « contagieu[se] » :

> Qui a plus contre nous irrité la colère
> De l'Éternel sur nous que l'infâme adultère ?
> Que l'inceste, le rapt, et le luxe mondain,
> **Membres contagieux d'une vile putain** ?
> Où l'on voit maintenant les jeunes gens folâtres,
> Des sales voluptés devenir idolâtres,
> **Contaminant l'honneur de leurs dives odeurs**,
> Pour assouvir lascifs leurs paillardes ardeurs. (v. 1411-1418, nous soulignons)

Le royaume, nouvelle Babylone (« vile putain ») est touché dans son corps par la volupté vicieuse des favoris, qui corrompt son honneur, menace de contaminer les jeunes gens et rend les « os » du peuple « Décharnés par l'excès des tailles et des impôts » – impôts nécessaires à l'entretien de la cour (v. 1327-1328). La métaphore du corps mystique du royaume est utilisée pour appeler à l'amputation ou à la purge des excroissances que forment les mignons en accaparant toutes les richesses. À la manière de la « marmite papale » dans le théâtre d'actualité protestant, cette image n'est cependant évoquée que rapidement par le dramaturge. La *Harangue* de Étienne Bernard est plus explicite et propose au roi de se procurer l'argent qui lui manque en pressurant ces « Éponges de cour » :

> [...] il est temps de comprimer l'éponge trop remplie, et purger la rate trop enflée à la langueur des autres membres. [...] C'est du sang qui n'est pas perdu ni épanché, il est seulement retiré en une partie du corps, qu'il faut reprendre, remplacer et remettre aux veines vuides, pour vivifier le chef et animer les parties les plus nobles[2].

Les mignons-éponges, « les ulcères » qui accablent le Peuple (v. 1321) et les « membres contagieux » de la Babylone vicieuse construisent dans le texte de Matthieu un réseau de métaphores médicales qui soutient l'idée d'un rééquilibrage nécessaire du sang (argent) dans le corps du royaume par l'éviction des favoris et la suppression de leurs dépenses somptuaires. Selon un mécanisme propre à la production pamphlétaire, le dramaturge n'a cependant pas besoin de développer cette image topique (et d'allonger encore davantage le discours du Peuple par rapport à celui des deux premiers ordres) ; parfaitement connue des spectateurs, la métaphore d'un corps du royaume malade, même simplement évoquée, doit susciter un effet de reconnaissance et d'adhésion immédiat dans le public.

Les mesures prophylactiques contre cette contagion immorale consistent pour le porte-parole du Peuple dans l'application des « canons d'une sainte Union » (v. 1362), i. e. dans le programme ultramontain de la Ligue populaire, qui exige l'application des décrets du Concile de Trente et n'épargne pas les travers de la Noblesse pour qui le blasphème ne serait « rien qu'un parler ordinaire » (v. 1367). Après avoir encore mis en garde le Roi contre « les plaisirs dissolus » qui mettent « son

---

[1] *Ibid*. : « Il est vrai, Sire : que toutes partialités levées et **l'ulcère d'hérésie** clos et fermé : le reste du corps ne laisse d'être fort corrompu, et sera toujours languissant, s'il n'est pourvu à ses autres infirmités » (p. 9), « Cette oppression [par les impôts pour les mignons], Sire, ne vous regardait pas moins que vos sujets, car **étant les nerfs du corps foulés et les membres languidés, il faut par nécessité que le chef se ressente de l'indisposition**, tout ainsi que les chef malade, les membres le sont aussi » (p. 17, nous soulignons).
[2] *Ibid*., p. 18-19.

sceptre en proie » (v. 1428), le Peuple lui promet, s'il « gard[e] l'Union » (v. 1442), que Dieu « jettera sur nous/ Une eau sainte et lustrale [...] et toujours permanente/ Votre grâce luira, comme plus éminente » (v. 1459-1460).

Les États prêtent ainsi allégeance au souverain, mais sous condition : de catholicité (de lui-même et de son successeur), de moralité et de frugalité de l'État, de respect des privilèges traditionnels de chacun – la préservation des biens du Clergé, le respect du rôle de conseil de la Noblesse, l'allégement des impôts du Peuple. Les trois ordres affirment être prêts à se sacrifier pour que le royaume recouvre la santé, tout en indiquant que cette santé ne peut s'obtenir que par une rééquilibrage des pouvoirs : le roi est certes le chef (*caput*) du royaume, mais il doit pour bien régner savoir maintenir une harmonie entre les différents membres (les états), et ne pas permettre qu'un organe capte toutes les richesses au détriment du reste de l'organisme. La volonté « unificatrice » de la Ligue, qui organise l'ensemble de la scène, ne peut dissimuler cette dissension entre les états et le Roi sur la question de l'équilibre des pouvoirs : l'utilisation par les différentes parties de l'image du royaume comme un corps témoigne en effet d'un « malaise » dans la conception de la représentation politique.

Comme l'a montré Ernst Kantorowicz dans son ouvrage *Les Deux corps du roi*, l'image de l'union mystique du royaume dans un grand corps correspond à un « mysticisme des états[1] » : si le royaume est compris comme un corps dont le roi est la tête et les états les membres, il s'instaure un rapport d'interdépendance entre eux, lié aux devoirs réciproques qui engagent la tête et les membres. Quand ces devoirs ne sont pas rendus, le royaume connait le destin malheureux du corps humain dans la fable d'Ésope, *Les membres et l'estomac*, apologue dont l'application politique est tout à fait connue à la Renaissance[2]. Durant la période des Guerres de religion et notamment dans le dernier quart du XVI^e^ siècle, la théorie de l'union mystique du royaume est donc défendue par ceux qui refusent un pouvoir monarchique trop fort et militent pour une pratique consultative des états, c'est-à-dire des sujets pris en corps. Cette revendication est en particulier celle des ligueurs : la notion essentielle qui les anime est la pérennité de la communauté mystique catholique, « l'union » religieuse mais aussi – nécessairement – politique, qui rassemble les membres constituant le grand corps du royaume dans une totalité unie, ne pouvant tolérer la différence.

À cette représentation politique qui les rend, dans une certaine mesure, « comptables » de leurs actions devant les députés du royaume, les souverains Valois ont tenté de substituer une conception néo-platonicienne du gouvernement : le pouvoir émanerait de manière unilatérale d'un roi

---

[1] KANTOROWICZ Ernst Hartwig, *Les Deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, traduit de l'anglais *The King's two bodies : a Study in Medieval Political Theology* par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, [1957], 1989 pour la traduction, p. 162.

[2] MOREAU Jean-Pierre, « Le corps politique au XVI^e^ et au XVII^e^ siècles, avatars d'une métaphore », in M.-T. Jones-Davies (éd), *Shakespeare et le corps à la Renaissance, Actes du congrès 1990,* Société Française Shakespeare, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 60.

initié à un savoir supérieur, dispensant à son peuple le mystère du Bien et de la Justice. La *Guisiade,* dans son souci de fidélité historique aux discours prononcés à Blois, montre ainsi comment le monarque tente d'infléchir la métaphore du corps mystique du royaume afin de ne pas voir son pouvoir limité par le contrôle et les revendications des états. Quand il prend à nouveau la parole à la fin de l'acte[1], le Roi cherche à se placer en protecteur de la nation et s'adresse en ces termes aux représentants des trois ordres :

> Vous êtes mes ruisseaux, je suis votre océan,
> Je vous conserve tous. (v. 1465-1468)

Par cette métaphore à la fois marine et organique — les ruisseaux qui se jettent dans l'océan pouvant figurer les vaisseaux sanguins qui irriguent la tête (ou le cœur) du royaume[2] –, le Roi refuse l'interdépendance entre la tête et les membres ; il ne s'agit pas pour lui d'être une partie de ce corps qui dépendrait des autres parties, mais d'être à la fois l'enveloppe et la somme de toutes les parties afin d'en être le *chef* incontesté, unique et indépendant, comme le préconisait déjà le premier discours du Roi à l'ouverture de la scène :

> N'espérez jamais voir de la paix l'harmonie,
> Si la France on ne voit **à un seul chef unie**. (v. 1047-1049, nous soulignons)

Contraint par ses besoins financiers et par la situation politique, le Roi « embrasse [néanmoins] l'Union » (v. 1468), sous les vivats des états : « Vive le Roi toujours, toujours vive le Roi » (v. 1488). Le Chœur se réjouit de la fin du « deuil », des « ennuis » (v. 1500) et de la « détresse » du peuple (v. 1502) que va apporter l'Union. Cependant, depuis l'acte II où Henri III a lui-même rappelé qu'il a trahi ses sujets polonais pour devenir roi de France[3] et où ses retournements inexpliqués ont laissé le spectateur incertain de sa sincérité ou de son hypocrisie, la valeur de la parole du souverain est fortement mise en doute et semble toujours soumise à l'influence de ses mauvais conseillers.

(e) L'entourage du Roi gagné aux préceptes de Machiavel

Ne pouvant faire intervenir Épernon exilé de la cour, Pierre Matthieu met en scène un personnage anonyme représentant collectivement tous les mauvais conseillers du roi, qu'il désigne par les initiales N. N., du latin *Nomen Nescio*, « pour ne déshonorer son poème par leurs noms »

[1] Comme l'indique l'argument, ces paroles reprennent la *Déclaration du roi sur son édit de l'Union de tous ses sujets catholiques,* Paris, Frédéric Morel, Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1588.
[2] Le mécanisme de la circulation sanguine ne sera prouvé qu'en 1628 par William Harvey, mais le réseau des vaisseaux sanguins est déjà connu au XVI^e^ siècle.
[3] « Pour toi, ô France ingrate, au danger de ma vie,/ Sous l'aile de la nuit je fuis de Cracovie :/ Je passe sur l'honneur de mon serment royal,/ Et pour te secourir me montre déloyal. », v. 475-478.

(argument de l'acte IV, p. 747). Contrairement à Louis Lobbes, qui tient à voir dans *La Guisiade* certaines réminiscences des mystères[1], et en accord avec Jacques Chocheyras[2], nous ne considérons nullement ce personnage comme une incarnation du Diable. Le N. N., dont le discours est dépourvu de toute adresse à des forces surnaturelles démoniaques – à l'inverse de celui d'Épernon à l'acte III –, est un conseiller pragmatique, s'opposant aux Guise au nom de principes politiques tout à fait « de ce monde », fondés sur une prééminence de la puissance princière sur le droit des sujets.

Pierre Matthieu, dans le « Discours sur le sujet de cette tragédie », décrit certes ce personnage en ces termes :

> un anonyme ou plusieurs, notés par ces deux lettres N. N., tels qu'on peut présumer **diables incarnés, machiavélistes, hérétiques**, conjurés ennemis de la religion catholique. (p. 688, nous soulignons)

Si le N. N. est diabolique, ce n'est pas parce qu'il serait doté d'un caractère surnaturel, mais parce que sa doctrine est inspirée de Machiavel. Conformément à la propagande de la Ligue[3], le dramaturge fonde le point de vue « politique » ou « royal » sur les théories machiavéliennes, elles-mêmes considérées comme hérétiques. En décrivant une puissance terrestre qui n'est plus déléguée et justifiée par la puissance divine, Machiavel propose dans *Le Prince* les principes d'un gouvernement dont la pérennité n'est pas fondée sur la moralité du souverain, mais sur l'application efficace de « techniques » de pouvoir. Cette dissociation du politique et du sacré est perçue comme sacrilège par les partisans de la Ligue, qui voient dans le principe de tolérance à l'égard des huguenots proposé par les « politiques » une illustration des théories de Machiavel et un soutien explicite de l'hérésie. Dans la propagande ligueuse, toute tentative de réaffirmation du pouvoir royal face au parti ultra-catholique et en particulier face aux Guise, fervents défenseurs de la religion au cœur de l'État, est donc présentée comme inspirée de Machiavel et automatiquement marquée du sceau du démon. Le discours « machiavéliste » du N. N., chargé de conseiller au Roi de tuer le Duc de Guise, est ainsi d'autant plus discrédité qu'il est émaillé de nombreuses maximes de gouvernement empruntées au *Prince*, qui font prévaloir l'efficacité du gouvernement (par la ruse, l'hypocrisie, la crainte inspirée aux sujets, le parjure, etc.) sur la moralité du pouvoir et la droiture du prince qui l'exerce.

Dans l'argument qui précède l'échange entre le Roi et le N. N. dans la *Troisième édition de la Guisiade,* Pierre Matthieu indique que

---

[1] MATTHIEU Pierre, *La Guisiade*, Louis Lobbes (éd), *op. cit.*, 1990, Introduction, p. 23.
[2] CHOCHEYRAS Jacques, « La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et Henri IV », *op. cit.,* p. 167.
[3] Nous renvoyons sur ce point à ces articles : BASALMO Jean, « "Un livre écrit du doigt de Satan". La découverte de Machiavel et l'invention du machiavélisme en France au XVI^e^ siècle », dans *Le Pouvoir des livres à la Renaissance*, Dominique de Courcelles (éd), Paris, École des Chartes, 1998, p. 77-92 ; LASTRAIOLI Chiara, « Quelques réflexions sur l'anti-machiavélisme dans la propagande anonyme manuscrite au temps des guerres de religion », in *Cinquecento Plurale*, www.nuovorinascimento.org/cinquecento/, décembre 2009.

> cette scène n'est qu'une **conjecture** de ce qu'ils [ceux qui approuvèrent le mauvais conseil du Roi] pouvaient alléguer, outre les avertissements qu'on a eu de long temps, des reproches qu'ils ont fait contre le duc de Guise, de l'ambition, de la Ligue et de la prise des armes. (p. 747, nous soulignons)

Ce passage est digne d'intérêt : pourquoi le dramaturge présente-t-il comme une « conjecture » une scène dont le dialogue n'est pas davantage inventé par lui que le monologue d'Épernon et les scènes entre le Roi et le Duc ou entre le Roi et la Reine mère ?

D'une part, la préoccupation « historiographique » ou « documentaire » du dramaturge relecteur de sa pièce se lit à nouveau dans ce besoin de distinguer les dialogues fidèles à une parole réellement prononcée, comme la scène des états, et les dialogues qu'il ne peut que « conjecturer », à partir des arguments développés par les politiques dans les textes qui justifient l'assassinat des Guise. On peut souligner ici que Pierre Matthieu n'a pas recours à la catégorie du vraisemblable, pourtant centrale chez les dramaturges contemporains quand il s'agit de traiter de sujets antiques, bibliques ou mythologiques : la mise en scène de l'actualité exigerait, à ses yeux, un rapport au réel historique qui soit de l'ordre du vrai, et non pas du possible ou du probable.

D'autre part, le dramaturge de propagande se trouve dans l'obligation de se désolidariser d'une parole qui va à l'encontre de la thèse qu'il soutient, et souligner qu'il n'a aucune accointance avec l'entourage du roi, ce qui pourrait le rendre hautement suspect aux yeux des ligueurs lyonnais. Contrairement à Épernon dont les propos étaient immédiatement disqualifiés par sa « démonomanie » à l'acte III, le discours du N. N. est immoral et irrecevable d'un point de vue ultra-catholique, mais aussi parfaitement rationnel ; les accusations qu'il porte contre les Guise (et notamment l'accusation de sédition) pourraient donc être, sinon acceptées, du moins considérées par le public. La difficulté réside pour Pierre Matthieu dans la volonté de déployer une dramaturgie cohérente où chaque personnage exprime son point de vue sans mettre lui-même en doute sa validité (ce qui peut être une des stratégies du théâtre de propagande), tout en assurant l'orthodoxie ligueuse de son propos. Si les accusations du N. N. sont démenties par l'attitude du Duc de Guise durant toute la pièce, l'auteur ne juge pas superflu de désamorcer, dans le paratexte, la portée des ses propos, en les réduisant à des « conjectur[es] », qui n'ont pas le même caractère de « vérité », au sens de vérité historique mais aussi, de manière sous-entendue, de justesse, que les discours des états.

Le N. N. cherche avant tout à exciter la jalousie du Roi envers le Duc de Guise : en tolérant les agissements de ces « Guisards partiaux », le Roi s'abaisse à n'être qu'un « demi roi de France » (v. 1630), et risque même de devenir le « Lieutenant » (v. 1648) de son royaume, au lieu d'en être le souverain. Face à ce « Ligueur insolent » (v. 1631), il convient de sévir :

> Massacrez, meurtrissez, assommez, étouffez,
> Ces monstres, ces serpents qui ont au lieu de crêtes
> L'ambition, l'effroi au sommet de leurs têtes. (v. 1636-1638)

À cette incitation à l'action violente contre le pouvoir croissant des Guise, le Roi oppose une défense du point de vue ligueur en reconnaissant ses faiblesses : il a trop favorisé les mignons, s'est livré à un luxe « dangereux » (v. 1561), et ce au point de légitimer la révolte des ses sujets. Le Roi refuse tout d'abord la proposition du N. N. en réaffirmant son attachement à l'Union « qui ne vise/ Qu'au bien de [s]es sujets, et de toute l'Église » (v. 1649-1650). En plaçant cette défense du projet ligueur dans la bouche du personnage paré de la fonction royale – toute dévalorisée qu'elle puisse paraître dans l'incarnation qu'en donne le personnage du Roi Henri III – et surtout du personnage qui aurait, historiquement, le plus de raisons de le déplorer, Pierre Matthieu cherche à limiter la portée des paroles du N. N. et à épargner la figure du souverain, qu'il ne peut se résoudre à ternir totalement.

Après un échange en stichomythie opposant de manière attendue la sévérité et la clémence, le Roi, qui refuse de « diviser la monarchie à deux » (v. 1684), se résout à manquer à sa parole et à faire exécuter les frères Guise pour sauver son honneur :

> Il les faut donc tuer, afin que l'on ne die
> Que j'ai le cœur trop bas, en une âme engourdie. (v. 1701-1702)

Le N. N. lève ensuite toutes les objections du Roi qui s'inquiète de la paix jurée pendant les états et du statut d'homme d'Église du cardinal de Guise, et désigne les exécutants de ce projet sanglant : les « Quarante-cinq bourreaux, vaillants coupe-jarrets » (v. 1748), qui constituent la garde personnelle d'Henri III.

La décision de la « sanglante tragédie » est ainsi emportée par le « machiavéliste » N. N., mais le Roi demeure hésitant et, dans un ajout de la *Troisième édition*, redoute une vengeance contre sa personne. Cette hésitation, qui traverse l'ensemble du quatrième acte, permet au dramaturge d'opposer une dernière fois le Roi au Duc de Guise, ferme et constant dans le danger. Avant le dernier monologue du Duc au cœur pur, le Chœur déplore l'hypocrisie du Roi, qui a fait sienne la « leçon [machiavéliste] de Louis onzième » : « Qui ne sait simuler sa foi,/ N'entend comme il faut être roi » (v. 1809-1811)[1].

(f) La résolution d'Henri de Guise face aux tergiversations d'Henri III

La dernière apparition du Duc est particulièrement délicate pour le dramaturge : son personnage, pour être glorifié, ne doit pas ignorer le danger, mais, pour être chrétien, il ne peut aller sciemment vers une mort assurée, au risque d'encourir le châtiment des suicidés. Dans le dernier monologue du Duc, le dramaturge tente de concilier ces deux exigences en mettant en scène un

[1] Nous renvoyons sur ce point à TERNAUX Jean-Claude, « Le traître dans la tragédie d'actualité : *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589), *Le Guysien* de Simon Bélyard », in *Seizième Siècle*, « La Trahison », Genève, Droz, 2009, n° 5, p. 129.

personnage averti (« On me dit toutefois […]/ Qu'on me veut massacrer/ Qu'une mort inhumaine/ M'attend au cabinet du Roi », v. 1821-1825), mais confiant dans la parole donnée du souverain et, en cela, vassal loyal : « Tout cela n'est que vent, c'est une erreur frivole/ Je ne m'étonne rien : car je crois sa parole » (v. 1827-1828). Cette confiance n'empêche cependant pas le Duc de se placer « par avance » en martyr de la foi chrétienne, acceptant la mort pour sauver la France catholique :

> Nos jours sont limités. Plût à Dieu que ma vie
> Me fut avec les maux de la France ravie.
> Ah ! je mourrais content, étant sûr qu'avec moi
> Périrait l'hérésie, et renaîtrait la foi. (v. 1847-1850)

Le Duc récuse une dernière fois le reproche qui lui est fait de vouloir « entreprendre » (v. 1868) contre le Roi et regrette de devoir se rendre au conseil « Sans, comme [il] le soul[ait], offrir [ses] vœux à Dieu » (v. 1877-1878).

Les dernières paroles de Guise témoignent à nouveau de sa religiosité et fonctionnent comme une ultime confession : certes, le Duc ne peut recevoir une absolution qui, sur la scène de théâtre, serait sacrilège car prononcée par un comédien et non par un prêtre, mais la profération de ce *credo* « catholique, apostolique et romai[n] » (argument, p. 758) atteste que le Duc, champion de la foi, est mort purifié de ses éventuels péchés. Le public ligueur, s'il ne peut lui-même absoudre le prince lorrain, est le destinataire des derniers mots du Duc sur le théâtre et se trouve donc investi d'un devoir par le dramaturge : témoin de la « belle mort » de Guise, qui contraste avec l'ignominie du meurtre à venir et l'anéantissement de son cadavre, le spectateur devient le dépositaire d'un projet ligueur légitimé et le vengeur désigné de la traîtrise royale. Le monologue de « celui qui va mourir » (souvent hors-scène), passage obligé du genre tragique, permet au personnage d'exprimer ses « dernières volontés » et d'en confier la mémoire et l'exécution aux spectateurs (sur)vivants. Dans la perspective de propagande qui est celle de Pierre Matthieu en 1589, la puissance attribuée à ces paroles par la mort de Guise (à la fois rétrospectivement dans l'ordre de l'histoire et prospectivement dans la réception spectaculaire), doit fortifier le public lyonnais dans sa résistance contre les partis huguenot et politique.

La constance du Duc contraste fortement avec l'indécision du Roi qui, dans son dernier monologue, hésite à mettre son projet de meurtre à exécution. Si l'argument de la scène fait le portrait d'un tyran qui méprise le droit des gens et la foi publique – argument qui justifie pleinement le régicide du 1er août –, le discours du Roi est plus nuancé et donne à entendre au spectateur le violent débat intérieur qui agite Henri III. À l'instar d'un dialogue en stichomythie, les vers-sentences s'entrechoquent au sein de son monologue et témoignent du conflit de conscience du Roi qui ne peut se résoudre sans « syndérèse » (i. e. remords, v. 1953) à tuer l'un de ses sujets. Malgré une orientation politique ligueuse affirmée, Pierre Matthieu ménage la figure royale – par souci de vérité historique et sans doute par volonté de proposer au public le portrait d'un personnage complexe –, et s'attache dans

cette scène à présenter le Roi comme un homme faible, successivement antipathique, digne et misérable, victime de son caractère foncièrement velléitaire, mais pas entièrement malveillant.

La décision finale du Roi de tuer Guise est cependant motivée par la jalousie et non par un souci du royaume : « S'il vit plus, il prendra le droit de mon empire :/ Il le faut donc tuer » (v. 1991-1992). Cette condamnation est suivie d'une adresse à ses Quarante-cinq gardes – ou du moins à leurs chefs : « Soyez prêts, il ne faut qu'il échappe aujourd'hui » (v. 1994) ; le lecteur apprend ainsi tardivement la présence en scène, pendant tout le monologue du Roi, dès exécuteurs du meurtre à venir. Cette présence doit pourtant faire planer l'ombre de l'assassinat sur toute la scène, et invalider dans une certaine mesure les tergiversations du Roi pour les spectateurs, car les meurtriers du Duc sont déjà incarnés sous leurs yeux. L'image scénique ainsi créée – sans nul doute impressionnante si un nombre ne serait-ce que réduit des Quarante-cinq[1] est représenté sur le théâtre –, permet au dramaturge de « matérialiser » dans l'esprit du public un meurtre qui aura lieu hors-scène, entre les actes IV et V, et qui est déjà déploré par le Chœur, regrettant les « chers enfants [de la France]/ Massacrés », sur ordre du « dernier de Valois/ Déloyal, cruel et perfide » (v. 2003-2004 et 2013-2014).

(g) Le récit de l'assassinat du « héros » chrétien et antique : une dramatisation des pamphlets pour un appel à la vengeance de la mort de Guise

Bien que la plainte du Chœur à la fin du quatrième acte semble annoncer un cinquième acte consacré à la déploration de l'assassinat du Duc, la fin de la pièce est avant tout un appel à l'action, lancé au public pour l'inciter à venger la mort de Guise et le deuil de Madame de Nemours, dont le cri de douleur et de haine clôt la pièce, après que le Messager lui a fait le récit du « massacre » de ses fils – pour reprendre le terme utilisé à l'envi par les pamphlets ligueurs.

Le dernier acte, qui est, contre la tradition de la tragédie humaniste, le plus court de *La Guisiade* (135 vers), est le seul qui ne comprenne pas d'ajouts dans la troisième édition, hormis l'argument qui le précède. Les imprécations formulées par Madame de Nemours à l'encontre du souverain semblent s'être réalisées dans le régicide du 1er août 1589, si bien que Pierre Matthieu n'a pas besoin de développer son propos dans la deuxième version ; l'auteur est même contraint de

[1] Si l'on en croit la relation de l'assassinat par le médecin du roi Marc Miron, présent à Blois, « la plus grande partie » des Quarante-cinq est présente quand le roi leur ordonne de tuer Guise ; huit gardes armés de poignards sont ensuite placés dans la chambre du roi, par laquelle le duc doit passer, pendant que douze hommes portant l'épée attendent dans le « cabinet vieux » attenant, où Guise est convoqué par le roi. Voir MIRON Marc, « Relation de la mort de messieurs le duc et cardinal de Guise, par le sieur Miron, médecin du roi Henri III », in *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. XLV-XLVIII, Paris, Foucault, 1825, p. 470-471. Selon Étienne Pasquier, « dix ou douze hommes des Quarante-cinq » ainsi que quatre seigneurs, dont les deux secrétaires d'État Revol et Beaulieu, se trouvent dans la chambre et le cabinet du roi quand il les harangue, voir PASQUIER Étienne, « À monsieur Airault, lieutenant criminel d'Angers », *op. cit.*, p. 317.

supprimer les deux derniers vers, pour s'accorder avec la nouvelle actualité – de réception – de sa pièce, comme nous l'avons montré plus haut. Bien que la « tragédie » historique et scénique du Duc de Guise soit consommée par son assassinat, la brièveté du dernier acte de *La Guisiade* et la tonalité rageuse de la dernière tirade de Madame de Nemours créent un effet de suspens qui empêche la clôture de l'action dramatique. L'ordonnancement chronologique et circonstancié des événements, proposé par un Matthieu qui se pose autant en historien qu'en dramaturge dans l'ensemble de la pièce, semble laisser place *in fine* à l'action des spectateurs ligueurs, dans le présent de la représentation, *avant* (première et deuxième éditions) mais également *après* le régicide (troisième édition), la lutte du camp ultra-catholique ne s'achevant pas avec la mort d'Henri III.

Dans le cinquième acte, à mesure que l'action représentée est de plus en plus proche du temps de la représentation (elle appartient, comme le spectacle, à « l'après catastrophe »), les événements de Blois ne sont plus mis en scène comme une vérité close de laquelle il faudrait ne pas « se forlign[er] », des hauts faits figés dans la noble lignée des assassinats historiques avec lesquels Pierre Matthieu les compare dans son « Discours sur le sujet de cette tragédie ». L'action du dernier acte ne peut être résumée et commentée par un chœur, parce qu'elle est encore à déterminer et à construire, par le public, dans le futur de la représentation et dans le réel du monde. L'actualisation du présent sur la scène, de plus en plus forte de l'acte I à l'acte V de *La Guisiade*, ouvre le dernier acte, presque (volontairement) inachevé, sur un futur confié au public lyonnais, au dédicataire Charles de Mayenne et à tout le mouvement ligueur.

Cette orientation vers le futur de la représentation et du royaume, et non plus vers le passé tout proche de la tragédie du Duc de Guise, s'accompagne pour le dramaturge d'un retour aux sources pamphlétaires, comme support et inspiration de l'écriture dramatique. Après s'être fondé sur des documents « officiels » pour donner à entendre aux spectateurs le contenu des discours prononcés à Blois, Pierre Matthieu fait le récit de l'assassinat du prince lorrain et met en scène la réaction de sa mère en reprenant très largement les détails donnés par les pamphlets ligueurs, sans pour autant s'abriter derrière le paravent prudent de la « conjectur[e] », comme il l'avait fait pour la scène entre le Roi et le N. N. Pour inciter le spectateur à venger le sang versé des Guise et à refuser Henri de Navarre pour roi, le dramaturge doit renoncer à sa préoccupation « historiographique » affichée et donner à entendre pour « vrai » ce qui ressort d'une légende noire immédiatement fixée par les libelles et les gravures que nous avons étudiés.

La « sanglante tragédie » ayant été jouée pendant l'entracte, Le Messager entre en scène au début de l'acte pour livrer à Madame de Nemours et, à travers elle, au public, le récit de la mort à la fois « indigne » et sublime du « grand Duc » de Guise, sous les cruels coups des « bourreaux » d'un Roi parjure (v. 2031, 2032 et 2066). Tous les éléments déjà topiques de la scène, qui circulent de pamphlets en gravures, sont présents dans ce récit : le lever précipité du Duc, qui répond sans attendre à l'appel du Roi au conseil, l'exhortation des « coupe-jarrets » (v. 2045) par le souverain, le mépris

dans lequel le Duc tient les multiples mises en garde auxquelles il oppose sa confiance dans la parole royale, son indisposition soudaine et prémonitoire (« Un soupçon l'estomac, et le cœur lui étreint », v. 2056), l'assaut donné contre lui à peine a-t-il soulevé « le pan de la tapisserie » de la chambre du roi (v. 2057), les coups qui pleuvent sur lui « par derrièr' » (v. 2062) et son effondrement au pied du lit après une résistance héroïque, la réaction du roi « qui regarde exécrable,/ D'un œil demi-ouvert ce massacre effroyable » (v. 2077-2078) et s'acharne sur le cadavre en lui le frappant au visage avec son pied, puis en lui donnant le coup de grâce par « un coup de dague » (v. 2088). Ces gestes indignes s'accompagnent des « phrases historiques » qu'Henri III est censé avoir prononcées – phrases qui illustrent, pour les partisans des Guise, le fondement injustifiable de son acte condamnable, à savoir la jalousie :

> Il s'écrie, Tout seul, tout seul régner je veux :
> Je suis roi maintenant, nous ne sommes plus deux.

Ces détails, rapportés dans tous les textes ligueurs, doivent évoquer dans l'esprit du public les images des gravures qui circulent dans le royaume : sans avoir recours à la mise en scène de l'assassinat, Pierre Matthieu fait appel, par un récit qui en reprend tous les éléments, à une figuration de l'événement extérieure à la pièce, mais commune à tous les spectateurs, inscrivant le récit du Messager dans le réseau des « images de mémoire » qui circulent intensément après décembre 1588.

La convocation par le texte de la représentation collective de l'assassinat de Blois permet au dramaturge de ne pas montrer le corps profané du Duc, tout en conservant la réaction d'indignation du public ligueur face à cet acte déloyal. Le cadavre « absent » de Guise, découpé et brûlé dans les cuisines du château, est remplacé dans l'imagination des spectateurs par la dépouille rigide mais noble représentée dans les gravures catholiques, effigie mortuaire qui permet l'expression du deuil, en restituant au prince son intégrité physique bafouée par le Roi et ses Quarante-cinq. Le récit du Messager cherche également à atténuer le caractère ignominieux du meurtre du Duc en rapportant ses dernières paroles (très hypothétiques, vu la rapidité de son exécution), paroles qui permettent de transformer son massacre honteux en « belle mort ». Guise confesse ses péchés et remet son âme à Dieu juste avant d'expirer :

> Dieu prends pitié de moi :
> Je t'ai bien offensé, mais j'ai la conscience
> Au devoir vers mon roi luisante d'innocence.
> Reçois mon âme ô Dieu. (v. 2072-2075)

Le Messager, dépositaire de cette parole sans pourtant l'avoir entendue[1], la transmet en discours direct au public, afin que ce dernier puisse à son tour témoigner de la noblesse du Balafré, et ce jusque dans une mort qui ne saurait entamer en rien sa « grand[eur] », chantée de manière anaphorique dans le dernier alexandrin du récit :

[1] Les événements que Le Messager convoque appartiennent à la conscience collective, si bien que le dramaturge ne se trouve pas obligé de « naturaliser » les conditions de son récit.

Ainsi mourut Monsieur, ainsi mourut l'Atride,
Ainsi mourut César, ainsi mourut Alcide,
Ainsi meurt par la main d'un parjure, d'un traître,
Un **grand** prince, un **grand** duc, un **grand** pair, un **grand** maître. (v. 2089-2092)

Face à tant de grandeur stoïque – les comparaisons avec les meurtres d'Agamemnon, de César et d'Hercule participent de l'élaboration d'un « mythe » guisien qui fait du duc un nouveau héros antique, mais chrétien –, l'action royale ne peut paraître que celle d'un « homme avide de sang » (v. 2093), contre lequel Madame de Nemours s'élève avec véhémence dans la dernière partie de la pièce. Le personnage d'Anne d'Este, duchesse de Guise remariée au duc de Nemours, est particulièrement intéressant pour le dramaturge ligueur : mère des Guise, elle incarne au mieux le deuil de tout un parti pour son chef, et notamment le deuil des spectateurs de *La Guisiade* ; sa douleur maternelle l'autorise de plus à tenir des propos très violents contre le Roi sous couvert d'une souffrance hyperbolique ; enfin, la duchesse de Nemours, après la mort du duc et du cardinal, devient une figure essentielle de la Ligue catholique, aux côtés de son autre fils Mayenne. Son deuil est ainsi exploité dans plusieurs pamphlets ligueurs présentés comme les « remontrances » qu'elle adresse à Henri III : dans la *Remontrance faite au roi par madame de Nemours*[1] et *Les Regrets de madame de Nemours*[2], les reproches naturels d'une mère au meurtrier de ses enfants débouchent tout aussi « naturellement » sur l'accusation politique de tyrannie.

Le personnage de Madame de Nemours, sous la plume de Pierre Matthieu, combine ainsi les fonctions de déploration et d'appel à la révolte : dans la première partie de sa tirade, les vers qui regrettent son fils perdu alternent avec les vers qui fustigent l'action du Roi, mais ces derniers sont plus nombreux. Tour à tour « déloyal », « injuste », « parjure » et « cruel » (v. 2097, 2107, 2111 et 2117), le Roi, dont elle doute de son intention de lui rendre le corps mort du Duc afin qu'elle puisse le pleurer, est *in fine* accusé de tyrannie, dans un passage qui met en cause sa vie même :

Tu vivras, ô **tyran** ? et moi dolente, et moi
Je survivrai à ceux qui me devraient survivre ? (v. 2134-2135, **nous soulignons**)

Cette petite-fille de Louis XII en appelle à ses aïeux pour juger du comportement indigne du souverain (« Est-ce ainsi que les rois,/ Mes aïeux, ont bâti pour un tel meurtre Blois[3] ? », v. 2129-2130), avant de prier le « tyran » assoiffé « Du sang des innocents » (v. 2137) qu'il la fasse mourir pour mettre un terme à son tourment. La pièce se clôt sur une longue imprécation dans laquelle Madame de Nemours maudit le Roi et le voue à toutes les souffrances d'une conscience torturée par le remords. La violence de ces propos, qui apparaissent dès la première version de *La Guisiade*, nous invite ici à citer longuement le texte :

---

[1] Anon., *Remontrance faite au roi par madame de Nemours*, in *Les Cruautés sanguinaires exercées contre feu monseigneur le cardinal de Guise,* s. l., s. d. [1589].
[2] Anon., *Les Regrets de madame de Nemours,* Paris, Hubert Velu, 1589.
[3] Cette mention semble inspirée du *Martyre des deux frères, op. cit.*, p. 56 : « regardant devers le château où ayant avisé l'effigie du roi Louis douzième son aïeul, [madame de Nemours] dit : Monsieur, jamais vous n'avez fait construire cette maison votre, pour servir de forêt ni de massacre a vos petits enfants »

Ton cœur, ton lâche cœur aux plus paisibles nuits
Sera outré d'horreurs, de transes, et d'ennuis :
Car mon Dieu justicier ne lairra impunie
Ta fière cruauté, ta blême tyrannie :
Comme un second Caïn, tu auras à tes pas
L'ombre de mon enfant, en prenant ton repas,
Le sang de ce grand Duc fera bousir tes veines,
Tu seras écorché, et mis entre les geines
D'un renaissant remord, les paniques terreurs
Combleront ton cerveau de craintes et d'horreurs,
Et te mussant couard en un fort, la vengeance
Ira toujours sommer ta pâle conscience.
* On te verra contraint du remord qui te point,
Crier merci au peuple, ayant la torche au poing.*
(v. 2141-2154, les deux derniers sont supprimés dans la *Troisième édition*)

Bien que le deuil maternel semble autoriser une telle liberté de ton à l'encontre du monarque, la précision de la description des tortures promises au Roi ainsi que le fait que ces mots soient les derniers de la pièce transforment ces paroles en étrange prédiction ou « apophétie ». Si le « Dieu justicier » doit faire d'Henri III un nouveau « Caïn » et non darder ses foudres sur lui, Madame de Nemours en appelle cependant à la révolte du peuple contre son monarque (« la torche au poing »). Dans un contexte dominé par le discours tyrannicide – mais, à cette époque, ce discours est encore très essentiellement protestant[1] –, la rencontre de l'accusation explicite de tyrannie d'exercice et de la promesse d'une révolte populaire violente peut contenir, en filigrane, l'idée de régicide. Cependant, comme l'a montré Denis Crouzet dans son étude des pamphlets de 1589, l'incommensurabilité de l'acte le rend en quelque sorte impossible à formuler avant son effectuation ; avant le 1er août, « la violence est laissée à Dieu », qui a toujours pris la cause des justes « entre ses mains[2] » et l'acte individuel est explicitement rejeté. Ce n'est qu'après l'assassinat d'Henri III, et contre un souverain relaps puis très nouvellement converti, que le parti catholique, qui avait soutenu l'assassinat du protestant Guillaume d'Orange par Balthazar Gérard, déploiera ouvertement une doctrine tyrannicide visant le roi de France[3]. La mention d'un peuple « ayant la torche au poing » et auquel le monarque devrait demander « merci », dans la première version de *la Guisiade*, n'en reste pas moins troublante.

Dans ses deux premières éditions, la pièce de Pierre Matthieu s'ouvre sur une actualité de lutte tournée contre Henri III, qui a trahi la confiance de son plus fidèle serviteur Henri de Guise, l'impunité des états généraux et le caractère sacré de la foi jurée sur le corps du Christ. Les imprécations de Madame de Nemours créent un effet de suspens qui invite le spectateur ligueur à poursuivre sa juste révolte contre un souverain hypocrite et tyrannique, menaçant les principes religieux du royaume et le

[1] MELLET Paul-Alexis, *Les Traités monarchomaques : confusion des temps, résistance armée et monarchie parfaite (1560-1600)*, Genève, Droz, 2007.
[2] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, vol. 2, p. 481.
[3] Nous renvoyons notamment à l'ouvrage du curé parisien Jean Boucher, publié avec un privilège du 17 août 1589 (BOUCHER Jean, *De Justa Henrici Tertii abdicatione e Francorum regno, libri quatuor*, Paris, Nicolas Nivelle, 1589) et au livre du jésuite espagnol Mariana, qui exalte l'acte de Jacques Clément (MARIANA Juan de, *De rege et regis institutione libri III*, Tolède, Pedro Roderico, 1599).

plongeant dans le chaos – mais cette révolte ne se formule pas (encore) en termes régicides. Dans la *Troisième édition de la Guisiade*, publiée après le 1er août 1589, la nouvelle actualité du royaume modifie l'orientation de cette dernière scène qui, pourtant presque inchangée, doit résonner pour les spectateurs contemporains comme un « appel rétrospectif » au régicide, et donc comme une justification de l'action de Jacques Clément – le Roi, qui a vomi son « sang par les entrailles » (v. 1072), souffre désormais les tourments prédits par Madame de Nemours dans l'enfer chrétien promis aux parjures.

L'actualité de la troisième *Guisiade* n'est cependant pas seulement rétrospective, elle est aussi prospective : le régicide conduit à une relative « vacance du pouvoir », puisque l'ensemble du royaume ne reconnaît pas le même souverain. Bien qu'il dédie sa pièce au cardinal de Bourbon déclaré roi par la Ligue sous le nom de Charles X, Pierre Matthieu ne peut ignorer qu'Henri III a désigné Henri de Navarre comme son successeur, selon les principes d'une loi salique toujours en vigueur. Comme dans de nombreux textes catholiques qui légitiment l'assassinat d'Henri III, la justification du régicide, par le portrait au noir du souverain et les imprécations devenues « apophétiques » du Roi lui-même et de Madame de Nemours, peut être également comprise par le spectateur ligueur comme une justification « a priori » du régicide souhaité d'Henri IV.

(h) Pierre Matthieu ou comment un dramaturge de la Ligue devient historiographe d'Henri IV

Dans l'« Avertissement au lecteur sur la continuation de cette tragédie » qui clôt *La Guisiade,* Pierre Matthieu déclare avoir « défriché » sur « sa catastrophe » la matière d'une seconde tragédie

> où il fait ses projets de traiter de la mort de Louis de Lorraine cardinal et de l'emprisonnement des princes, et autres seigneurs, **avec une continuation de l'histoire**, et de tout ce qui s'est passé depuis la cruauté exercée sur les corps morts, jusques au trépas de la reine mère, honorant ce second poème tragique du nom de *Sacrilège*, délibéré **de laisser à la postérité telles enseignes des prodigieuses merveilles de notre temps**. (p. 769, nous soulignons)

Le dramaturge prend ensuite congé de son lecteur, non sans lui avoir recommandé d'être indulgent et de faire « trêve avec les passions qui [l]e font dépeindre les choses les plus fausses de la sainte et **naïve livrée de la vérité** » (p. 769-770, nous soulignons).

Histoire, postérité, vérité : les trois auspices sous lesquels Pierre Matthieu place sa future pièce sont identiques aux principes qui président, selon lui, à la composition de *La Guisiade*, qui a rencontré, si l'on en croit ses trois éditions, un relatif succès auprès du public lyonnais de 1589, mais également plus largement dans le royaume, puisqu'un exemplaire de la seconde édition conservé à la

Bibliothèque nationale a été imprimé à Toulouse[1]. À notre connaissance, la tragédie du *Sacrilège* n'a cependant jamais été publiée et peut-être jamais écrite, son auteur se trouvant sans doute pris dans les remous d'une période extrêmement troublée. Ce silence théâtral ne vient pas d'un changement de camp de Pierre Matthieu, qui, encore en 1593, proclame à nouveau son attachement à l'Union et au duc de Mayenne[2] ; il ne vient pas non plus d'un manque de « documentation » sur les événements, puisque le protecteur et employeur de Matthieu, l'archevêque Pierre d'Espinac, a été fait prisonnier en même temps que le cardinal de Guise, et s'est trouvé enfermé avec lui durant la nuit qui précéda son assassinat. Comme nous le verrons plus loin, la personnalité controversée de Louis de Guise a dû jouer une part non négligeable dans la décision de Pierre Matthieu de ne pas publier, voire même de ne pas écrire, son *Sacrilège*.

Ayant par la suite opéré un revirement politique parmi les plus saisissants de la période, Pierre Matthieu a dû cependant bien regretter sa *Guisiade* et la « vérité » historique qu'elle prétendait transmettre à ses contemporains comme à la postérité. En 1594, suite à la conversion d'Henri IV, Pierre Matthieu se rallie en effet au parti royal, sans pour autant se brouiller avec Pierre d'Espinac : il fait partie de la délégation qui accueille le roi à Lyon en 1594 et rédige les inscriptions des arcs de triomphe de cette entrée, qui doit manifester le triomphe du souverain magnanime sur la ville rebelle. Afin d'obtenir la charge d'historiographe qui a été évoquée au moment de son ralliement, Matthieu publie en 1594 et 1595 quatre opuscules, réunis sous le titre *Histoire des derniers troubles de la France*, histoire qui sera plusieurs fois rééditée et augmentée. « Sans se mettre en scène [Pierre Matthieu] y adore ce qu'il avait brûlé et y brûle ce qu'il avait adoré[3] » ; il tente avant tout de faire oublier ses productions ligueuses, au premier rang desquelles *La Guisiade*. L'*Histoire des derniers troubles*, écrite à la gloire d'Henri IV, réhabilite Henri III et ternit la mémoire du duc de Guise, présenté comme un homme noble et courageux, mais également comme un ambitieux et un rebelle, dont les partisans ont ruiné le royaume sous le « prétexte » de la religion :

> Que de meurtres, de cruautés, de trahisons, d'horreurs, de déloyautés, de rébellions, de voleries, de violements, de ravages, et de monstres triompheront sous le spécieux prétexte d'une guerre pour la religion, et le bien public[4].

Ce complet reniement des idées ligueuses défendues dans la *Guisiade*, ainsi que la composition de nombreuses pièces de circonstance et d'une somme historiographique louant la politique d'Henri IV

---

[1] Cette édition est signalée par Richard Hillman dans son introduction à la traduction en anglais de *La Guisiade*. Voir CHANTELOUVE François de, *The Tragedy of the Late Gaspard de Coligny* and MATTHIEU Pierre, *The Guisiade*, *op. cit.*, p. 64.

[2] BOUCHER Jacqueline, « La difficulté d'être acteur et rédacteur de l'histoire à la fin du XVI^e^ et au début du XVII^e^ siècle », in Danièle Bohler et Catherine Magnien Simonin (éds), *Écritures de l'histoire (XIV^e^-XVI^e^ siècle)*, Droz, Genève, 2005, p. 315.

[3] *Ibid.*, p. 313.

[4] MATTHIEU Pierre, *Histoire des derniers troubles de France, op. cit.*, livre 4, p. 112, le passage évoque la clôture des états généraux de Blois le 16 janvier 1589.

vaudront à Matthieu la charge d'historiographe du roi qu'il obtient (et perd), ironie du sort, en 1610, année même du second régicide.

Les principes affichés par Pierre Matthieu dans ses textes historiographiques ne varient pas des principes qu'il revendique (plus ou moins honnêtement) dans sa tragédie d'actualité, bien que l'ancien dramaturge se montre, dans ses *Histoire[s],* plus sensible à la question de la déformation des événements inhérente à leur mise en récit. Ainsi, l'« Avertissement sur tout le livre » qui ouvre l'*Histoire de France et des choses mémorables, advenues aux provinces étrangères durant sept années de paix* témoigne des difficultés auxquelles sont confrontés « ceux qui entreprennent d'écrire ce qu'ils ont vu ou par leurs yeux ou par ceux d'autrui »

> parce que des choses qu'ils n'ont pas vues le rapport n'est jamais si net, qu'il ne ressente la passion de ceux qui les publient, comme les eaux retiennent la qualité des veines et minières où elles passent : et des choses qu'on a vues et que l'on sait, la vérité ne s'en représente jamais si naïvement, que l'on n'y trouve de la flatterie ou du déguisement[1].

L'impossible « objectivité » du récit historique – bien que le mot soit anachronique, c'est bien de neutralité de l'historien face aux faits dont il est question – ne doit cependant pas empêcher l'historiographe Matthieu d'en faire l'horizon inatteignable de son travail :

> C'est que je n'ai en tout ce dessein autre passion que celle de la vérité et ne me suis proposé autre fin que le pur et simple devoir de l'Histoire[2].

La « tentation historiographique », dont nous avons vu qu'elle est à l'œuvre dans toute *La Guisiade* et contrevient parfois à l'objectif de propagande ligueuse de la tragédie d'actualité, se réalise donc pleinement dans cette seconde carrière de Pierre Matthieu. De la scène tragique aux livres d'histoire, l'actualité est cependant retranscrite à travers un prisme opposé ; ce que le dramaturge ligueur affirmait « vrai » et « sans passion » diffère radicalement de ce que l'historiographe du roi propose – avec quelques précautions – comme la « vérité » de son temps. La « vérité » lyonnaise de 1589, telle qu'elle est revendiquée par Matthieu dans *La Guisiade*, est fondée sur un discours ligueur dominant, présent à l'esprit des spectateurs grâce aux nombreux pamphlets et gravures diffusant dans le royaume une représentation « guisienne » des événements de Blois. Ces « documents » de 1589, dont le dramaturge s'inspire largement pour étayer sa thèse d'un assassinat sacrilège et tyrannique, changent de sens dans les ouvrages de l'historien, et témoignent au contraire de la sédition des ligueurs contre une autorité royale légitime. En 1589 comme après la conversion d'Henri IV et la fin des conflits civils, une « vérité » cependant demeure : l'histoire est toujours écrite par les vainqueurs – vainqueurs du moment, comme les ligueurs à Lyon en 1589, ou vainqueurs royaux plus « durables »

---

[1] MATTHIEU Pierre, *Histoire de France et des choses mémorables, advenues aux provinces étrangères durant sept années de paix du règne du roi Henri IIII, roi de France et de Navarre divisée en sept livres*, Paris, J. Mettayer et L. Guillemot, 1606, t. I, « Avertissement sur tout le livre », a iii r°.
[2] *Ibid*., a iiii r°.

après 1594, bien que la légende dorée d'Henri IV n'ait pas pu, ou voulu, racheter entièrement la légende noire d'Henri III et des assassinats des Guise à Blois.

Le théâtre d'actualité, destiné à des spectateurs qu'il cherche à conforter dans leurs opinions bien plus qu'à convertir, propose une représentation des événements qui est celle de son public, une lecture des faits que ce dernier tient ou est prêt à tenir pour « vrai ». Le public de Pierre Matthieu à Lyon, comme plus tard le public de Simon Belyard à Troyes en 1592, souhaite ainsi voir sur le théâtre une mise en scène ligueuse de la mort du duc de Guise, parce que les ligueurs sont à leurs yeux nécessairement dans le vrai, qui plus est dans une guerre de religion où la vérité historique n'est jamais vraiment dissociée de la Vérité de la foi. La « vraie intelligence des choses passées » que veut donner à voir Pierre Matthieu sur son théâtre est ainsi avant tout une « intelligence » ligueuse des événements d'actualité qu'il représente et dénonce, opposée à une « intelligence » royale ou réformée qui justifierait les assassinats de Blois.

La Guisiade témoigne cependant d'un véritable souci « historiographique » de son auteur, qui ne semble pas tout à fait de mauvaise foi quand il affirme, dans la dédicace de sa pièce, refuser de « se forlign[er] du vrai ». Les événements sont en effet présentés de manière rigoureusement chronologique dans cette « tragédie nouvelle » dont l'action s'étend sur plusieurs mois – à l'inverse de ses pièces précédentes – et la présence, dans la *Troisième édition*, de longs « arguments », qui précèdent les actes et parfois les scènes pour préciser aux lecteurs les situations et les causes de leur enchaînement, témoigne d'une volonté explicative fondamentalement « historique » de l'auteur. En replaçant un événement si récent et si présent dans les mémoires – notamment les mémoires ligueuses – dans une chaîne de causalité qui englobe un temps beaucoup plus long, Pierre Matthieu propose ainsi au spectateur, du moins dans les premiers actes de sa *Guisiade*, une vision rétrospective des assassinats de Blois. Ce faisant, et alors qu'il publie la pièce seulement cinq mois après les faits, il retire d'une certaine manière à cette actualité sa dimension de « surgissement » événementiel pour l'inscrire dans le déroulé de l'histoire glorieuse, héroïque (et épique si l'on prête attention au suffixe du titre) du duc de Guise. La représentation des événements du passé très proche dans le temps présent du spectacle est ainsi plus « historique » que « présentielle » : il s'agit d'ériger sur les cendres dispersées du noble Balafré un tombeau de marbre qui en rappelle la mémoire à tous les spectateurs.

Cette vision « historique » de l'actualité se double de plus d'une tentation ou, peut-être plus exactement, d'un « scrupule » historiographique qui semble imposer à Pierre Matthieu un respect marqué des sources, et notamment des sources documentaires dont il fait particulièrement usage à l'acte III, pour mettre en scène le discours du roi et des trois ordres lors des états de Blois. Ce respect « documentaire » de la « vérité » des propos tenus – du moins tels qu'ils ont été imprimés pour la postérité – le conduit même à mettre en doute la réalité de certains dialogues sur lesquels il n'a pu se documenter et qui ne sont que des « conjectures » – ce qui est pourtant le propre du théâtre d'actualité,

qui met en scène comme réels les dialogues de personnalités historiques vivantes ou ayant existé et les présente comme vrais aux spectateurs. La fidélité affichée de Pierre Matthieu à la « naïve livrée de la vérité » (p. 770) semble contrevenir par endroits à la cohérence idéologique de son propos : en donnant à entendre, à l'acte III, des discours qui correspondent très fidèlement aux discours réellement prononcés par le roi et les états à Blois[1], le dramaturge donne à voir une figure de roi beaucoup plus nuancée que dans le reste de la pièce et laisse même entendre une certaine responsabilité des états dans la situation très difficile de la France. L'auteur donne également à voir dans cette scène, comme malgré lui, le dépérissement de la conception du royaume comme un grand corps mystique auquel chaque membre serait indispensable – position « passéiste » défendue par les états et par les ligueurs – et le déploiement d'une nouvelle représentation politique selon laquelle le roi serait le seul dépositaire de la souveraineté – position défendue par les Valois mais qui ne pourra être véritablement mis en œuvre que par les Bourbons. Le respect « documentaire » du vrai impose enfin à Pierre Matthieu de ne pas mettre en scène le duc d'Épernon à Blois (le favori est alors banni), alors même que ce personnage cristallise la haine du public ligueur et aurait pu participer de manière très efficace à la dénonciation théâtrale des assassinats.

Malgré cette préoccupation notable et rare dans notre corpus[2] pour le respect « historiographique » des faits, ce n'est pourtant pas *« au vrai et sans passion »* (comme l'affirme le sous-titre de la pièce) que Pierre Matthieu représente les événements de Blois. L'incarnation temporaire du cadavre disparu du duc de Guise dans le corps d'un acteur ne permet pas seulement de lui bâtir un tombeau pour la postérité, elle sert la dénonciation de son assassinat et l'accusation de ses meurtriers, dans le présent de la représentation de *La Guisiade*. Le temps « opératif » entre l'événement et sa mise en scène étant extrêmement réduit, la portée polémique de la pièce de Matthieu est manifeste : en opposant en tous points sur la scène un duc de Guise sans peur et sans reproche et un roi tyrannique entouré de conseillers diaboliques (opposition qui reprend les « images de mémoire » de la propagande ligueuse) et en laissant comme « suspendue » la conclusion de sa pièce, le dramaturge ne peut que galvaniser les spectateurs ligueurs dans leur indignation face à ce meurtre inqualifiable et dans la lutte contre le candidat hérétique au trône, Henri de Navarre. Dans la *Troisième édition de la Guisiade*, l'extrême actualité de la pièce de Matthieu se fait même double puisqu'il s'agit, dans un même mouvement, de condamner les assassinats de Blois et de justifier le régicide du 1er août 1589. On le voit, fonction « mémorielle » et fonction « pragmatique », que nous avions

[1] *La Guisiade* pourrait à ce titre être considérée comme un lointain ancêtre des pièces de théâtre documentaires *verbatim* comme *L'Instruction* de Peter Weiss, composée à partir de notes prises pendant les procès de responsables nazis ou *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, collage d'extraits de journaux télévisés, de témoignages, etc. contemporains ou consécutifs à l'attentat contre le World Trade Center. Nous reviendrons sur ce point dans la Conclusion de la thèse.

[2] Si les pièces d'actualité protestantes post-édit de Nantes que nous avons étudiées dans le Chapitre 3 de la Première Partie présentent bien un regard « mémoriel » sur les événements, elles le font bien après que ces événements aient eu lieu et non dans une période où l'affrontement entre les confessions est à son paroxysme.

distinguées dans le théâtre d'actualité protestant à la fin de notre Première Partie, peuvent parfois se combiner, et ce au cœur même de l'événement.

Nous allons cependant voir à présent que cette alliance parfois contradictoire de l'historiographie et de la polémique n'est pas une tendance générale du théâtre ligueur de cette période de combat, mais plutôt une spécificité d'un dramaturge futur historien du roi. Dans *Le Guisien*, Simon Belyard privilégie en effet très nettement la fonction « pragmatique » de la représentation « présentifiée » des événements sanglants de Blois, et ce à travers une présentation « théâtrale » et non pas « historique » des faits, l'influence du modèle sénéquien étant particulièrement sensible dans sa pièce. Nous nous proposons donc à présent d'analyser la pièce de Simon Belyard, avant de présenter un synthèse qui mette en regard le statut de l'actualité dans les deux pièces.

C) *Le Guisien* de Simon Belyard (1592) : l'appel aux armes par la mise en scène « présentifiée » du sang répandu

(1) La pièce d'un « Apollon de collège » ligueur

Si nous ne disposons pas de preuves attestant formellement que la pièce de Pierre Matthieu est connue de Simon Belyard quand il écrit *Le Guisien*[1], plusieurs éléments tendent à rendre l'hypothèse possible, sinon probable : *La Guisiade* a été imprimée trois fois, ce qui implique qu'un nombre relativement élevé d'exemplaires est en circulation dans les réseaux ligueurs dans les années qui suivent 1589 ; Troyes est un centre d'imprimerie d'importance, eût égard à la taille de la ville, ce qui signifie que les écrits imprimés y sont particulièrement diffusés ; enfin la Troyes de 1592, dans laquelle Simon Belyard fait jouer et publier *Le Guisien*, n'est pas moins ligueuse que le Lyon de 1589. Dans son *Histoire des derniers troubles de France,* Pierre Matthieu indique que la ville est acquise à la cause du duc de Guise et qu'elle accueille le duc de Mayenne, en janvier 1589, avec tous les honneurs dus à un roi[2]. Le maire de la ville, Nicolas Dehault, auquel Simon Belyard dédie sa pièce, est un ligueur convaincu, qui devra fuir Troyes au printemps 1594 après la reddition de la ville à Henri IV, et ne pourra revenir d'exil qu'en 1597, le lieutenant général du roi en Champagne, Joachim de Dinteville, se montrant sensible à l'âge avancé de l'ancien « guisard », ce qui lui vaudra par ailleurs une approbation plus que réservée du souverain[3].

Nous savons très peu de choses de Simon Belyard, sinon qu'il est « vallegeois », c'est-à-dire originaire de la région du Vallage, dont la ville principale est aujourd'hui Bar-sur-Aube. La dédicace du *Guisien* « À monsieur le président des trésoriers et maire de la ville de Troyes », dans laquelle il se justifie d'avoir consacré quelque temps à la composition de son ouvrage, indique qu'il est professeur :

> tel exercice m'est la plus grande récréation que je puisse trouver : lequel me doit être concédé, outre ce qu'il est honnête, encore davantage pour ce que je m'y emploie seulement, lors que les petits enfants ennuyés d'étudier, s'amusent à jouer aux noix. (A ii v°)

Le dramaturge cherche ici à légitimer son activité littéraire en minimisant la charge dont il se serait détourné pour écrire sa pièce, mais l'expression « petits enfants » est sans doute à nuancer, comme en

---

[1] BELYARD Simon, *Le Guisien ou perfidie tyrannique commise par Henri de Valois ès personnes des illustrissimes révérendissimes et très généreux princes Louis de Loraine cardinal, et archevêque de Reims, et Henri de Loraine duc de Guise, grand maître de France*, Troyes, Jean Moreau, 1592. Les citations renverront à cette édition.

[2] MATTHIEU Pierre, *Histoire des derniers troubles de France*, *op. cit.*, livre 4, p. 102 : « De là le duc de Mayenne passa à Troyes, ville de longtemps gâtée et corrompue par les partisans du duc de Guise, laquelle le reçut avec les mêmes honneurs que le pouvait faire à un roi » (1590).

[3] *Lettres-missives d'Henri IV, conservées dans les archives municipales de la ville de Troyes,* Théophile Boutiot (éd), Troyes, Bouquot, 1857, douzième lettre, du 20 juin 1597, « À monsieur Dinteville, chevalier de mes ordres, conseiller en mon conseil d'État et mon lieutenant général en mon gouvernement de Champagne et Brie », p. 51.

témoigne l'une des pièces liminaires dédiées à l'auteur par l'un de ses élèves, « *In praeceptoris sui Guisium Emondi Merillei achrostichon* » [« Acrostiche d'Edmond Mérille en l'honneur du *Guisien* de son professeur »]. La brillante carrière que fait ensuite le professeur de droit Edmond Mérille nous permet de savoir qu'il est âgé, en 1592, de 13 ans et n'appartient donc plus exactement à la catégorie des « petits enfants ». Simon Belyard enseigne peut-être au collège « général » de Troyes, celui-là même dont Pierre de Monchault, auteur de la *Bergerie touchant la mort du roi Charles IX* mort en 1581, a été principal, ou bien dans un des « collèges particuliers » qui sont nombreux dans la ville, malgré la lutte menée par le grand collège pour acquérir le monopole de l'enseignement de la « grammaire[1] ». Le fait que Belyard ait pu faire représenter sa pièce, très probablement dans un contexte scolaire et peut-être par les « disciples » qui signent certains des poèmes liminaires (Edmond Merille, Antoine Gautherot et Nicolas Pinette), semble impliquer qu'il est lié à un collège dont le nombre d'élèves serait suffisant pour interpréter les différents rôles de sa tragédie. La multiplication des références mythologiques et antiques dans les dialogues entre les personnages ainsi que dans les manchettes et la très forte influence du modèle sénéquien sur le *Guisien* nous invitent à inscrire Simon Belyard dans la tradition des « Apollons de collège[2] » de la première moitié du XVI^e^ siècle, décrits par Lucien Febvre en mauvaise part, mais dont la critique récente a montré l'importance pour la diffusion de la culture humaniste en France[3].

Les excuses topiques sur le caractère indigne de son œuvre (« Je te veuille avertir (ami lecteur) que je n'eusse fait mettre sur la presse cette tragédie, connaissant qu'elle ne le mérite pas », « tu excuseras ma jeunesse et peu de loisir », A i v°), mettant de manière attendue les défauts de la pièce sur le compte de la rapidité d'écriture (« en quinze ou seize jours, j'ai parachevé cette tragédie », A iii r°), ne doivent pas dissimuler le fait que Simon Belyard publie justement sa pièce pour en revendiquer la paternité littéraire et les hauts modèles antiques. Cette paternité est apparemment contestée, comme le laissent supposer plusieurs passages des pièces dédicatoires :

> Afin que de moi seul tel brocardeur [l'envieux qui se moque des faiblesses de sa pièce] se rit
> Je ne veux mendier d'un autre l'industrie ;
> Ni tant peu que ce soit des auteurs emprunter,
> S'ils n'ont écrit en grec, ou en langue romaine.
> Comme plusieurs aussi, je ne veux acheter
> Des vers argent comptant, pour une gloire vaine. (A vi v°)

Les textes liminaires du *Guisien* imitent les procédés d'envois et les témoignages d'admiration des ouvrages poétiques du temps, les louanges adressées à Simon Belyard étant ici l'œuvre de notables ligueurs troyens ou de compagnons vallegeois du dramaturge : « C. Angenost », qui signe deux

---

[1] BOUTIOT Théophile, *Histoire de l'instruction publique et populaire à Troyes pendant les quatre derniers siècles,* Troyes et Paris, Dufey-Robert et Techner et Aubry, 1865, p. 34-37.
[2] FEBVRE Lucien, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e^ siècle* [1942], Paris, Albin Michel, 2003, p. 32-64.
[3] Nous renvoyons notamment aux travaux du colloque « Nouveaux regards sur les « Apollons de collège » : Figures du professeur humaniste en France dans la première moitié du XVI^e^ siècle », École Pratique des Hautes Études et Université de Paris IV – Sorbonne, Paris, les 28, 29 et 30 octobre 2010.

sonnets à l'auteur, est ainsi sans doute Christophe Angenoust, bourgeois de Troyes, marchand, élu juge-consul en 1564. Ces sonnets, acrostiche et autres distiques convoquent un panthéon de poètes « modèles » très éclectique, qui « sent un peu sa province » par sa volonté exhaustive : Sophocle pour les tragiques grecs, Sénèque pour les dramaturges latins, Homère et Virgile pour les poètes épiques, Cicéron comme caution morale, et enfin, Ronsard, Jodelle et Belleau pour la génération à peine passée de la Pléiade. L'hommage au « prince des poètes » est redoublé par Simon Belyard dans sa tragédie même, à travers les lamentations d'Alecton, qui déplore l'état florissant du royaume de France et de ses lettres, sous les auspices d'« Un cygne vendômois [qui] jette aux yeux la poussière/ De tous ses devanciers grecs ou italiens » (p. 5). Si topiques soient-elles, ces références n'en constituent pas moins de réels modèles pour le dramaturge vallegeois. Comme l'ont montré Olivier Millet et Jean-Claude Ternaux[1], *Le Guisien* doit beaucoup à Ronsard pour le style qu'il adopte (notamment pour le très grand nombre de mots composés), à son disciple Robert Garnier, et, à travers lui, à Sénèque, figure tutélaire du théâtre humaniste[2], dont Belyard reprend les personnages et les motifs récurrents : le tyran furieux et cruel, le songe funeste, l'apparition d'une ombre, la vengeance sanguinaire par complot.

Cet héritage poétique et dramatique revendiqué a une grande influence sur la façon dont les événements mis en scène dans *Le Guisien* sont présentés au public troyen : quand Pierre Matthieu cherche à proposer aux spectateurs lyonnais une lecture « historiographique » – bien que polémique – des assassinats de Blois, Simon Belyard choisit une lecture « théâtrale » – au sens de la tradition littéraire et au sens de l'extrême « présence » scénique accordée aux événements – et donne avant tout à voir la mise à mort des Guise comme le résultat des fureurs sanguinaires d'un tyran cruel, à l'image d'Atrée dans le *Thyeste* de Sénèque ou du Nabuchodonosor des *Juives* de Garnier.

(2) Violence pour violence : des larmes sénéquiennes aux armes ligueuses

À l'opposé de la mise en place « historique » des circonstances de l'intrigue sur un temps long comme dans *La Guisiade*, le dramaturge champenois suit le modèle théâtral de la tragédie humaniste et concentre l'action du *Guisien* sur les meurtres des princes lorrains, annoncés par une apparition infernale et un songe funeste qui font converger l'ensemble de l'action vers cet acte sacrilège. La mise à mort des Guise n'est ainsi jamais envisagée comme un assassinat politique – condamnable certes,

---

[1] MILLET Olivier, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *op. cit.* et TERNAUX Jean-Claude, « Simon Belyard, Ronsard et Garnier : *Le Guysien* (1592) », in Yvonne Bellenger, Jean Céard et Marie-Claire Thomine-Bichard (éds), *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 275-295.

[2] Nous renvoyons sur ce point à JACQUOT Jean (éd), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1963, à FORSYTH Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553 – 1640)*, Le thème de la vengeance, op. cit et à DE CAIGNY Florence, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e^-XVII^e^ siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

mais qui pourrait posséder sa rationalité –, mais toujours comme un meurtre carnassier, commis par des hommes assoiffés de sang, ravalés au rang de bêtes féroces.

Représenté selon les codes d'une tradition dramatique centrée sur la figure du tyran, le passé proche de Blois n'est pas tant mis en scène par Belyard pour laver les Guise d'une possible accusation de rébellion contre leur souverain ou pour offrir un digne tombeau à leurs corps détruits, que pour ternir définitivement l'image d'Henri III, assassiné trois ans auparavant par Jacques Clément. Le régicide, dont on a vu qu'il conduit à une radicalisation du point de vue ligueur dans la *Troisième édition de La Guisiade*, n'appartient plus, en 1592, à l'extrême actualité : la fonction royale, rendue « vacante » suite à la mort du dernier Valois et au rejet du réformé Navarre par le parti ultra-catholique, est « disponible » à toutes les réécritures et travestissements historiques et littéraires. Pierre Matthieu, en raison d'une « éthique » de futur historien, mais aussi à cause de la très grande brièveté du temps « opératif » écoulé entre les événements et leur mise en scène dans *La Guisiade*, ne peut complètement déguiser la vérité et s'éloigner trop manifestement du caractère du roi réel ; il préfère donc accuser l'entourage du souverain que viser sa personne, encore parée d'une dimension sacrée, et ce malgré l'incapacité manifeste d'Henri III d'assumer pleinement sa fonction. Trois ans plus tard, Simon Belyard peut au contraire faire du dernier roi Valois le personnage principal de sa tragédie et le présenter sous les traits « sénéquiens » les plus noirs de la bête féroce, cruelle et démoniaque, du tyran obnubilé par le désir de voir couler le sang de ceux qu'il juge rebelles à son autorité :

> Lui [le Roi] paraîtra, au meurtre insatiable,
> Et simulé, une haine exécrable
> Dedans son cœur bouffi d'ire couver
> Iniquement, pour les moyens trouver
> De mettre à mort par fraude et perfidie,
> Ces grands Guisards ennemis d'hérésie. (A v r°)

Dans le « sonnet en forme de prologue » que Simon Belyard adresse au lecteur, le dramaturge met en exergue la dimension exemplaire de l'événement « tyrannique » qu'il met en scène, avant même sa dimension historique ; si l'on veut voir un modèle d'hypocrisie princière et de trahison de la foi jurée – marques de la tyrannie –, qu'on vienne contempler l'assassinat des Guise :

> Quiconque voudra voir, [...]
> L'ami assassiné de l'ami par l'aveu.
> Qui voudra voir un roi simulant un saint vœu, [...]
> Vienne voir les Guisards massacrés à outrance (B i r°).

La représentation sur le théâtre de l'acte même de mise à mort du duc, rejeté dans le hors-scène et le hors-temps de l'entracte par Matthieu, participe dans *Le Guisien* d'une « présentification » (au sens de « mise en présence » particulièrement marquée) sanglante de l'événement, qui privilégie l'effet d'horreur et de condamnation d'un roi-tyran sur la glorification du héros catholique Guise, et ce afin de susciter l'émotion et l'indignation du spectateur.

Si leurs moyens dramatiques et scéniques diffèrent, l'effet que Matthieu et Belyard cherchent à produire sur leurs spectateurs est cependant identique : il s'agit de galvaniser le public ligueur dans sa lutte contre l'hérésie. Dans la dédicace au maire Nicolas Dehault, Simon Belyard convoque la figure de Diogène, qui ne veut rester « oisif » quand tous les Corinthiens se préparent à la guerre contre Philippe de Macédoine ; le dramaturge se propose donc, par sa pièce, de participer à l'effort des ligueurs troyens contre les armées de l'hérétique Navarre, en la personne duquel ils refusent de reconnaître leur roi :

> De même [que Diogène], afin de n'être vu du tout oisif entre tant d'hommes très laborieux, et soigneux des affaires en un accident presque semblable, **j'ai fait cette tragédie**, que monsieur Pajot a fait représenter, **pour encourager le peuple bien affectionné de toujours persister de bien en mieux à maintenir l'Église, et la patrie contre l'hérétique**. (A ii v°, nous soulignons)

Les « larmes » que le public ne manquera pas de verser devant le spectacle cruel du massacre des Guise doivent le conduire à prendre les armes contre l'hérétique pour sauvegarder l'Église et la patrie dans la religion catholique, mais également pour venger la déloyauté dont les princes lorrains ont été victimes. Belyard invite donc le lecteur, mais également le spectateur, à venir :

> [...] voir les Guisards massacrés à outrance
> Sanglanter dedans Blois l'échafaud de la France :
> N'ayant point encore vu si grande cruauté,
> S'il n'a le cœur d'acier **il se fondra en larmes**
> Étant prêt de mourir au milieu des alarmes,
> **Combattant pour venger telle déloyauté**.
> (« Au lecteur catholique, sonnet en forme de prologue », B i r°, nous soulignons)

Tragédie de combat, la première de notre corpus en français à représenter sur la scène le moment de la mise à mort d'un personnage historique sous son nom réel – qui plus est un personnage connu et aimé du public auquel la pièce est destinée —, *Le Guisien* veut toucher le spectateur par la mise en scène frappante et censément « révoltante », non seulement d'un cadavre (ce qui était déjà le cas dans la *Tragédie du sac de Cabrières*), mais de l'acte violent qui lui a ôté la vie. Le sang du duc de Guise, versé abondamment sur la scène sous les yeux des spectateurs, comme il a été versé à Blois sur « l'échafaud de la France », doit appeler le public à verser en retour le sang des huguenots : l'esthétique dramatique sanglante est mise au service d'une visée de propagande ligueuse parfaitement explicite, et parfaitement violente, que vient encore soutenir l'image topique du monde comme théâtre sanglant (« l'échafaud de la France »). Pierre Matthieu invite le public lyonnais à l'action par la présentation en miroir d'un duc héroïque et d'un roi tyran et par la brièveté du cinquième acte de sa *Guisiade*, tout en se protégeant, dans les textes liminaires, du « bouclier de la vérité » ; Simon Belyard, quant à lui, choisit ouvertement d'adopter une mise en scène « sénéquienne » et « présentifiante » de l'actualité, tout en respectant, dans l'ensemble, le déroulé chronologique des événements. Il met ainsi l'accent non tant sur les causes que sur l'action elle-même et sur les

conséquences du comportement cruel du tyran dans le corps violenté de ses victimes, et recourt ainsi à « l'horreur médusante du pathos que suscit[e chez le spectateur] l'invasion de l'enfer sur la terre[1] ».

(3) La mise en accusation du tyran par la « présentification » scénique du corps sanglant de Guise

Autant *La Guisiade* de Pierre Matthieu est une pièce « humaine » dans sa volonté de mettre en scène les mécanismes politiques qui conduisent à l'assassinat d'Henri de Guise, autant *Le Guisien* de Belyard convoque le « surnaturel » pour marquer l'action cruelle du roi du sceau du démon. La « perfidie tyrannique » d'« Henri tyran » (tel que le désigne la liste des personnages) le rapproche de l'animal sauvage (le loup ou le tigre, auquel il est souvent comparé), qui prend les corps de ses sujets pour objets de sa cruauté : la tragédie multiplie ainsi les descriptions du cadavre de Monsieur de Guise, sous forme de condamnation (Alecto, acte I), de prémonition (Madame de Nemours, acte II), de désir (Henri et Larchant, acte III), de réalisation (acte IV) et enfin de récit (le Messager et Henri, acte V). Bien que le personnage du duc soit peu présent sur la scène – il n'apparaît que pour mourir à l'acte IV –, toutes les actions et tous les dialogues ne traitent que de sa mort violente, dans un effet de concentration qui est encore renforcé par une unité de temps (24 heures) et une unité de lieu (le château de Blois) exceptionnelles dans notre corpus.

Cette application très stricte des trois unités dans *Le Guisien* témoigne de la volonté de Simon Belyard de donner à voir l'actualité dans une forme dramatique condensée, qui met en scène les événements de Blois à travers la grille de représentation du tyran sénéquien et de son meurtre sanglant. L'actualité de l'assassinat du duc de Guise, plus distante que pour *La Guisiade* de Pierre Matthieu, est ainsi doublement « présentifiée » par le dramaturge troyen : elle est rendue présente par le traitement théâtral même, qui donne à voir des « revenants » incarnés temporairement dans le corps des acteurs et qui remettent ainsi en jeu, dans le présent de la représentation, une histoire passée ; mais elle est également rendue présente par le choix « esthétique » de Belyard d'une mise en scène « sénéquienne » et donc sanglante de la mort du duc de Guise, représentée sur la scène sous les yeux des spectateurs pour mieux (re)susciter leur indignation.

[1] MILLET Olivier, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *op. cit,* p. 39.

(a) Le monologue protatique de la furie Alecton

À l'acte I entre en scène l'érinye Alecton, « fille de la nuit » (p. 1), sortie des enfers pour informer le public de son désir furieux de soutenir l'hérésie en France et d'exacerber l'opposition entre le roi et les princes, au premier rang desquels le duc de Guise. Par un effet de prolepse et d'hypotypose mêlées, la furie décrit avec précision la mort à venir du « Guisard », comparé à un taureau qui se débat, sanglant, sous le couteau de sacrificateur :

> Tout est fait. J'aperçois jà par mille inhumaines
> Et mille cruautés le Guisard atterré,
> De mille et mille coups de poignard enferré,
> Sanglantant l'environ, qui en vain s'évertue
> Contre la grand' fureur du meurtrier qui le tue.
> Comme le gros taureau, qu'on veut sacrifier
> À Mavors, ou Neptun', tâche se délier :
> [...] En vain se horriblant il refrappe la nue,
> Et des pieds fait voler la poussière menue :
> Jusqu'enfin chancelant qu'en son sang tombe mort.
> Le Guisien repousse ainsi sa proche mort. (p. 8-9)

La furie se réjouit du désordre que cette mort ne manquera pas de provoquer dans le royaume de France, champ de bataille dévasté par la guerre civile, où les flots de sang feront fuir le soleil. La fonction d'ombre protatique d'Alecton, ainsi que l'usage du présent de l'indicatif et l'anaphore des « Je vois » qui créent un effet d'hypotypose, soulignent le caractère inéluctable de la catastrophe à venir : le massacre sacrificiel du duc de Guise fera le malheur du royaume, dans un bouillonnement terrible de sang.

Le Chœur qui clôt le premier acte redoute un changement de fortune pour la France qui a pourtant accomplit la « sure destinée/ Du fils d'Hector recoud/ De Troyes ruinée » (p. 12) – la référence à la Troie antique comme berceau mythique de la monarchie française est loin d'être fortuite dans la Troyes champenoise, présentée comme un nouvel espoir (ligueur) du royaume. Tragédie « sénéquienne » d'actualité, *Le Guisien* articule ce lieu commun de l'inconstance de la fortune aux événements historiques récents : le Chœur place son espoir dans les « états » généraux de Blois, promesse de « paix » et de « bonheur » sous le regard de Dieu (p. 12).

(b) Le songe funeste de Madame de Nemours

À l'acte II, les malédictions de la furie sont remplacées par les songes funestes de Madame de Nemours, qui confie à La Nourrice (personnage non historique, manifestement inspiré des *Hippolyte* de Sénèque et de Robert Garnier) la vision qu'elle a eue en rêve d'un nouveau malheur prêt à s'abattre sur sa famille déjà maintes fois éprouvée par le sort. La Nourrice tente de la rassurer en lui disant que

le roi aime les Guise et qu'il ne peut mettre à mort les nobles serviteurs qui font la force de son royaume – ces arguments sont cependant tous rejetés en marge, dans les manchettes qui indiquent au lecteur qu'on ne peut attendre d'un tyran qu'il se comporte comme un bon souverain. Madame de Nemours craint pour ses fils, qui lui sont apparus meurtris et sanglants :

> Ma nourrice mamie,
> Ma nourrice mon cœur plus d'une heure et demie
> Las j'ai senti nouer mon lit dedans le **sang**,
> Le **sang** qui ruisselait, qui ruisselait du flanc
> Des mes enfants hélas ! [...]
> Je vous tenais hélas ! **sanglants** entre mes bras,
> **Sanglants** hélas ; meurtris, couverts de sang, et crasse,
> Pâles, haves, défaits. (p. 18, nous soulignant).

L'insistance sur le sang répandu des Guise-martyrs, qui teint de rouge le songe funeste de leur mère, ainsi que le redoublement des « hélas », qui marquent l'affectivité de la plainte de Madame de Nemours, cherchent à susciter une réaction horrifiée dans le public. Ce sentiment d'horreur est encore renforcé par le récit de la visite nocturne de l'ombre de François de Guise, premier époux de Madame de Nemours, qui vient confirmer les songes de la duchesse par des « paroles doulantes » :

> Veuve de tous vos fils, comme de votre époux,
> Vous dormez sans avoir aucun souci de nous !
> Dormez et reposez maintenant à votre aise,
> Vous veillerez bientôt regorgeant de malaise,
> De sanglots, de soupirs, de tristesses, de pleurs,
> D'infortunes, d'ennuis, d'encombres, de douleurs.
> **Vous n'avez plus d'enfants**. Or la blafarde envie
> Du tyran inhumain leur ôtera la vie.
> **Encor non assouvi quand il les verra morts,**
> **Il ne vous permettra d'ensevelir leurs corps**. (p. 19, nous soulignons)

Le redoublement de l'ombre protatique (Alecton et le premier duc de Guise, qui n'intervient cependant qu'à travers le récit de son apparition à Madame de Nemours) confirme le dénouement de la pièce en insistant sur le rôle du roi-tyran, instrument humain de la furie démoniaque du premier acte, qui raffinera la cruauté au point de ne pas rendre les corps des Guise à leur mère – cette évocation de la destruction supposée des cadavres participe également de la concentration de toute la tragédie de Belyard autour des corps guisiens ensanglantés. La crainte de Madame de Nemours est également fondée sur la présence à Blois des « bouffons » du roi, qui auraient déjà déterminé « une journée » et appointé des « coupe-jarrets » « Pour faire le massacre » (p. 21) de ses fils.

La duchesse quitte la scène pour se rendre auprès du duc Henri, afin de l'avertir du « supplice,/ Qu'on m'a dit tant de fois lui être préparé » (p. 25). Les références à l'histoire et à la littérature latine dominent ce deuxième acte : Madame de Nemours, nouvelle Calpurnia, va tenter en vain de prévenir un Guise-César méprisant le danger, pendant que le Chœur loue – topique stoïcienne – la médiocrité dorée de l'habitant des champs, qui vit à l'abri de l'inquiétude des grands de ce monde. Tout en rendant les événements de Blois extrêmement présents pour le spectateur troyen de

1592, Simon Belyard tente de les élever à la noble hauteur de la tragédie latine, contribuant ainsi à forger le mythe (et non plus, comme Pierre Matthieu, l'histoire) du grande prince lorrain.

(c) La cruauté sanguinaire du roi-tyran et de son entourage

Le troisième acte témoigne de la façon dont Simon Belyard privilégie l'efficacité dramatique et polémique sur l'exactitude historique : cet acte met en scène le roi Henri, Larchant – i. e. Nicolas de Grémonville, seigneur de Larchant, chevalier du Saint-Esprit et capitaine des cent archers de la garde du roi, orthographié L'Archant par Belyard, sans doute par confusion entre sa terre de Larchant et sa fonction –, et Épernon, dont nous savons pourtant qu'il ne se trouve pas à Blois. Pierre Matthieu, pour ne pas se priver de ce personnage propre à cristalliser la haine du public ligueur sans se « forlign[er] du vrai », le met en scène dans *La Guisiade*, mais dans un monologue prononcé depuis un lieu indéfini, et sans le faire intervenir dans l'action des états généraux à Blois. Simon Belyard ne s'embarrasse pas de ces scrupules historiques et concentre sur la scène l'antipathie populaire à l'égard de l'entourage du roi dans la figure de l'archi-mignon diabolique, le duc d'Épernon, qui prend toute sa part dans la décision de massacrer les Guise. Certes, Belyard écrit *Le Guisien* plusieurs années après les faits, quand Matthieu compose *La Guisiade* juste après les assassinats de décembre 1588, mais il nous semble que cet écart par rapport aux faits est, plus qu'un « défaut » de mémoire, la marque que l'intérêt du dramaturge champenois réside avant tout dans le sentiment de répulsion qu'il cherche à susciter dans son public (fonction « pragmatique » du théâtre d'actualité), plutôt que dans la fidélité à un hypothétique « vrai » historique (fonction « mémorielle »).

Selon un procédé fréquent du théâtre de propagande qui consiste à valider des critiques en les plaçant dans la bouche même de celui qu'elles visent, le roi Henri se reproche dans une longue tirade sa fainéantise et sa couardise, manifestées par le fait qu'il ne s'est pas encore vengé de son puissant vassal le duc de Guise, qui l'empêche d'agir selon sa volonté. Témoignant de la façon dont les dramaturges cherchent à « sécuriser » l'orientation idéologique de leur texte lors de leur publication, les nombreuses manchettes du *Guisien* viennent apporter un surcroît de cohérence à la pièce en inversant les propos d'Henri qui pourraient condamner les princes lorrains ou en précisant les accusations qu'il porte contre lui-même. Le vers « Tu dégénères donc successeur de nos rois ? », par lequel Henri III s'accuse de ne pas avoir encore agi contre Guise, est ainsi accompagné en note de la mention « Sans doute mais non pas comme il veut entendre » (p. 28). Malgré sa faiblesse, Henri se résout à tuer Guise au plus vite, par surprise et par un acte sanglant : « Je me veux de son sang teindre, souiller, baigner » (p. 29). Les raisons politiques du meurtre sont à peine évoquées, le roi s'interrogeant davantage sur la forme « technique » à donner à l'assassinat dont il souhaite que la « cruauté » reste dans les mémoires :

> Je veux qu'il soit commis si grande cruauté
> Envers tous ces ligueux, que la postérité
> Ne l'approuve jamais, mais toujours la mémoire
> En demeure en son cœur. Je ne veux autre gloire [...] (p. 32)

Par un coup de force argumentatif saisissant, le roi du *Guisien* légitime la légende noire d'Henri III en faisant de la soif de sang le but même de son action ; le dramaturge dicte ainsi au public la conduite qu'il souhaite lui voir tenir : les spectateurs incarnant cette « postérité » des assassinats de Blois ne doivent jamais les approuver et toujours les garder en leur cœur. D'une manière à la fois proche et radicalement différente du *Triomphe de la Ligue* qui cherchera à bâtir une « souvenance [...] de papier » à la défaite du camp ultra-catholique[1] pour construire un consensus post-édit de Nantes, *Le Guisien* souhaite entretenir la mémoire des événements de décembre 1588 dans l'esprit de son public ligueur, mais pour en faire les ferments (ligueurs et donc non consensuels) de sa résistance à la « tyrannie hérétique », dans le présent de la représentation.

Conformément à son rôle de favori tel qu'il est stigmatisé par la propagande ligueuse, Épernon flatte Henri et excite la jalousie meurtrière du souverain envers Guise. Larchant, quant à lui, détaille la future mise à mort du duc, qui redouble le monologue d'Alecton et crée un effet de compression temporelle saisissant, car la vision n'est pas ici le fait d'une divinité infernale capable de prévoir l'avenir, mais du capitaine de la garde ordinaire du roi, qui prend dès lors une dimension démoniaque :

> Ainsi je planterai dans leurs ordes poitrines,
> Pour en déprisonner leur âmes vipérines,
> Mon poignard acéré : lequel se soulera
> **De leur sang ruisselant,** qui sur moi coulera.
> **Il rit, presque il ne peut se contenir, tant aise**
> **Il sera d'épuiser de sang leur peau punaise,**
> Oui, je retrancherai encor' à belles dents
> De leurs corps respirants les têtes, au-dedans
> Desquelles s'est forgé mainte et mainte entreprise
> Contre vous et celui qui bon vous favorise.
> Certes je le ferai, **afin que tout sanglant,**
> **Leur sang dedans mon sein de ma bouche coulant**,
> Je puisse m'écrier à la tourbe étonnée :
> Or notre roi est roi. (p. 33, nous soulignons)

Nous pouvons remarquer à nouveau la récurrence du motif du sang versé des Guise, martyrs de la fureur exceptionnelle des ennemis de la foi, fureur qui s'empare même du poignard personnifié de Larchant, qui se réjouit du massacre à venir.

Le roi redoutant la réaction du peuple qui aime les Guise, Épernon cherche à le convaincre d'agir par une longue tirade sur la souveraineté sans limite du prince, qui propose au public, après l'image frappante du sang guisien répandu, une sorte de didactique inversée. Ce discours aux accents machiavéliens est en effet dénoncé en ces termes par Belyard dans une manchette : « Précepte abominable de l'athéiste Machiavel pour les rois contre les peuples » (p. 35), les positions

[1] Voir Première Partie, Chapitre 3, III, Le théâtre d'actualité dans l'Europe protestante après l'édit de Nantes : « devoir de mémoire » et politisation des conflits.

machiavéliennes étant toujours présentées par la Ligue comme athéistes ou hérétiques. Une fois l'objection politique rejetée, la préoccupation d'Henri se déplace à nouveau sur la réalisation du meurtre, qu'il ne veut pas « soudain » (p. 36), pour pouvoir mieux faire souffrir sa victime. Le roi apparaît comme un possédé dépourvu d'humanité, un frère de la furie Alecton, à laquelle il demande de rendre son cœur encore plus ardent « De haine, cruauté, de mortelle rancœur » (p. 36). La soif de sang d'Henri semble inextinguible et confine à l'anthropophagie, le feu du bûcher n'étant jamais loin du feu de cuisine, comme l'a montré l'étude de gravures ligueuses[1] : « Je vois, je vois le feu gloutonnement ardent,/ Que de morceaux saigneux il faut que je repaisse » (p. 38) – le verbe « repaître » évoquant ici le festin macabre de la chair humaine.

Le caractère tyrannique du souverain est parachevé par son hérésie : à Larchant qui s'inquiète de la venue de Guise, Henri réplique que le duc se sentira contraint et protégé par « le serment solennel » que le roi lui a fait « dernièrement » « par **sa** messe [la messe de Guise, que le roi ne considère pas comme sienne] » (p. 38, nous soulignons), signalant par là, comme le souligne la manchette, qu'il est « hérétique, et Monsieur de Guise protecteur de la foi et religion catholique ». L'ordre est donc donné de faire venir le duc afin de l'achever dans un bain de sang et les trois comploteurs peuvent se séparer en jurant le secret.

Tout est en place pour la catastrophe annoncée à l'acte I, redoutée à l'acte II et décidée à l'acte III. Le scandale de la cruelle mise à mort de Guise sera d'autant plus grand qu'elle intervient dans un moment de grand bonheur, comme l'indique le Chœur qui célèbre la joie apportée par les états généraux et par la Noël, et prie Dieu qu'un revers de fortune ne vienne pas troubler « ce double heur ».

(d) Faire couler le sang de Guise sous les yeux du public ou le « clou » du spectacle : un assassinat plus frappant qu'historique

Monsieur de Guise, objet tous les discours depuis le début de la pièce, entre (enfin) en scène à l'acte IV, sous les yeux d'un public qui le sait, par les événements historiques comme par la fable tragique, promis à une mort imminente. L'ensemble de l'acte va souligner son courage face à son destin sanglant, courage à nouveau en tous points opposé à la couardise du roi Henri.

Dans l'échange en stichomythie qui ouvre l'acte, le duc de Guise, nouveau César, rejette les rumeurs et les songes funestes invoqués par sa mère qui cherche à le dissuader de se rendre auprès du roi ; le duc affirme qu'il ne veut pas paraître couard ni risquer de mettre en péril les états généraux qui doivent enfin ramener la paix dans le royaume, paix pour laquelle il se dit prêt à mourir. Les manchettes justifient de manière relativement spécieuse l'attitude du prince lorrain, qui pourrait

[1] Voir Annexe 9, p. 781.

paraître au lecteur arrogante, stupide ou, pire encore, suicidaire : le duc de Guise est bon et vertueux, il ne peut donc s'imaginer la méchanceté d'autrui et demeure persuadé que le roi va tenir sa parole, donc il ne va pas sciemment vers sa mort mais, quand bien même il le ferait, ce serait pour sauver son royaume.

La scène suivante constitue une nouvelle « station » du martyre de Guise, qui mime la Passion du Christ – la pièce ne s'y arrête pas, mais le 23 décembre 1588 est, coïncidence troublante pour certains ligueurs, un vendredi. À peine sorti de scène pour se rendre auprès du roi-Pilate qui le convoque pour le mettre à mort, le duc se trouve, « seul », dans un lieu indéfini où il est saisi par une angoisse (« Mais d'ou vient ce frisson ? Vois ! mon cœur tressaillant/ Me bat dans l'estomac sans cesse pantelant », p. 49) qui apparaît dans les récits de l'assassinat (le duc s'est trouvé mal ce matin-là au Conseil), mais rejoue également les douleurs du Christ au jardin de Gethsémani. Guise-Christ reprend cependant courage en plaçant son sort et celui du pays entre les mains de Dieu :

> [...] Toi grand Dieu, qui disposes
> Toutes nos actions ; toi, qui sais toutes choses,
> Détourne je te pri' tout malheur de mon chef :
> Et gardes ce pays d'infortune et méchef. (p. 49)

Le martyre à venir est également « authentifié » parce que le duc meurt pour des motifs religieux : alors même que les motivations royales ont été décrites par Belyard comme purement sanguinaires et cruelles afin de leur ôter toute légitimité, l'action du duc de Guise est placée sous le signe de la défense de l'Église catholique contre l'hérésie protestante :

> J'espère que bien tôt toute sédition
> Du huguenot maudit, et sa religion
> Trompeuse, vicieuse, apostée, inhumaine,
> Cèdera à la foi de l'Église romaine. (p. 49)

Ayant remis son âme à Dieu devant un public dès lors dépositaire de son courage, de sa dévotion et de sa catholicité sans faille, Monsieur de Guise, paré des vertus du martyr chrétien et du héros antique, peut marcher sereinement vers la mort que lui prépare Henri, le roi tyran et fainéant, dont il s'interroge non sans sarcasme sur le lever si matinal : « Il faudra que le roi je réveille/ Il n'est encore levé, ou bien c'est grand merveille » (p. 50).

En miroir du monologue du bon chrétien et fidèle serviteur Guise, le monologue de Larchant marque à nouveau la cruauté et la bestialité des comploteurs : filant la métaphore cynégétique, le capitaine se présente comme un « limier » (p. 50) impatient de saisir sa « proie » (p. 51). Quittant le vocabulaire de la chasse pour celui de la pêche, il compare ensuite le duc à un « gros brochet » qu'il invite ses gardes à « tire[r] vite, sitôt qu'il sera enrêté » (p. 51) – il utilise ces « mots ambigus afin qu'il ne soit entendu de Monsieur de Guise qui est jà proche », comme l'indique une manchette témoignant de l'attention que le dramaturge porte à la vraisemblance scénique de sa tragédie. À peine Guise et Larchant ont-ils échangé quelques paroles sur l'humeur et l'emploi du temps du roi, que le

capitaine enfonce son poignard dans le corps du duc, vite imité par le Chœur des gardes (qui ne correspond pas au Chœur de la pièce), donnant à voir au spectateur une saisissante scène de meurtre, que nous retranscrivons ici dans son entier :

LARCHANT
Voilà ses vœux. [les vœux du roi]

M. DE GUISE
Ha mon Dieu, je.

LE CHŒUR
Voilà ce que bien tu mérites.
Roi parisien.

M. DE GUISE
Las! est-ce pour mes mérites ?

LE CHŒUR
Nous avons notre tour.

M. DE GUISE
Ô !

LE CHŒUR
Tu as eu le tien.

M. DE GUISE
Mon Dieu merci.

LARCHANT
Guisard, ore te voilà bien.

LE CHŒUR
Crie merci au roi.

M. DE GUISE
Au roi ?

LARCHANT
Ton arrogance
Est or' bien rabattue.

M. DE GUISE
Ô Dieu, je vous.

LARCHANT
La France
N'a maintenant qu'un roi.

LE CHŒUR
Tu voulais commander.

LARCHANT
Il te fallait vraiment des états demander
À ton roi, t'égalant à sa grande puissance.

LE CHŒUR
Il est mort.

LARCHANT
Redoublez.

LE CHŒUR
Ha ! Cap de Dioux, je pense
Qu'il ne nous veut pas mordre.

LARCHANT
Il a ce qu'il lui faut.

LE CHŒUR
Nous lui avons fait faire un très beau soubresaut.

LARCHANT
Enfin il faut toujours que le déloyal meure,
Qui offense son roi. Impuni ne demeure
Jamais aucun mal-fait ou du faible ou du fort.

LE CHŒUR
Il ne respire plus : il pâlit : il est mort. (p. 51-52)

L'assassinat de Monsieur de Guise, tel qu'il est mis en scène par Simon Belyard, ne correspond pas aux événements du 23 décembre 1588 rapportés par les chroniqueurs du temps – dont aucun n'a cependant assisté au meurtre : convoqué très tôt au Conseil sur le prétexte que le roi désire ensuite se rendre à La Noue, le duc traverse l'esplanade du château vers huit heures et monte le grand escalier où se trouvent Larchant et ses gardes, qui lui présentent une supplique à soumettre au Conseil pour être payés, comme cela avait été prévu par le roi, afin que le duc ne s'inquiète pas de leur présence. Une fois la séance commencée, le secrétaire d'État Louis de Revol informe le duc que le roi veut lui parler d'urgence dans son cabinet, qui est séparé de la salle du Conseil par la chambre du roi ; Guise emprunte le couloir qui sépare la salle du Conseil de la chambre royale et, après avoir soulevé une tapisserie, entre dans la chambre, où se trouvent une dizaine des Quarante-cinq gardes gascons, qui l'encerclent et le poignardent. Selon Pierre de L'Estoile, le duc aurait crié avant de mourir « Mon Dieu, je suis mort, ayez pitié de moi[1] » ; le médecin du roi Marc Miron affirme quant à lui que Guise aurait tenté d'appeler ses amis restés dans la salle du Conseil avant de s'effondrer en criant « Miséricorde ![2] » ; enfin, dans le récit de l'assassinat que livre Étienne Pasquier, le duc meurt sans avoir le temps de prononcer un mot[3].

Conformément à sa volonté de proposer une mise en scène avant tout exemplaire et non strictement historique des événements de Blois, Simon Belyard donne une version des faits qui ne correspond qu'imparfaitement à la vérité ; dans *Le Guisien*, Monsieur de Guise est tué ni exactement à l'endroit et au moment où son meurtre a eu lieu, ni par ses véritables exécuteurs (le juron gascon « Cap de Dioux » accuse un des Quarante-Cinq, mais ces derniers ne sont pas sous l'autorité de Larchant, qui se trouve à l'extérieur de la chambre du roi). Loin de la précision factuelle et « documentaire » de Pierre Matthieu, le choix de représenter sur la scène le moment même de l'assassinat permet au dramaturge champenois de prendre des libertés avec l'histoire. L'effet pathétique de la mort du Duc dans *La Guisiade* est fondé sur la connaissance que le public a eu des massacres de Blois par les pamphlets et les gravures ligueurs, dont le récit du Messager convoque les

[1] L'ESTOILE Pierre de, *Registre-journal d'un curieux pendant le règne de Henri III (1574-1589)*, *op. cit.*, p. 268.
[2] MIRON Marc, « Relation de la mort de messieurs le duc et cardinal de Guise, par le sieur Miron, médecin du roi Henri III », *op. cit.*, p. 474.
[3] PASQUIER Étienne, « À monsieur Airault, lieutenant criminel d'Angers », *op. cit.*, p. 24 : « il n'eut moyen que de râler ».

éléments devenus topiques (notamment la tapisserie), qui doivent immédiatement « faire image » dans l'esprit du spectateur. En faisant couler le sang de Guise sur le théâtre dans le présent de la représentation, Belyard n'a pas besoin de recourir à cette mémoire du public – de surcroît moins vive en 1592 qu'en 1589 –, il peut donc proposer une version quelque peu éloignée de la vérité, mais scéniquement très efficace. Si Belyard souhaitait être davantage fidèle à l'histoire, il lui faudrait en outre représenter la séance du Conseil et ses nombreux personnages, ce qui ne serait pas sans poser des problèmes matériels d'espace scénique et de distribution. L'auteur du *Guisien* privilégie donc l'effet frappant sur le « vrai documentaire » et, en dix-sept vers extrêmement hachés, dans lesquels l'action l'emporte sur la construction rhétorique, fait mourir Monsieur de Guise sous les coups (on peut supposer de poignard) de ses assaillants. Dans la tradition des « secrets » des mystères, la mise en scène de la pièce par « M. Pajot » a très certainement utilisé des éponges gorgées d'un liquide rouge (vin, poudre de tournesol délayée, voire éventuellement sang de bœuf), placées sous le pourpoint de l'acteur incarnant Guise, pour faire couler le sang du duc sur le théâtre. Ce sang est en effet nécessaire à la lisibilité de la scène – dont certaines répliques sont coupées par l'emballement de l'action –, à l'effet d'horreur que le dramaturge veut susciter dans le public et à la cohérence thématique de la pièce, fondée sur le leitmotiv du sang christique guisien. Dans deux vers tronqués, le duc a néanmoins le temps d'invoquer Dieu par deux fois, prouvant encore qu'il meurt en bon chrétien, assassiné par des sicaires hérétiques qui se rient de leur propre cruauté (« Nous lui avons fait faire un joli soubresaut ») et ne montrent aucun respect pour son corps mort : « Trainez-le là-dedans. C'est bien chose assurée/ Que notre récompense est déjà préparée » (p. 52).

Puisque les bourreaux sont insensibles, c'est au Chœur que revient la charge de prononcer l'oraison du duc et d'inciter le public aux larmes, après le choc et l'horreur qu'a nécessairement provoqué la représentation si brutale et directe de sa mort :

> Le DUC GUISARD est mort,
> Guisard l'honneur des combats, et alarmes :
> Fonds-toi en pleurs, France, fonds-toi en larmes,
> Gémissant cette mort.

La déploration du « duc Guisard » s'inscrit cependant dans une incitation plus générale à pleurer sur les malheurs que la France subit depuis « vingt ans » et, implicitement, jusque dans le temps présent de la représentation du *Guisien*, déchiré par le conflit de succession au trône de France :

> [...] Or pleurons désormais :
> [...] Sus pleurons à jamais. (p. 53-54)

Dans *Le* Guisien, le « clou » du spectacle tragique – la mise en scène de l'assassinat du duc de Guise – ne recherche donc pas à reproduire « la naïve livrée de vérité », mais à « présentifier » le plus frontalement possible un acte sanglant frappant, afin de renforcer sa puissance pathétique et polémique dans le temps présent des spectateurs, près de trois ans après les faits représentés.

(e) Henri sous les traits d'Atrée : le tyran sénéquien se repaît de la douleur de ses victimes

La mise en scène de l'assassinat à l'acte IV s'arrête cependant à l'instant de la mort du duc et ne montre pas les sévices auxquels le roi et ses fidèles se seraient livrés sur son cadavre selon la propagande ultra-catholique – spectacle sans nul doute considéré comme indigne d'une esthétique antiquisante, en plus des difficultés techniques qu'il ne manquerait pas de poser pour un théâtre non professionnel, puisqu'il nécessiterait le recours à un cadavre « feint ». Pour profiter cependant du potentiel pathétique de cette évocation de cruauté, l'acte V du *Guisien* ne donne pas seulement à entendre la déploration du meurtre, mais renchérit en détails cruels et sanglants qui font d'Henri III un nouvel Atrée, et cherchent à faire couler les larmes des spectateurs, tout en renforçant leur indignation, afin de conforter leur détermination ligueuse.

Dans une tirade ponctuée de nombreuses interjections, de lamentations et d'adresses au Ciel, Le Soudard avertit Madame de Nemours de la mort de son fils, en insistant sur le traitement inhumain que le roi a réservé à sa dépouille. Comme dans *La Guisiade*, ce récit convoque les traits qui ont contribué à forger la légende noire d'Henri III : le monarque aurait sondé les différentes plaies du duc pour déterminer laquelle était la plus profonde, il aurait piétiné son cadavre et se serait réjoui d'être à présent « seul roi » de la France. Dans une seconde réplique moins marquée par l'émotion, Le Soudard livre un récit plus circonstancié des événements :

> **Dedans son cabinet**, la canaille enragée,
> A passé cette nuit, sombre, épaisse, ombragée,
> [...] À peine il était jour [...]
> Il [le roi] envoie un garçon appeler Monseigneur :
> Il n'est sitôt venu, que tous (ô quel malheur !)
> Tous ses coupe-jarrets, bourreaux pleins de furie,
> **Cachés de tous côtés de la tapisserie**,
> Se jettent, enragés, ensemble dessus lui :
> Massacrent de la France, et l'honneur, et l'appui,
> À grands coups de poignard, que mille fois ils plantent
> Dans ses membres saisis, **qui le pavé sanglantent**
> **De leur pourpre vermeil, qui jaillit bou-bouillant**,
> Monseigneur, ses meurtriers, et **tout le lieu souillant**. (p. 59, nous soulignons)

Le détail de la « tapisserie », parfaitement connu du public, doit immédiatement convoquer à l'esprit du spectateur la scène de meurtre de l'acte précédent et superposer la figuration topique de l'assassinat véhiculée par la propagande ligueuse à sa représentation scénique à l'acte IV, et ce malgré l'incohérence manifeste entre le récit et ce qui a été représenté. Le public apprend en effet à l'acte V que le meurtre s'est déroulé, plus ou moins conformément à la réalité, dans le « cabinet » du roi, or cette information contredit la mise en scène de l'acte IV, dans laquelle Monsieur de Guise est tué sur l'escalier qui le conduit au Conseil. On le voit, la préoccupation de Belyard n'est pas de mettre en scène les événements de Noël 1588 avec une précision documentaire « historiographique », mais de proposer une représentation scénique marquante des faits, en combinant éléments topiques réels et

connus du public par la propagande ligueuse (dans le récit du Soudard) et efficacité scénique de la « présentification » sanglante du sang guisien. Nous ne pouvons en effet que noter l'insistance avec laquelle Le Soudard évoque l'écoulement du sang « bou-bouillant » de Guise (le redoublement expressif de la première syllabe est emprunté à Ronsard et, surtout, à Guillaume Du Barthas), ce sang « souillant » « tout le lieu » et impliquant peut-être, *a posteriori*, force effets spéciaux lors de la représentation. Le roi, « athéiste perfide » et « poltron » (p. 59), est encore une fois présenté comme un tyran massacreur, un boucher assoiffé de ce « pourpre vermeil » qui, dans tous les actes du *Guisien*, incite le public à la vengeance.

Le Soudard annonce ensuite que le roi a fait prisonniers « les autres guisiens » (p. 59) – à savoir le cardinal de Guise, le prince de Joinville, fils du duc de Guise, leur frère utérin le duc de Nemours et leur cousin germain le duc d'Elbeuf – ainsi que plusieurs autres membres du parti ligueur. Madame de Nemours, qui comprend mal, croit que tous ses enfants sont morts et s'évanouit ; Le Soudard, La Nourrice et les Damoiselles de Madame de Nemours la portent sur son lit, presque morte. Le Chœur, qui intervient pour la première fois à l'intérieur d'un acte, afin de permettre aux personnages de sortir de scène, reproche enfin à la Fortune de s'en prendre toujours à l'« homme juste » pour favoriser « l'impie » (p. 60-61) – il est d'ailleurs intéressant de noter que, au sein même d'une esthétique de la « présentification » événementielle maximale, Simon Belyard choisit de cantonner les chœurs à un discours topique, très « décroché » de l'actualité des événements représentés et donc conforme à la tradition sénéquienne dont il s'inspire.

La déploration sur le sort de la France est redoublée par La Damoiselle, qui s'en prend au « tyran trois fois infâme » Henri et aux ennemis des Guise, « les hérétiques, athéistes gabelleux et tels autres mange-peuple » (p. 62), comme le précise une manchette qui rappelle l'opposition de la Ligue aux impôts royaux qui servent, selon elle, à dépouiller le peuple au profit des mignons royaux. La Damoiselle quitte précipitamment la scène quand elle voit arriver Henri : « Mais hélas le voici : à temps je me retire/ Pour Madame avertir, qui languit en martyre » (p. 63). Ces deux vers confirment l'attention que Simon Belyard porte aux entrées et sorties de ses personnages et donc à la mise en scène du *Guisien* : à l'arrivée de Guise sur le lieu de son massacre, Larchant utilise des « mots ambigus » pour ne pas se faire entendre du duc ; à la fin de la scène du meurtre, Larchant ordonne à ses hommes d'évacuer le cadavre pour libérer la scène et permettre l'entrée du Chœur ; la sortie de scène de Madame de Nemours à l'acte V est « naturalisée » par la proposition du Soudard de la porter sur son lit ; l'entrée du roi est annoncée par La Damoiselle, comme la seconde entrée de la duchesse de Nemours sera annoncée par le roi.

Le dramaturge champenois se montre ainsi préoccupé de la scène, de ses contraintes, mais également des effets frappants qu'elle peut provoquer sur le public. L'entrée en scène du monarque est mise en exergue par l'annonce de La Damoiselle et surtout par sa fuite devant ce monstre furieux, dont

le premier vers est une réécriture des paroles d'Atrée dans le *Thyeste* de Sénèque[1] : « Aux astres clairs égal je marche triomphant/ Et d'un chef élevé aux pôles hauts touchant » (p. 63), qui démarque les vers latins « *Aequalis astris gradior et cunctos super/ altum superbo vertice attingens polum* » (*Thyestes*, v. 885-886). L'intertexte sénéquien renchérit sur la superposition de la figure royale avec le tyran impie, ivre de vengeance, faisant manger à son frère la chair de ses propres enfants. Henri se réjouit de la mort du duc, qui lui permet de régner seul sur la terre, et confirme son athéisme en proclamant ne pas s'intéresser au trône céleste, qu'il laisse à des dieux dont il remet très manifestement en cause l'existence :

> Gouvernez votre ciel, Dieux (s'il en est là-haut)
> Je n'en suis envieux : du ciel il ne me chaut. (p. 63)

Le roi se présente à nouveau comme un monarque sanguinaire, « jamais repu de cruauté » (p. 64), qui invite ses partisans, les « gentils royaux », à venir contempler le cadavre de Guise « **en son sang répandu**./ Dedans [s]on cabinet gisant mort étendu » (p. 63, nous soulignons). Voyant s'avancer Madame de Nemours, Henri se repaît de la « grande douleur » (p. 64) qu'il a provoquée et dont il s'apprête à rechercher les traces sur son visage. À la mère des Guise qui l'accuse de toutes les infamies (« Poltron, efféminé, vaisseau de paillardise/ Mange-peuple, larron, ennemi de l'Église », p. 65) et l'implore de lui rendre le corps de ses fils avant de la mettre à mort pour abréger ses souffrances, Henri oppose un refus catégorique et lui annonce la mort à venir du cardinal et de ses « autres fils », ainsi que les supplices post-mortem qu'il va leur infliger :

> [...] mais avant tu verras
> Ton cardinal meurtri, et un **sanglant** carnage
> De tous tes autres fils tu verras davantage
> Le feu gloutonnement se paître des monceaux,
> De leurs membres **saigneux** tronçonné en morceaux :
> Puis étant consommés en poussières menues,
> Je les ferai porter à l'Autan par les nues.
> [...] Je me réserverai quelque tête **sanglante**,
> **Sale de sang caillé**, et cervelle coulante
> Dessus son front crasseux, dedans ses yeux pourris,
> Dont je veux que les miens soient tous les jours nourris. (p. 65, nous soulignons)

L'évocation du plaisir macabre de la contemplation des chairs sanglantes ou en décomposition exclut Henri du monde humain pour en faire un être à la noirceur exceptionnelle, supérieur dans le mal et capable d'imaginer les supplices les plus sacrilèges, comme celui de la dévoration des enfants par leur propre mère :

> Ô ! qu'il me fâche encor' que t'en est avertie :
> Je t'eusse fait manger leur charogne rôtie :
> Afin que ce tien ventre, ou ils furent conçus,
> Fût tombeau des enfants qui de lui sont issus. (p. 66-67)

[1] Ce rapprochement a été noté par Olivier Millet dans son article « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *op. cit.*, p. 32.

L'acte d'anthropophagie, qui avait été sous-entendu au cours de la pièce par les mentions du bûcher dont le feu devait se « paître » des cadavres des Guise, est ici explicite et constitue l'acmé du portrait de Henri en tyran cruel. Ce sont en effet les dernières paroles du roi : Henri sort ensuite de scène sous les imprécations de Madame de Nemours, qui conjure Jupiter de lancer son foudre sur ce « barbare tyran, pour venger ce méchef » (p. 67), avant d'inviter le Chœur des Damoiselles à pleurer avec elle « Pour la mort de [s]on fils la gloire des alarmes » (p. 67).

Le Guisien s'achève sur un thrène à deux voix, les sizains du Chœur des Damoiselles et de Madame de Nemours seule alternant pour déplorer le sort du duc de Guise et, à travers lui, de la France « tout éplorée » (p. 67) depuis la mort d'Henri II. Cet effet de clôture pathétique, qui invite le spectateur à la déploration, diffère radicalement du suspens (relatif) ouvert par Pierre Matthieu à la fin de *La Guisiade* et témoigne encore une fois de la différence de construction dramaturgique entre les deux pièces, malgré leur objectif commun de propagande ligueuse.

D) Mettre l'actualité en théâtre ou faire du théâtre avec l'actualité ?

Les différences que nous avons soulignées en termes de construction dramaturgique, de traitement des personnages et de représentation scénique entre *La Guisiade* et *Le Guisien* peuvent sembler étonnantes, ces deux tragédies d'actualité prenant pour sujet les mêmes événements et ayant toutes deux été écrites peu de temps après les faits qu'elles mettent en scène, dans un contexte ultra-catholique, par des auteurs qui sont des partisans également déclarés de la Ligue.

La première édition de *La Guisiade* a cependant été composée et publiée avant le régicide d'Henri III qui, nous l'avons vu, bouleverse l'échiquier politique et dynastique de la France et radicalise *a posteriori* la contestation ligueuse à l'encontre du pouvoir royal en général et du dernier Valois en particulier. Les changements que Pierre Matthieu apporte à sa pièce entre la première et la troisième éditions déplacent l'accent de l'appel à la révolte contre le roi à la justification de son assassinat (qui n'est jamais évoqué), présenté implicitement comme une conséquence des actions sacrilèges que le souverain a commises à Blois contre les frères Guise. Les modifications apportées à *La Guisiade* après le 1er août 1589 sont cependant davantage paratextuelles (l'inflation des « arguments ») que textuelles et la structure générale de la pièce demeure identique. Nécessité de conserver en grande partie la composition de la première édition pour ne pas augmenter les dépenses d'impression ou volonté de profiter rapidement de la nouvelle donne politique pour ternir encore davantage la mémoire d'Henri III et délégitimer ainsi son successeur désigné Henri de Navarre : les raisons ne manquent pas pour expliquer l'absence de remaniement radical de *La Guisiade* après le régicide ; cependant, il n'est pas du tout certain que Pierre Matthieu aurait choisi de changer la composition d'ensemble de sa tragédie d'actualité, quand bien même, ces obstacles matériels levés, une nouvelle inspiration dramatique ligueuse l'eût saisi.

En 1589, les assassinats de Blois sont encore très récents et très présents dans les mémoires des spectateurs – l'oraison funèbre des frères Guise n'est prononcée par Pierre Matthieu à Lyon qu'au mois de juin –, le deuil du duc et du cardinal est encore de rigueur et la représentation sur la scène du corps sanglant et violenté d'Henri de Guise, si elle n'eût peut-être pas déplu à son frère brutal et jaloux le duc de Mayenne, dédicataire de *La Guisiade*, aurait sans doute choqué le public ligueur profondément affecté par la mort sacrilège de son héros. À défaut de ne pouvoir célébrer dignement leurs funérailles par le « piteux triomphe[1] » de leur cercueil fermé et de leur effigie de cire, comme pour leur grand-père Claude de Lorraine en 1550, il ne serait pas convenable de présenter sous les yeux du public les cadavres avilis, dépecés et brûlés des princes lorrains. Nous avons pu voir comment, dans les gravures ligueuses imprimées immédiatement après les « massacres » de Blois, la représentation des corps violemment démembrés des Guise est évitée au profit d'une raideur solennelle proche de la statuaire, mettant en avant les stigmates des martyrs et non l'ignominie de la destruction de leurs dépouilles, qui pourrait rappeler les accusations de rébellion et de complot, invoquées par le roi pour justifier leur mise à mort. À ces nobles effigies de papier, les gravures protestantes opposent au contraire le spectacle du bûcher des « traîtres » et du traitement réel ou fantasmé (leurs têtes coupées et exposées) que le roi a réservé à leurs cadavres. Si les pamphlets ligueurs décrivent par le menu les sévices royaux, les graveurs et les peintres semblent reculer devant la représentation figurée de ces épisodes. Par pudeur, respect, stratégie politique et souci de se conformer à la rhétorique émotionnelle du deuil public d'une personnalité admirée, Pierre Matthieu choisit également de ne pas représenter la mise à mort de Guise, sans que ce refus de représentation puisse être imputé à des règles de « bienséance » théâtrale encore très peu contraignantes – Matthieu n'évoque jamais à ce titre le « *multa tolles ex occulis* » d'Horace –, ou à des difficultés techniques – la pratique des mystères a appris aux hommes de théâtre toutes les façons de faire couler du sang sur la scène. En plaçant la mise à mort du duc dans le hors-scène de *La Guisiade*, le dramaturge franc-comtois érige un tombeau aux cendres dispersées du Balafré et met en avant la fonction mémorielle du théâtre d'actualité en voulant préserver le souvenir glorieux du héros-martyr Guise aux yeux du public « à peine [...] ressuyé[s...] d'une si étrange vengeance » (*Discours sur le sujet de cette tragédie*).

Dans *Le Guisien* de Simon Belyard, les années écoulées entre les faits et leur mise en scène à Troyes ont quelque peu changé la perspective sur le héros national Guise, dont l'image n'est plus aussi vive qu'au lendemain de son massacre. Il est nécessaire de ranimer l'émotion du public troyen, sans doute un peu émoussée par le long conflit de succession au trône, et ce afin de réveiller sa haine du Valois et de Navarre, en la « retrempant » dans le sang d'Henri de Guise abondamment répandu sur la scène et dans les larmes que les spectateurs sont conviés à verser avec Madame de Nemours et le Chœur des Damoiselles à la fin de la pièce. La participation de Belyard à l'effort de guerre (« j'ai fait

[1] Voir CHATENET Monique, « Quelques aspects de funérailles nobiliaires au XVI^e siècle », in Jean Basalmo (éd), *Les Funérailles à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 37 et 52.

cette tragédie [...] pour encourager le peuple bien affectionné de toujours persister de bien en mieux à maintenir l'Église, et la patrie contre l'hérétique », dédicace à Nicolas Dehault) se veut un appel aux populations ligueuses à rester fermes dans le combat contre l'hérétique Navarre, mais cette mobilisation du public passe par une émotion « ravivée » à l'égard d'événements qui appartiennent à une actualité encore proche – le dramaturge utilise ainsi des détails historiques qui font immédiatement « image » dans l'esprit du spectateur –, mais cependant plus éloignée que pour le public lyonnais de 1589. L'obsession du spectacle sanglant qui traverse *Le Guisien* traduit l'usage que fait Belyard de l'effet pathétique comme ciment de l'action politique, quand Pierre Matthieu fonde son argumentation ligueuse sur une démonstration historique qui souhaite renforcer la conviction des spectateurs par le spectacle de l'enchaînement logique et chronologique des événements.

Cette différence flagrante entre une rhétorique historique mémorielle et une rhétorique pathétique « présentifiante » n'est cependant pas seulement liée à la plus ou moins grande distance temporelle qui sépare les assassinats de Blois de leurs deux mises en scène au XVI^e^ siècle ; elle repose également sur une conception radicalement différente du rapport que l'écriture d'une pièce de théâtre entretient avec son sujet d'actualité.

Pierre Matthieu fait avant tout œuvre d'historien quand il rédige *La Guisiade* et choisit le genre théâtral, qu'il connaît et maîtrise depuis les tragédies de collège qu'il a composées dans sa jeunesse, comme le support d'une mise en forme de l'actualité. Il ne nous semble donc pas tout à fait pertinent de dire, comme le fait Olivier Millet[1], que Pierre Matthieu pratique une esthétique du tableau qui rattache sa pièce à la tradition des mystères ; l'esthétique du tableau dans *La Guisiade* témoigne à nos yeux d'une vision « historique » de l'actualité et non d'une vision théâtrale. Pierre Matthieu a recours au théâtre pour proposer un récit historique dialogué et « en actions », selon les catégories canoniques d'Aristote, et réparti en actes, mais l'historien se trouve par moments « limité » dans son entreprise par la forme dramatique qu'il a choisie et qu'il cherche à « déborder » – par la fidélité au « vrai », qui l'oblige à rajouter des scènes qui le font dévier de son action, comme le monologue d'Épernon –, et à « compléter » – par les arguments qui lui permettent de raconter ce qu'il ne peut pas mettre en scène.

À l'inverse, l' « Apollon de collège » Simon Belyard écrit avant tout une tragédie humaniste sanglante, d'inspiration sénéquienne, qui prend pour sujet un événement du passé récent. La perspective est inversée : quand Pierre Matthieu doit adapter la structure dramatique de sa *Guisiade* à la vérité historique, Simon Belyard procède de manière exactement opposée et adapte les faits aux nécessités d'une intrigue théâtrale resserrée sur quelques personnages, marquée par des apparitions démoniaques, des songes funestes et des actions violentes, et où les personnages historiques doivent se

[1] MILLET Olivier, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *op. cit.*, p. 19.

conformer aux « types » attendus de la tragédie humaniste, notamment le tyran cruel (Henri) et les conseillers perfides et brutaux (Épernon et Larchant). Dans *Le Guisien*, l'actualité est moins le moteur de l'écriture que son support ; la liberté que Belyard prend avec son sujet n'est pas loin des principes de *dispositio* que chaque dramaturge applique quand il choisit pour sujet un épisode biblique ou mythologique. Tout en restant dans l'ensemble fidèle aux événements de Blois, le dramaturge troyen les convoque comme les éléments d'une « mythologie » ligueuse déjà constituée mais peu contraignante face à la force d'évidence de la représentation scénique, et qu'il peut plier à son style et à son esthétique. Bien entendu, le contexte ligueur dans lequel s'inscrivent l'écriture et la publication du *Guisien* influent très fortement sur la réception de la pièce en 1592 et nous invitent à ne pas faire des assassinats de Blois un simple « prétexte » choisi par le dramaturge Belyard qui aurait eu l'intention d'écrire une tragédie humaniste sanglante sur n'importe quel sujet. Néanmoins, en exploitant toute la plasticité scénique et dramaturgique de l'épisode de la mort des frères Guise, *Le Guisien* ouvre la voie aux futures adaptations théâtrales et cinématographiques de l'événement, détachées du principe d'actualité qui gouverne encore nos deux pièces.

Si leurs esthétiques diffèrent, Pierre Matthieu et Simon Belyard partagent néanmoins les mêmes objectifs généraux : célébrer la mémoire du duc de Guise, ternir le souvenir du roi Henri III et servir en cela le combat de la Ligue et de ses champions le duc de Mayenne et le « roi » Charles X contre le parti « hérétique » d'Henri de Navarre. Si le premier sert ces objectifs par une démonstration historique et politique implacable, et le second par la mise en scène sanglante des cruautés d'un roi-tyran, tous deux se trouvent confrontés d'une manière particulièrement aiguë aux risques de dispersion de leur message politique dans la confrontation des différents points de vue des personnages. Dans *Le Guisien*, la diabolisation du personnage d'Henri est telle, qu'elle semble prévenir toute « erreur » de lecture qu'un spectateur pourrait faire en faveur du roi, mais Simon Belyard redouble néanmoins de précaution pour l'édition et accompagne le texte des dialogues de très nombreuses manchettes qui doivent, pour reprendre ses termes, « aider les ignares » (« Au lecteur », A i v°). De la même façon, Pierre Matthieu dépeint l'entourage du roi sous des traits particulièrement diaboliques et hérétiques, mais choisit d'accompagner la *Troisième édition de La Guisiade* de longs arguments chargés de signifier au lecteur le « sens » politique des épisodes mis en dialogues dans les actes. Les manchettes et les arguments ne s'adressent cependant qu'au lecteur et le théâtre d'actualité de propagande prend toujours le risque de la polysémie du dialogue théâtral qui ne peut être contrôlé par un point de vue dominant et unifiant, à l'exception, peut-être, du chœur. Cependant, dans le contexte de réception ligueur à Lyon en 1589 et à Troyes en 1592, les risques que le public puisse prendre parti pour le roi contre Guise sont tout à fait réduits, pour ne pas dire nuls.

Cette unanimité « assurée » du public en faveur du duc de Guise ne semble d'ailleurs pas s'appliquer à son frère le cardinal, et la raison de l'absence du prélat dans les deux pièces qui

dramatisent l'actualité de Blois (il est rapidement évoqué à la fin du *Guisien*, mais avant tout pour souligner la cruauté d'Henri) pourrait bien résider, non tant dans le scandale « irreprésentable » que constitue l'assassinat d'un homme de Dieu, que dans le caractère éminemment controversé du personnage. « Violent, concubinaire, [le cardinal de Guise] ne remplit pas la charge d'un prélat de la Réforme catholique » et celui dont le pape Sixte Quint dit après sa mort à Blois « qu'il n'avait de cardinal que le bonnet[1] » a dû sembler à nos dramaturges peu à même de susciter une réaction consensuelle du public ligueur, malgré sa fin tragique. Les deux dramaturges ne passent cependant pas sous silence la mort du cardinal : Matthieu promet une pièce sur cet épisode particulier à la fin de la *Guisiade*, quand Belyard évoque son supplice dans les propos d'Henri et le nomme même en premier dans le titre de sa pièce, *Le Guisien ou perfidie tyrannique commise par Henri de Valois ès personnes des illustrissimes révérendissimes et très généreux princes Louis de Loraine cardinal, et archevêque de Reims, et Henri de Loraine duc de Guise, grand maître de France*. Ces mentions s'expliquent par le fait que le caractère exceptionnel de l'assassinat d'un cardinal par un roi très chrétien est propre à susciter l'indignation du spectateur catholique, mais cet épisode ne doit être convoqué que comme signe de l'hérésie d'Henri III qui a souillé de sang une robe pourpre, selon l'image consacrée des pamphlets. Le théâtre d'actualité de propagande semble ne pouvoir mettre en scène que des figures univoques – ou du moins présentées comme telles par les dramaturges et perçues comme telles par les spectateurs – qui soutiennent, dans le Bien ou dans le Mal, l'univocité du propos tenu par la pièce et l'univocité de la réaction souhaitée dans le public.

L'autre œuvre dramatique connue de Simon Belyard, reliée au *Guisien* dans les trois exemplaires de la pièce qui sont parvenus jusqu'à nous, met ainsi en scène, non pas le cardinal de Guise, mais le prince de Joinville, fils d'Henri de Guise devenu duc à la mort de son père, dont on espère qu'il a hérité les qualités incomparables. Le *Charlot ou églogue pastourelle sur les misères de la France, et sur la très heureuse et miraculeuse délivrance de très magnanime et très illustre prince monseigneur le duc de Guise*[2] donne à voir le chant de trois bergers accompagnés d'un chœur de Nymphes, qui se réjouissent de l'évasion du jeune Charles Ier de Lorraine de sa prison de Tours (le 15 août 1591) et célèbrent en lui le « fils d'un pasteur de bonne nation ;/ Le meilleur qui porta en ce monde houlette » (p. 19). Si le théâtre d'actualité ligueur a su faire d'Henri III, en s'appuyant sur les pamphlets et les gravures, le modèle du tyran sanguinaire et hérétique, c'est au preux duc Henri de Guise qu'elle avait besoin, dramaturgiquement, de l'opposer : la mort de ce dernier à Blois laisse le champ libre à Henri de Navarre, sur la scène du royaume de France, comme sur la scène du théâtre d'actualité – le prince de Joinville est trop jeune et ses velléités sont contrées par le gros Mayenne, qui ne parvient pas lui-même à prendre pleinement la succession de son frère jalousé. Pour incarner ce

[1] JOUANNA Arlette (éd), *Histoire et dictionnaire des guerres de religion, op. cit.*, p. 1056.
[2] BELYARD Simon, *Charlot ou églogue pastourelle sur les misères de la France, et sur la très heureuse et miraculeuse délivrance de très magnanime et très illustre prince monseigneur le duc de Guise,* Troyes, Jean Moreau, 1592.

héros dont il possède déjà les qualités guerrières et oratoires, il faudra cependant au Navarrin revêtir le dernier « costume », celui de la catholicité, comme nous le verrons dans la Troisième Partie de notre travail. En 1592, Henri de Navarre n'est cependant pas encore converti et il apparaît inconcevable pour le camp ligueur de se rallier un jour à ce roi hérétique auquel il oppose la mémoire du preux chevalier de la foi le duc de Guise. En convoquant sur la scène le souvenir de sa fin sanglante, et en le ré-activant dans le présent de la représentation, le théâtre d'actualité ligueur cherche au contraire à raviver l'indignation du public face au scandale de cet assassinat afin de l'inciter à poursuivre son combat contre « l'usurpateur » navarrais.

IV. L'actualité comme manifestation (impossible) de la transcendance ou l'intériorisation de la faute par les catholiques : *La Peste de la peste* (1584) et *Le Petit rasoir des ornements mondains* (1589)

Le théâtre d'actualité que nous avons abordé jusqu'ici dans ce chapitre propose avant tout une vision politique, historique et « humaine » du conflit religieux : *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* présente le massacre d'août 1572 comme la nécessaire répression d'un complot huguenot contre la monarchie, incarné par l'*hybris* athée de l'amiral de Coligny, et non comme la « purgation » sanglante de l'hérésie protestante par les catholiques intransigeants ; *La Pastorelle sur la victoire* de Loys Papon appelle certes à la guerre sainte, mais à travers l'action militaire de la noblesse forézienne et des frères Guise, qui ont remporté la victoire sur un ennemi aussi déprédateur et ivrogne que réformé ; dans *La Guisiade* et *Le Guisien,* les assassinats de Blois sont la conséquence de la jalousie plus ou moins furieuse d'Henri III à l'encontre de son preux serviteur le duc de Guise, et si les deux pièces ligueuses diabolisent l'entourage du souverain ou le roi lui-même, elles font du duc un martyr politique, bien plus qu'un martyr religieux. Le rêve d'une unité des sujets du royaume dans les premières années du règne de Charles IX s'est évanoui dans la réalité des conflits civils et l'ennemi à exclure de l'Union a été clairement défini par le camp (ultra)catholique : il s'agit tout d'abord du protestant comploteur soutenu par des armées étrangères puis, dans les discours ligueurs plus tardifs, d'un roi perverti par son entourage de mignons machiavéliques et athées. L'invocation magique d'un présent « agreste » doré a laissé place à un présent « politique » de fer et de sang, marqué au sceau d'une histoire humaine faite de trahisons, de guerres et d'assassinats, rythmant une actualité dont la Providence divine semble s'être retirée.

Deux pièces catholiques d'actualité, écrites par des sujets du très catholique roi d'Espagne Philippe II, témoignent cependant d'une autre lecture des événements des années 1580, et cherchent à représenter une vision théologique du temps présent, dont le désordre serait le signe et l'expression de la colère de Dieu contre son peuple (catholique). Puisque Dieu ne donne pas la victoire définitive sur les hérétiques au camp catholique, alors que ce dernier est nécessairement dans le vrai (et, le plus souvent, beaucoup plus puissant militairement), cela doit être parce que ses fidèles s'écartent du droit chemin de la vertu qu'il a tracé pour eux. Cas-limite de notre corpus, *La Peste de la peste ou Jugement divin, tragédie*[1], de Jean-Édouard Du Monin, publié en 1584 à Paris, s'inspire de l'épidémie de peste

[1] DU MONIN Jean-Édouard, *La Peste de la peste ou Jugement divin, tragédie*, in *Le Carême de Jean-Édouard Du Monin, divisé en trois parties*, Paris, Jean Parent, 1584. Les citations renverront à l'édition suivante : Gilles Banderier (éd), in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 4, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1999.

qui touche la capitale à l'été 1580, pour proposer au public une tragédie allégorique qui appelle le spectateur à faire pénitence afin de détourner du royaume de France les foudres de l'ire divine – dont la peste est une manifestation. La *Tragédie nouvelle dite Le Petit rasoir des ornements mondains*[1], composée par le frère franciscain Philippe Bosquier et publiée à Mons en 1589, met quant à elle en scène l'attaque menée par les armées protestantes des Provinces-Unies contre les villes belges fidèles à l'Espagne catholique. Dans *Le Petit rasoir* de Bosquier, les réformés deviennent un fléau que Dieu déchaîne sur son peuple pour le punir de ses déportements, et ce notamment en matière d'« ornements superflus du corps », c'est-à-dire de vêtements trop recherchés et somptueux. Le présent de fer et de sang est moins dans ces deux pièces le produit de la guerre entre protestants et catholiques, que le signe du châtiment que le Dieu (catholique) réserve aux fidèles qui s'écartent de l'observance de Sa Loi. Si la faute est humaine, sa punition dévastatrice est l'œuvre du Seigneur : Du Monin et Bosquier proposent au public de lire dans le présent et l'ici-bas ensanglantés la marque de la transcendance divine. En faisant de l'épidémie de peste et des victoires des protestants contre les armées espagnoles catholiques des instruments entre les mains d'un Dieu de colère, les deux dramaturges représentent l'actualité dans une perspective plus eschatologique qu'historique, et ce afin d'appeler les spectateurs au repentir, à l'amendement et à la condamnation de l'ennemi « intérieur », le mauvais catholique – et non tant, contrairement à Pierre Matthieu et Simon Belyard, à la lutte armée contre l'ennemi « extérieur » huguenot.

L'amendement auquel incite les deux pièces est cependant plus moral que théologique : la colère de Dieu ne semble pas s'exercer contre l'incroyance de ses fidèles ou leurs manquements au dogme, mais contre l'excès de liberté auquel ils aspirent (*La Peste de la peste*) et contre leur conduite frivole (*Le Petit rasoir des ornements mondains*). Cette lecture morale de l'actualité peut s'expliquer par le contexte « éducatif » (pour ne pas dire scolaire) qui préside à l'écriture de la pièce de Du Monin, professeur au collège de Bourgogne qui inclut dans sa pièce un Chœur d'écoliers, et peut-être également à la pièce de Bosquier – bien que ce dernier ne mentionne pas dans ses écrits qu'il ait enseigné dans des écoles, sa fonction de prédicateur l'inscrit dans un horizon « pédagogique ». Une tradition critique discutée mais persistante et intrigante au regard de notre corpus témoigne de l'appartenance de ces deux pièces à un répertoire édifiant, propre à être joué dans les institutions scolaires : une représentation de la *Comédie française intitulée l'Enfer poétique*[2] de Benoît Voron, suivi du *Petit rasoir des ornements mondains* (non encore publié) puis de *La Peste de la peste*, aurait été donnée par les élèves du collège de Nazareth à Bruxelles en 1587. Reprise par Victor Fournel[3]

---

[1] BOSQUIER Philippe, *Tragédie nouvelle dite Le Petit rasoir des ornements mondains : en laquelle toutes les misères de notre temps sont attribuées tant aux hérésies qu'aux ornements superflus du corps, composée par F. Philippe Bosquier, Montois, religieux en l'ordre de saint François, en la province de Flandre*, Mons, Charles Michel, 1589. Les citations renverront à cette édition.

[2] VORON Benoît, *Comédie française intitulée l'Enfer poétique, sur les péchés mortels : et les sept vertus contraires,* Benoît Rigaud, Lyon, 1585.

[3] FOURNEL Victor, *Curiosités théâtrales*, Paris, A. Delahaye, 1859, p. 93-94.

puis, avec précaution, par Raymond Lebègue[1], la mention de cette triple représentation apparaît pour la première fois à notre connaissance dans les *Légendes des origines* de Jacques Collin de Plancy[2], pour s'élever contre l'idée selon laquelle représenter l'actualité sur la scène théâtrale serait propre au XIX^e^ siècle – ce que nous ne contesterons nullement ici. L'anecdote, dont les sources ne sont pas mentionnées, est particulièrement « dramatique » : pendant la représentation de la troisième pièce, *La Peste de la peste*, les loges construites pour l'occasion se seraient effondrées, blessant plusieurs spectateurs et provoquant un violent incendie. Or cet accident survenu au collège de Nazareth à l'occasion d'une représentation théâtrale est attesté, mais pour une autre pièce de théâtre : le 20 juillet 1587, alors que les élèves du collège de Nazareth jouent la *Tragicomedia venerabilis sacramenti* – tragicomédie néo-latine prenant pour sujet les hosties poignardées et conservées comme reliques à la collégiale SS Michel et Gudule à Bruxelles – deux spectateurs meurent dans l'effondrement des loges édifiées pour l'occasion[3]. Peut-être la représentation des pièces de Voron, Bosquier et Du Monin a-t-elle eu lieu un autre jour au collège de Nazareth et la tradition a amalgamé cet événement théâtral avec l'accident du 20 juillet 1587, peut-être aussi n'a-t-elle jamais eu lieu. Il peut sembler étrange de faire jouer trois pièces de manière consécutive, qui plus est une comédie et deux tragédies, alors que les habitudes de représentation font fréquemment donner « seulement » deux pièces, généralement une pièce relevant d'un « grand genre », suivie d'une pièce d'un genre « mineur », bergerie ou pastorale le plus souvent. La réunion de textes produits – et pour l'un non encore publié – dans des lieux aussi divers que Lyon, Le Biez en Artois (où Philippe Bosquier rédige *Le Petit rasoir*) et Paris est également surprenante, bien que l'on puisse penser que les textes circulent plus facilement au sein du réseau des collèges – ce qui n'explique cependant pas la présence de la *Tragédie nouvelle* du frère Bosquier, dont nous savons qu'elle a été rédigée avant août 1588, mais dont rien ne prouve qu'elle ait été composée dès 1587.

Vraie ou fausse, cette anecdote souligne, aux yeux des organisateurs de la triple représentation ou du critique qui l'a « imaginée », une affinité moralisante et « pédagogique » entre les trois textes, dont le premier, *La Comédie française intitulée l'Enfer poétique*, « comédie poétique **et morale**[4] », qui met en scène le jugement des sept péchés capitaux et des sept vertus contraires devant les dieux des enfers antiques, a été composé par Benoît Voron, recteur des écoles de Saint-Chamond. En faisant de l'actualité catastrophique (l'épidémie de peste, la défaite contre les protestants) le signe du courroux de Dieu envers les pécheurs, ce théâtre édifiant met en scène le présent sous le signe de la faute et

[1] LEBÈGUE Raymond, « Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610 », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, V, 1944, p. 375 et « Tableau de la comédie française de la Renaissance », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VIII, 1946, p. 313.

[2] COLLIN DE PLANCY Jean, *Légendes des origines* [1846], Arras/Paris, Société de St Victor/Sagnier et Bray éditeurs, 1853, p. 390-399.

[3] Voir BRUNELLE Pierre-Joseph, *Histoire de l'église collégiale et paroissiale de SS Michel et Gudule à Bruxelles,* Bruxelles, 1820, p. 46 et LEFEVRE Placide, « La représentation scénique du mystère eucharistique à Bruxelles au XVI^e^ siècle », in *Cahiers Bruxellois,* t. XIII, 1968, p. 19-26.

[4] VORON Benoit, *Comédie française intitulée l'Enfer poétique, op. cit.*, « Avertissement au lecteur touchant la poésie », nous soulignons.

appelle le public à la pénitence morale : le désordre présent du monde révèle le désordre des consciences humaines et l'urgence d'un amendement radical des spectateurs, sous la menace d'une Apocalypse toujours imminente. Nous verrons cependant comment les pièces de Jean-Édouard Du Monin et Philippe Bosquier, sans doute en dépit même de leurs auteurs, témoignent du mouvement de sécularisation de la foi qui accompagne la Réforme catholique : l'attention portée à la moralité du comportement des clercs et des fidèles conduit nécessairement à une dé-théologisation de la pratique religieuse.

A) La « purgation » théâtrale selon Jean-Édouard Du Monin ou comment engager le public à faire pénitence

En France, cette lecture édifiante de l'actualité correspond à un élan pénitentiel catholique extrêmement marqué qui, dans les années 1580, parcourt l'ensemble de la société, du monarque au peuple, mais sous des formes différentes. D'une part, Henri III cherche à rétablir l'harmonie civile par une purification de sa personne, qui doit incarner le corps mystique de l'ensemble du royaume et servir d'inspiration pour l'ensemble de ses sujets. Le roi se livre ainsi à des retraites et à des pratiques pénitentielles ostentatoires comme les processions : il fonde en mars 1583 la confrérie des pénitents blancs de l'Annonciation Notre-Dame, dont les confrères – parmi lesquels se trouve parfois le roi – défilent dans les rues de Paris, vêtus d'une robe blanche et d'une cagoule, pour apaiser le courroux divin et expier leurs péchés par des flagellations. La réaction des Parisiens est extrêmement réservée, voire hostile, devant ces pratiques qu'ils jugent excessives et indignes d'un roi ; ce dernier persévère cependant, la mystique pénitentielle le conduisant à s'identifier avec la figure d'un roi-Christ. D'autre part, l'angoisse eschatologique populaire, provoquée par les conflits religieux et exacerbée par la menace de la montée sur le trône d'un roi huguenot, conduit à une multiplication des « processions blanches[1] » à partir de l'été 1583, notamment dans le diocèse de Reims, sous l'autorité du cardinal de Guise. Ces démonstrations de « piété panique[2] » et de repentir collectif visent à calmer la colère divine devant les progrès de l'hérésie, colère illustrée aux yeux des fidèles par les calamités qui dévastent le royaume et qui témoignent de l'imminence de la fin des temps et du Jugement dernier : sécheresses,

[1] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, vol. 2, p. 297.
[2] *Ibid.*, chapitre XVI « *Ira Dei super nos* : le révélateur de la piété panique de 1583 », p. 287.

maladies, orages violents ou comètes[1] sont ainsi autant d'avertissements divins et de « signes précurseurs du Temps de la Rétribution[2] ».

La publication de la tragédie de Du Monin en 1584 s'inscrit pleinement dans ce mouvement pénitentiel : *La Peste de la peste ou Jugement divin* constitue la deuxième partie d'un recueil intitulé *Le Carême de Jean-Édouard Du Monin,* dont le titre évoque le moment du calendrier catholique consacré à la pénitence. Dans « L'avertissement au lecteur sur l'argument de la tragédie », Jean-Édouard Du Monin dresse la liste des raisons pour lesquelles il ne publie sa pièce qu'à présent et n'a pas « donné la première entrée sur [s]on échafaud à cette tragédie de *La Peste de la Peste* » ; il invoque en troisième lieu les pénitences « déployé[es] » récemment (« naguère ») par le roi Henri III :

> La tierce raison est **l'objet présent de la pénitence**, qui en ce carême me fait croire qu'elle a été portière du Ciel et des grâces de Dieu, **à notre bon roi Henri, qui naguère a déployé l'enseigne repentive**, vrai soleil faisant danser à sa cadence le train de ses françaises étoiles. (p. 17, nous soulignons)

La tragédie de Du Monin se donne d'emblée comme « objet présent de la pénitence » : « présent », car elle évoque la très grave épidémie de peste qui a touché Paris en 1580, « tragédie pestilente » dont l'auteur espère que l'année 1584 marquera la fin ; « de la pénitence », parce qu'elle voit dans cette peste superlative, « *La Peste de la peste* », une marque de la colère de Dieu contre les pécheurs. L'épidémie de 1580 est particulièrement signifiante de l'imminence du Jugement dernier aux yeux des contemporains, qui veulent lire dans le présent historique les signes avant-coureurs de la fin des temps. D'une part, la maladie est accompagnée, à partir du mois de juin, par une « coqueluche » (il semble que ce soit plutôt une grippe, d'après les symptômes décrits par les médecins et les mémorialistes du temps[3]) que Claude Haton décrit comme une « peste couverte », qui aurait rendu la véritable peste, dont quelques cas sont signalés dès le mois de février 1580, « patente et découverte[4] ». Cette coqueluche, « fourrière qui vint annoncer la venue d'une plus contagieuse

---

[1] Cette interprétation des catastrophes comme des signes de la colère divine devant les déportements des fidèles n'est pas exclusivement ultra-catholique ; Pierre de L'Estoile rapporte ainsi, après un violent orage qui fait de nombreuses victimes à Paris le 26 mars 1581, « que chacun fut mû de croire que c'était un fléau de divine vengeance, menaçant la tête des Français débordés en tout genre de luxe, bombances, superfluités et vices irritant l'ire de Dieu contre eux », voir L'ESTOILE Pierre de, *Registre-journal d'un curieux pendant le règne de Henri III (1574-1589)*, A. Champollion (éd), *op. cit.*, p. 131.

[2] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, vol. 2, p. 326.

[3] Pierre de L'Estoile note dans son journal : « Depuis le 2e jour de ce mois de juin jusqu'au 8, tombent malades à Paris dix mille personnes, d'une maladie ayant forme de rhume ou de cathare qu'on appela la coqueluche [...]. Cette maladie prenait par mal de tête, d'estomac, de reins et courbature par tout le corps, et persécuta quasi tout le royaume de France tant que l'année dura, n'en échappant quasi personne d'une ville, village ou maison, puisqu'une fois elle y était entrée étant comme avant coureuse de la peste, qui fut grande à Paris et aux environs tout cet an », voir L'ESTOILE Pierre de, *Registre-journal d'un curieux pendant le règne de Henri III (1574-1589)*, A. Champollion (éd), *op. cit.*, p. 125.

[4] HATON Claude, *Mémoires de Claude Haton, Tome 4, Années 1578-1582*, Laurent Bourquin *et alii* (éds), Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007, p. 305.

maladie[1] », aurait elle-même était précédée à Paris, la veille de son apparition, par un violent orage, autre signe indubitable de la colère divine.

D'autre part, l'épidémie de peste est particulièrement virulente dans Paris et sa région : tout au long de l'année 1580, la maladie vide la capitale de ses habitants assez riches pour la quitter et cause la mort de 30 000 à 120 000 personnes, selon que l'on se fonde sur l'estimation basse établie pour Paris seulement par Pierre de L'Estoile – qui souligne cependant que la peste a été plus meurtrière dans les environs de la capitale –, ou sur l'estimation haute proposée par une lettre envoyée de Paris à Lyon en novembre 1580[2]. Dans son analyse des processions blanches, Denis Crouzet a observé que les démonstrations hyperboliques de piété de 1583 « parcourent un espace qui, depuis trois ans au moins, est victime d'une série de poussées pesteuses[3] », la peste étant venue selon lui alimenter la « remontée de l'angoisse » des populations catholiques et raviver une « conscience johannique[4] » de l'imminence de l'Apocalypse, déjà très présente depuis la deuxième moitié des années 1570. De toutes les calamités atmosphériques et sanitaires, la peste est donc vécue comme le signe le plus manifeste d'un châtiment divin s'abattant sur un peuple dévoyé.

En publiant *La Peste de la peste*, Jean-Édouard Du Monin s'inscrit dans cette lecture eschatologique de l'actualité : l'épidémie qui a ravagé Paris en 1580 et qui continue depuis plusieurs années de toucher la capitale et ses environs témoigne sous sa plume des déportements des fidèles catholiques et doit inciter les spectateurs et les lecteurs à la pénitence, dans le présent de la représentation et de la lecture.

Originaire de Gy en Franche-Comté, près de Vesoul, Jean-Édouard Du Monin est né en territoire espagnol en 1559 : d'origine modeste mais montrant une précocité et une érudition exceptionnelles, en particulier dans le domaine des langues (il maîtrise l'hébreu, le latin, le grec, l'italien et l'espagnol), il se rend à Paris et entre en 1574 au collège de Bourgogne, où il est élève avant de devenir professeur[5]. Il se consacre principalement à la philosophie, aux mathématiques et à la poésie, notamment la « poésie scientifique », et publie une traduction en latin de la *Semaine* de Du Barthas en 1578. L'orientation religieuse de ses œuvres est souvent (et volontairement ?) brouillée par la complexité des références savantes, et sa mort violente semble jeter un voile d'ombre sur sa

---

[1] *Registre contenant mémoires de plusieurs choses mémorables et non vulgaires, advenues tant au parlement de Paris qu'en divers lieux de France*, cité dans CHÉREAU Achille, *Les Ordonnances faites et publiées à son de trompe par les carrefours de cette ville de Paris pour éviter le danger de peste, précédées d'une étude sur les épidémies parisiennes*, Paris, Léon Willem, 1873, p. 51.

[2] *Archives curieuses de l'histoire de France,* première série, t. XX, p. 321, cité dans CHÉREAU Achille, *Les Ordonnances (...)*, *op. cit.*, p. 50. Claude Haton note pour sa part dans les marges de ses *Mémoires*, que « Plus de soixante mille personnes [sont] mort[e]s de peste dans la ville et faubourgs de Paris », *op. cit.*, p. 306.

[3] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, vol. 2, p. 327.

[4] *Ibid.*, p. 330.

[5] Pour plus de détails biographiques sur Jean-Édouard Du Monin, nous renvoyons, avec quelques réserves, à BARBIER-MUELLER Jean-Paul, « Jean-Édouard Du Monin, voleur de feu... d'artifice. Essai biographique », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LXVI, n° 2, 2004, p. 311-330.

« moralité » : Du Monin est assassiné dans son collège dans la nuit du 5 au 6 novembre 1586 pour des raisons obscures, peut-être suite à une épigramme insultante destinée à une femme[1]. Les dédicaces de ses œuvres ne laissent cependant aucun doute sur son appartenance au camp catholique : après avoir assez crânement refusé tout dédicataire au seuil du *Carême*[2], Du Monin dédie sa *Tragédie* à « Monsieur Antoine de la Baume » (p. 16), abbé de Baume près de Lons-le-Saunier, membre éminent de la noblesse bourguignonne et fervent défenseur de la Réforme catholique, qui sera par la suite remarqué par l'archiduc des Pays-Bas espagnols Albert d'Autriche et chargé de reprendre en mains l'abbaye de Luxeuil. L'orientation ultra-catholique puis ligueuse de Du Monin est confirmée par les dédicaces de son recueil *Le Phénix*[3], publié en 1585 et dont le titre de la première pièce, *Le Phœnix ou l'un ou Unité, ou de l'âme humaine*, évoque manifestement la Sainte Union : l'ensemble du recueil est offert au cardinal Charles de Bourbon, candidat de la Ligue pour la succession au trône depuis la mort de François d'Anjou en juin 1584, et la tragédie sanglante *Orbecc-Oronte*, librement traduite de l'*Orbecche* de Giraldi Cinzio, qui occupe la deuxième place du recueil, est dédiée au duc de Guise, déjà champion incontesté de la cause ligueuse.

Dans cette perspective (ultra-)catholique, Du Monin se veut, par ses écrits, médecin « de l'âme, et du corps » de ses spectateurs et de ses lecteurs, touchés par une double peste – à la fois maladie du corps puni par Dieu et maladie de l'âme pécheresse. *La Peste de la peste* doit selon lui porter témoignage de sa double compétence en « Théologie et Iatrie » (p. 17, i. e. mathématique appliquée à la médecine), de même que de sa capacité à « faire marcher la solide philosophie à pieds poétiques[4] ». Car c'est dans la philosophie que les auteurs de « notre France si disetteuse en cothurne » peuvent trouver selon lui la nouvelle source de sujets dramatiques riches et « nourrissants à l'esprit » :

> C'est **la philosophie,** qui ayant son parti plus avantageux, fait donner âme aux choses les plus brutes, et par artistes prosopopées, telles que cette-ci, **peut en la coquille d'une tragédie enclore les mers éparses en cent tragédies historiques**, qui outre quelques sentences entremêlées, ne sont riches que d'un mets à plusieurs assaisonnements, plus friands au goût que nourrissants à l'esprit. **Mais en telles qu'est le mienne, tu y peux dîner à tous plats, de théologie, de médecine, et de toutes viandes qui**

---

[1] Une note manuscrite sur la page de garde d'une édition originale des *Miscellaneorum Poeticorum adversaria* de Du Monin mentionne un distique en latin adressé à une dame parisienne comme motif de l'assassinat, voir BANDERIER Gilles, « Notes sur Jean-Édouard Du Monin », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XLI, n° 1, 1999, p. 67-70. Jean-Paul Barbier-Mueller avance l'hypothèse peu étayée d'un crime lié au « milieu » homosexuel parisien, voir « Jean-Édouard Du Monin, voleur de feu... d'artifice », *op. cit.*, p. 327-330. La thèse selon laquelle le poète Du Perron, ancien ami du Du Monin, aurait perpétré ce meurtre, est aujourd'hui repoussée par la critique.

[2] N'ayant apparemment pas trouvé de mécène, Du Monin s'en invente un sous le nom de « Messer Quasimodo », « son *Mecenas* », qu'il désigne en grec comme « Τωτον ουκ ϊδον, ητω Quασιμοδω », soit « Celui que je ne connais pas, c'est à dire Quasimodo ». Le dramaturge souligne dans l'épître dédicatoire la modernité de cet acte qui consiste à placer son œuvre « sous l'enseigne de l'amitié » (*Le Carême de Jean-Édouard Du Monin, op. cit.*, a ii v°) et non de la dédier à quelqu'un de célèbre. Il décrit par la suite ce « Messer Quasimodo » comme un autre lui-même : « Voyant que vous dansiez à même cadence que moi, je vous ai choisi pour patron de ma confrérie : joint que naturellement Carême tend à Quasimodo » (a iii v°- a iv r°), « la fête de Quasimodo » étant le nom donné au premier dimanche après Pâques.

[3] DU MONIN Jean-Édouard, *Le Phénix de Jean-Édouard Du Monin*, Paris, Gabriel Bichon, 1585.

[4] DU MONIN Jean-Édouard, *Le Carême de Jean-Édouard Du Monin, op. cit.*, a iii v°.

> **sont plus chères à un brave naturel, qu'une simple histoire de César, ou de Sévère**. (« Avertissement au lecteur sur l'argument de la tragédie », p. 17, nous soulignons)

On le voit, nous sommes ici aux limites de notre corpus : l'élan « philosophique » de Du Monin le conduit à refuser la « tragédie historique » – ici, romaine – pour proposer au public un théâtre « de théologie [et] de médecine », où la réflexion l'emporte sur les événements, que ceux-ci soient anciens, comme la « simple histoire de César », ou contemporains, comme la peste de 1580. Car si « la récente plaie que de la peste a reçu [s]a mère l'Université » a, entre autres faits, fourni « l'occasion » au dramaturge d'écrire *La Peste de la peste*, ce n'est pas son déroulé historique qu'il met en scène, mais sa signification théologique. Contrairement aux pièces genevoises des années 1550 où les personnages allégoriques étaient destinés à être déchiffrés à la lumière de l'actualité et de l'opposition religieuse contemporaine entre protestants et catholiques, la *Tragédie* de Du Monin part de l'événement présent pour en proposer une vision scénique allégorisée, qui souhaite donner à lire, sous le « glacis » superficiel des événements, la dimension eschatologique et morale des actions humaines.

La Peste de la peste met en scène l'affrontement de l'empereur Théodice (« Jugement divin ») et de son vassal Le Celte, version allégorisée du « peuple français », comme le signale la liste des acteurs de la *tragédie* qui, dès l'abord, inclut le spectateur et le lecteur « français » dans son « présent de la pénitence ». Le Celte, voulant s'affranchir par ruse de la tutelle de Théodice, a prié ce dernier de lui confier sa fille Igine (« Santé »), ce qu'il a obtenu grâce à l'intervention de l'impératrice Pronoée (« Providence »). Au moment où débute la pièce, Le Celte menace d'attenter à la vie de son otage Igine, si Théodice ne renonce pas à son autorité sur le fief des Celtes. Pour obtenir qu'on lui rende sa fille, Théodice envoie tout d'abord Limomart (« Famine, Guerre », du grec λιμός qui signifie famine), mais à l'acte II cet ambassadeur est rossé par Le Celte. De retour auprès de Théodice à l'acte III, Limomart, secondé par Pronoée, persuade l'empereur d'envoyer la princesse Peste contre son peuple rebelle. Théodice défend cependant à Peste et à son lieutenant Autan (« Vent du midi ») de toucher les territoires des Aristes (« Les gens de bien ») et des Contrits, alliés des Celtes. Emportés par leur fureur, Peste et Autan détruisent tout sur leur passage à l'acte IV, sans distinction des rebelles et des gens de bien, tant et si bien que Pénitence, l'ambassadrice des Contrits, et son serviteur Euchin (« Prière ou vœu ») viennent se plaindre auprès de Théodice, qui dépêche contre Peste et Autan son capitaine Aquilon (« Vent de santé »). À l'acte V, Aquilon entre en scène en tenant Peste prisonnière ; il est accompagné d'Igine, qui raconte comment Autan l'aurait violée si Aquilon n'était intervenu juste à temps pour l'en empêcher. Pénitence prie Théodice de tuer Peste qui « a tant de cœur des Atristes navré » (v. 2677), Limomart plaide la cause de Peste en rappelant à l'empereur qu'elle peut toujours lui être utile contre un peuple révolté : « Assurez l'avenir, le passé passe sûr » (v. 2725). Théodice hésite, mais Pronoée le rappelle à sa promesse de venger la mort des Aristes et le rapt de leur fille ; l'empereur ordonne alors à Aquilon de décapiter Peste : « va-t'en d'un revers bref/ Dés-enter du fier col l'abominable chef/ De la Peste meurtrière et en fais une étrenne/ À dame Pénitence » (v. 2886-

2889). Aquilon rapporte sur scène la tête tranchée de Peste (« Voici le chef sanglant », v. 2924) et se livre à une série de jeux de mots sur « chef » :

> Voici le **chef** pesteux qui a tant empesté
> L'Ariste et le Contrit de votre majesté,
> Voici le **chef** déjoint des membres exécrables,
> Qui a déjoint le père et le fils pitoyables.
> Voici le **chef** sans **chef**, qui a laissé sans **chef**
> Votre troupeau chrétien, et le temps sans clef.
> Voici le **chef** muet, qui à l'heure dernière
> Faisait muet l'esprit en la grâce plénière.
> Bref le **chef** de vos maux, le **chef** des noirs enfers,
> **Chef**, **chef** des maux du feu, de l'air, terres et mers. (v. 2926-2935, nous soulignons)

La virtuosité anaphorique de Du Monin ne peut cacher un déplacement allégorique problématique, qui trouble son argumentation : à l'acte III, Peste a été présentée comme un instrument de punition des déportements du Celte, qui souhaitait s'émanciper de la tutelle de Théodice-Jugement divin ; dans les derniers vers de la pièce, Peste est devenu le fléau lui-même qu'il s'agit de combattre, parce qu'elle s'est déchaînée sur les bons sujets de Théodice et que son acolyte Autan a manqué de violer Igine-la Santé. De symptôme et remède d'une mauvaise conduite du peuple français, Peste est devenue cause du mal : elle est l'élément de discorde entre « père » et « fils », elle est celle qui détourne le « troupeau chrétien » de sa juste obéissance à Dieu et le menace de damnation « à l'heure dernière », elle est enfin le « chef des noirs enfers », c'est-à-dire le Diable. Sa mise à mort en vient à inquiéter Théodice qui, dans les derniers vers de la tragédie, redoute que ce « chef » coupé ne provoque sa propre mort si Dieu ne lui vient en aide :

> Si Cil qui voyant tout de sa sainte prunelle
> Fait, veillant, pour les siens au ciel la sentinelle,
> Ne tourne, pour m'aider, des ses grâces la clef,
> Ces présagés malheurs détournant de mon chef. (v. 2940-2943)

Alors que Peste n'est plus fléau de Dieu mais instrument du Diable, l'empereur Théodice semble avoir perdu son statut divin, puisqu'il se dissocie de « Cil qui vo[it] tout », dont il implore l'aide. Cette dissociation va a l'encontre de la lecture allégorique de l'ensemble de la pièce – la Peste est un signe de la colère de Dieu contre son peuple rebelle – et contredit l'« Avertissement au lecteur sur l'argument de la tragédie » dans lequel Du Monin précise que Euchin et Pénitence « désarment **la main de Dieu** et le contraignent de libéralement leur donner contre la Peste en secours Aquilon » (p. 18, nous soulignons).

Quel est le sens de ce soudain brouillage allégorique ? Faut-il y voir la marque d'une interrogation sur l'origine du mal, qui ne pourrait venir de Dieu, mais serait l'œuvre du mauvais jugement des hommes et même des rois comme Théodice ? Du Monin pourrait choisir ce déplacement final pour revendiquer l'existence d'un libre-arbitre de l'homme conforme à l'orthodoxie catholique et opposé au « serf-arbitre » protestant. Cependant, même si c'est Théodice (alors en position divine) qui ordonne à Peste d'agir à l'acte III, cette dernière est toujours montrée comme une conséquence des

méfaits de l'homme, toujours responsable *in fine* du péché ici-bas – le déplacement allégorique n'apparaît donc pas fondamentalement nécessaire pour préserver l'image d'un Dieu impeccamineux. Devons-nous alors lire l'« humanisation » finale de Théodice comme un moyen pour Du Monin de proposer une réécriture du débat topique qui, dans la tragédie, met en balance la clémence et la sévérité des monarques ? Certes, l'incertitude est un trait plus humain que divin, néanmoins, dans les mystères, les procès de Paradis mettent en scène les hésitations de Dieu sur la conduite à tenir face à cette créature bien turbulente qu'est l'homme, sans ternir en aucune façon la majesté divine – du moins volontairement, le fatiste n'étant jamais à l'abri des aléas du spectacle.

Ce double déplacement (Peste/Théodice) serait-il enfin une manière d'adresser une leçon au souverain ? Mais quelle leçon, et à quel souverain ? Dans la perspective de la lecture à clef d'actualité à laquelle nous invite l'« Avertissement au lecteur », la révolte du Celte, « peuple français » vassal de Théodice, semble indiquer que le personnage de Théodice, devenu simple mortel à la fin de la pièce, pourrait être le roi de France – Henri III en 1584. Mais *La Peste de la peste* chercherait-elle à l'inciter à la fermeté ou à la clémence envers les déportements de son peuple (et de quels sujets en particulier parmi son peuple) ? Si l'on fait de Peste un instrument dans la main du Dieu-roi pour punir l'insoumission de ses fidèles-sujets, le remède se révèle pire que le mal : l'épidémie s'abat sans discernement sur les mauvais sujets comme sur les bons Aristes et Contrits et s'en prend à l'intégrité d'Igine-Santé. La tragédie de Du Monin plaiderait donc pour que le roi soit clément envers son peuple qui se repend de sa rébellion et de son inconduite et fait Pénitence avec force prières (Euchin). La nature de cette rébellion demeure cependant peu claire, car il semble improbable que Du Monin, eût égard aux dédicaces du *Phénix* de 1585, condamne ainsi les prémices de la seconde Ligue comme une rébellion du peuple français (Le Celte) contre son souverain légitime (Théodice).

Si, conformément à la fin de la pièce, on voit au contraire en Peste l'incarnation du Diable et la source de tous les maux du royaume de Théodice, alors *La Peste de la peste* est au contraire un appel à la sévérité contre ce qui constitue une peste superlative, qui pourrait être (sans que cela ne soit explicite à aucun moment dans la pièce) la division religieuse du royaume qui a laissé « le temple sans clef » – le protestantisme pouvant constituer une forme de « rébellion » contre la religion du souverain. Cette hypothèse ne permet cependant pas d'expliquer l'incertitude finale de Théodice : si l'empereur-roi a décapité le « chef » qui menaçait son royaume, comment comprendre l'angoisse qui l'étreint à la fin de la pièce ? Est-ce une manière de rappeler, au-delà de l'allégorie, les difficultés qui guettent le roi et le royaume de France, et ce en raison de la menace de la succession « hérétique » après la mort de François d'Anjou, qui advient, si l'on se fie à la dédicace du *Carême*, avant la publication de *La Peste de la peste*[1] ? Est-ce une façon pour Du Monin de renouer avec l'appel de tous

[1] Du Monin clôt la dédicace du *Carême* en déplorant le retard qu'a pris la publication de son ouvrage : « vous l'eussiez eu à la Pentecôte, sinon la traine de la presse ». La Pâques en 1584 eut lieu le 10 avril, la Pentecôte le 30 mai et la mort de François d'Anjou le 10 juin : il apparaît probable que le *Carême* ait été publié après la mort du frère du roi, mais sa composition est antérieure si l'on en croit son auteur.

les spectateurs à « l'objet présent de la pénitence », et à la crainte de « Cil qui vo[it] tout de sa sainte prunelle », à l'image de « notre bon roi Henri, qui naguère a déployé l'enseigne repentive » comme le souligne l'« Avertissement au lecteur » ?

Cette profusion d'interrogations témoigne de l'incertitude dans laquelle nous plonge le texte de Du Monin : nous manque-t-il une clef pour comprendre le sens de sa très instable transposition allégorique ? Peut-être. Il n'empêche qu'il est difficile, en toute honnêteté scientifique, de ne pas mettre cette instabilité sur le compte d'un dramaturge qui semble rechercher davantage le jeu de mots et l'effet dramatique (la déclinaison virtuose des sens de « chef » devant la tête coupée de Peste par exemple) que la cohérence allégorique. Sans surprise, le malherbien Pierre de Deimier ne manquera d'ailleurs pas de condamner l'obscurité de Du Monin, témoignant de la difficulté de compréhension de ses textes, même pour des presque contemporains :

> Du Monin faisait gloire d'écrire en langage de la minuit : et si bien qu'il ne lui semblait pas d'avoir bien fait, si ses vers n'étaient tout couverts et flottants, parmi un ténébreux et continuel nuage de métaphores, d'antithèses, de métonymies, de périphrases, et de nouveautés de mots et dictions étranges dont à tout propos il embarrassait ses conceptions[1].

Bien plus près de nous, John Spencer Street rapporte également sa perplexité devant la difficulté de lecture de *La Peste de la peste* : « Le propos de Du Monin est très peu clair, malgré son usage de l'allégorie[2] ». Force est donc de constater l'échec du projet de Du Monin de renouveler le théâtre français, « si diseteu[x] » en sujets, en lui offrant de nouvelles fables mêlant philosophie, théologie et médecine, bien plus riches à ses yeux « qu'une simple histoire de César ». Dans le va-et-vient entre théologie (la pénitence qui doit permettre d'apaiser la colère divine) et « jatrie » (la lutte contre l'épidémie de peste), le sens semble se perdre, tout comme la dimension d'actualité de la pièce est brouillée par une transposition allégorique qui entretient le flou – sciemment ou non – sur l'identification des personnages. *La Peste de la peste* prend ainsi véritablement le contre-pied des pièces d'actualité protestantes du milieu du XVI^e^ siècle qui utilisent l'*allegoria in verbis* pour mieux désigner et attaquer leurs cibles présentes (pape, prêtre, roi, etc.). Du Monin choisit au contraire l'*allegoria in factis* qu'il appelle « philosophi[que] » pour apporter un dîner « à tous plats » à son public et, pour cela, se détache des faits d'actualité qu'il met en scène ; ce faisant, il prend le risque de perdre son spectateur – et peut-être lui-même – dans la complexe multiplicité des référents de ses personnages allégoriques.

Si le sens de la confrontation du Celte, de Théodice et de Peste est obscur, une leçon demeure cependant tout à fait compréhensible dans *La Peste de la peste* : l'appel des Chœurs à la pénitence et

---

[1] DEIMIER Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaux, 1610, p. 259.
[2] STREET John Spencer, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille. Dramatic forms and their purposes in the early modern theatre*, Cambridge, Presses Universitaires de Cambridge, 1983, p. 90 : « Du Monin's meaning is quite unclear, despite his use of allegory ».

au retour à un temps antérieur d'ordre et d'obéissance, pour lutter contre la dégénérescence du temps présent. D'une manière tout à fait exceptionnelle dans l'ensemble du théâtre de la période, Du Monin place les allusions à l'actualité uniquement dans les Chœurs. Alors que ces derniers sont traditionnellement dévolus à une réflexion générale inspirée des épisodes présentés dans les actes[1], les Chœurs de la *Peste de la peste* proposent une lecture d'actualité de l'allégorie présentée dans l'intrigue. Inversant le mouvement attendu de la tragédie, les Chœurs de Du Monin invitent le spectateur à faire le chemin du général au particulier, du temps universel au temps présent de la représentation, objet de toutes les lamentations.

À l'acte I, le Chœur des Écoliers et des Artisans, composé de trois Écoliers et de trois Artisans qui prennent la parole de façon alternée (1er Écolier, 1er Artisan, 2e Écolier, 2e Artisan, etc.), se désole de la « décadence » (v. 404) de l'Univers « Où bien ne se peut trouver » (v. 406). Le passage du temps n'apporte à leurs yeux que dégénérescence, tant dans les arts libéraux que dans les arts mécaniques : le 2e Écolier regrette que « Peu sur la croupe gemelle [...]/ Boivent le flot pégasien » (v. 413-415), et le 2e Artisan déplore que « Peu d'artistes mécaniques/ F[assent] chefs d'œuvres en nos boutiques,/ Comme [il a] vu du **passé** » (v. 419-421, nous soulignons). Par une rime presque équivoquée, Du Monin souligne que l'esprit du temps présent est « tré**passé** » (v. 424, nous soulignons) et la raison de ce déclin réside selon les artisans dans « Un désir trop curieux/ De suivre diverse route,/ Et de faire banqueroute/ Au ferme métier des vieux » (v. 432-436), quand, pour les Écoliers, la dispersion des études conduit qui « Trop embrass[e] » à mal étreindre (v. 439). Artisans et Écoliers s'accordent ensuite à condamner la préoccupation des nourritures terrestres qui pousse tout un chacun à ne « pense[r] » qu'à sa « panse » (v. 446-447), ce qui conduit à l'amenuisement des capacités créatrices et réflexives : « Car le corps, lanterne grasse,/ Au rayon ne donne place/ De la raison, le flambeau » (v. 464-466). Cette situation de déréliction n'est pas de bonne augure à leurs yeux et le 3e Artisan y « li[t] l'apparente marque/ De quelque futur méchef » (v. 468-469), de la « famine » (v. 472) et de la guerre, dont on voit déjà les « quelques apparence/ À la jeunesse de France,/ Qui s'entre-gourme à maints coups » (v. 491-493). Les batailles de Dreux (1562) et de Moncontour (1569), soit les combats les plus importants des premières Guerres de religion, sont désignées comme des preuves de la ruine du royaume, quand par le passé la noblesse ne faisait que « pren[dre] exercice » dans les lices des combats chevaleresques :

> Avant que Bellone fière
> Bossât tant le cimetière
> De Moncontour et de Dreux ;
> Nous ne prenions exercice
> Qu'à faire onder une lice
> Des flots d'un canon poudreux. (v. 503-508)

[1] Nous avons certes vu que, dans *La Guisiade*, les Chœurs délivrent un commentaire de l'actualité, mais dans cette pièce l'intrigue présentée dans les actes est également très liée à l'événement à peine passé.

La famine, comme la guerre, sont ainsi présentées comme le résultat de la colère de Dieu face à l'inconduite de ses fidèles : « Dieu par telle salvade/ Nous envoie une ambassade,/ [...] Pour par les peines bourrelles/ Nous faire au trac revenir », i. e. sur le droit chemin (v. 515-520). Le Chœur se clôt sur une prière au Seigneur pour qu'il n'ait pas la main trop lourde dans sa vengeance :

> Ô Dieu, qui **sur notre Gaule**
> Viens, crois-je, imprimer ta gaule
> Justicière de nos faits !
> S'il faut que ton fer nous gêne
> Marche, lent, à pieds de laine.
> Pardonne à tes arcs et traits. (v. 521-526, nous soulignons)

L'appel des spectateurs à la pénitence et à la repentance est au centre de la mise en scène de Du Monin : lors d'une représentation (hypothétique) au collège de Bourgogne, le public, très certainement composé d'écoliers et possiblement d'artisans du quartier, se voit proposer le miroir d'une actualité de décadence déplorée par son *alter ego* scénique et dont la pièce lui montre les conséquences funestes, conséquences qu'il peut lui-même constater, hors de la fiction et de la séance théâtrales, dans le présent de l'épidémie de peste qui a ravagé la capitale. Pourtant, les fautes commises par le peuple français dans *La Peste de la peste* ne paraissent pas si graves ou si nouvelles : s'écarter du chemin tracé par les aînés, disperser ses forces en de multiples directions et chercher à se remplir la panse ne semblent pas des péchés si capitaux qu'ils paraissent légitimer une ire divine exceptionnelle. Il nous faut à ce titre souligner que la question du respect des dogmes catholiques, pourtant au fondement des Guerres de religion et qui pourrait nous apparaître, en 1584, comme la raison principale de la colère de Dieu, n'est jamais évoquée, et que même les batailles de Moncontour et de Dreux ne sont pas présentées directement comme des combats religieux. Les déportements que la tragédie de Du Monin engage à combattre relèvent davantage d'une forme d'éducation morale à l'usage des écoliers : respecter les maîtres anciens et se consacrer à l'étude et non aux plaisirs de la table.

Cette orientation « scolaire » de l'édification se poursuit dans le Chœur des Écoliers qui clôt l'acte II et qui traite de la soumission à l'autorité. Après avoir rappelé que le serf devient toujours ennemi de son seigneur – en faisant allusion à l'histoire tragique de Bandello, qui deviendra l'intrigue de *La Tragédie du More cruel* en 1612[1] –, les Écoliers déclarent leur volonté de se révolter contre leur précepteur pour le transformer en « serf du martyre/ Où gênait Busire cruel/ Des esclaves sur son autel » (v. 850-852), parce qu'il baisse leur ration de pain tout en augmentant le prix de leur « pension » (v. 858). Ils constatent cependant que la « faute de pain » n'est pas due à une « éclipse de la semence », mais à une décision de Dieu qui « suspend/ La vertu du pain que l'on prend » (v. 869-870), et concluent qu'ils doivent au contraire être obéissants et respectueux envers leur précepteur, comme il faut l'être avec le Seigneur qui donne aux hommes leur subsistance :

[1] « Ce serf en est riche témoin,/ Qui se fit sanglant au carnage/ Des trois enfants de son seigneur,/ Précipités dès un haut mur » (v. 843-846)

Pointelons donc sur cette haine
Que nous couvons au fond du cœur,
Pour venir sur le précepteur,
"Qui nous est phare en Hippocrène,
"Qui doit au cœur de nos esprits
"Avoir un autel de grand prix. (v. 876-882)

Cet appel à l'obéissance envers le « précepteur », qui sert bien les desseins du professeur Du Monin, est le support d'une réflexion plus large sur la question du libre-arbitre. « La liberté, mère nourrice/ De tout notre canton humain » (ce distique est répété trois fois au début de trois sizains consécutifs) est un bienfait octroyé par Dieu mais qui n'est pas sans danger et de même que le Celte, se fondant sur cette liberté, s'est rebellé à tort contre l'empereur Théodice, de même les Écoliers s'en prennent à leurs « pédagogues » qui « par [eux]/ Sont receveurs d'injures et coups » (v. 911-912). La rébellion ne pouvant entraîner que la punition, le Chœur redoute que le Celte n'entraîne son peuple dans sa chute et dans la « sombre nuit » dont se voile « l'Éternel » (v. 941-942).

Cette prédiction se réalise à l'acte III et le « Chœur premier » – le Chœur des Écoliers et des Artisans qui venait clore le premier acte – vient confirmer que la Peste qui s'est déchaînée est la preuve de la colère durable de Dieu (« Dieu si tôt ne dépose/ Sa flamme d'ire éclose », v. 1543-1544), qui s'attaque au responsable de la rébellion (la « tête »), mais menace aussi ses sujets (les « membres » – « Ô Celte dur plastron, que la dextre éternelle/ Martelle en vain de coups !/ Tu broies l'aconit de ton âme rebelle/ Qui nous empeste tous/ Mais à la fin la Peste/ Des membres suit la tête », v. 1551-1556).

La propagation des mauvaises conduites (l'exemple de la rébellion du Celte induisant la rébellion des Écoliers contre leur précepteur) conduit en effet à la propagation du châtiment : malgré les précautions de Théodice, la Peste s'en prend à l'acte IV à tout le peuple français, y compris les Aristes et les Contrits. Il faut donc, pour la préservation du royaume, que tous se repentent et non pas seulement une minorité, car il suffit de quelques cas de maladies pour que l'épidémie continue de se propager. Un amendement drastique est d'autant plus nécessaire que la Peste agit comme un cercle vicieux : témoignage de la colère divine face aux péchés des hommes, la maladie ne fait qu'aggraver leurs déportements, en empêchant les fidèles de se conduire de manière juste. Ainsi, le Chœur des Écoliers de l'acte IV déplore que leur « enfance » même voit le règne du « cercueil de décadence » (v. 2252-2253), puisque « la Peste exécrable/ A empunaisé la table,/ Qui féconde en friands mets/ Conviait la sainte race/ Au grand festin de Parnasse » (v. 2351-2356). En délaissant leurs études, les Écoliers ont contribué au déclenchement de la Peste qui, en retour, les empêche d'étudier ; mais ils placent néanmoins leurs espoirs dans une purgation des petites « pestes » de chacun par la grande Peste, fléau de Dieu, qui rétablira le culte des Muses et un rapport régénéré au savoir et à l'autorité :

Qu'Autan et la noire Peste
Soient de nos pestes le reste,
Et que le flot cristallin
De la veine Aganipide
Lave le cœur qui réside
Vers le ruisseau chevalin. (v. 2392-2397)

La *Peste de la peste* de Du Monin appelle ses spectateurs à la pénitence, dans le présent de la représentation, à l'instar de la peste du début des années 1580 qui conduit les Parisiens à exprimer leur repentir lors de processions exceptionnelles. Mais de quels péchés s'agit-il au juste de s'amender ? La question reste ouverte car même si les Chœurs de la tragédie de Du Monin multiplient les allusions directes à l'actualité et à la réalité très précise des spectateurs potentiels (élèves, artisans) et pourraient donc être plus facilement « décryptables » que l'*allegoria in factis* présentée dans les actes, la négligence de l'étude et de l'art semble un péché relativement « disproportionné » par rapport à l'état dans lequel la Peste a mis le royaume des Celtes ou royaume de France en 1584 – mais peut-être pas dans un collège, dont la fonction est justement l'étude. À travers ces exceptionnels « chœurs d'actualité », Du Monin pointe un état de désordre généralisé qui entraîne le déclin du royaume : au nom de la liberté qui fait la grandeur mais aussi la décadence de l'homme, les artisans ne suivent plus leurs maîtres, les écoliers malmènent leurs précepteurs, le présent oublie les leçons du passé, les vassaux se rebellent contre leur suzerain, et les fidèles contre leur Dieu. Condamnant un usage sans frein et à mauvais escient du libre-arbitre, *La Peste de la peste* adresse un message d'humilité et d'obéissance à son public : obéissance au maître pour les écoliers et les artisans, obéissance au souverain pour le peuple français, obéissance à Dieu pour les fidèles. La tragédie de Du Monin, en mettant en scène une victoire (certes ambiguë) sur la Peste, témoigne des pouvoirs de Pénitence et d'Euchin-prière, qui peuvent détourner les traits d'un châtiment pourtant légitime.

En n'abordant à aucun moment de manière explicite la question de la division religieuse, et en refusant de formuler une accusation précise à l'égard d'un groupe particulier – les protestants ne sont pas évoqués, pas plus que les « politiques » ou les ultra-catholiques, et quant au roi, il est loué dans l'« Avertissement au lecteur » pour avoir « naguère [..] déployé l'enseigne repentive » –, la pièce témoigne cependant de l'impasse « théologique » du mouvement pénitentiel des années 1580 et de la Ligue parisienne. Devant la montée d'une angoisse eschatologique provoquée par le schisme religieux et entretenue par des catastrophes naturelles perçues comme autant de « signes » de l'imminence de la parousie, il est sans doute plus rassurant de trouver en soi les raisons de la colère de Dieu et, à défaut d'être parvenu à éradiquer les hérétiques, de se réformer soi-même pour apaiser l'ire divine par une pénitence ostentatoire. Denis Crouzet note ainsi comment, après l'exaltation de la Saint-Barthélemy « d'être dans l'amour et le miracle de Dieu », une profonde « révolution » se fait jour dans la violence religieuse : « son retournement désormais en une violence pathétiquement intériorisée, qui peut avoir été une étape dans le processus historique de dédramatisation conflictuelle[1] ». Selon ce processus d'intériorisation de la culpabilité, les catholiques doivent trouver en eux-mêmes les causes du déchaînement des forces apocalyptiques dans le monde et exercer contre eux la violence « repentive » qui permettra de les tempérer ou, du moins, de sauver leurs âmes de la damnation éternelle. Or les

[1] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, vol. 2, p. 334 et 310.

causes du courroux divin, une fois recherchées par les catholiques dans leur propre « camp », deviennent morales et non plus théologiques : à leurs yeux, Dieu ne peut leur envoyer la Peste pour se venger de leurs écarts par rapport au dogme, Il ne peut donc punir que des déportements moraux comme la gloutonnerie – certes péché capital – ou l'insoumission – et ce alors même que la question du libre-arbitre a été au centre de l'affrontement théologique avec les réformés. Paradoxalement, l'intériorisation de l'angoisse eschatologique contribue donc à renforcer le mouvement de sécularisation du conflit religieux, sécularisation déjà suscitée par la politisation de l'affrontement confessionnel, mais qui va à l'encontre du projet même de la Ligue.

La confusion allégorique qui préside à *La Peste de la peste* réside peut-être autant dans l'échec du sujet « philosophique » que voudrait développer Du Monin que dans la difficulté de penser et de mettre en scène, pour un dramaturge catholique (voire ultra-catholique) des années 1580, l'intervention d'un principe transcendant dans le présent de la représentation. Au moment même où l'angoisse eschatologique paraît au plus fort, *La Peste de la peste* témoigne de l'incertitude sur le sens et la cause des fléaux qui s'abattent sur le royaume : la punition vient-elle d'un principe céleste ou terrestre (double nature de Théodice), la catastrophe est-elle l'expression d'un désordre interne (et donc catholique) ou le désordre (protestant) lui-même ? Face à l'instabilité de l'allégorie qui illustre une ambiguïté fondamentale du temps présent, la tragédie propose au public, à travers la figure des chœurs d'actualité auxquels il peut s'identifier, le modèle plus stable d'une pénitence morale « généraliste », qui ne pourra que témoigner d'une bonne volonté envers un principe divin qui paraît si présent, mais dont les messages semblent si peu clairs. La mise en scène eschatologique du présent, quand elle est tournée contre soi-même et destinée avant tout à des élèves de collège, conduit à la « moralisation » des enjeux théologiques et, d'une certaine manière, à son propre échec : échec théâtral et allégorique de Du Monin, mais également échec politico-religieux à venir de la Ligue.

B) L'anathème somptuaire ou le sermon théâtralisé du frère Philippe Bosquier

Quand le frère récollet Philippe Bosquier publie en 1589 *Le Petit rasoir des ornements mondains*, il s'inscrit dans le mouvement européen de la Contre-Réforme ou, plus exactement, de la Réforme catholique, qui vise à réformer les ordres religieux et l'Église séculière, mais également à moraliser la société catholique dans son ensemble, dans la lignée des décisions du Concile de Trente. L'ordre des récollets auquel Bosquier appartient, est une branche de l'ordre de Saint-François – ce dont témoigne le monogramme IHS placé au centre d'un soleil rayonnant, qui sert de frontispice à la pièce –, branche fondée au XV^e^ siècle en Espagne et qui insiste tout particulièrement sur l'observance du vœu de pauvreté par les frères mineurs. C'est depuis le couvent récollet du Biez en Artois, établi en 1574 près de la frontière mouvante entre le royaume de France et les Pays-Bas espagnols, que Philippe Bosquier, né à Mons le 26 octobre 1562 et donc sujet du roi d'Espagne Philippe II, dédie le 1^er^ novembre 1588 sa *Tragédie nouvelle ou Petit rasoir des ornements mondains* au duc de Parme Alexandre Farnèse, « lieutenant et capitaine général du Pays-Bas par le roi notre sire » (A 4 r°). La pièce, imprimée à Mons l'année suivante, a été composée avant le mois d'août 1588[1], mais dédicacée après la débâcle de l'Invincible Armada le 8 août, défaite qui marque un violent coup d'arrêt à la « croisade » espagnole en Europe et semble indiquer que Dieu ne favorise plus l'armée très catholique. Si la gloire militaire du duc de Parme[2], obtenue notamment par la chute d'Anvers aux mains des Espagnols en 1585, est épargnée par cette cinglante défaite à laquelle il n'a pas participé, les revers récents du camp catholique face aux armées des Provinces-Unies dirigées par Maurice de Nassau sont, aux yeux de Philippe Bosquier, la marque d'une punition divine envers les déportements des mauvais sujets catholiques. Tout en épargnant son dédicataire qui, contrairement à beaucoup de chefs militaires, a fondé son espérance non sur la force de ses soldats mais « dans la ferme roche de l'assistance de Dieu, qui ne peut être brisée [à l'inverse des navires de l'Armada] par les entrechoquements des tempêtes de la mer orageuse de ce monde » (A 4 v°), le frère Bosquier condamne tout particulièrement les « ornements mondains », qui ont provoqué selon lui les maux qui affligent les Pays-Bas catholiques :

---

[1] Si l'on en croit l'anecdote rapportée plus haut de la représentation du *Petit Rasoir* au collège de Nazareth, la pièce aurait été composée dès 1587 par Philippe Bosquier et aurait circulé sous forme manuscrite avant d'être imprimée. L'autorisation de publier la pièce délivrée par le frère Francesco de Astudillo depuis le convent de Namur le 3 août 1588 montre que la pièce est déjà composée à cette date (H 2 v°). La difficulté d'identifier avec précision les batailles auxquelles le dramaturge fait allusion par des astérisques dans sa pièce rend la datation plus précise complexe.

[2] Pour une mise au point historique sur la guerre de Quatre-vingt ans et sur la scission religieuse des Pays-Bas, nous renvoyons à notre Première Partie, Chapitre 3, III, A, 1- *Le Miroir de l'Union belgique* (1604) : un théâtre « historiographe », p. 248.

> [...] puisque ni par prédications, ni discours quelconques, un tas de mondains, contre lesquels ce mien petit enfant [*Le Petit rasoir*] lance ses javelots, ne retranchent leurs ornements et parades du corps trop superflues maquerelles et courratières de mille paillardises, que par édits ou autres bons moyens concernant ceux seulement, qui outrepassent les bornes de leur état, quel qu'il soit, ils soient forcés de vos justes rigueurs à retrancher et raser leurs excès, pour lesquels tant de maux [...] nous ont accablés, et accableront en plus grande flotte, si l'on ne ferme bien tôt le pas à ces grandeurs. (A 7 v°)

La menace eschatologique qui se donne à lire dans les signes contemporains de l'irritation de Dieu devrait, pour le dramaturge, provoquer un amendement moral de la population catholique, mais, comme les « mondains » restent sourds aux « prédications » ou « discours quelconques » qui les engagent à « raser leurs excès », cet amendement doit être appuyé par une décision politique (« édits ou autres bon moyens »). En mettant en scène dans sa *Tragédie nouvelle* la rencontre des intérêts spirituels et politiques de la couronne espagnole, Philippe Bosquier cherche à persuader le pouvoir temporel d'imposer des lois somptuaires à ses sujets[1], afin d'apaiser la colère divine et de renverser ainsi la situation militaire à son avantage. Il s'agit également, pour un tenant de la Contre-Réforme catholique dans les Provinces-Unies, de ne pas laisser le terrain de la condamnation morale des parures aux seuls protestants qui, de longue date, tentent d'orienter les dépenses de la bourgeoisie vers la charité et le commerce et condamnent le luxe ostentatoire des dentelles et des tissus colorés[2].

Le dramaturge, qui est également prêcheur[3], cherche à convaincre les spectateurs « mondains » par une dramaturgie qui emprunte de nombreux aspects à la rhétorique du sermon : utilisation des Saintes Écritures – *Le Petit rasoir* commence ainsi par une longue citation d'Isaïe condamnant les parures du corps –, multiplications des manchettes pour souligner la valeur morale des dialogues ou pour en indiquer les liens avec le texte biblique, indication des passages auxquels le lecteur doit être plus particulièrement attentif par le dessin en marge d'une main à l'index pointé, accompagnée parfois de l'impératif « Notez », etc. L'utilisation du français – que l'auteur montois s'excuse de manière topique de ne pas maîtriser parfaitement dans les deux sonnets liminaires – et non du latin s'explique également par la volonté de s'adresser au plus grand nombre et d'« Assaill[ir] les mondains d'une chrétienne guerre » (A 3 r°), quelles que soient leurs origines sociales et leur éducation. Dans l'épitre dédicatoire de *L'Académie des pécheurs, bâtie sur la parabole de l'enfant prodigue*, que Philippe Bosquier publie à Mons en 1596, l'auteur explique qu'il a choisi le français afin de pouvoir profiter au « populaire idiot de [s]a patrie » :

---

[1] Nous n'avons pu trouver de trace de lois somptuaires dans les Pays-Bas espagnols contemporaines ou exactement postérieures au *Petit Rasoir*, mais la limitation des dépenses de luxe est une préoccupation constante de la monarchie espagnole durant la période qui nous occupe.

[2] Voir ROCHE Daniel, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e^-XVIII^e^ siècle),* Paris, Fayard, 1989, p. 56 : « [...] la réflexion des théologiens catholiques et protestants, soucieux de définir les normes nouvelles et réadaptées du paraître ascétique et dévotieux. Derrière le bourgeois se cache un problème moral, essentiel pour les Églises réformées, qui est celui de l'usage des richesses dans l'inégalité sociale, et [...] de la transformation du luxe en charité ».

[3] Dans l'épitre « Au lecteur bienveillant », l'auteur indique qu'il a « toujours dès [s]on tendre âge désiré d'une sainte ambition, de travailler en ce métier [enseignement du prochain par la prédication], tant par l'outil de la langue, et de la vive voix (selon les petites grâces que Dieu [lui] a prêtées) que par la plume » (B 6 r°).

> Bien que ce me fût tout un de lui donner le visage latin ou le français, et peut-être mieux à ma main de lui donner le latin, je lui donne la guise française, premièrement pour ce qu'ainsi mon livre pourra être plus manuel, plus entre les mains du populaire idiot de ma patrie, (auxquels je désire principalement profiter) que s'il portait l'auguste accoutrement du latin inconnu à la plupart. Je veux laisser comme Jésus-Christ les petits venir à moi[1].

Cette position pastorale est déjà sensible dans le premier texte (et seul texte théâtral) publié par P. Bosquier, qui signe l'épitre dédicatoire de son *Petit rasoir* en se désignant comme « très humble **orateur** de [son] Altesse » le duc de Parme (A 8 v°, nous soulignons) et se met en scène à l'intérieur de sa pièce sous les traits du « frère mineur », dont le prêche adressé au public occupe une très grande partie du quatrième acte, et que l'auteur recommande tout particulièrement au lecteur dans l'épître « Au lecteur bienveillant » (C r°). Cette épitre justifie également l'usage de la langue française comme plus propre à charmer l'oreille des spectateurs « par la douceur et mélodie d'une rythme riche et opulente », et faire ainsi qu'« ils se laissassent heureusement endormir *ad vocem venefici incantatis sapienter*, à la voix d'un charmeur enchantant sagement » (B 8 v°, Bosquier renversant ici l'image de l'aspic qui ignore la voix de l'enchanteur, *Psaumes* 57, 6). Le choix du théâtre s'inscrit dans la même recherche d'édification du public et s'explique par le constat de l'inefficacité des divers discours d'exhortation et des sermons :

> [...] voyant que ni pour prédications quelconques, quoiqu'elles soient véhémentes, et fréquentes, et bien troussées, ni pour tant de discours d'orateurs tant latins que français, le bandeau d'ignorance ne se retire des mondains, et qu'ils font comme la sourde oreille, et ont un aveuglement volontaire à tout ce de dessus : **il m'a semblé bon pour plus vivement leur graver au cœur telles invectives, de traiter cette matière tragiquement ; et représenter aux yeux, et non seulement aux oreilles, par personnages, le courroux de Dieu**, qui au vrai dire me peut sembler avoir pris la cause principale de son embrasement, de ces vanités d'accoutrements et ornements de notre corps, avant-courriers de paillardise. (« Au lecteur bienveillant », B 7 r°- B 8 v°, nous soulignons)

Reprenant l'argument ancien – partagé par les catholiques et les protestants – selon lequel, en matière didactique, la mise en scène *visuelle* l'emporterait sur la puissance *auditive* du prêche[2], le prédicateur choisit de « représenter aux yeux, et non seulement aux oreilles » les terribles conséquences des conduites dépravées. La *Tragédie nouvelle* donne ainsi à *voir* aux spectateurs catholiques une « pastorale de la peur » (J. Delumeau), en leur présentant sous une forme scénique particulièrement efficace et convaincante les effets de la colère de Dieu, colère tout particulièrement provoquée par l'inconséquence morale des « mondains » en matière vestimentaire :

> [...] je n'ai trouvé vice plus nécessiteux d'être piqué et cautérisé vivement, que celui, qui règne maintenant presque par tout le monde, je dis, *l'excès en ornements du corps, qui me semble être la source, la racine, la semence, le gouffre, ou* [...] *plutôt l'abîme de toute iniquité, cause de paillardise, cause de rapines, et de trafiques tromperesses, cause de la plupart des tailles chargées sur notre dos, et cause des guerres et pauvretés qu'endurent les bons avec les méchants*, lesquels Dieu par tels fléaux veut écumer telles vanités et superfluités. (B 6 v°)

---

[1] BOSQUIER Philippe, *L'Académie des pécheurs, bâtie sur la parabole de l'enfant prodigue*, Charles Michel, Mons, 1596, cité par ROUSSELLE Hippolyte, *Bibliographie montoise*, Mons-Bruxelles, Masquillier et Lamir-A. Decq, 1858, p. 169.

[2] Nous avons notamment évoqué, dans le Prologue de cette thèse, l'avis du dramaturge réformé Paul Rebhun, selon lequel l'instruction visuelle est plus efficace que les efforts de la parole. Voir p. 62.

Par la très forte interpénétration des niveaux divin et humain dans la pièce, Philippe Bosquier rend sensible le danger qui menace l'homme pécheur quand le présent humain est pesé à l'aune de l'éternité divine : la manifestation de Dieu dans le monde terrestre sous les traits de l'ennemi huguenot n'est pas ici le signe de l'imminence d'une parousie salvatrice, mais au contraire d'une condamnation implacable, qui doit persuader l'homme de l'urgence de s'amender au plus vite, au risque sinon d'encourir la damnation éternelle. En juxtaposant la mise en scène de l'actualité et sa lecture eschatologique, la tragédie d'actualité édifiante du *Petit rasoir* propose un prêche « par personnages » et illustre le désir du frère-dramaturge Bosquier, selon la vocation qu'il a affirmée dans l'épitre « Au lecteur bienveillant », « d'enseigner les ignorants, reconduire les dévoyés, servir de guides aux aveuglés et écartés de la carrière et chemin droit de la vertu » (B 3 r°).

À l'instar de la plus grande partie du théâtre d'actualité qui constitue notre corpus, *Le Petit rasoir des ornements mondains* met en scène un personnel dramatique hétérogène, qui peut être réparti en quatre catégories : les personnages divins et les saints (la Sainte Trinité : Le Père, le Fils Rédempteur, le Saint Esprit ; la Vierge Marie ; l'Ange ambassadeur de Dieu ; sainte Élisabeth de Hongrie, patronne des frères mineurs) ; les personnages historiques contemporains, nommés ou non (Alexandre, duc de Parme, et son Camp qui demeure muet ; les vassaux du roi d'Espagne, « un parlant pour tous » (C 3 v°) ; le Grand Commandeur des hérétiques – i. e. Marcel de Nassau – et son armée composée de deux colonels, d'un capitaine et de quelques soldats) ; les personnages-types qui incarnent un comportement moral des sujets catholiques des Pays-Bas, comportement condamné (le Bragard pompeux [i. e. l'élégant vaniteux, qui étale de luxe de sa parure de manière ostentatoire], la Dame pompeuse) ou loué (le Preud'homme et Sa Femme) ; enfin le personnage du Frère mineur prédicateur, mise en abyme du dramaturge-prêcheur à l'intérieur de la fiction dramatique, présenté comme le relais et l'interprète des volontés divines sur la terre.

L'ensemble de la pièce est construite sur l'opposition entre le bon comportement des fidèles catholiques et le mauvais comportement des sujets « pompeux », qui conduisent le pays à la ruine à l'acte V, conformément à la catastrophe finale voulue par le genre tragique. Les trois premières scènes du premier acte représentent ainsi le vaillant et preux duc de Parme, tout d'abord en conversation avec le Rédempteur, puis avec l'« Assemblée des bons » (C 5 r°), puis enfin avec l'ensemble des vassaux du roi d'Espagne, qu'il convainc, selon les vœux du Fils de Dieu, d'éradiquer les hérétiques hollandais menés par le prince d'Orange et, pour cela, de financer sa campagne militaire, ce à quoi agréent « Tous bons vassaux du roi autant grands que petits » (C 6 v°). L'acte se clôt cependant sur une note discordante car la scène quatre donne à entendre le chant « mond[ain] » de la Dame pompeuse, qui revendique le droit d'« employ[er] à plaisir/ À chanter, et jouer, la nuit et la journée », occasion que saisit « le Bragard curieux [...] de la solliciter », comme l'indique la didascalie (C 9 r°).

Cette démonstration de l'insouciance pécheresse des mondains déchaîne la colère de Dieu dans la première scène de l'acte II, qui met en scène le débat entre le Père, le Rédempteur et le Saint

Esprit sur l'ingratitude de l'homme qui, au lieu de lutter contre l'hérésie, préfère consacrer son temps et sa richesse à sa parure. Le Rédempteur décide de punir la race humaine et ordonne à son Ange de « déchiqueter/ Tout ce peuple », de faire « flotter et reflotter/ Les cailloux en son sang » et de tout réduire « en poudre » (D 4 r°). Sainte Élisabeth de Hongrie, patronne de nombreuses villes, vient cependant plaider la cause de ses protégés auprès du Rédempteur, qu'elle tente de persuader de s'en prendre à la « gente étrangère/ Qui ne connaît [S]on nom, ni le nom de [S]on Père », à ces « Chrétiens masqués, cause de tout malheur » (D 5 r°) et non à ses fidèles catholiques qui suivent scrupuleusement le rite romain. Le Rédempteur lui rétorque que son peuple a « donné les mains aux pompes des païens », en adoptant les parements du « Français frétillard », si bien « qu'il semble que la femme/ Ressent tout le viril ; Leurs hommes d'autre part/ (Tant sont leurs ornements masqués et pleins de fard)/ Sont femmes au dehors, chacun veut contrefaire/ Ce qu'il a par nature » (D 7 r°). Le Fils de Dieu condamne aussi la galanterie et les « amours non légitimes » (E v°), qui conduisent les amants à idolâtrer leurs maîtresses en lieu et place du Christ, ce dont le monologue du Bragard, interpolé dans la scène entre le Rédempteur et sainte Élisabeth, donne un exemple : « C'est le blanc, et le but, la fin de mes désirs [sa maîtresse],/ C'est mon cœur, c'est mon tout, c'est ma seule espérance/ Je suis un petit Dieu si j'en ai jouissance » (E r°). Le Rédempteur décide alors de se servir des huguenots pour punir la vantardise et l'idolâtrie des « mondains » :

> Pour brider ses excès, je ferai, tout puissant
> Qu'un pillard huguenot, comme un loup, ravissant,
> Pour un cingle argenté, pour la belle ceinture
> Lui mettra des licols de tout autre filure. (E 2 r°)

Désespérée pour son peuple, sainte Élisabeth obtient à l'acte III que la Vierge Marie plaide la cause des fidèles catholiques auprès du Rédempteur. Ce dernier accepte d'envoyer un ultime avertissement aux « pompeux », pour les attirer à lui par la crainte, à défaut de les persuader par l'amour : « Je leur enverrai (tout pour écumer/ De telles vanités) sur le venteuse mer/ Mille pillards écumeurs ; quant et quant sur la terre/ Mil rencontres divers » (E 5 v°). L'allusion aux « Gueux de la mer », ces corsaires hollandais porteurs de lettres de marque des Provinces-Unies, qui rançonnent les navires espagnols et contribuent à plusieurs défaites catholiques sur mer, est ici évidente : les victoires ennemies sont présentées dans *Le Petit rasoir* comme des décisions divines – non que Dieu soit du côté des réformés, mais parce qu'il souhaite éprouver son peuple catholique afin de l'amener à s'amender. Pour que l'avertissement divin soit bien compris des pécheurs, le Rédempteur envoie également auprès du Prédicateur son Ange qui, dans la dernière scène de l'acte III, engage le frère mineur à prêcher aux « jeunes damoiseaux » qu'ils doivent faire « la retranche/ De leurs trop grands états » (E 6 v°), sinon la vengeance de Dieu s'abattra sur eux.

Cette menace divine qui pèse sur les catholiques dévoyés devient scéniquement concrète à l'acte IV : le Grand commandeur des hérétiques et ses deux colonels débattent de l'opportunité d'attaquer certaines villes hollandaises tenues par les catholiques et désignées par « autant d'étoiles »

dans les vers « que l[eurs] noms pourraient avoir de syllabes », et ce par souci de « discrétion » comme l'indique une manchette (E 7 v°). Le camp des « hérétiques » se décide à l'attaque d'une citadelle dont ils pensent que les habitants prêtent trop d'attention à leurs parures pour être de vaillants soldats :

> [...] les gens de ce lieu sont par trop délicats.
> Par ma foi, Messeigneurs, la chemise fraisée
> Les mols accoutrements, la guise déguisée,
> Qui tourne l'homme en femme, et fait qu'on ne connaît
> Un sexe auprès de l'autre, en quel lieu que ce soit [...]
> Ces choses vont criant qu'on a un lâche cœur,
> Mal idoine au combat, sans force et sans vigueur. (E 8 v°)

Le raffinement vestimentaire outrancier est donc, dramaturgiquement, la cause du désastre militaire à venir des catholiques : introduits sur scène à l'acte IV, bien après que le Rédempteur a dévoilé sa volonté de punir les hommes pécheurs, les « hérétiques » sont présentés comme les instruments de Sa colère, et non comme des fidèles dont les victoires témoigneraient d'une élection divine. La raison de la défaite future des catholiques réside dans les catholiques eux-mêmes ; cette intériorisation de la faute devrait les conduire à la pénitence à laquelle les exhorte le « Prédicateur cordelier » [i. e. franciscain] dans la scène 2 de l'acte IV.

Dans un très long monologue de 17 pages – qui représente près d'un quart de la pièce –, le Frère mineur exhorte le « Peuple fidèle à Dieu, fidèle à [son] roi » (F r°) à retrancher tous les ornements superflus afin de se prémunir de la vengeance divine. Le dramaturge se met lui-même en scène sous les traits du Prédicateur qui rappelle qu'il a déjà plusieurs fois tonné contre les mondains, mais qu'on ne l'écoutait qu'« à demi par coutume » (F v°) et qu'il a donc cessé, à tort, « de piquer » l'impudicité qui préside à l'habillement et au maquillage. La didascalie au début de la scène indique « Le Frère mineur seul », mais cela signifie que le Prédicateur est seul à parler et non pas nécessairement qu'il est seul en scène – la scène où l'Ange s'adresse explicitement au Prédicateur commence par la didascalie « L'Ange seul ». La scène suivante donne en effet à voir un dialogue sur le prêche entre le Preud'homme et le Bragard, qui peuvent tout à fait se trouver sur scène pendant le sermon du Prédicateur et constituer, symboliquement, son audience. Cependant, le véritable destinataire du monologue du Frère mineur est bien entendu le public du *Petit rasoir*, qui peut reconnaître dans ce discours toutes les formes d'un sermon. Le dramaturge-prédicateur Bosquier témoigne d'un art consommé du prêche, fondé sur l'apostrophe des auditeurs, le recours vivant à l'*exemplum* biblique et aux autorités patristiques, et la menace répétée de la damnation, agitée comme un chiffon rouge devant les spectateurs internes (Bragard, Preud'homme) et externes (le public du *Petit rasoir*). La multiplication des impératifs qui appellent le pécheur à contempler sa faute (« Voyez ») ou à l'amender, l'adresse directe aux mondains, de manière à la fois individuelle et collective (« Voyez, jeune bragard » F 3 v°, « Sus donc, jeunes bragards, tranchez, retranchez-moi/ Le trop que vous avez » F 7 r°), l'intégration d'une fiction dialogique dans le sermon (« Tu dis que tu es

riche : Or sus, je le veux bien » F 6 r°) confèrent une très grande vivacité au prêche et cherchent à susciter l'attention de l'auditeur-spectateur par la vigueur de l'adresse. La dimension prédicative du monologue du Frère mineur est renforcée par les références constantes aux autorités bibliques (Isaïe), apostoliques (saint Paul) et patristiques (Cyprien, Tertulien) qui structurent une lecture morale de l'actualité, constamment mise en perspective avec le passé de la révélation et le futur du Jugement, qui porte en lui le risque de la damnation. Le Prédicateur montre en effet aux foules mondaines combien la perversion de la parure et un signe de la perversion de l'âme : « la mollicité, l'excès d'accoutrement/ A de tout temps été notable enseignement/ D'une impudicité » (F 4 v°-F 5 r°). En modifiant son visage et ses cheveux par le maquillage et l'art de la coiffure, l'homme « bragard » trahit Dieu qui l'a fait à son image et ne le reconnaîtra plus comme sa créature au jour du Jugement. S'il ne se repend au plus vite, le mondain risque donc de se voir infliger les tourments éternels de l'Enfer ou les souffrances temporaires (et donc préférables) de l'ici-bas terrestre :

> [...] Mais las ! hélas mon Dieu
> Punis-nous aigrement plutôt en ce bas lieu,
> Qu'attendre après la mort. Trance-nous, brûle et taille
> Déchiquette ton peuple en un champ de bataille,
> Afin que tu pardonnes en ton éternité.
> Car tu es ô Seigneur d'une telle équité
> Qu'attendant les pécheurs au point de repentance,
> S'ils vont écrevissant, tu doubles la vengeance.
> Bon gré maugré, Messieurs, il faut faire le choix
> De tous : Ou nous changer ; Ou sentir une fois
> Sa fureur ici bas, Ou bien en l'autre monde,
> D'un bras plus furieux sous l'abîme profonde. (G r°-v°)

Dans sa grande magnanimité, Dieu envoie par le Prédicateur un dernier avertissement à son peuple, en le menaçant de sa colère dans le présent de la fiction – et du spectacle d'actualité – comme dans l'éternité de la damnation, et ce afin de le convaincre de se corriger. Le prêche du Frère mineur demeure cependant sans effet sur l'âme endurcie du Bragard : dans la scène suivante où le Preud'homme lui demande son opinion sur le sermon, le mondain condamne « l'audace » (G v°) du Prédicateur, qui donne selon lui l'impression d'avoir « devisé avec Dieu peu devant » (G 1 r°) – ce qui est vrai dans la fiction dramatique – et refuse de suivre son avis de modération : « Commence qui voudra, je suivrai la coutume./ On ne doit démarcher d'une trace commune » (G 3 v°).

Les effets de ce refus sont immédiats : les deux dernières scènes de l'acte IV montrent le camp ennemi prêt à lancer son attaque sur les catholiques en utilisant la ruse. Cependant, afin de bien souligner que cette attaque contre son camp ne prend nullement Dieu au dépourvu, le dramaturge introduit une dernière fois le Rédempteur sur la scène à l'acte V. Le Fils de Dieu constate l'endurcissement des fidèles aux paroles du Prédicateur et la nécessité de mettre à bas leurs « pompes, [et leurs] grandeurs », afin de restaurer « leurs bonnes mœurs » (G 6 r°). Il « abandonne [donc] Son peuple aux ennemis pour sa grandeur » et permet aux troupes hérétiques d'Orange de ravager les provinces hollandaises catholiques :

[...] racaille de la terre [les réformés]
Tu te promets ceci : Mais je me servirai
De ta fausse entreprise, et j'en distillerai
Un bien, par l'alambique de ma haute puissance,
Pour ce peuple aveuglé. Sus donc, sus en commence,
Attance, à ton malheur tes guidons orangés
Sur ce peuple pompeux, courrez, volez, rongez
Rançonnez, et tuez, je vous lâche la bride,
Rongez, volez, courrez, où la rage vous guide. (G 6 v°)

La dernière scène du *Petit Rasoir*, très courte, montre l'exécution immédiate de la volonté divine : les troupes d'Orange « par la permission de Dieu dérobent quelque ville » (G 6 v°). La scène se déroule dans la chambre du Preud'homme qui, couché dans son lit avec sa Femme, est réveillé par les cris des soldats huguenots donnant à entendre, vraisemblablement depuis la coulisse, les différents moments de la prise de la ville : « Orange, Orange, Orange, Orange, Orange, Orange » (G 6 v°), « Tu', tu', tu', tu', tu', tue », « Ville gagnée, ville gagnée » (G 7 r°). Après avoir constaté la débâcle depuis sa fenêtre, le Preud'homme tente de faire lever sa femme et de fuir la fureur des hérétiques. La pièce se termine sur le constat de la victoire protestante et l'incertitude du sort des populations catholiques : « Avant Louise,/ Voici les huguenots, voici la ville prise » (G 7 v°). Le suspens final entre la crainte des effets violents de la punition divine et l'espérance que les signes de cette colère engagent enfin les mondains sur le sentier de la repentance qui les préservera de l'éternité des enfers, est illustré par la citation de Virgile inscrite dans un cartouche à la suite de ce dernier vers : « *Spemque metumque inter* » (*Énéide,* livre 1, v. 222), c'est-à-dire « Entre l'espérance et la crainte ».

C'est cet état d'incertitude que Philippe Bosquier cherche à susciter chez le spectateur du *Petit rasoir* : l'espérance doit l'empêcher de désespérer de Dieu et donc lui permettre de croire dans la possibilité de son salut, quand la crainte de la colère divine – dont il voit dans l'actualité les signes manifestes – doit le persuader de l'urgence de sa pénitence et de son amendement moral. Ce sermon « par personnages », qui s'adresse aux yeux autant qu'aux oreilles des spectateurs, s'ouvre, comme le prêche, sur le comportement à venir des fidèles, dans l'au-delà de la séance théâtrale : la tragédie se clôt bien par une catastrophe provoquée par le péché humain et tolérée par Dieu pour éprouver sa créature, cependant nul discours de déploration ou de repentance ne vient commenter la prise finale de la ville. Par cette clôture extrêmement rapide, brutale, bouleversante et presque inachevée, *Le Petit rasoir des ornements mondains* met en scène l'efficacité de la puissance divine et délègue au spectateur la responsabilité de décider de l'issue de la tragédie du péché humain : si la punition des ornements superflus et autres maquillages s'exerce à travers la victoire des hérétiques, dans le présent de la fiction comme dans l'actualité de la représentation, le public peut encore sauver son âme pour l'éternité, à condition cependant de se repentir rapidement. Il n'est pas trop tard pour la pénitence et le dramaturge espère que son sermon « par personnages » fonctionnera grâce à la force de persuasion

d'un enseignement par le regard : en montrant sur la scène, à travers le corps concret des acteurs, la très grande interpénétration des mondes divin et humain, et en situant l'action dans un présent d'actualité tout à fait défini et reconnaissable pour le public, *Le Petit rasoir* met en exergue les conséquences de l'action humaine sur le temps présent (les défaites espagnoles), sur le futur historique (l'avenir des Pays-Bas) et sur le futur éternel du Jugement dernier (la salvation ou la damnation des sujets hollandais catholiques).

Le dramaturge, inclus dans la fiction théâtrale sous les traits du Prédicateur qu'il est dans la réalité, se présente comme celui qui sait déchiffrer dans l'actualité les signes de la transcendance et forcer son auditoire à entendre et à voir qu'il est lui-même responsable, dans le présent, des récentes victoires réformées et, dans l'éternité post-apocalyptique, de sa possible damnation. Le lien entre la catastrophe militaire présente – encore renforcée entre l'écriture de la pièce et sa dédicace par la défaite de l'Invincible Armada – et le futur du Jugement dernier est rendu particulièrement sensible par l'alternance des scènes qui donnent à voir l'inconséquence humaine et celles qui mettent en scène la colère divine suscitée par le péché. Contrairement à *La Peste de la peste* de Du Monin dont la complexité et l'instabilité de l'*allegoria in factis* brouillent l'appel à la pénitence, *Le Petit rasoir* procède à un dévoilement du sens de l'actualité : si la situation des catholiques est si délicate, c'est que Dieu, en raison de leurs péchés et de leur refus de s'amender malgré de nombreuses mises en garde, les punit en tolérant la victoire de leurs ennemis. D'un point de vue plus terre-à-terre, les catholiques perdent aussi les batailles parce que leur goût des parures et des ornements est le reflet de leur amollissement et de leur incapacité à porter les armes, et donne donc de la confiance au camp opposé qui, lui, condamne la magnificence vestimentaire.

Contrairement à la plupart des pièces étudiées dans ce chapitre, le *Petit rasoir* ne convoque pas sur le théâtre les revenants d'un passé tout proche, mais se fait théâtre du pur présent en représentant sur le théâtre une catastrophe sur le point de se produire : demain peut-être, s'ils ne se repentent pas, les spectateurs du *Petit rasoir* se pencheront, en chemise, à la fenêtre pour entendre les cris des armées réformées. La mise en scène du présent en tant que présent partagé de la fiction et de la représentation cherche à produire un « théâtre de la peur » – au sens de « pastorale de la peur » (J. Delumeau) –, qui abouche le présent d'actualité au futur eschatologique sur le mode de l'imminence, et ce afin d'appeler le public à une réforme morale. L'accélération temporelle provoquée par la rencontre de l'éternité du Jugement divin et de l'actualité pécheresse de l'homme devrait en effet, si le prêche théâtral atteint son objectif, inciter le spectateur à se livrer à un repentir immédiat, ou, en désespoir de cause, convaincre le pouvoir espagnol à l'action politique contre les « mondains », qui corrompent par leur présence l'ensemble de la société, et mettent en danger son avenir militaire, moral et eschatologique.

Conclusion du Chapitre 6

Dans leur représentation dramaturgique de l'actualité, les auteurs catholiques de notre corpus semblent finir par où les auteurs protestants avaient commencé : la mise en scène d'une vision eschatologique du présent. Cependant, il nous faut souligner la différence radicale du sens que les deux confessions confèrent, sur le théâtre et dans le monde, à l'intervention de la transcendance devine dans l'ici-bas humain.

Dans la première partie de notre corpus réformé, l'actualité catastrophique pour les protestants, marquée par les persécutions et les bûchers, était mise en scène par les dramaturges comme le plus sûr signe de l'imminence d'une Apocalypse précédée, dans la tradition johannique, par un déchaînement des forces du Mal dans le monde – cette Apocalypse devant elle-même être suivie par le Jugement dernier, au cours duquel Dieu reconnaîtrait les siens, au premier rang desquels les réformés. Le théâtre d'actualité protestant des années 1550 et du début des années 1560 représente donc le présent apocalyptique comme le *signe* du salut des élus luthériens et calvinistes dans un futur éternel, qui justifie la souffrance présente et incite les fidèles à garder confiance en ce temps des « Feux » et à persévérer dans leur foi. La manifestation ultime et définitive du divin se faisant attendre, les réformés doivent cependant accepter de porter l'opposition théologique sur la scène de l'histoire humaine et de prendre les armes pour défendre leur religion, sur les terrains ensanglantés et anonymes des champs de bataille et des massacres collectifs, en faveur de l'un ou l'autre camp. Cette évolution se traduit, théâtralement, par une mise en scène de l'actualité sous une forme historique et/ou patriotique, et par un déplacement de la problématique eschatologique vers une problématique politique, témoignant de la sécularisation du conflit religieux.

Chez les dramaturges catholiques, le cheminement est en quelque sorte inverse : le théâtre d'actualité des années 1550 et 1560, accompagnant une politique royale qui cherche à maintenir à tout prix l'unité religieuse du royaume, célèbre un Âge d'or dont il voudrait que le présent soit éternellement l'image, bien que ce rêve soit déjà irrémédiablement perdu. L'entrée du théâtre d'actualité dans un présent historique fait de bruit et de fureur est relativement concomitante chez les protestants et chez les catholiques et coïncide peu ou prou avec ce que les historiens ont par la suite nommé les premières Guerres de religion. Continuation de la paix par les moyens de la guerre, les années 1570 et 1580 cherchent également, du côté des dramaturges catholiques, à maintenir l'unité religieuse du royaume, mais en renonçant à la fiction pastorale d'un bonheur agreste d'avant l'entrée dans le Temps et en fondant cette union sur l'extermination des « hérétiques » réformés. Le présent représenté sur la scène devient un présent historique et tragique qui convoque les héros à peine morts dans une perspective épidictique – à Coligny le blâme, à Guise la louange –, et ce afin de persuader les spectateurs de la légitimité du combat, royal ou ligueur.

Cependant, le constat de son incapacité à remporter durablement les victoires militaires – et ce alors même que Dieu est, nécessairement, de son côté –, et le grave problème dynastique suscité par l'extinction des Valois et la possible succession du Bourbon huguenot, conduisent le parti catholique à douter de lui-même : tant de revers de fortune ne peuvent s'expliquer que parce que Dieu cherche à les punir. Le présent du théâtre d'actualité catholique se fait donc eschatologique et les dramaturges déchiffrent dans l'actualité les signes de la transcendance courroucée : peste, famine et défaites militaires face aux armées « hérétiques » témoignent du péché des fidèles catholiques et de leur damnation future s'ils ne prennent pas rapidement le chemin de la pénitence. Cette lecture eschatologique du présent est cependant complexe pour les catholiques : l'instabilité allégorique de la pièce de Jean-Édouard Du Monin marque la difficulté de penser que Dieu puisse être responsable des malheurs qui s'acharnent sur ses serviteurs, et de l'impossibilité contraire de penser qu'il puisse avoir pris le parti des ennemis hérétiques. *Le Petit rasoir* de Bosquier est sur ce point plus clair : si les protestants gagnent des batailles, c'est seulement parce que le Rédempteur, lassé des errements des catholiques, les a laissé faire, afin de ramener son troupeau dans la droite observance de ses lois et lui éviter, si possible, une damnation éternelle.

On le voit, la lecture eschatologique de l'actualité chez les dramaturges catholiques se situe moins sur un terrain théologique que sur un terrain moral et pratique : il ne s'agit pas tant de réaffirmer le dogme de la transsubstantiation ou du salut par les œuvres que la nécessité de réduire les ornements superflus du costume (*Le Petit rasoir)* et de perpétuer un ordre hiérarchique immuable dans l'ensemble de la société (*La Peste de la peste*). On pourrait avancer l'hypothèse que l'horizon immédiat des deux pièces « pénitentielles » que nous venons d'étudier est politique : la préservation d'une structuration de la société héritée du passé (vassal/suzerain, écolier/précepteur) dans la pièce de Du Monin pourrait déboucher sur la volonté ligueuse de préserver une société d'ordres sur un modèle médiéval opposé à l'affirmation progressive de la fonction royale, tandis que la pièce de Bosquier rejoint les préoccupations de contrôle des dépenses somptuaires qui sont celles de la monarchie espagnole face à l'afflux d'or venu des Amériques. Le paradoxe est ainsi patent : au moment même où le mouvement ultra-catholique, notamment à travers les processions blanches, revendique une lecture eschatologique du présent, le combat ligueur se fait de plus en plus politique et de moins en moins théologique. La « dramaturgie de la peur », que mettent en scène le « professeur » Du Monin et le « prêcheur » Bosquier, si elle veut rendre sensible aux spectateurs les menaces de la damnation, présente et éternelle, et les appeler à l'urgence de la pénitence, ne peut dissimuler le mouvement de sécularisation du conflit religieux entre catholiques et protestants – sécularisation qui conduit, dans le royaume de France, à la défaite du projet ligueur et à la victoire des « politiques ».

La différence entre les lectures eschatologiques du présent chez les dramaturges protestants et les dramaturges catholiques peut s'expliquer par le décalage temporel de leur mise en scène : on ne perçoit pas de la même façon l'actualité qu'on se place avant ou après une trentaine d'années de

conflits armés récurrents qui conduisent à douter de la véritable imminence de l'Apocalypse et de la parousie. Si le présent ne se loge plus dans le pli temporel qui fait de lui le reflet du passé de l'Église primitive (dont les persécutions présentes sont la répétition) et le signe de l'approche incontestable du Jugement éternel, alors il faut le penser comme une étendue historique dans laquelle l'action religieuse doit s'inscrire pour devenir action morale – à travers le contrôle social sur les fidèles –, et action politique – à travers le soutien à l'un ou l'autre parti, défendant l'une ou l'autre foi. La mise en scène d'un présent eschatologique dans le théâtre d'actualité catholique des années 1580 prend ainsi la forme d'une édification morale du public, à travers une « pastorale de la peur » qui annonce au public la nouvelle de la colère de Dieu bien plus que celle du tout proche salut éternel. Quand le séjour des hommes dans la vallée de larmes du monde s'éternise, les autorités religieuses et laïques ont intérêt à contrôler leurs fidèles et leurs sujets : le théâtre d'actualité catholique des années 1580 n'est plus un appel à l'union dans la paix comme dans les années 1550 et 1560, mais un espace de propagande politique qui exhorte le spectateurs à soutenir un parti (royal ou ligueur), voire à prendre les armes pour le défendre, mais également un espace de propagande morale, qui incite le public à la pénitence. Le constat de l'actualité désastreuse des conflits religieux armés produit ainsi d'une part un théâtre-pamphlet qui diabolise l'ennemi à des fins politiques, d'autre part un théâtre-prêche qui intériorise la faute et retourne la violence de ses imprécations contre ses spectateurs. En déchiffrant le monde sous une forme d'eschatologie moralisante, ce théâtre ne débouche plus sur la bonne nouvelle d'un salut imminent, mais sur le constat terrifiant d'une colère divine que le public doit apaiser, dans le futur immédiat de la séance théâtrale, par une complète contrition.

Si l'on compare ce théâtre-prêche catholique avec le théâtre d'actualité genevois des années 1580 – à savoir les pièces données pour la célébration du traité de combourgeoisie de 1584 –, on peut cependant constater un écho dans la lecture « moralisante » d'un présent de catastrophes : les tremblements de terre et les orages très violents qui touchent la Suisse en 1584 sont perçus comme des signes de la colère de Dieu contre son peuple (ici protestant), de la même manière que la peste de 1580 ou les revers militaires de l'armée espagnole sont présentés comme des punitions divines dans les pièces de Du Monin et de Bosquier. Nous proposons l'hypothèse selon laquelle, dans un contexte où la foi que l'on pratique est « dominante » – la foi réformée à Genève, la foi catholique à Paris ou dans les provinces espagnoles des Pays-Bas dans les années 1580 –, il n'est plus possible de faire de l'actualité qui nous est contraire le signe de notre martyre et donc de notre élection divine. Puisqu'il est également impossible de lire le présent défavorable comme la marque d'un abandon de Dieu, il faut bien trouver une raison aux malheurs du temps. La culpabilité ne peut dès lors qu'être, d'une part, interne (nous sommes responsables du déclenchement de l'ire divine qui prend la forme de catastrophes naturelles ou de défaites militaires), et, d'autre part, morale (nos fautes ne sont pas « de dogme » mais « de comportement » : insoumission, galanterie, abus des parures, etc.). La structure presque liturgique que nous avons mise en évidence dans la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* écrite par le pasteur Simon Goulart et jouée à Genève en 1584 n'est pas au fond sans lien avec le prêche

théâtralisé que le prêcheur-dramaturge Philippe Bosquier adresse à ses ouailles-spectateurs au quatrième acte du *Petit rasoir* : dans le présent de la représentation, l'urgence est à l'édification du public qu'il faut convaincre du bien-fondé d'un amendement immédiat, et ce grâce à l'efficacité de la scène, qui supplée aux défaillances visuelles du sermon.

On peut enfin dresser un dernier parallèle entre les productions catholiques et protestantes du théâtre d'actualité autour de la question de la sécularisation du conflit religieux, elle-même liée au recours de certains dramaturges à l'*allegoria in factis*. Dans la Première Partie de cette thèse[1], nous avons étudié la *Tragédie de François Spera*, publiée par Jean-Denis Cecier en 1608 ; nous avons montré comment cette pièce, qui cherche à re-théologiser le présent contre la sécularisation de la foi, use du présent élargi (l'histoire de François Spera) comme d'un *exemplum* moral, une *allegoria in factis* qui devrait, selon le dramaturge, être appliquée dans le présent étroit de l'écriture de la pièce par son destinataire Claude Boucart. Transformant une représentation du présent *in esse*, propre au théâtre d'actualité, en présent *in posse* et donc en adoptant la forme du « détour », la *Tragédie de François Spera* témoigne selon nous, dans sa forme comme dans son sujet, de l'échec de la re-théologisation du présent sur la scène du théâtre en 1608. L'*allegoria in factis* fonctionne en effet sur la capacité des hommes à révéler le sens de l'actualité en analysant les signes qui indiquent une coïncidence entre un événement du passé et un événement du présent. Or, dans sa tragédie, Jean-Denis Cecier se fait faux prophète et sa lecture allégorique des événements paraît contradictoire avec l'avènement d'un temps historique ouvert, où tout n'a pas été écrit de toute éternité.

Bien que la pièce soit de plus de vingt ans antérieure à la *Tragédie de François Spera*, il nous semble que l'on pourrait proposer une lecture voisine de *La Peste de la peste*. Certes, Du Monin fonde son *allegoria in factis* sur une fable inventée là où Cecier convoque une histoire vraie encore présente dans les mémoires des spectateurs, mais l'instabilité des référents allégoriques dans *La Peste de la peste* semble témoigner d'une même difficulté à voir dans le présent l'accomplissement programmé de signes divins. Le présent de fer « sécularisé », ouvert à toutes les actions humaines et qui ne semble plus orienté par un projet supérieur, ne propose qu'opacité et incertitude à ceux qui voudraient en interpréter les signes.

[1] Voir Première Partie, Chapitre 3, IV- Une tentative pour re-théologiser le présent : *La Tragédie de François Spera* (1608), p. 274.

Conclusion de la Deuxième Partie

Nous avons vu dans notre Première Partie que le théâtre d'actualité protestant, du moins dans les années 1550-1560, se présente comme un théâtre de la dissidence, qui brocarde l'Église romaine dominante et dénonce les répressions ou les violences dont sont victimes les réformés d'Europe. Rien de tel pour le théâtre d'actualité catholique de la même période : c'est un théâtre qui s'inscrit dans une rhétorique encomiastique d'éloge du pouvoir royal (nécessairement catholique) et de sa volonté de maintenir la paix et l'union du royaume, malgré les tensions confessionnelles qui le traversent. Le fait d'être un théâtre « majoritaire », au service d'une action royale pacificatrice, n'est pas sans conséquence sur la représentation du temps présent. Nous avons pu ainsi constater dans le premier chapitre de cette deuxième partie que le théâtre d'actualité catholique du début de notre période participe d'une sorte de « déni » de réalité, qui tend à substituer à la représentation d'un présent réel divisé, la mise en scène d'un présent désiré – « potentiel » dans la *Comédie et réjouissance de Paris* ou plus « irréel » dans la *Bergerie* de Ronsard –, mais présenté comme « réel » dans le présent du spectacle théâtral.

Qu'il obéisse aux nécessités cérémonielles d'une entrée solennelle dont le livret doit entretenir une mémoire construite de l'événement plutôt qu'un souvenir réel (*Comédie et réjouissance de Paris*), à une croyance talismanique en une possibilité d'exorciser un réel maléfique par la représentation théâtrale d'une concorde fantasmée (*Bergerie*), ou à un espoir didactique que la mise en scène du Bien triomphant conduira les spectateurs à une imitation morale (les pièces de Du Boys et de Ronsard, mais également la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* de Bounin), ce choix d'une actualité « potentielle », que nous avons qualifiée de « biaisée », conduit les dramaturges à figurer le présent sur la scène comme un nouvel Âge d'or. Ce temps « doré » de paix, de concorde et de prospérité doit cependant être inscrit dans un présent historique (au sens de présent « spécifique » tel que nous l'avons exposé dans la Première Partie) et non plus un présent mythique, pour paraître « réel » et présent aux spectateurs. L'Âge d'or ne doit plus être « suspendu » dans un non-temps pastoral coupé de l'histoire, mais inscrit dans le temps assuré et pérenne du retour (naturel) des saisons : après la guerre, voici venu le temps de la paix.

Nous avons cependant montré que les tensions confessionnelles à l'œuvre dans cette actualité « réelle » du royaume de France rendent caduques ces tentatives d'influencer le réel par sa représentation idéalisée ; les « malheurs du temps » témoignent que le rêve de concorde et de paix d'amour tel qu'il est énoncé par les Valois devient un « rêve perdu de la Renaissance » (Crouzet) dans la nuit de la Saint-Barthélemy.

Au cours de la nuit du 24 août 1572 et des jours et semaines qui ont suivi, quelque chose semble se briser dans le royaume de France, et pas seulement pour les protestants victimes ou visés par cette exécution ciblée dégénérant en massacres de masse. Une fois le bref moment de triomphe (romain) passé, cette rage meurtrière presque spontanée laisse les contemporains catholiques comme pétrifiés, hagards. Ce présent de fer et de sang, qui s'est imposé contre toutes les tentatives de paix et de concorde et comme malgré la volonté de ses premiers exécuteurs mêmes, n'est pas immédiatement porté sur la scène du théâtre d'actualité catholique : un temps « opératif » de deux ans est ainsi nécessaire pour que François de Chantelouve compose *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*. Si le traumatisme causé par la Saint-Barthélemy semble empêcher toute mise en scène directe triomphaliste de l'événement (nous avons vu que seul le détour mythologique permettait au théâtre d'actualité français de mettre en scène les sévices subis par le cadavre de Coligny dans le *Phaéton* de Jean-Baptiste Bellaud), il s'agit néanmoins pour les dramaturges catholiques de légitimer l'action royale en se fondant sur la toujours efficace théorie du complot. Coligny, le chef des protestants, élaborait un coup d'État pour s'emparer du trône ; le roi, ayant appris cette menée séditieuse, et après avoir pesé les mérites de la clémence et de la sévérité, a décidé de mettre à mort les rebelles. Cette explication politique a de lourdes conséquences sur la façon dont se pense l'unité du royaume : après avoir désigné les chefs protestants comme des rebelles légitimement mis à mort, il n'est plus possible de revenir au présent « doré » de la concorde pastorale. Le genre tragique semble l'emporter sur la scène du théâtre d'actualité, quand bien même il s'agit de mettre en scène un projet de paix comme dans *La* ***Tragédie*** *sur la défaite et occision de la Piaffe* (1579) de Gabriel Bounin.

D'une manière différente, Chantelouve et Bounin tentent cependant dans leurs pièces de refonder une unité (nécessairement catholique) des sujets du royaume en éludant les responsabilités de certaines actions destructrices pour la communauté. Une partie du présent de fer et de sang est ainsi passée sous silence : la participation d'Henri III et du peuple parisien aux massacres du 24 août 1572 dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* et la part prise par la noblesse (notamment le parti des Malcontents avec à sa tête François d'Alençon) à la sixième Guerre de religion dans *La Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe*. Toute l'actualité n'a pas droit de scène, même dans ce théâtre « historique » qui met en scène un présent « réel » et non « rêvé » : les dramaturges opèrent un tri dans ce présent afin de servir leur cause et le silence lié au « trauma » de l'événement représenté peut se faire « déni » des responsabilités à peine passées, qu'il est de l'intérêt de l'auteur de ne pas représenter sur la scène, dans le présent de la représentation.

Notre analyse de la *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands* et des deux pièces mettant en scène l'assassinat du duc de Guise à Blois, *La Guisiade* et *Le Guisien*, nous a permis de voir que cette tentative royale de préserver une certaine unité dans le camp catholique – au prix d'un silence politique et théâtral sur certaines responsabilités – vole en éclat au moment où la Ligue catholique, devenue très puissante à la fin des années 1580, met en question le pouvoir du souverain même. Le théâtre d'actualité ligueur, loin de l'actualité « biaisée » et du présent « doré » des pièces

royales des années 1550 et 1560, propose une représentation directe et complète (quoique idéologiquement très orientée) du présent de fer et de sang des guerres civiles. Ce processus de « présentification » scénique des événements à peine passés, lié à une réduction du temps « opératif » plus ou moins marquée selon les pièces, cherche à produire chez le spectateur un sentiment d'urgence face à la menace hérétique, et à l'inciter à l'action ligueuse, selon une fonction « pragmatique » de la représentation de l'actualité. Au temps pacifié et clos du théâtre d'actualité royal du milieu du siècle, le théâtre d'actualité ligueur substitue un temps sanglant et ouvert, et convoque sur la scène le « revenant » duc de Guise pour rendre un corps glorieux à celui dont le cadavre a été brûlé, mais aussi pour dénoncer son meurtrier encore vivant Henri III (première version de *La Guisiade*), légitimer le régicide et dénoncer les menées diaboliques des « politiques » (deuxième version de *La Guisiade*), ou encore pour raviver la flamme ligueuse dans le combat contre Henri IV (*Le Guisien*).

L'analyse comparée de ces deux dernières pièces a cependant montré que les stratégies de représentation de l'actualité variaient selon les dramaturges, les modèles (historique ou théâtral) de mise en forme des faits qu'ils adoptent et leur proximité avec l'événement qu'ils mettent en scène. À la manière du théâtre d'actualité protestant anti-papal, *La Guisiade* et *Le Guisien* convoquent les mêmes éléments topiques forgés par la propagande ligueuse autour des assassinats de Blois et pallient les limites de la représentation théâtrale par ces « images de mémoire », profondément ancrées dans l'esprit des spectateurs grâce à la diffusion rapide et dense des récits et des gravures de l'événement. Mais hormis cette inscription commune dans le réseau d'images diffusées par la propagande ligueuse – inscription qui semble une « marque de fabrique » du théâtre d'actualité, empruntant toujours à l'« actualité » idéologique de ses spectateurs –, Pierre Matthieu et Simon Belyard n'ont pas du tout la même façon de mettre en scène, dramaturgiquement, cette actualité. Pierre Matthieu, juriste et futur historiographe d'Henri IV, donne à voir un théâtre d'actualité presque « documentaire », qui explique aux spectateurs le déroulé chronologique des événements, quand Simon Belyard, « Apollon de collège » troyen, met en scène une actualité qui lui est un peu plus lointaine à travers une grille de représentation sénéquienne.

Ce traitement si radicalement différent d'un même événement de l'actualité par deux dramaturges dont les objectifs ligueurs paraissent cependant tout à fait comparables apporte une pierre supplémentaire à notre réflexion sur une possible spécificité confessionnelle de la représentation scénique des actes violents. Nous avions conclu notre Première Partie en soulignant que la non-représentation de la Saint-Barthélemy par les dramaturges protestants français semblait davantage le résultat d'une impossibilité « émotionnelle » (le choc, le trauma) et technique (la persécution, l'exil) que d'un choix esthétique spécifiquement réformé – conclusion confirmée par l'exemple du *Massacre at Paris* de Christopher Marlowe qui, même tronqué, montre que la représentation d'actes sanglants n'est pas impossible sur la scène protestante à l'échelle européenne, à condition que le temps écoulé entre l'événement traumatique et sa représentation soit relativement long (environ une vingtaine d'années) et que l'esthétique théâtrale dans laquelle s'inscrit la pièce y soit favorable. La comparaison

entre *La Guisiade* et *Le Guisien* confirme l'importance du temps « opératif » : il est sans doute moins choquant de faire couler le sang du duc de Guise sous les yeux des spectateurs plus de trois ans après sa mort (*Le Guisien*) que seulement quelques mois après la Noël 1588 (*La Guisiade*) ; mais ce choix de la représentation sanglante par Belyard peut également s'expliquer par le besoin de réactiver le scandale de cet assassinat auprès d'un public ligueur troyen pour lequel cet événement ne constitue plus une actualité brûlante. L'extrême « présentification » du meurtre de Blois dans *Le Guisien* appartient ainsi à une stratégie polémique – susciter l'indignation des spectateurs par la vue du sang injustement versé, d'une manière qui n'est pas sans lien avec le *Massacre at Paris* qui lui est contemporain –, mais elle est également et peut-être avant tout liée au modèle théâtral choisi par Belyard. Si la tragédie d'actualité protestante de Marlowe s'inscrit dans l'esthétique et les potentialités scéniques du théâtre élisabéthain, la tragédie d'actualité catholique de Belyard s'inspire très fortement du théâtre de Sénèque pour donner une représentation de l'événement historique fondée sur la figure du tyran cruel, se plaisant à faire couler le sang de sa victime. Là où Pierre Matthieu propose au spectateur une vision « historiographique » et « documentaire » de l'actualité, Simon Belyard en propose une vision « littéraire » et « sénéquienne ».

On le voit, la ligne de partage entre un théâtre de l'extrême « présentification » de l'actualité – présentification double : par la représentation théâtrale même, qui est toujours au présent, et par la mise en scène des actions *sur* la scène – et un théâtre qui privilégie le discours et la narration des actions sanglantes ayant lieu hors-scène ne sépare pas véritablement un théâtre réformé supposément « du Verbe » et un théâtre catholique tout aussi supposément « du sacrifice », pour reprendre l'opposition des deux confessions sur l'eucharistie. Cette ligne de partage sépare plutôt des pièces écrites plus près de l'événement (*La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, *La Guisiade*), de pièces composées après un temps « opératif » plus long (*Massacre at Paris*, *Le Guisien*), qui permet l'actualisation sur le théâtre d'un acte de violence qui aurait pu auparavant paraître trop contemporain pour pouvoir être porté à la scène, du côté des victimes comme du côté des bourreaux. La distinction s'opère enfin entre des choix esthétiques et non pas confessionnels : le théâtre d'actualité est un théâtre du collage, du recyclage et de l'efficacité scénique mise au service d'une certaine conception du temps présent et de la place que le spectateur doit y occuper. En faisant un théâtre d'actualité « historiographique », qui met en avant l'explication rationnelle de l'enchaînement des faits – sans négliger pourtant une toujours efficace diabolisation de l'adversaire –, Pierre Matthieu souhaite révolter son spectateur non par la vue du sang versé mais par la démonstration « vraie » de la parfaite iniquité de l'assassinat de Guise ; Simon Belyard souhaite susciter une réaction similaire dans son public, mais il privilégie pour cela un théâtre d'actualité « littéraire » dans ses influences et « scénique » dans sa forme, théâtre qui insiste sur l'effet sanglant pathétique et la présentation des personnages selon le modèle sénéquien du tyran cruel et de la victime innocente.

Les pièces que nous avons étudiées dans cette partie combinent ainsi une fonction « mémorielle » – entretenir une mémoire de l'événement, que ce dernier soit celui d'une paix durable

ou d'un crime qu'on a voulu effacer en faisant disparaître les cadavres – et une fonction « pragmatique » – rétablir la paix par le spectacle de la concorde, affermir le pouvoir d'un roi contesté en le dédouanant de sa participation à la Saint-Barthélemy, appeler le camp ligueur à défendre la mémoire des Guise en se battant contre les hérétiques et les « politiques » –, cette dernière fonction s'affirmant dans la décennie 1580, au moment où les tensions dans le camp catholique sont les plus exacerbées et où la nécessité de galvaniser les troupes apparaît comme la plus urgente.

Cette Deuxième Partie nous aura permis de constater que le processus de sécularisation du conflit religieux que nous avions mis en évidence dans notre étude du théâtre d'actualité réformé se donne également à voir dans le théâtre d'actualité catholique. L'opposition du présent doré et du présent de fer et de sang semble même recouper l'opposition du présent eschatologique et du présent historique que nous avions dégagée dans notre Première Partie. À partir du moment où le temps présent n'est plus pensable comme l'avènement imminent du bonheur pour les élus/sujets fidèles sous l'autorité du Dieu/roi, alors nous sommes plongés dans la succession quotidienne de jours non vectorisés, disponibles à l'action humaine certes, mais avant tout à sa violence. Ce processus de sécularisation a paradoxalement été confirmé par l'étude de deux pièces catholiques qui tentent de mettre un scène un présent eschatologique dans les années 1580. Voyant dans les malheurs du temps le signe de la colère de Dieu envers son peuple, *La Peste de la peste* et *Le Petit rasoir des ornements mondains* retournent l'accusation contre les catholiques eux-mêmes qui, par leurs déportements, prennent le risque d'une damnation éternelle. Nous avons cependant montré que, dans ces pièces qui déploient une dramaturgie de la peur pour appeler les spectateurs à la pénitence, la question de l'accès au salut est moins pensée en termes de foi qu'en termes de respect d'un certain nombre de codes moraux qui tendent, en dépit même de l'angoisse eschatologique manifestée par les ligueurs, à désacraliser le rapport au temps présent.

L'échec de cette lecture eschatologique du monde devient la marque, à présent que le rêve du retour à l'Âge d'or est irrémédiablement perdu, de l'ouverture du temps humain sur un futur « neuf et original » (R. Koselleck), qui rend impossible la lecture du temps présent en fonction d'un modèle transcendant. Si, comme nous l'avons vu plus haut, la mort de Guise laisse le champ libre au héros Navarre, cette sécularisation des problématiques religieuses libère le présent du poids d'un Jugement divin imminent et ouvre le temps à l'action humaine qu'Henri IV, converti pour des raisons politiques et non théologiques, saura si bien incarner et glorifier, sur la scène du monde comme sur celle du théâtre, comme nous allons le voir dans la Troisième Partie.

Troisième Partie

Le contrôle du présent par la maîtrise de la mémoire et de la gloire

Le théâtre d'actualité sous la monarchie bourbonienne, un théâtre « dés-actualisé » ?

(1598-1629)

Après plus de quarante années de guerres civiles, le couronnement d'Henri IV en 1594 marque le début d'une période de remise en ordre du royaume : la fin catastrophique du règne d'Henri III rend nécessaire une restauration de l'autorité monarchique, tant sur le plan administratif et financier que sur le plan symbolique. La légende dorée bourbonienne se met en marche pour tenter de faire oublier la légende noire des Valois, que la propagande des huguenots comme celle de la Ligue ont contribué à forger. Par opposition à la faiblesse (véritable ou supposée) et à la stérilité des derniers Valois, la nouvelle dynastie s'affirme comme une « race » bourbonienne vaillante et pleine de sève, parfaitement à même de relever le pays ravagé et de repousser le spectre d'un nouveau problème de succession à la tête du royaume. Cependant, le nouveau pouvoir ne peut entièrement fonder son image sur une idéologie de la rupture car sa légitimité – qui est si fortement remise en cause avant la conversion du roi au catholicisme en 1593 – repose également sur l'affirmation d'une continuité monarchique qui fait d'Henri IV le successeur incontestable et incontesté d'Henri III.

La propagande royale doit donc trouver le point d'équilibre entre rupture et continuité, entre l'affirmation d'une nouvelle ère et la revendication d'un héritage historique, entre construction d'un présent neuf et d'un futur ouvert fondé sur des figures mythiques efficaces (Hercule qui a enchaîné la discorde, Persée qui a libéré le royaume du monstre Méduse, Phébus qui ramène le jour après la nuit de la guerre) et entretien d'une mémoire « sélective » du passé, qui cherche à faire oublier la dimension religieuse des conflits civils et l'ancienne appartenance du roi à la religion protestante. L'actualité semble ainsi écartelée entre deux temps : un passé que l'on « choisit » soigneusement et un futur que l'on programme ; entre ces deux points du temps qu'on souhaiterait maîtriser, il s'agit en quelque sorte de faire disparaître le présent, incontrôlable, et par lequel le malheur toujours arrive. Les tensions temporelles à l'œuvre dans l'entreprise de restauration de l'autorité monarchique vont se résoudre dans l'idée du « re-nouveau », qui articule le changement et le retour à un état antérieur –

retour à cet « Âge d'or » que recherchait désespérément Catherine de Médicis lors du « tour de France » de Charles IX en 1564-1565.

Pour éloigner le spectre de la rébellion des sujets contre leur roi – rébellion dont le régicide de 1589 constitue l'apogée profondément traumatique –, ce renouveau est fondé sur une affirmation très marquée de la souveraineté royale. D'inspiration bodinienne, cette nouvelle conception de la monarchie limite fortement la participation des sujets à l'exercice du gouvernement (pas de convocation des états généraux, marginalisation des princes qui se conçoivent comme des conseillers « naturels » du souverain, etc.) et tend à faire de la seule personne physique du roi le lieu sacré où s'incarne le pouvoir terrestre octroyé par Dieu. L'image du monarque Henri IV comme incarnation de l'État restauré est ainsi particulièrement diffusée dans le royaume par les gravures, les tableaux, les médailles et les statues. Cette omniprésence de l'image du « bon roi Henri », à la fois puissant (les représentations en armure ou à cheval dominent), familier et proche de ses sujets, est en parfaite opposition avec un Henri III qui était apparu comme un roi distant, enfermé dans le secret de son cabinet, dissimulé sous sa cagoule de pénitent. La figure royale devient ainsi une figure paternelle : Henri IV a engendré une grande lignée (6 enfants légitimes dont 5 survivent entre 1601 et 1609), et il soigne son image flatteuse de « vert-galant », bon ordonnateur du royaume (la fameuse « poule au pot »).

Comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman en s'inspirant des analyses de Reinhardt Koselleck dans *Le Règne de la critique*[1], la confiscation progressive du pouvoir du royaume pris en corps au profit du seul souverain propose en contrepartie aux sujets une relative « liberté de conscience », qui permet l'essor du domaine du « particulier » auquel la foi individuelle est à présent cantonnée. La solution rationnelle aux conflits des Guerres de religion repose sur la scission de la conception du royaume comme corps mystique formant *à la fois* un État et une Église – conception unitaire qui constituait le fond de la revendication de la Ligue ou Sainte-*Union*.

> L'absolutisme repose donc sur un double renoncement : les particuliers renoncent à se penser consubstantiellement unis dans le corps [mystique du royaume] et déposent leur « conscience politique » en l'échangeant contre leur « liberté de conscience » ; le souverain renonce aussi à cette consubstantialité en dégageant sa responsabilité du salut de l'âme de ses sujets, à l'égard desquels, seul détenteur de la puissance publique, son devoir se limite désormais à les maintenir dans la paix civile. […] la puissance absolue intègre la division dans la définition du politique sous la forme d'une dichotomie – la scission du public et du particulier – évitant par là qu'elle prenne la forme de l'antagonisme violent et insoluble de la guerre civile[2].

Le désengagement religieux « public » – continuation d'un mouvement de sécularisation de l'actualité que nous avons pu déjà voir à l'œuvre dans les deux confessions dès les années 1580 – se double d'un respect des décrets de la providence : puisque le roi est bon catholique, il est individuellement

[1] KOSELLECK Reinhart, *Le Règne de la critique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
[2] MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps, op. cit.,* p. 19.

responsable de sa foi devant Dieu, de la même manière que l'est chaque sujet, protestant ou catholique, dans la mesure où il respecte les lois, et notamment les lois sur le culte.

La sphère balbutiante du « particulier » issue de ce désengagement du « public » est progressivement associée au développement de la littérature, seul espace où peut s'opérer un « compromis entre l'ancienne vertu publique des sujets et l'inaction politique forcée par l'absolutisme[1] ». Or ce domaine de la littérature n'est pas, dans les premières décennies du XVII^e^ siècle, celui de l'actualité, ou bien seulement d'une actualité cryptée : le présent « réel » est et sera le domaine royal, extrêmement contrôlé ; seule la fiction peut, à travers notamment l'allégorie et la lecture à clefs, exprimer des points de vue moins directement « officiels ». La stratégie du détour prend le pas sur le théâtre d'actualité : il ne s'agit plus de représenter directement le présent sur la scène à travers des personnages historiques ou par des personnages allégoriques dans une action dramatique qui n'a de sens que par son rapport à l'actualité, mais de donner à penser au public qu'entre les lignes de la fable mythologique ou historique (et de moins en moins biblique) qui lui est proposée sur le théâtre, il peut lire des allusions détournées au temps présent.

À titre d'exemple, nous pouvons évoquer la pastorale d'Alexandre Hardy, *Alphée ou la Justice d'Amour*[2], créée en novembre 1620, laquelle met en scène la guerre que les bergers livrent à la magicienne tyrannique Corine qui, aimant Damis mais n'en n'étant pas aimée en retour, s'est vengée en changeant en pierre plusieurs bergers. Au dernier acte, la justice d'Amour rétablit la paix au sein de la communauté pastorale : « la société arcadienne renonce à la guerre civile en refusant la confusion des relations déséquilibrées, en s'unissant à celui ou celle qui convient [...], et en se soumettant au jugement de Cupidon, arbitre souverain et universel[3] ». Si elle ne met pas directement en scène des événements de l'actualité, *Alphée* n'est pas sans évoquer, pour le spectateur de 1620, les troubles civils qui viennent d'agiter le royaume de France, partagé entre partisans de Marie de Médicis et partisans de Louis XIII, ces derniers ayant remporté la victoire au Pont-de-Cé le 7 avril 1620, avant que le traité d'Angers, signé en août, ne vienne sceller la paix entre la mère et le fils. Or la reine mère est souvent comparée, dans la littérature polémique de l'époque, à une magicienne semant la discorde dans le royaume, et ce en raison de son origine italienne – toujours suspecte de manipuler poisons et sortilèges –, mais également à cause de son ancienne favorite Leonora Galigaï (exécutée en 1617), la « magicienne étrangère » par excellence, comme nous le verrons dans le chapitre 8. Il faut de plus se rappeler que le prince de Condé et le duc de Montmorency, protecteurs d'Alexandre Hardy, ont été fidèles au roi dans le conflit avec la reine mère dans les années 1619 et 1620, et qu'ils ne peuvent donc

---

[1] *Ibid*.
[2] HARDY Alexandre, *Alphée ou la Justice d'Amour,* in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. I, Paris, J. Quesnel, 1624.
[3] CAVAILLÉ Fabien, Notice de *Alphée*, in HARDY Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. I, Charles Mazouer (éd), Paris, Garnier, à paraître fin 2011. Nous remercions Fabien Cavaillé d'avoir attiré notre attention sur cette pièce et de nous avoir permis de citer ici le fruit de ses recherches.

que voir d'un bon œil l'échec des menées tyranniques de Corine et le triomphe de la paix. Contrairement aux pastorales que nous avons déjà étudiées et à celles que nous étudierons dans cette Troisième Partie, *Alphée* n'est cependant pas une pièce d'actualité : sa fable est composée de multiples emprunts à la tradition pastorale, tant antique que contemporaine, sa structure par épisodes répond quant à elle à une « poétique de la bigarrure tragi-comique[1] » et n'est pas fidèle au déroulé chronologique d'événements réels. Si l'histoire pénètre dans les frontières de l'Arcadie, c'est chez Alexandre Hardy sur le mode du détour et de la « distance pastorale » pour reprendre l'expression de Laurence Giavarini[2], et cela paraît d'autant plus nécessaire qu'après la réconciliation de Louis XIII et Marie de Médicis, il n'apparaît pas possible de mettre en scène leur affrontement sur le mode direct du théâtre d'actualité.

De même, dans les années 1620-1630, le succès au théâtre mais aussi dans les pièces poétiques de la figure de Phaéton[3], le fils rebelle du dieu Soleil dont on a vu qu'il avait été utilisé par Jean-Baptiste Bellaud pour faire lire au spectateur entre les scènes l'actualité impossible de la Saint-Barthélemy, témoignera de ce désengagement progressif du théâtre de la représentation directe du présent. Figure exemplaire du rebelle justement puni, Phaéton pourra servir d'allégorie de toutes les rébellions contre l'autorité légitime, et cela sans qu'il soit nécessaire de nommer le coupable historique ni de mettre en scène les événements de l'actualité. Il apparaîtra préférable aux dramaturges – et sans doute plus prudent par rapport à la censure – de mettre en garde les spectateurs contre toute tentative de sédition, mais cela par le détour d'une fable allégorique et sans représenter sur la scène sous leurs noms ou sous des noms transparents ceux dont le pouvoir souhaite effacer la mémoire ou dont il veut oublier qu'ils se sont rebellés contre lui, à présent qu'il leur a pardonnés.

La particularité de la représentation théâtrale et de l'effet « d'évidence » qu'elle peut produire sur le spectateur, après avoir servi pendant tout le XVI^e^ siècle les desseins de la propagande religieuse et politique de tous bords, semble progressivement poser problème au théâtre d'actualité. Ce théâtre n'a en effet plus pour mission de galvaniser les spectateurs en faveur de l'un ou l'autre parti, mais de garantir la paix en donnant à voir au public le spectacle incontestable et rassurant du rétablissement de l'ordre après les tumultes des guerres civiles. Or la mise en scène de l'événement présent est toujours la représentation d'un désordre – l'événement est ce qui survient dans l'ordinaire des jours, ce qui rompt la continuité et, possiblement la paix. Représenter le présent événementiel sur la scène sous la forme présente et directe d'une actualité « en action » (Aristote), alors même que l'on souhaite justement proposer au public le miroir d'un Âge d'or apaisé et durable, peut sembler contradictoire, et il nous semble que c'est cette contradiction qui explique la « dés-actualisation » progressive du théâtre d'actualité en France dans les trente premières années du XVII^e^ siècle.

---

[1] *Ibid*.
[2] GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale*, *op. cit*.
[3] Deux exemples parmi d'autres : Anon., *Le Trébuchement de Phaéton*, in *Le Théâtre français*, Paris, Paul Manson, 1624 et L'HERMITTE de VAUZELLE Jean-Baptiste, *La Chute de Phaéton, tragédie*, Paris, Cardin Besongne, 1639.

Après l'explosion pamphlétaire débridée de la seconde moitié du XVI^e siècle, la monarchie bourbonienne cherche à reprendre le contrôle sur la diffusion de la parole publique politique et ce afin, d'une part, d'imposer l'amnésie sur les conflits civils et, d'autre part, de maîtriser la construction de l'image d'elle-même qu'elle veut laisser à la postérité. Il s'agit pour le nouveau pouvoir de « faire le tri » dans les événements du passé proche, car toute mémoire n'est pas bonne à commémorer : les premiers articles de l'édit de Nantes viennent ainsi imposer l'oubli sur la déchirure religieuse à la source des troubles civils, origine opportunément dissimulée par un roi plusieurs fois relaps, mais, à l'inverse, le préambule de l'édit promulgué pour l'entrée d'Henri IV dans Paris en 1594 assure que « la mémoire ne se perdra jamais de l'heureuse réduction[1] » de la capitale, car le roi veut mâter définitivement, par les armes de la mémoire, la rébellion des Parisiens.

Dans le théâtre d'actualité, cette « reprise en main » de la production polémique se donne à voir dans la parution, du moins dans les frontières de la France, de pièces de théâtre exclusivement « pro-royales », dans lesquelles les dramaturges se plient à la représentation des événements que la monarchie bourbonienne souhaite imposer, le tout dans un constant et parfois périlleux exercice d'équilibriste entre la promotion du caractère exceptionnel de la dynastie des Bourbon et l'affirmation que le règne d'Henri IV comme celui de Louis XIII marque l'avènement d'un Âge d'or enfin advenu dans un présent historique (après les échecs du « rêve » doré des Valois). De la mise en scène des régicides, qui sera l'objet du chapitre 7, à la célébration de la chute des favoris italiens et de la réduction des derniers soubresauts des conflits religieux par le jeune Louis XIII, que nous traiterons dans le chapitre 8, les événements de l'actualité sont mis en scène sur le théâtre dans une même perspective : affermir un présent enfin pacifié, en maîtrisant la mémoire d'un passé conflictuel et en construisant la gloire future des Bourbon. Pris en étau entre ce passé qu'il faut « filtrer » et ce futur que l'on voudrait édifier (et édifiant), le présent théâtral, qui porte en lui la menace de l'événement qui romprait l'Âge d'or, va progressivement se trouver « dés-actualisé ».

[1] Cité dans LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629, op. cit.*, p. 320.

Chapitre 7

La « leçon » d'actualité des régicides :

légitimation monarchique, éloge de la grandeur historique et « dés-actualisation » du présent traumatique

La mise en scène des régicides récents sur la scène théâtrale – Henri III dans *Cléophon* (1600), Marie Stuart dans *L'Écossaise ou le désastre* (1601), puis Henri IV dans *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* (1610) et deux pièces pastorales (la *Pastourade gascoue* de 1610 et la *Pastorelle pour le bout de l'an* de 1611) – témoigne du contrôle que le pouvoir bourbon souhaite exercer sur la production d'actualité.

Contrairement aux meurtres des frères Guise à Blois, ces assassinats, tout condamnés et déplorés qu'ils soient dans les pièces que nous allons étudier, ne sont pas pour les dramaturges le support d'un appel à la révolte et à l'action violente, même contre les exécutants ou les commanditaires de ces actions, présentées pourtant comme odieuses. Dans un souci de préserver la fragile paix civile et de ne pas contrevenir à l'interdit mémoriel de l'édit de Nantes, ces pièces proposent avant tout au spectateur le modèle d'une soumission à la providence divine : Dieu sait bien ce qu'Il fait et Il a même conféré à Ses souverains le bonheur de voir leur séjour dans la vallée de larmes de l'ici-bas terrestre écourté par ces fins tragiques. Refusant la logique de vengeance qui marque la production catholique des années 1570-1580, le théâtre d'actualité « nouveau régime » offre avant tout des tombeaux de papier aux monarques défunts, sans manquer de mentionner plus ou moins discrètement que leur mort peut trouver sa cause dans le rachat d'une faute commise par eux ou par leurs sujets, ce qui résout le problème de l'origine divine du mal. Présentés souvent comme des martyres, les régicides offrent par leur sang au royaume la rédemption de la paix.

Mais l'évocation sur la scène des régicides français permet surtout aux dramaturges de légitimer le pouvoir qui a succédé au roi assassiné : publiée plus de dix ans après l'assassinat d'Henri III, *Cléophon* « démontre » ainsi dramaturgiquement la nécessité du passage de la couronne d'une dynastie valois finissante à une dynastie bourbonienne pleine d'énergie ; de la même façon, les pièces écrites à l'occasion de la mort d'Henri IV en 1610 tentent d'atténuer le risque d'un nouvel embrasement civil, en mettant en scène un Louis XIII qui est la reproduction exacte et fidèle de son père. Dans *L'Écossaise ou le désastre*, publiée quatorze ans après les faits, la rupture événementielle constituée par le régicide de Marie Stuart est atténuée de la même façon : la tragédie est moins l'espace d'une remise en jeu d'une histoire européenne récente et connue du public que le lieu d'une leçon de grandeur morale que le personnage de la reine d'Écosse – qui pourrait tout aussi bien être une

reine de l'Antiquité – adresse au public et à la postérité. La mise en scène du régicide semble ainsi servir à imposer au spectateur une lecture particulière du passé, très proche ou un peu plus lointain, afin de pouvoir affermir le pouvoir monarchique dans le présent de la représentation et de forger la mémoire que le futur doit conserver de ses souverains assassinés. L'actualité vaut ainsi moins pour sa dimension événementielle – ce qu'explique en partie le temps écoulé depuis les faits représentés dans *Cléophon* et dans *L'Écossaise* – que pour sa dimension d'*exemplum* ; en cela, le passé récent se « dés-actualise », puisqu'il est proposé comme une leçon morale sur laquelle le spectateur pourra réfléchir, à la manière des exemples tirés des auteurs antiques. Nous ne sommes plus ici dans le cadre d'une utilisation « pragmatique » de l'actualité, destinée à emporter la conviction du public dans un lutte idéologique d'ordre politique ou théologique. Cette valeur d'exemplarité conférée à l'événement le vide en effet de sa dimension présente : quelle que soit sa proximité temporelle avec le moment de la représentation, il devient le support d'une méditation rétrospective (donc tournée vers le *passé*) sur le sens de l'histoire et d'une apologie de la constance héroïque face aux revers de la fortune.

Il nous faudra cependant interroger dans ce chapitre comment la glorification du souverain se met ou non en place, selon le monarque assassiné, la distance temporelle à l'événement et la stratégie encomiastique et politique dans laquelle s'inscrit chaque dramaturge. On ne dresse pas en effet sur le théâtre la même statue à Henri III ou à Marie Stuart sous Henri IV, et à Henri IV sous le tout jeune Louis XIII. Nous verrons aussi comment l'acte irrémissible et inouï que constitue le régicide (égal du parricide) est un acte dont la mise en scène est profondément délicate : s'il sert le pathétique et donc la célébration du monarque assassiné, il donne à voir au spectateur une atteinte inacceptable au pouvoir royal, de plus en plus incarné dans la figure du roi-père bourbon, et il pourrait de plus susciter quelques désirs mimétiques dans un public moins soumis qu'on ne le voudrait. Pour limiter ce risque qu'encourt la représentation théâtrale, tout en profitant de l'« opportunité » politique que constitue la participation à la célébration d'un souverain mort, les dramaturges qui choisissent d'évoquer ces événements sur la scène procèdent, chacun à leur manière, à un traitement « dés-actualisant » de l'actualité : que ce soit par le cryptage des référents et le déplacement de la portée de l'événement dans le temps (*Cléophon*), par une présentation morale des faits qui semble les priver de leur dimension présente (*L'Écossaise*), ou par l'obsession d'opérer une suture temporelle qui permet de dépasser l'assassinat (les pièces sur la mort d'Henri IV), le régicide ne doit jamais constituer la fin de l'histoire. En ces temps de rétablissement du pouvoir monarchique, le présent ne peut être absolument traumatique : la tristesse du deuil doit être rejetée dans le passé et laisser place à l'espoir d'un futur apaisé, où les grands rois seront commémorés (et non plus pleurés) à la hauteur de leur grand mérite.

I. *Cléophon* de Jacques de Fonteny (1600) : une actualité cryptée et déplacée

Le titre de la pièce que Jacques de Fonteny publie en 1600 à Paris, *Cléophon, tragédie conforme et semblable à celles que la France a vues durant les guerres civiles*[1], témoigne d'emblée d'un double rapport aux événements à peine passés qu'elle met en scène : d'une part, *Cléophon*, dont le déroulé est « conforme et semblable » aux faits qui ont mené au régicide d'Henri III, est une tragédie d'actualité ; d'autre part, en désignant les personnages par des noms grecs codés – en premier lieu Cléophon-Henri III –, elle opère un déplacement littéraire par rapport au passé récent représenté sur la scène. Ce déplacement invite le spectateur à conjuguer une lecture historique – le déroulé des faits correspond à sa connaissance du régicide –, une lecture à clef – il doit décoder les noms cryptés pour identifier les personnages réels derrière l'onomastique grecque –, et une lecture allégorique – certains personnages ne renvoient pas vraiment à des personnalités historiques, mais plutôt à des fonctions morales et politiques. Cette superposition des niveaux de lecture correspond, comme nous le verrons, au goût de Jacques de Fonteny pour l'énigme, et à l'interdit mémoriel imposé par l'édit de Nantes sur les conflits religieux ; elle invite également à s'interroger sur le but de cette mise en scène de la mort d'Henri III onze ans après les faits[2], et ce alors même que la nouvelle monarchie a refusé de célébrer la mémoire du dernier Valois.

Après l'assassinat d'Henri III, son cadavre éviscéré et embaumé a été placé dans un cercueil de plomb et conduit par Navarre et les armées royales jusqu'à l'abbaye Saint-Corneille à Compiègne – la cathédrale de Saint-Denis, lieu de sépulture traditionnel des rois de France, étant tenue par les ligueurs. Malgré les efforts répétés de la reine douairière Louise de Lorraine[3], et ce encore dans son testament de 1601, Henri IV oppose un refus constant au transfert de la dépouille d'Henri de Valois à Saint-Denis, si bien qu'elle ne sera ramenée qu'en catastrophe par le duc d'Épernon le 19 juin 1610[4], après le second régicide, et ce afin que soit respectée la tradition selon laquelle un roi doit être enterré aux côtés du souverain qui l'a précédé. L'enterrement, qui eut lieu le 23 juin et fut rapide et mesquin

---

[1] FONTENY Jacques de [I.D.F.], *Cléophon, Tragédie conforme et semblable à celles que la France a vues durant les guerres civiles,* Paris, François Jacquin, 1600. Les citations renverront à l'édition suivante : BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, *op. cit.*, p. 891-937.

[2] Voir sur ce point BIET Christian, « Le texte tragique et l'histoire : la figuration du régicide dans le *Cléophon* (1600) de Jacques de Fonteny », in *Texte*, *revue de critique et de théorie littéraire*, Benoît Bolduc (éd), « Texte et représentation, les arts du spectacle, XVI^e^-XVIII^e^ siècles », Tritntexte, Toronto, 2003, n° 33/34, p. 105-138.

[3] BOUCHER Jacqueline, *Deux épouses et reines à la fin du XVI^e^ siècle : Louise de Lorraine et Marguerite de France*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1995, p. 340-341.

[4] L'ESTOILE Pierre de, *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, Gustave Brunet *et alii* (éds), Paris, Alphonse Lemerre, 1889, t. X, p. 284-285 : « M. d'Épernon partit, ce jour [19 juin 1610], de Paris, pour aller à Compiègne quérir le corps du feu roi Henri III, son bon maître, et de là le conduire à Saint-Denis et l'y faire enterrer. On blâmait le feu roi de l'avoir laissé là plus de vingt ans sans l'honorer de ce qui bien lui appartenait et ne s'en être aucunement soucié. [...] Plutôt croirais-je que cette pompe funèbre, étant funeste à sa bourse, aurait été volontiers différée et aisément oubliée de Sa Majesté ».

aux dires de Pierre de L'Estoile[1], témoigne du rapport ambigu que le premier Bourbon entretient avec la mémoire de son prédécesseur : une fois que la légitimité de la transmission du pouvoir royal entre les deux Henri a été établie et qu'Henri IV est reconnu comme le souverain incontesté du royaume de France, le souvenir de ce roi valois vilipendé par la propagande ligueuse, qui l'a décrit à la fois comme un roi cruel envers ses fidèles sujets et serviteurs – le duc de Guise au premier chef – et un roi faible envers les hérétiques et les caprices de ses mignons, est particulièrement encombrant et gênant pour Henri de Navarre, qui cherche justement à reconstruire une image royale écornée sur les valeurs opposées : la clémence – le pardon général accordé aux nobles ligueurs à présent soumis – et la force.

Si Jacques de Fonteny, membre indéfectible du parti « royal », choisit de représenter en 1600 le régicide d'Henri III sur la scène, ce n'est pas pour célébrer théâtralement et donc publiquement la mémoire du dernier Valois, ce qui serait une faute politique majeure, mais pour apporter sa pierre à l'édifice de légitimation du nouveau pouvoir bourbon qui, à cette époque, n'est parvenu que très récemment à faire taire les dernières dissensions post-ligueuses. L'année même du mariage du roi avec Marie de Médicis, dont on espère qu'il apportera rapidement un héritier mâle et fondera ainsi la pérennité de la nouvelle dynastie, *Cléophon* est un hommage rendu à la monarchie bourbonienne, dont elle démontre dramaturgiquement la légitimité, tout en vantant sa capacité d'action et son énergie, si radicalement différentes de l'indécision des derniers Valois. Cet hommage théâtral, composé par un bourgeois de Paris très solidement inscrit dans un réseau de sociabilité et d'amitié parisien, peut également être interprété comme le tribut de la capitale anciennement révoltée envers le souverain qui l'a à la fois épargnée et soumise : tout en ayant toujours lui-même pris le parti des « politiques », Fonteny rappelle le passé séditieux de Paris – qui porte dans *Cléophon* le nom de Stasiode, le lieu de la division[2] – et le condamne, pour mieux mettre en valeur sa présente obéissance.

La mise en œuvre sur le théâtre d'un régicide odieux, permet enfin à Jacques de Fonteny de mettre en scène le discours régicide de manière à l'invalider : suivant un procédé de réception qui est dès lors allégorique, *Cléophon* peut évoquer les nombreuses tentatives d'assassinat dont a déjà été l'objet Henri IV, et ce pour en donner à voir le caractère profondément illégitime. Il y eut en effet pas moins de dix-neuf d'attentats contre le premier Bourbon avant le second régicide de 1610,

> dont le plus notable fut, après les tentatives de Barrière et du dominicain flamand Ridicauwe en 1593, celui de l'étudiant Jean Chastel, le 27 décembre 1594, suivi de nombreux autres, le second de Ridicauwe en 1595, ceux de l'avocat Jean Guédon, en 1596, d'un tapissier de Paris en 1597, du chartreux Pierre Ouin en 1598, du capucin anglais François Langlet en 1599, de Nicole Mignon en 1600, de Julien Guédon, le frère de Jean, en 1602, avant que Ravaillac ne réussit[3].

---

[1] *Ibid*., p. 285 : « Le mercredi 23e de ce mois, veille de la S. Jean, fut fait à Saint-Denis l'enterrement du feu roi Henri III, sans pompe ni autre solennité royale, et si peu de cérémonie qu'on y observa fut fait avec désordre et confusion, symbolisante avec la fin du règne de ce pauvre prince ».

[2] Pour une étude du mot *stasis*, nous renvoyons à LORAUX Nicole, *La Cité divisée*, *op. cit*, p. 102-106.

[3] MOUSNIER Roland, *L'Assassinat d'Henri IV, 14 mai 1610. Le problème du tyrannicide et de l'affermissement de la monarchie absolue*, Paris, Gallimard, 1964, p. 89-90.

En 1600, Henri IV, relaps à peine reconverti, est contesté par le parti ultra-catholique et certains religieux lancent de manière à peine couverte des appels au régicide. Le jésuite espagnol Juan de Mariana vient ainsi de faire paraître, en 1599, un ouvrage intitulé *De rege et regis institutione libri tres* [*Trois livres de la dignité royale et de l'éducation du roi*], « dans lequel il qualifie Jacques Clément, le meurtrier d'Henri III, de « gloire éternelle de la France[1] ». Mettre en scène le scandale de l'assassinat du roi Cléophon-Henri III est donc également une manière pour Fonteny de condamner les partisans de l'acte régicide, dans le passé de 1589, mais également dans le présent du règne d'Henri IV.

Dans une perspective encomiastique complexe, qui s'adresse au nouveau roi et non à la mémoire de l'ancien souverain – tout en la ménageant –, Jacques de Fonteny doit convoquer le passé proche pour en faire ressortir certains éléments importants au regard de l'actualité de 1600, et en passer d'autres, politiquement plus gênants, sous silence. Pour ce faire, le dramaturge propose au spectateur de procéder à la fois à une lecture historique plus ou moins cryptée et à une lecture allégorique politique : si les noms grecs des personnages renvoient pour la plupart, de manière codée, à des personnes réelles, ils désignent également des positionnements politiques (ligueurs/« royaux »), qui peuvent trouver des échos dans le présent de représentation de la pièce. Si l'on suit les catégories de la « chronogénèse » théâtrale que nous avons établies en introduction, la pièce de Jacques de Fonteny mettrait en scène un présent d'actualité *in fieri* ou « en devenir » (*Cléophon* **peut être** identifié comme Henri III) et un présent d'actualité *in esse* ou « en réalité » (la *Tragédie* **est** *conforme et semblable à celles que la France a vécues durant les guerres civiles*).

Cette combinaison du second et du troisième « instant » du processus d'actualisation du temps représenté sur la scène peut sans doute se comprendre par la distance temporelle qui sépare le régicide d'Henri III de sa représentation sur le théâtre par Jacques de Fonteny. En effet, le « temps opératif », c'est à dire le temps écoulé entre l'événement et sa mise en scène, est relativement long – onze ans – si on le compare avec la promptitude qui préside à l'écriture et à la publication des pièces ligueuses sur les assassinats des Guise, meurtres pourtant aussi scandaleux aux yeux des ultra-catholiques que le régicide aux yeux des « royaux ». Cette distance temporelle explique en un sens que la tragédie se présente à la fois comme une tragédie historique d'actualité (l'événement, particulièrement traumatique et public – au sens où il concerne chaque sujet du royaume – est encore très présent dans la mémoire de tous les spectateurs), et comme une tragédie au fonctionnement plus allégorique, qui met en scène un passé tout proche pour interroger les principes de l'action politique, dans le présent du début du règne d'Henri IV – enfin pacifié – et des prémices de la dynastie des Bourbon. Cette double perspective d'actualité *in esse* et de détour *in fieri*, cette hésitation pourrait-on dire, sensible dans le titre même de la pièce, pourrait également être le premier signe de ce processus de « dés-actualisation » que nous avons évoqué dans l'introduction de cette Troisième Partie.

---

[1] Cité par LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629, op. cit.*, p. 385.

A) Jacques de Fonteny, un dramaturge « protégé » par le pouvoir royal ?

Bourgeois de Paris, Jacques de Fonteny naît dans la capitale vers 1570 et son nom est, à notre connaissance, mentionné pour la dernière fois en 1629, dans un contrat avec les comédiens ordinaires du prince d'Orange[1]. Ancien élève du collège de Navarre[2], il compose des poèmes et du théâtre – il publie son premier recueil de vers en 1587, *La Première partie des Ébats poétiques,* qui contient une *Pastorelle du beau pasteur*[3] –, traduit, en 1608, un ouvrage de Francesco Andreini, *Les Bravacheries du capitaine Spavente*, et invente plus particulièrement des anagrammes et autres énigmes, qu'il offre notamment à son ami Pierre de l'Estoile :

> Le vendredi 5 [janvier 1607], Fonteny m'a donné des anagrammes de sa façon, qu'il a fait imprimer pour la reine Marguerite, où entre autres il y en a un tout à la fin qui est sublin [fin, habile] et rencontré de même, tiré, ainsi qu'il dit, de l'Écriture, fort convenable à la qualité, vie et profession de ladite dame, dans le nom de laquelle, qui est Marguerite de Valois, se trouve : SALVE, VIRGO MATER DEI. [...] Ledit Fonteny m'a donné pour mes étrennes un plat de marrons de sa façon, dans un petit plat de faïence, si bien fait qu'il n'y a celui qui ne les prenne pour vrais marrons, tant ils sont bien contrefaits près du naturel, se rencontrant plus heureux en cet ouvrage qu'en celui des anagrammes[4].

Si l'éloge est perfide, l'activité qui consiste à fabriquer (en quelle matière ?) des faux fruits si ressemblants qu'on les prendrait pour des vrais – Fonteny « le boiteux[5] » offre à L'Estoile, le 20 février de la même année, des fausses poires cuites au four – peut sembler pour le moins étrange au regard du rang social du poète et participe d'un certain mystère qui entoure sa personne. Fonteny paraît vivre de petites rentes et de quelques charges : il est conseiller et secrétaire de la sœur unique du roi, Catherine de Bourbon, duchesse de Bar, jusqu'à la mort de cette dernière en 1603 – mais il semble demeurer à Paris et non en Lorraine –, et il devient en suite administrateur de la maladrerie de Gonesse[6].

Il est une activité à laquelle Jacques de Fonteny semble consacrer une grande partie de son temps et de son énergie : la confrérie de la Passion, à laquelle il appartient et auprès de laquelle il exerce les fonctions de maître, de receveur, de doyen puis, à nouveau et de manière exceptionnelle, de

---

[1] HOWE, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649, Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000, p. 281.
[2] Cette information, tirée de l'étude des textes d'envois et des « sonnets spirituels » publiés par Fonteny dans ses *Ébats poétiques* (1587), m'a été gracieusement communiquée par Fabien Cavaillé, qui prépare un article sur les énigmes et lecture à clef dans le *Beau Pasteur* de Jacques de Fonteny.
[3] Voir sur ce point : BIET Christian, « Le Rouge et le noir, le rose et le vert, ou la pastorale homosexuelle de Jacques de Fonteny (1587) », in Patricia Harry, Alain Mothu et Philippe Sellier (éd), *Autour de Cyrano de Bergerac. Mélanges offerts à Madeleine Alcover*, Champion, 2006, p. 265-288.
[4] L'ESTOILE Pierre de, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV,* André Martin (éd), II, 1601-1609, Paris, Gallimard, 1958, p. 220.
[5] *Ibid*., p. 227.
[6] DEIERKAUF-HOLSBOER S. Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, I, 1548-1635*, Paris, Nizet, 1968, p. 73.

« maître à vie ». Les confrères de la Passion, qui possèdent l'Hôtel de Bourgogne, jouissent du monopole des représentations théâtrales à Paris depuis le début du XV^e^ siècle ; à la toute fin du XVI^e^ siècle, ils n'organisent plus eux-mêmes les spectacles, mais louent leur salle à des comédiens français ou italiens afin que ceux-ci puissent proposer leurs représentations au public parisien. Bien que le *Recueil des principaux titres, concernant l'acquisition de la propriété, des masure et place où a été bâtie la maison (appelée vulgairement l'Hôtel de Bourgogne)* désigne Jacques de Fonteny en des termes très élogieux[1], il est probable qu'il soit lui-même l'auteur de ce portrait, car les confrères n'ont pas toujours à se féliciter de sa présence parmi eux. En mai 1608, Battistino Austoni, comédien de la troupe du duc de Mantoue, proteste dans une étude de notaire en présence de trois confrères de la Passion contre le fait que Jacques de Fonteny, maître de la confrérie, se soit approprié une loge de l'Hôtel de Bourgogne – la loge de Dom Juan –, qui lui aurait été donnée selon ses dires par le roi , en échange de services rendus comme « soi-disant contrôleur des comédiens »[2], cette loge étant mise par Fonteny à la disposition du vidame du Mans, Charles d'Angenne. Les confrères de la Passion répondent à B. Austoni qu'ils n'ont jamais rien su de ce prétendu don du roi, que la confrérie n'a pas de contrôleur des comédiens et que, si Fonteny veut assister à la comédie, il peut le faire dans la loge réservée aux maîtres. L'action en justice donne cependant raison au poète, la confrérie fait appel, mais la décision reste suspendue et dans des documents notariés plus tardifs, on parle encore de la « loge du sieur de Fonteny[3] ». Ce conflit n'empêche pas Jacques de Fonteny de redevenir maître de la confrérie en 1621, puis doyen en 1624[4] ; en 1627, un autre conflit éclate suite à l'élection d'un nouveau doyen, Nicolas Réveillon, qui remplace Fonteny dont le mandat expire :

> Fonteny, qui prétendait, en vertu de lettres de cachet, pouvoir être prolongé pour trois années dans les fonctions de doyen, se désiste de ses prétentions et consent que Réveillon exerce la charge : en compensation, les maîtres de la confrérie accepte que Fonteny jouisse d'une sixième place de maître, sa vie durant [les maîtres étaient traditionnellement au nombre de cinq][5].

Il est à noter que, dans cette transaction devant notaire, Jacques de Fonteny se fait encore appeler « contrôleur des comédiens français et étrangers », et ce alors même que la fonction n'existe pas et que les confrères la contestaient déjà en 1608.

---

[1] Anon., *Recueil des principaux titres, concernant l'acquisition de la propriété, des masure et place où a été bâtie la maison (appelée vulgairement l'Hôtel de Bourgogne) […] le tout pour montrer que lesdits doyen, maîtres, gouverneurs et confrères, sont esdis noms vrais et légitimes acquéreurs, propriétaires et possesseurs dudit Hôtel de Bourgogne, […] à l'encontre des convices, et calomnies théâtrales de […] soi disant comédiens du roi de l'élite royale*, Paris, 1629, p. 40 : « Ils ont en leur corps maître Jacques de Fonteny, homme consommé et versé ès meilleures littératures, comme plusieurs pièces par lui mises en lumière le font voir, et entre autres les dernières timbrées des plus heureux et héroïques anagrammes qui aient jamais été cogités à la louange du roi, sur ses triomphes et victoires ».

[2] Voir DEIERKAUF-HOLSBOER S. Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, op. cit*, loc. cit., et HOWE, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649, op. cit.*, p. 28-29, 40, note 1 et 227-228.

[3] HOWE, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649, op. cit.*, p. 230 (7 avril 1609), p. 235 (3 février 1610), p. 237 (22 avril 1610), p. 240 (24 mars 1611), etc.

[4] *Ibid.*, p. 262 et 269.

[5] *Ibid.*, p. 276, 24 avril 1627.

Ces conflits nous intéressent parce qu'ils semblent témoigner d'une protection royale dont jouirait Fonteny, tant sous le règne d'Henri IV que sous celui de Louis XIII : gagner ses procès en arguant d'un « don du roi[1] » (1608) ou de « lettres de cachet » (1627) n'est pas anodin, de même que s'accaparer une loge pour la mettre à la disposition de Charles d'Angenne, vidame du Mans et marquis de Rambouillet, capitaine d'une compagnie de la maison du roi au moment de l'action en justice de B. Austoni, marque une certaine accointance avec le monde de la cour[2]. La relative impunité qui semble protéger Fonteny dans ses démêlées avec les confrères et le fait que ces derniers finissent par céder à toutes ses exigences (l'usage d'une loge particulière, le titre de « contrôleur des comédiens », la fonction de maître à vie) nous invitent à penser qu'il pourrait être une sorte d'« agent » de la monarchie, chargé de « surveiller » de l'intérieur la confrérie de la Passion.

Jacques de Fonteny a toujours témoigné de la plus grande fidélité au roi de France : c'est un « politique » convaincu, qui partage les idées de Pierre de L'Estoile et auquel il semble impossible d'imputer des sympathies ligueuses. Dans le long poème *Personne*, publié à Paris aux alentours de 1587 et dédié justement à son ami L'Estoile, Henri III est ainsi décrit de manière particulièrement élogieuse, et ce alors que son image est déjà profondément ternie dans la capitale :

> PERSONNE n'est plus grand ni ne fut ne sera
> Qu'Henri notre bon roi, à qui le Ciel don'ra
> Pour son juste loyer une triple couronne :
> Plus que lui valeureux on n'a connu PERSONNE,
> Plus affable plus doux plus dévot plus courtois
> On n'a jamais connu PERSONNE de nos rois[3].

Cette fidélité au pouvoir royal se poursuit sous Henri IV, que Fonteny célèbre dans *Cléophon* sous les traits du vaillant Ergasie. Que cette tragédie soit un hommage qui ait favorisé le don (hypothétique) de la loge de Dom Juan par le roi à son dramaturge, ou bien que la pièce soit le signe d'une faveur déjà existante dont elle constituerait un remerciement, toujours est-il que la pièce de Fonteny s'inscrit dans une logique encomiastique qui vise à honorer le nouveau souverain — l'actualité de 1600 étant bien davantage à la célébration d'Henri IV qu'à la déploration d'Henri III. La dédicace et l'envoi final de la pièce, tous deux adressés à François Miron[4], s'inscrivent pleinement dans cette stratégie de louange, l'anagramme du sonnet conclusif comparant le dédicataire à « MINOS ROI FRANC ». François Miron est un parlementaire fidèle au roi, qu'il suit à Tours en mars 1589 ; membre du Grand Conseil et nommé en 1596 par Henri IV lieutenant civil et premier lieutenant du prévôt de Paris – charge que son père avait occupé –, c'est un personnage important du régime et un proche du pouvoir royal. Chargé par le roi de reconstruire et d'assainir Paris, Miron incarne le nouvel ordre pacifié que veut instaurer

---

[1] *Ibid*., p. 227.
[2] Dans le convoi funéraire d'Henri IV en 1610, le vidame du Mans marchera à la droite de l'effigie royale, juste avant les princes de sang. Voir MORILLON Claude, *Pompe funèbre du très chrétien Henri le Grand*, Lyon, Claude Morillon, 1610, p. 23.
[3] I. d. F. [FONTENY Jacques de], *Personne*, Paris, Pierre Hury, s.d., non paginé.
[4] FONTENY Jacques de, *Cléophon*, in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, *op. cit*., p. 892 et. 937.

Henri IV, notamment à travers une réorganisation architecturale et urbanistique de la capitale anciennement rebelle[1]. Dédier sa pièce à un homme chargé de réaliser ce nouvel ordre, c'est donc pour Fonteny revendiquer l'appartenance à une communauté urbaine qui n'a pas fait sécession du pouvoir royal pendant les conflits religieux, et affirmer scéniquement la soumission de la capitale au nouveau roi, qui en avait été si ouvertement repoussé au lendemain de l'assassinat d'Henri III.

B) Le régicide d'Henri III : un événement problématique pour la monarchie bourbonienne

En juillet 1589, Henri III et Henri de Navarre sont aux portes de Paris, avec une armée de trente mille hommes ; le roi de France s'installe dans le château de Saint-Cloud et le roi de Navarre à Meudon. La capitale ligueuse, qui a chassé le roi en mai 1588 lors de la journée des barricades[2] et qui se considère « comme une citadelle assiégée par les forces du Mal[3] » est en effervescence : les prédicateurs prononcent des prêches très virulents contre Henri de Valois et présentent les frères Guise comme des martyrs de la foi catholique, les pamphlétaires se déchaînent à grand renfort d'anagrammes contre le « VILAIN HERODES[4] » qui « A RVINE' LE LYS D'OR[5] », et l'on détruit toutes les représentations du roi dans la capitale (tableaux, armoiries, etc.). La duchesse de Montpensier, sœur du duc et du cardinal assassinés, parcourt la capitale en exhibant des ciseaux à sa ceinture pour tailler à Henri III une tonsure de moine et le reléguer au couvent. Allusion à la devise du souverain, *Manet ultima coelo*[6], cette tonsure est présentée comme sa troisième et dernière couronne, après celles de roi de Pologne et de roi de France.

Il y a cependant peu d'appels directs au régicide : Denis Crouzet a montré que seuls six ou sept libelles ligueurs évoquent de manière ouverte ou détournée la mise à mort d'Henri III avant le 1er août 1589, car ce n'est que « rétroactivement que le régicide fut l'objet d'une construction justificatrice. Avant sa perpétuation, un curieux silence[7] ». Arlette Jouanna souligne néanmoins qu'il faut « distinguer entre ce qu'on pourrait appeler le « Henricide » et le tyrannicide en général qui est,

---

[1] Sur François Miron, nous renvoyons à l'ouvrage ancien de MIRON DE L'ESPINAY Albert, *François Miron et l'administration municipale de Paris sous Henri IV, de 1605 à 1606*, Paris, Plon, 1885.
[2] Pour le détail de ces événements, nous renvoyons à la Première partie, Chapitre 2, III, A, 2- *Le Triomphe de la Ligue* ou comment choisir les événements dignes d'une « souvenance [...] de papier », p. 253.
[3] LE ROUX Nicolas, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, *op. cit.*, p. 163.
[4] Anagramme forgée par le curé de Saint-Barthélemy dans un sermon prononcé le 29 décembre 1588 et retranscrite par Pierre de L'Estoile. Voir L'ESTOILE Pierre de, *Registre-journal d'un curieux pendant le règne de Henri III (1574-1589)*, *op. cit.*, p. 269.
[5] Anon., *Histoire admirable à la postérité des faits et gestes de Henri de Valois, comparés en tous points avec ceux de Louis fainéant, et la misérable fin de l'un et de l'aitre. Avec un nouveau et fatal anagramme du nom dudit Henri de Valois,* Paris, Pierre des-Hayes, 1589, in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)*, *op. cit.*, p. 878.
[6] Sur le sens de cette devise, nous renvoyons à l'ouvrage de ORDINE Nuccio, *Trois couronnes pour un roi. La devise d'Henri III et ses mystères*, Luc Hersant (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2011.
[7] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, t. II, p. 474, 483-484.

lui, bien abordé dans les traités » et, à ses yeux, les lecteurs et les auditeurs « n'ont sans doute eu aucun mal à faire le lien entre les deux[1] ». On peut de plus supposer que le brûlot tyrannicide du curé ligueur Jean Boucher, *De justa Henrici terti abdicatione* (*De la juste abdication d'Henri III*), s'il ne paraît intégralement que dans la première quinzaine d'août 1589, soit après le régicide, a certainement été diffusé auparavant en feuillets et que ses idées ont été prononcées en chaire par leur auteur. Les positions tyrannicides des ligueurs présentent beaucoup d'analogies avec celles des monarchomaques réformés des années 1560-1570, auxquelles elles ajoutent l'imaginaire de la pollution hérétique, menaçant tout le royaume de damnation. On y retrouve la notion de souveraineté du peuple en corps, représenté par les états généraux, l'affirmation qu'un contrat lie le peuple et le roi, le premier ne devant obéir que conditionnellement et le second étant soumis aux lois du royaume, la théorie du caractère électif de la monarchie, même si le peuple peut consentir ordinairement à la succession héréditaire. Cependant, à l'inverse des réformés, les ligueurs inféodent totalement l'ordre temporel à l'ordre spirituel, au nom de l'unité mystique du royaume : pour eux, la justification essentielle de l'État est d'assurer le salut des fidèles et la loi de catholicité est donc bien supérieure à la loi salique. Dans l'hypothèse d'une tyrannie qui enfreint la loi divine, les ligueurs soutiennent la thèse de la légitime défense ouverte à chaque particulier : chacun est menacé dans ses biens et sa vie, mais encore plus dans son âme, en péril de damnation éternelle s'il montre une connivence, même passive, avec le tyran. Un particulier peut donc être l'exécuteur de la sentence de mort contre le tyran qui a violé la loi de Dieu et qui a été déposé par l'autorité spirituelle (le 5 avril, la Sorbonne fait rayer le nom du monarque du canon de la messe). Quand le tyran s'apprête à châtier son peuple – et c'est ainsi qu'est perçu le siège de Paris par les deux Henri –, il ne s'agit plus simplement de légitime défense individuelle, mais de défense du salut public, qui se confond avec le salut spirituel de la communauté. On attend donc le « parcours mystique[2] » de celui qui se fera « martyre volontaire[3] » pour exécuter la justice providentielle de Dieu.

C'est dans ce climat survolté que Jacques Clément, jeune moine dominicain originaire d'Angoulême, décide de se rendre à Saint-Cloud pour tuer le roi-tyran. Le 1er août 1589, muni d'un sauf-conduit, il parvient à traverser les lignes de combat. Il pénètre dans le château de Saint-Cloud en se déclarant porteur d'une lettre adressée au roi de la part du président du Parlement de Harlay, tenu prisonnier par la Ligue. Le moine n'est pas fouillé, ce qui témoigne de la confiance d'Henri III qui reçoit cet émissaire sur sa chaise percée, vêtu d'une simple robe de chambre. Alors que le roi se relève et réajuste son habit, Jacques Clément lui enfonce un couteau sur le côté droit, au-dessous du nombril, avant d'être lui-même massacré sur place par les gentilshommes présents. Atteint d'une péritonite suite au lavement qu'on lui administré alors que ses intestins sont percés, le roi meurt dans la nuit du

[1] JOUANNA Arlette, *Histoire et dictionnaire des guerres de religion, op. cit.,* p. 352.
[2] CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, t. II, p. 483.
[3] Anon., *Justification des catholiques unis contre les calomniateurs,* Paris, Guillaume Bichon, 1589, cité dans CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.,* t. II, p. 484.

2 août, non sans avoir désigné, selon certaines sources, Henri de Navarre comme son successeur légitime – ce dernier s'était précipité à son chevet le 1er août quand on ne croyait pas encore la blessure mortelle mais ne se trouve plus à Saint-Cloud au moment de sa mort. Nicolas Le Roux souligne l'intérêt que le camp du roi de Navarre peut tirer de cette légitimation sur un lit de mort :

> Quelle que soit la vérité sur la dernière rencontre entre les deux rois, les partisans d'Henri IV feront savoir que le dernier Valois a déclaré à ses serviteurs que le roi de Navarre devait être reconnu comme son successeur légitime, et qu'il leur aurait même intimé de lui prêter serment de fidélité[1].

Informé de la mort d'Henri III, Navarre-Henri IV (selon les partis) revient à Saint-Cloud : les officiers royaux défilent devant lui pour lui jurer fidélité, puis le nouveau monarque ordonne que le cadavre de Jacques Clément soit écartelé, brûlé et que ses cendres soient dispersées dans la Seine, afin d'effacer toute trace du régicide. La nouvelle de la mort du roi déclenche une explosion de joie à Paris où, par dérision, les ligueurs portent le deuil du roi en vert ; une « frénésie pamphlétaire[2] » s'empare de la capitale, qui multiplie les gravures et les opuscules célébrant l'acte d'un Jacques Clément inspiré de Dieu et présenté en martyr de la foi.

Plusieurs années plus tard, après la victoire d'Henri IV contre la Ligue, cette apologie du martyr laisse place à la condamnation de l'acte « parricide », mais la figure du dernier Valois assassiné n'intéresse le pouvoir bourbon qu'en tant qu'elle légitime son successeur. Soucieux de réconciliation nationale et d'exaltation d'un État monarchique raffermi, Henri IV ne cherche pas véritablement à réhabiliter un monarque dont la fin témoigne si manifestement d'un « douloureux divorce mystique entre le peuple et le pouvoir[3] ». Bien plus, la nouvelle dynastie va souligner le contraste entre les deux rois : « Au monarque indolent finissant sa race, on oppos[e] la figure virile du Béarnais qui refond[e] la monarchie en lui apportant la vigueur de son sang[4] ». Avec *Cléophon*, Jacques de Fonteny s'inscrit dans cette attitude ambiguë du nouveau pouvoir royal face à l'assassinat d'Henri III : dans sa tragédie, ce bon serviteur d'Henri IV cherche moins à célébrer la passion sanglante du dernier Valois que l'énergie, la valeur et la légitimité du premier Bourbon. En 1600, après dix-sept (ou dix-huit, selon la date exacte de publication de *Cléophon*) attentats contre Henri IV, il importe certes de condamner le discours régicide sur le théâtre, mais, en représentant de manière trop directe le souvenir de l'acte de Jacques Clément, on risque en retour de susciter de nouvelles « vocations » régicides – ce qui expliquerait en partie l'hellénisation du nom des personnages dans une tragédie pourtant « *conforme et semblable à celles que la France a vues durant les guerres civiles* ».

---

[1] LE ROUX Nicolas, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, *op. cit.*, p. 163.
[2] MERCIER Mathieu, « La représentation de l'assassinat d'Henri III à l'aube de l'absolutisme monarchique : de l'exposition du corps soumis à la violence théophanique à l'escamotage d'une victime embarrassante », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres*, *op. cit.*, p. 316.
[3] *Ibid.*, p. 330.
[4] LE ROUX Nicolas, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, *op. cit.*, p. 327.

C) La transparence et l'obstacle de l'allégorie : un jeu avec les degrés d'actualisation

Nous avons vu précédemment dans notre étude que le théâtre d'actualité n'hésitait pas à mettre en scène des personnalités historiques de premier plan en appelant les personnages qui les représentent de leurs vrais noms. *La Tragédie du sac de Cabrières*, la *Trage comédie de l'Escalade faite à Genève*, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, *La Guisiade* ou encore *Le Guisien* ont pour « entreparleurs » des personnages portant les noms de personnalités historiques mortes peu de temps auparavant ou encore vivantes, parfaitement connues des spectateurs, et ce indépendamment de la stratégie de propagande dans laquelle ces pièces s'inscrivent (certaines louent la mémoire des personnages assassinés, quand d'autres la vilipendent).

Dans *Cléophon*, Jacques de Fonteny choisit une autre voie : tout en présentant une intrigue « conforme et semblable » au déroulé des événements de l'été 1589 – du moins d'un point de vue « politique » –, il utilise des noms grecs codés pour en désigner les personnages. L'hellénisation des noms des personnalités historiques ne cherche cependant aucunement à brouiller leur identification voire à l'empêcher, puisque le public de 1600, du fait du caractère exceptionnel de l'acte régicide et de l'intense propagande qui en a diffusé de nombreuses descriptions par images et par textes, sait parfaitement quelles personnes historiques représentent les principaux personnages de la tragédie. Il ne s'agit pas non plus d'une simple « coloration générique » de la liste des « acteurs[1] », comme dans la *Bergerie* de Ronsard où les jeunes princes de la cour jouent leurs propres rôles sous leurs noms à peine « pastoralisés » (Orléantin, Navarrin, Guisin) : si l'usage de noms grecs inscrit certes l'intrigue de *Cléophon* dans l'univers de la tragédie, l'onomastique élaborée par Fonteny est avant tout signifiante et propose au spectateur une allégorie à déchiffrer.

Comme nous l'avons dit, ce déchiffrement ne porte pas uniquement sur l'identification des personnages, à laquelle un spectateur ignorant le grec peut procéder par simple reconnaissance d'un événement extra-ordinaire du passé proche, représenté de manière très factuelle dans la pièce de Fonteny. Les noms grecs des personnages de *Cléophon* fonctionnent davantage comme des signes dramaturgiques et politiques. Ils portent en eux le destin à la fois théâtral et historique de la personne réelle qu'ils désignent, et programment le jugement que doivent porter sur eux les spectateurs, ces derniers formant une assemblée qui se veut symbolique d'un royaume apaisé et réunifié. Certains personnages ne sont cependant pas véritablement identifiables comme des personnalités historiques ; ils s'apparentent à des types qui représentent des comportements politiques particuliers, approuvés ou condamnés par le texte. La lecture à clef, qui cherche à susciter chez le spectateur lettré le plaisir intellectuel du décodage et que Fonteny, féru d'anagrammes, semble particulièrement apprécier, est

[1] FONTENY Jacques de, *Cléophon*, in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, *op. cit.*, p. 892.

donc sollicitée dans *Cléophon* de manière parallèle (et non concurrente) avec une lecture politico-allégorique. Cette lecture, au lieu d'aller des noms cryptés de la pièce vers l'identification des personnalités historiques, propose au contraire d'extraire du régicide une leçon politique pour le présent de la représentation. En jouant de la transparence (de l'intrigue et de l'identification) et de l'obstacle (des noms grecs cryptés), Jacques de Fonteny sollicite différents degrés d'actualisation du présent sur la scène de son théâtre. Puisque Cléophon est *et* n'est pas Henri III, alors le dramaturge peut choisir, dans la mise en scène du régicide, de représenter les événements dans une perspective conforme à la position du nouveau pouvoir monarchique, et passer sous silence les souvenirs trop « encombrants » de cet acte particulièrement traumatique pour le royaume de France.

Cléophon, nom déjà courant en grec classique, forgé sur *kleos* et *phaô*, signifie « celui dont le renom brille » (ce qui est conforme au statut royal), ou sur *kleos phèmi*, « celui dont la parole est célèbre, dont la parole se fait entendre », surnom évoquant le talent d'orateur réputé d'Henri III[1]. Si l'on suit la proposition de Christian Biet dans son article sur la pièce de Fonteny[2], on peut également penser que le dramaturge, après le régicide de 1589, joue également sur une autre étymologie, *kleos phonou*, soit « le bruit du meurtre » ou « le meurtre célèbre ». Ce décodage étymologique, s'il désigne clairement le souverain, se combine avec une référence littéraire : le nom de Cléophon a déjà été utilisé pour désigner Henri III dans plusieurs poèmes de 1578[3]. À la suite du duel des mignons, le 27 avril 1578, qui entraîne la mort du comte de Caylus et de Louis de Maugiron, favoris du roi, le poète Amadis Jamyn décrit le deuil d'Henri III dans les « XXVI. Sonnets du deuil de Cléophon » et dans la « Complainte de Cléophon », Jean Passerat écrit quant à lui un poème baptisé « Plaintes de Cléophon sur la mort de Damis » (Damis représentant Caylus), et Philippe Desportes, dans son élégie « Aventure seconde. Cléophon », glose le nom dans ce vers : « Cléophon qui partout fait reluire sa gloire ». Fonteny superpose deux formes érudites de référence, l'une étymologique, l'autre intertextuelle, pour offrir au public lettré la possibilité de déchiffrer l'énigme du nom du roi – tout en sachant que l'identification est immédiate en raison de la lisibilité de l'intrigue. Le recours à un nom élogieux, déjà utilisé par les poètes de cour pour désigner Henri III, permet de plus au dramaturge de ne pas juger le personnage à travers le choix onomastique (contrairement aux autres personnages de la pièce) et de maintenir à l'égard de la figure du dernier Valois une « neutralité » nécessaire pour préserver la dignité de la fonction monarchique sans pour autant trop louer le prédécesseur d'Henri IV.

Le camp des rebelles, assiégés dans Stasiode (la ville divisée), est composé de Diadotime, d'Apliste, de Taraptan et de Palamnaise. Bien que le personnage de Diadotime désigne Cléophon

---

[1] Nous remercions Adrien Walfard pour son aide dans le déchiffrement de l'onomastique grecque de *Cléophon*.
[2] BIET Christian, « Le texte tragique et l'histoire : la figuration du régicide dans le *Cléophon* (1600) de Jacques de Fonteny », *op. cit.*.
[3] Voir sur ce point BJAÏ Denis, « La déploration des mignons par les poètes de Henri III », in Isabelle de Conihout, Jean-François Maillard et Guy Poirier (éds), *Henri III mécène : des arts, des sciences et des lettres*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006, p. 188.

comme « son roi », nous ne pensons pas qu'il puisse représenter Louise de Lorraine, car la reine douairière, encore vivante au moment de la publication de Cléophon, a toujours accusé les ligueurs et le duc de Mayenne de l'assassinat de son mari et sollicité Henri IV pour qu'il venge la mémoire d'Henri III contre sa propre famille de Lorraine. De plus, il nous paraît impossible que Fonteny ait pu compromettre sur le théâtre de quelque façon que ce soit l'honneur de la reine Louise, modèle de dévotion catholique non ligueuse et de dignité royale, menant depuis la mort de son mari une vie exemplaire vouée à Dieu et à la réunification du royaume sous l'autorité d'Henri IV, qu'elle reconnaît comme souverain immédiatement après le régicide. Le roi est de plus très proche de la reine Louise dans les années 1599-1600 – soit au moment de l'écriture de *Cléophon* – et il fait de fréquentes apparitions au château de Chenonceau où elle réside car il courtise l'une de ses filles d'honneur, Marie Babou de la Bourdaisière[1]. Diadotime, de *diadidômi* – distribuer, partager, répandre – et *timè* – l'honneur –, présentée comme une « princesse[2] » dans la liste des « acteurs » de la tragédie, est celle « dont l'honneur est partagé ou répandu ». Ce personnage, plus que la personne historique de Louise de Lorraine, semble donc désigner la France, en tant qu'épouse métaphorique du roi[3], épouse qui se trouve partagée, en 1589 et plus particulièrement à Stasiode-Paris, entre la fidélité à son souverain et la remise en cause de son autorité au nom du principe de catholicité et du manque de « vigueur » de son époux. Aux côtés de Diadotime, le personnage de la « princesse » Apliste – d'*aplèstos*, insatiable – représente très certainement la sœur des Guise Catherine de Montpensier, âme de la révolte parisienne qui se réjouit si haut de l'assassinat d'Henri III.

Le nom de Taraptan – ou Téraptan dans la liste des acteurs –, le « chef des rebelles », peut être un composé de *teras* (le monstre) et *ptaiô* (heurter, renverser), ou bien provenir de *tarassô*/*tarattô* (remuer, agiter, troubler) avec une référence finale à la racine de *ptaiô* ; il pourrait donc signifier : « le monstre qui trouble, agite et renverse » (sous-entendu les rois), sens qui renverrait au discours régicide porté par le personnage et à la menace qu'il fait peser sur le royaume de France. Aucun élément ne nous permet d'identifier avec certitude quelle grande figure ligueuse – vraisemblablement un prêtre – met en scène Fonteny sous le nom de Taraptan, ce qui nous incite à penser que c'est à nouveau plus un positionnement moral et politique qu'une personnalité historique précise que met en cause le dramaturge dans *Cléophon*. Quoi qu'il en soit, le spectateur de 1600 peut identifier Taraptan avec le père Edme Bourgoing, prieur du couvent des jacobins de Paris, où loge le moine Jacques Clément avant d'aller à Saint-Cloud tuer le roi. Pendant quinze jours après le régicide, le père Bourgoin prêche

---

[1] BOUCHER Jacqueline, *Deux épouses et reines à la fin du XVI^e siècle : Louise de Lorraine et Marguerite de France*, *op. cit.*, p. 339.

[2] Diadotime n'est désignée comme une « reine » qu'une seule fois dans la pièce, dans le chœur de l'acte II : « Depuis que notre reine a bu/ Le poison de son alliée... », p. 909.

[3] Ernst Kantorowicz a étudié l'essor, dans la France du milieu du XVI^e siècle, de la métaphore du mariage entre le roi et le royaume, qui permet de penser l'inaliénabilité de la propriété fiscale, comparée à une dot. L'*Ordo pour la consécration et le couronnement du roi* de 1594 spécifie qu'Henri IV épouse son royaume pour être inséparablement lié à ses sujets. Voir KANTOROWICZ Ernst Hartwig, *Les Deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, *op. cit.*, p. 164.

dans la capitale en faisant l'éloge de Judith-Jacques Clément, qui a délivré son peuple du tyran Holopherne-Henri III – cette image revient très fréquemment dans les répliques de Taraptan – et rédige vraisemblablement le très ligueur *Discours véritable de l'étrange et subite mort de Henri de Valois advenue par permission divine*. Selon l'ambassadeur d'Espagne Bernardino de Mendoza, à Paris au moment de l'assassinat du roi, Jacques Clément aurait demandé au père Bourgoing si le régicide était licite avant de se résoudre à commettre son geste[1] (ce qui correspond d'une certaine manière à l'intrigue de *Cléophon*) ; arrêté par les troupes d'Henri IV lors d'une attaque sur Paris, Bourgoing est accusé de complicité de régicide et écartelé à Tours le 23 février 1590. La figure de ligueur Jean Boucher est cependant peut-être plus présente à l'esprit du spectateur de 1600 : curé de Saint-Benoît, Boucher appartient en 1589 au conseil des Quarante de la Ligue parisienne, participe au vote du décret de la déchéance du roi par la Sorbonne et tonne en chaire contre Henri III en incitant le peuple de Paris à la révolte. Après le régicide, il appartient à la frange la plus radicale de la Ligue et refuse tout compromis avec Henri IV, dont il dénonce l'abjuration en 1593 avant de s'enfuir aux Pays-Bas espagnols en 1594, où il publie l'*Apologie de Jean Chastel*, suite à la tentative d'assassinat de Chastel sur la personne du nouveau roi. Durant tout le règne du roi « hérétique », Jean Boucher appartient peut-être au groupe des exilés ligueurs qui fomentent un second régicide et il a, pour sûr, entretenu une atmosphère propre à susciter des nouvelles tentatives d'assassinat sur la personne du roi[2]. Si Taraptan est, historiquement, plus proche d'Edme Bourgoing, son personnage renvoie davantage à Jean Boucher pour le public de *Cléophon* en 1600 : à nouveau, nous pouvons constater comment Jacques de Fonteny, en hellénisant les noms historiques, propose une intrigue « conforme et semblable » aux guerres civiles à peine passées, tout en soulignant sa très grande actualité dans le présent de la représentation, alors que le risque d'assassinat pèse de tout son poids sur le premier Bourbon.

Il est cependant loisible à Fonteny d'entretenir le flou sur le personnage de Taraptan car les « commanditaires » du régicide n'ont jamais été formellement identifiés et peut-être n'ont-ils d'ailleurs pas incité de manière directe le moine Jacques Clément à commettre son crime. Pour le personnage de l'assassin au contraire, nul doute possible : Palamnaise, – de *palamè*, la main et par dérivation l'acte violent – est désigné comme le « régicide » dans la liste des « acteurs » et il représente sur la scène Jacques Clément, mis à mort par Thrasie immédiatement après son acte sanglant.

Face au camp des comploteurs rebelles, l'entourage de Cléophon est réduit à deux « maîtres de camp », Thrasie, « le hardi, le courageux » (de l'adjectif *thrasus*) et Ergasie, « le fort, celui qui agit » (de *ergasia*, la force, le travail, l'action). À nouveau, l'identification du personnage de Thrasie n'est pas évidente car il peut renvoyer à plusieurs proches d'Henri III, présents à Saint-Cloud en août 1589 et qui seraient encore « en cour » au moment de l'écriture de *Cléophon*. Il pourrait s'agir du duc

[1] Cité dans BOUCHER Jacqueline, *Deux épouses et reines à la fin du XVI^e siècle : Louise de Lorraine et Marguerite de France*, *op. cit.*, p. 311-312.
[2] PETITFILS Jean-Christophe, *L'Assassinat d'Henri IV*, Paris, Perrin, 2009, p. 250-251.

d'Épernon, ou du marquis d'O, qui comptent parmi les plus anciens mignons du dernier Valois et qui ont poursuivi une carrière politique sous le premier Bourbon : François d'O, gouverneur de Paris avant l'épisode ligueur, est ainsi réinstallé dans ses fonctions par Henri IV le 23 mars 1594 (mais il meurt le 24 octobre de cette même année), et d'Épernon sera présent dans le coche où, en mai 1610, le roi est blessé à mort par Ravaillac. Le « courageux » Thrasie pourrait également représenter Roger de Bellegarde, « le dernier favori[1] » d'Henri III, qui participe vaillamment aux combats armés menés par Henri IV jusqu'à son avènement et se trouve ensuite comblé de faveurs (il reçoit notamment le gouvernement de la Bourgogne en 1595).

Par contraste avec cette figure de serviteur hardi et fidèle mais peu identifiable, le personnage d'Ergasie représente Henri de Navarre, qui devient Henri IV au dernier acte de la pièce – et ce de manière évidente pour le spectateur. « Celui qui incarne la force et qui agit », comme l'indique son nom même, est ainsi présenté sur la scène comme le successeur légitime de Cléophon, qui en fait son héritier avant de mourir, mais aussi comme son opposé dramaturgique : il est fort là où Cléophon était faible, il agit quand Cléophon demeurait irrésolu. Le règne d'Ergasie-Henri IV, qui commence à la fin de la pièce et se poursuit dans le présent de la représentation – conférant ainsi une double actualité à la tragédie « conforme et semblable » aux guerres civiles à peine passées – est ainsi programmé et justifié par le nom même du personnage, selon un procédé de « prédestination onomastique » à la gloire du nouveau souverain.

La liste des « acteurs » de *Cléophon* est particulièrement intéressante car elle est construite, du côté des rebelles, autour d'un vide, celui de l'autre « roi » par lequel les comploteurs veulent remplacer Cléophon. Ce personnage n'est en effet jamais nommé et il n'apparaît à aucun moment sur le théâtre de Fonteny, ce qui est « conforme et semblable » aux événements de 1589, car le cardinal de Bourbon, que les Ligueurs reconnaissent comme roi sous le titre de Charles X, est alors tenu prisonnier à Fontenay-le-Comte sur ordre d'Henri III.

Le silence scénique autour de l'autre « roi » promis par les ligueurs prend tout son sens si l'on considère le but poursuivi par Fonteny : puisqu'il s'agit pour le dramaturge, dans le présent de la représentation de 1600, de donner à voir sur le théâtre la légitimité de la transmission du pouvoir entre un Cléophon-Henri III affaibli et un Ergasie-Henri IV plein de vigueur, il ne serait pas habile d'évoquer la raison pour laquelle, dans le passé très récent de 1589, cette succession a pu être remise en cause par les ligueurs. La question religieuse n'est ainsi jamais formulée dans *Cléophon*, car il serait malvenu de rappeler que le nouveau souverain n'a pas toujours été catholique et que sa légitimité n'a pas été reconnue immédiatement par l'ensemble du royaume, en raison de sa foi protestante – que certains membres du parti huguenot lui reprochent de surcroît d'avoir abandonnée. Fonteny souhaite

[1] LE ROUX Nicolas, *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 - vers 1589),* Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 687.

représenter la transmission du pouvoir d'Henri III à Henri IV de façon à la fois naturelle et nécessaire, en soulignant l'état d'affaiblissement et de division du royaume, afin de rendre le passage d'une monarchie à l'autre d'autant plus indispensable. Pour ce faire, le dramaturge ne met pas en scène le personnage de l'« autre roi » ligueur, qui pourrait mettre en question le caractère immédiat et assuré de la succession monarchique entre les deux Henri. En donnant à voir sur le théâtre un Ergasie-Henri IV qui incarne les qualités de vigueur que les ligueurs reconnaissent à leur « champion » et qui l'opposent à la faiblesse de Cléophon, Fonteny fait du personnage d'Ergasie le successeur d'autant plus légitime du roi assassiné qu'il le désigne comme celui qui peut rassembler la nation déchirée, en 1589 déjà, mais peut-être plus encore en 1600, quand les grands chefs ligueurs se sont tous soumis à son autorité.

D) Une tragédie de légitimation du nouveau pouvoir monarchique : « En ce siècle de fer un autre siècle d'or[1] »

Contrairement à ce que nous avons pu écrire dans des études antérieures[2], il ne nous semble plus aujourd'hui que la tragédie de *Cléophon* donne à voir avant tout le martyre du dernier Valois : tout en respectant la mémoire d'Henri III, la pièce de Fonteny semble plutôt chercher à atténuer le scandale de sa mort en représentant un roi faible et incapable de régner sur un royaume divisé, et en opposant à cette figure royale contestée l'espoir d'une monarchie pleine d'énergie incarnée par Ergasie-Henri IV. La construction de la pièce, qui minimise le rôle de Cléophon en ne le faisant apparaître qu'au troisième acte empêche à nos yeux de considérer la pièce de Fonteny comme la mise en scène de sa passion – et ce à l'inverse de ce qu'opère *La Guisiade* de Pierre Matthieu par rapport au personnage du duc de Guise.

Conformément au processus de diabolisation de l'adversaire politique (ici ligueur) que nous avons déjà pu voir à l'œuvre dans la presque totalité de notre corpus, l'acte I de *Cléophon* met en scène la furie Mégère, qui annonce le désordre cosmique qu'elle va déchaîner sur le roi Cléophon, dont elle fomente l'assassinat, et sur la princesse Diadotime (la France). L'acte II et la plus grande partie de l'acte III sont consacrés aux efforts des « exécutants » de Mégère pour convaincre Diadotime de se résoudre à faire tuer son roi, et ce afin d'obtenir un nouveau souverain plein de sève et d'amour pour elle. Dans le palais royal de Stasiode, assiégé par son propre propriétaire Cléophon, les serpents tentateurs semblent surgir de derrière toutes les portes au moment opportun : la sœur de la reine, Apliste, puis le fidèle serviteur du prétendant au trône, Taraptan, et enfin le meurtrier Palamnaise. Leur nombre croissant traduit la menace du complot meurtrier qui se tisse autour de la princesse en

---

[1] FONTENY Jacques de, *Cléophon*, in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, *op. cit.*, v. 1307.

[2] Notamment dans l'introduction à l'édition de *Cléophon* dans BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, *op. cit.*, p. 885.

même temps que l'étau militaire se resserre autour de Stasiode. La dernière scène de l'acte III met (enfin) en scène le roi Cléophon, dont l'apparition tardive correspond à l'incapacité à agir qui le caractérise jusqu'à la fin de la pièce. Le parallèle entre les langueurs de la princesse-royaume et la faiblesse d'un roi déjà condamné est d'emblée évident pour le spectateur : l'état physique et moral de leur couple symbolise la situation sans issue de la France. Contrairement à la princesse qui n'est entourée que de mauvais génies, le roi est lui assisté par de bons conseillers, Thrasie et Ergasie, qui l'incitent à mâter ses sujets rebelles. Cependant, l'impuissance du roi est telle que la mort de Cléophon paraît inéluctable, la tragédie semble ainsi piétiner à l'acte IV où les antagonismes entre les deux camps s'exacerbent sans qu'aucune action ne soit réalisée. L'acmé de la pièce – l'assassinat du roi – se déroule au début du dernier acte : le double meurtre de Cléophon et de Palamnaise a lieu sur scène, réactivant dans l'imaginaire du public l'image du régicide que les nombreuses gravures ont véhiculée depuis 1589. Le récit du Messager, qui clôt la pièce, annonce au nouveau roi Ergasie la façon dont Cléophon, en mourant, a légitimé son successeur et loué le nouveau « siècle d'or » (v. 1307) qui s'ouvre avec lui.

En mettant en scène le passage du désordre suscité par Mégère au rétablissement de l'ordre en la personne d'Ergasie au moyen de l'assassinat de Cléophon, Jacques de Fonteny a justifié « dramaturgiquement » le passage de la couronne de France du dernier Valois au premier Bourbon, au risque de présenter le régicide comme un mal nécessaire pour assurer la santé et l'unité du royaume-Diadotime, apportées par le nouveau souverain, Ergasie.

(1) La fureur de Mégère ou la diabolisation de la Ligue

À l'instar du *Guisien*, *Cléophon* s'ouvre sur le monologue protatique d'une furie (Alecton chez Belyard, Mégère chez Fonteny), qui annonce au public son néfaste projet : Mégère affirme sa volonté de déchaîner les passions mauvaises, les guerres et les conflits politiques sur un certain royaume dont elle ne cite jamais le nom – conformément au procédé de déplacement onomastique, qui incite le spectateur à se livrer à un déchiffrement (évident) de l'intrigue selon un procédé de va-et-vient entre la fiction proposée sur la scène et la réalité du passé proche des guerres civiles.

Si les intentions de la furie sont claires, ses raisons le sont moins : elle clame que « [S]es yeux ne peuvent voir ce pays tant durer » et « prospérer » (v. 103-104), mais elle ne semble pas avoir de griefs particuliers contre lui. Elle désire seulement « ruiner ce grand tout » (v. 16) qu'est l'univers et de « déluger le monde/ Dans une mer de sang » (v. 18-19) : ce projet destructeur est dépourvu de tout fondement religieux ou politique. Dans une perspective diabolique qui rappelle le monologue furieux de Coligny dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, il s'agit pour Mégère de faire le mal pour le mal, sans aucune légitimation possible de l'action violente. Cette violence consiste à désorganiser ce qui fonde l'*organisme* du royaume par un acharnement sur les corps : « Chacun s'arme le cœur d'une

âpre félonie,/ Qui, tigresse partout, s'acharne sur les corps,/ Remplissant les cités de montagnes de morts » (v. 26-28).

Le premier corps touché par le désordre cosmique doit être, selon les vœux de Mégère, celui de la princesse Diadotime, acculée au suicide et au démembrement :

> Je veux que l'univers dans l'univers trépasse,
> Et que Diadotime à soi-même pourchasse
> La fin de sa durée et qu'elle n'aie en soi,
> **Pour mieux se démembrer**, amour, pitié ni foi. (v. 21-24, nous soulignons)

Aux effets de la guerre civile qui conduit les sujets à s'entretuer, la furie ajoute les maux de « la Faim » (v. 40), qui chasse du corps du royaume toute vitalité en soufflant son « haleine » (v. 53) sur le pays, et provoque un désordre tel qu'on en vient à pratiquer l'infanticide et le cannibalisme : « Que la mère du fils son maigre ventre emplisse,/ Et qu'au centre où il crût il trouve son supplice » (v. 57-58). L'image de la mère dévorant son enfant, empruntée à Flavius Josèphe et à plusieurs malédictions bibliques, renvient dans de nombreux textes traitant des ravages des guerres civiles[1] et renvoie à des événements historiques précis – le siège de Sancerre raconté par Jean de Léry[2] et, plus tard, le siège de Paris de 1590[3] –, mais également à un comble de désorganisation du royaume, dont le régicide sera l'acmé. Chargeant ses sœurs Alecto et Tisiphone de répandre le chaos sur la terre, Mégère va en effet parachever son œuvre de destruction en tentant

> De trouver un Sinon [un traître] qui enfonce une plaie
> Dans le cœur innocent de son roi, d'où viendra
> Un Ilion de feux qui son trône perdra. (v. 142-144)

La furie évoque le futur assassinat de Cléophon sous la forme d'une vision prophétique historiquement exacte (le meurtrier revêtira les apparences d'un « homme saint » (v. 150), il va présenter « Une lettre » au roi (v 152), etc.), mais relativement courte (10 vers), en comparaison des 41 vers dévolus aux conséquences terribles que ce « crime inusité » (v. 147) provoqueront dans le royaume, dont l'ordre moral se trouvera inversé : « Je vois chasser les bons retenir les méchants » (v. 175). Cette description circonstanciée de ce qu'aurait pu être la situation du royaume de Stasiode (aisément identifiable comme le royaume de France, notamment grâce à la mention du « trépas/ Des lys » (v. 199-200), blason de la monarchie française) après la mort de Cléophon-Henri III atteste de la dimension encomiastique de la tragédie : le spectateur de 1600 ne peut en effet qu'admirer le courage et la sagesse qu'il aura fallu à Ergasie-Henri IV pour sauver ses sujets des prédictions funestes de

---

[1] Comme le souligne Jean-Raymond Fanlo, dans son édition des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, « La mère dévorant son enfant représente toujours le comble de l'horreur dans les descriptions de la *famina horribilis* » (AUBIGNÉ, Agrippa d', *Les Tragiques*, Jean-Raymond Fanlo (éd), Paris, Honoré Champion, p. 89).

[2] LÉRY, Jean de, *L'Histoire mémorable du siège et de la famine de Sancerre (1573)*, Géralde Nakam (éd), Genève, Slatkine Reprints, 2000, chapitre X, p. 290-295.

[3] L'ESTOILE, Pierre de, *Registre-journal de Henri IV et Louis XIII*, A. Champollion (éd), in *Nouvelle collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, J.-F. Michaud (éd), t. I, 2e partie, Paris, Éditeur du commentaire analytique du code civil, 1837, p. 30.

Mégère. Cette vaillance du roi de Navarre est encore davantage souligné par le Chœur des dames stadiosiennes qui clôt le premier acte sur la constatation topique que la Fortune s'abat plus violemment sur les grands de ce monde que sur les petites gens.

En plaçant le projet de régicide dans la bouche d'une furie démoniaque, l'auteur dramatique assimile de plus le régicide à un projet diabolique et rejette l'opinion ligueuse selon laquelle cet acte serait un sacrifice chrétien. Même une fois les conflits religieux relativement apaisés, la diabolisation de l'adversaire est toujours de bonne guerre pour servir les visées propagandistes du théâtre d'actualité.

(2) La « mélancolie » d'un royaume « sans roi »

Si c'est à Diadotime que Mégère veut s'attaquer en premier, c'est parce que la princesse incarne allégoriquement le royaume de France. Dans le monologue qu'elle adresse aux dieux à la première scène de l'acte II, Diadotime se présente en effet comme la mère des rois qui ont combattu pour la foi catholique :

> Les rois que j'ai portés ont pour vous combattu,
> Pour vous ils ont trempé leur coutelas pointu
> Dans le sang sarrasin (v. 259-261).

Si la princesse-royaume se plaint de ne pas avoir reçu de protection divine alors qu'elle a « tant porté/ De rois qui au dieu Mars ont l'honneur emporté » (v. 251-252), cette insistance sur la maternité figurée de Diadotime n'est sans doute pas sans interpeller le spectateur de 1600, qui connaît la stérilité du dernier couple royal valois – stérilité responsable de la crise de succession consécutive à la mort de François d'Anjou et qui a provoqué, en grande partie, la rébellion ligueuse. En rappelant, en creux, cette infertilité royale, Fonteny fait le tableau d'une situation particulièrement désastreuse pour le royaume de Stasiode-France, corps chétif attaqué de toutes parts. Le monologue de Diadotime dresse le portrait d'une ville-royaume dont le roi est absent (« Je suis ores sans roi », v. 283 – allusion à la fuite du roi suite à la journée des barricades à Paris en mai 1588) et qui implore les dieux de la prendre en pitié.

Car la cause du dérèglement de la santé de Diadotime, et, à travers elle, de la maladie qui touche l'ensemble du royaume, c'est l'absence de son roi, mari et père – au sens où le roi est l'époux de son royaume et le père de tous ses sujets. À Apliste, qui, dans la scène suivante, interroge sa sœur sur les raisons de ce qu'elle appelle sa « mélancolie » (v. 297), Diadotime répond :

> Ma sœur ces pamoisons et ces défaillements,
> Ces soupirs continués, ces éblouissements,
> Ces peurs et ces pâleurs, qui me changent de face
> Me viennent du destin qui bien fort me menace.
> Il m'a cruel ôté, cruel il m'a ôté
> Mon roi d'où me venait toute félicité. (v. 332-337)

La princesse-royaume érige ici le roi en principe vital et fait de son absence la cause de tous ses maux. Selon la médecine renaissante, héritière de la tradition hippocratique, le manque de semence masculine produit une « fureur utérine » ou « hystérie » chez la femme, car l'utérus affamé – parfois représenté comme un démon dévoreur de sperme – se déplace furieusement dans le corps de la femme au point de provoquer des suffocations et de dégager une vapeur vénéneuse pour le cœur et le cerveau[1]. Les symptômes dont se plaint Diadotime à sa sœur sont ceux d'une maladie de langueur féminine et traduisent en creux l'absence de « sève » dans le corps du roi Cléophon :

> Les frissons de la mort glacent déjà mon âme,
> Un hiver léthéan la prive de chaleur,
> Ma face se honnit d'une blême couleur,
> Mon sang se refroidit, ma force diminue,
> L'image du trépas vole devant ma vue. (v. 323-327)

La stérilité de la princesse trouve donc son origine dans une déficience du roi (qu'il soit absent ou sans sève) : en lieu et place d'une matrice féconde, capable de « porter » les nouveaux rois de Stasiode, Diadotime, privée de son roi, n'arbore en effet plus qu'un « ventre creux de serpents dévoré » (v. 353). Cette image est d'autant plus saisissante qu'elle fait écho au « retiré ventre » de l'allégorie de la Faim convoquée par Mégère dans son monologue protatique et devient par la répétition une figure structurante de *Cléophon*, pièce construite autour d'un ventre vide, d'une place vide – le palais royal – que la tragédie (et l'histoire) vont chercher à combler.

Jacques de Fonteny fait ainsi du corps de la princesse-royaume un espace dramaturgique où se nouent les enjeux politiques de la tragédie. Les ligueurs qui fomentent l'assassinat du roi s'appuient sur le dépérissement corporel de Diadotime pour la gagner à leur cause : Apliste tente de persuader la princesse que seul un nouveau roi peut lui rendre la vie. En choisissant un roi plein de sève, Diadotime pourra en effet guérir de son « ennui », c'est-à-dire de sa mélancolie :

> Empoigne mes avis, et te donne à celui
> Qui seul te peut guérir, et calmer ton ennui :
> Donne toi à celui, qui peut malgré la Parque
> Te tirer d'Achéron, fusses-tu dans la barque
> Du stygieux passeur. (v. 453-457)

Pour flatter la reine délaissée, Apliste évoque de plus l'amour que lui porte cet homme providentiel, mais jamais nommé : « Tu es tout son amour, tu es tout son vouloir » (v. 376) et quand, à l'acte III, Diadotime projette de se jeter aux pieds de son roi Cléophon pour tout lui avouer, Apliste sait réveiller habilement les terreurs de sa sœur sur son état de santé et la convaincre que la mort de Cléophon lui « est la vie » (v. 639). En menant cet étrange chantage sur le corps de la reine, Apliste cherche à la persuader que le principe de ses maux réside uniquement dans la faiblesse de son mari et non dans la division de ses sujets. Dans le monologue qui ouvre l'acte III, Diadotime mentionne pourtant les

[1] Nous renvoyons sur ce point à l'ouvrage de BERRIOT-SALVADORE Évelyne, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 43-49.

ravages corporels que la rébellion ligueuse provoque et se plaint à la Fortune d'« Être un champ de bataille à tous [s]es citoyens » (v. 549), en soulignant les effets physiques de la division et des guerres civiles sur le corps du royaume :

> Tu veux doncques tu veux que partout soit la paix,
> Et que dedans mes reins les escadrons épais
> De soldats cuirassés fourragent et guerroient,
> Et que leurs fieretés tous mes membres poudroient. (v. 540-543)

Dans ces vers, Jacques de Fonteny indique au public la responsabilité des ligueurs dans la dévastation du royaume de France, responsabilité cependant repoussée par Apliste, décrite par le Chœur de l'acte II comme une « sœur [...] infidèle » (v. 533), qui, avec son « mauvais poison » (v. 502), ne cherche qu'à discréditer Cléophon dans l'esprit de la princesse, afin de pouvoir mener à bien son projet régicide.

(3) L'exposé discrédité des théories régicides

L'impuissance de Cléophon, dont découle la « mélancolie » de Diadotime, est un argument de poids pour les rebelles de Stasiode ; elle justifie le recours à un homme providentiel qui, plein d'énergie et de semence, pourra, selon Apliste, accueillir en son corps naturel le corps politique de la fonction royale, et se placer ainsi à la tête du royaume, bien qu'il en soit écarté par les règles de succession :

> Quand le destin sans roi veut laisser un royaume,
> Il y place aussitôt quelque autre vaillant homme,
> Qui garde sa conquête, et qui la régit mieux
> Que celui qui le tient de ses nobles aïeux. (v. 358-361)

À l'acte II, Apliste ne précise cependant pas comment la reine pourra « changer de roi » : ses insinuations captieuses n'évoquent que le pur amour du prétendant et l'influence bénéfique qu'il ne manquera pas d'exercer sur la santé de Diadotime. Taraptan, l'âme damnée de ce nouveau roi jamais nommé (pour ne pas faire de l'ombre au roi Henri IV dans le temps présent de la représentation de *Cléophon*), fait son entrée à la fin de l'acte, mais n'évoque pas encore le projet régicide. Tout d'abord, il cherche à montrer à Diadotime que Cléophon l'a tout à fait abandonnée en lui annonçant que l'armée du roi « hier se vient loger/ Autour de Stasiode » (v. 482-483). L'intrigue se referme donc doublement sur la princesse : circonvenue par des conspirateurs qui profitent de sa faiblesse, elle est à présent encerclée de manière menaçante par son propre roi.

Après l'entracte, pendant lequel la reine à « pr[is] conseil » (v. 496), les ligueurs intrigants reviennent à la charge dans un ballet d'entrées successives qui donnent au spectateur l'impression que le palais abandonné par son roi regorge de comploteurs. Apliste, tout d'abord seule avec Diadotime,

aborde pour la première fois la dimension « pratique » de sa proposition ; il ne s'agit plus seulement pour la reine de prendre un autre mari, mais de faire assassiner le premier :

> […] tandis qu'il faut tâcher,
> **De faire auprès du roi quelque traître approcher**
> **Qui hardi l'assassine** et qui lui tire l'âme
> Du corps avec l'acier d'une égorgeuse lame. (v. 577-580, nous soulignons)

Apliste défend ce projet d'assassinat en décrivant le roi sous les traits d'un tyran :

> Il est permis d'occir' ce qui nous est nuisible.
> Veux-tu laisser régner, veux-tu laisser durer
> Le **tyran** qui te veut de cent morts torturer ? (v. 584-586, nous soulignons)

Cet exposé de la théorie régicide ligueuse est relayé par Taraptan qui, dans la scène suivante, assure Diadotime du bien-fondé du meurtre, en arguant de la légitimité du tyrannicide à l'encontre d'un souverain trop sévère avec son peuple et qui l'accable d'impôts (on retrouve ici la dénonciation par la Ligue d'une fiscalité qu'elle juge excessive car destinée à l'entretien fastueux des favoris du roi) :

> Il n'y a point de lois, qui ne soufrent qu'un prince,
> Soit par les siens occis, s'il traite la province
> Avec sévérité : il n'y a point de lois,
> Qui ne donnent congé de massacrer les rois,
> S'ils rançonnent leur peuple. (v. 654-658)

Apliste et Taraptan tentent de plus de convaincre Diadotime que si le « tyran vainqueur » n'est pas assassiné, il « foul[era] aux pieds » (v. 645) Stasiode et égorgera son peuple tout entier, ce qui ne peut manquer de toucher une princesse-royaume qui souffre dans son corps les tourments qu'on inflige à ses sujets et dont la ville de Stasiode constitue le « cœur » (v. 644).

Il convient de souligner ici à quel point Jacques de Fonteny efface du discours régicide l'un de ses arguments fondamentaux, à savoir la défense du principe de catholicité mis en danger par un roi qui, aux yeux des ligueurs, pactise avec les hérétiques, se livre à des pratiques de sorcellerie et menace de transmettre le royaume à un souverain protestant. En restant silencieux sur ce point religieux, le dramaturge ménage le souvenir d'Henri III et la gloire d'Henri IV et rend plus aisée la remise en cause scénique du point de vue ligueur. Par la voix de Diadotime, la tragédie de *Cléophon* n'attaque d'ailleurs pas le fondement de la doctrine tyrannicide, mais elle met en avant le fait qu'on ne peut pas accuser Cléophon d'être un tyran et que ce sont ses sujets qui se sont « injustement » (v. 382) rebellés contre lui. Ces protestations permettent à Fonteny de rappeler que le royaume de France (et même la ville de Paris dont il est un bourgeois) n'a pas souscrit de manière unanime au régicide, mais les multiples hésitations de la princesse témoignent également de sa nature profondément indécise : Diadotime réalise ici le « programme » fixé par son nom et renvoie au spectateur l'image de sa culpabilité face aux événements de 1589.

Les faibles objections de la reine sont en effet inutiles et le complot progresse : Taraptan annonce à l'acte III qu'il a trouvé le « fin cafard » (i.e. le religieux) qui va « ôter la vie au roi » (v. 617-

618). Dans la scène suivante, ce « saint homme » (v. 689) meurtrier détaille aux conspirateurs et aux spectateurs la façon dont il va, à l'instar de Judith, « devant vos murs meurtrir votre Holopherne » (v. 707). Cette allusion biblique élogieuse, qui pourrait légitimer le régicide, se révèle une identification burlesque qui permet à Fonteny de discréditer encore davantage le projet régicide en ridiculisant son bras armé, Palamnaise. Une fois ce dernier sorti de scène, Taraptan révèle en effet comment il a dupé ce « cafard » : il lui a soufflé des paroles à l'oreille à l'aide d'un tuyau, paroles que le moine a pris pour des ordres divins. Palamnaise devient ainsi pour le spectateur une Jeanne d'Arc de comédie, une Judith ridicule dont l'action ne peut plus se parer d'aucune prétention héroïque ou mystique. La ferveur religieuse du meurtrier est discréditée, mais, à travers lui, ce sont les commanditaires du crime qui sont visés : si Palamnaise n'est pas Judith, alors Cléophon n'est pas Holopherne et la thèse régicide, dont la légitimité réside dans le fait que le roi soit un tyran, s'écroule comme un château de cartes. Jacques de Fonteny met donc ainsi en cause la légitimation politique du régicide, mais également sa légitimation religieuse. Dans la même réplique, Taraptan souligne que « Dieu le mal ne conseille/ Dieu ne permet le meurtre » (v. 753-754), ce qui contredit les vers selon lesquels aucune loi n'interdit de mettre à mort un tyran. Par cette contradiction, Fonteny insiste donc sur la duplicité du personnage de Taraptan, qui ne croit pas même à la position ligueuse selon laquelle le régicide accomplirait un acte de salut spirituel de l'ensemble de la communauté mystique du royaume.

Ce discrédit jeté sur les thèses régicides n'empêche cependant pas l'action de se nouer dans ce troisième acte : le projet de l'assassinat a été approuvé à contrecœur par la princesse-royaume et le meurtrier fanatique est prêt à commettre son acte au péril de son existence.

(4) Portraits en miroir d'un roi sans sève et d'un « maître de camp » plein de vigueur

Les interrogations du spectateur sur le personnage du roi sont multiples quand il apparaît enfin dans la dernière scène de l'acte III : est-il le tyran que veulent dépeindre les régicides, le roi qui assiège légitimement ses sujets rebelles comme le défend Diadotime, un monarque faible comme semblent l'indiquer les langueurs de la princesse ?

La faiblesse du roi Cléophon est manifeste, ne serait-ce que par la « relégation » de son entrée en scène si tard dans la tragédie. Les premières paroles du souverain confirment cet effet de construction : en présence de Thrasie, Cléophon s'indigne de la rébellion de ses sujets, mais le rappel de ses anciens succès militaires sur un mode héroïque légèrement décalé par rapport à la tonalité générale de la pièce (« Ce bras qui a gagné tant de beaux lauriers verts/ À la vue, et au su de ce large

univers[1] », v. 773-774) ainsi que les multiples exhortations qu'il doit s'adresser à lui-même pour vaincre son penchant pour la douceur témoignent de son indécision et de son incapacité à agir. Cléophon tente de se convaincre lui-même de la nécessité de punir la ville rebelle de Stasiode par une longue série de questions rhétoriques et de vers-sentences cherchant à susciter son indignation autant que celle du public :

> Quoi, verrai-je toujours une bande effrénée
> De rebelles sujets contre moi mutinée ?
> Quoi verrai-je toujours mon sceptre méprisé
> Et au trône royal un autre autorisé,
> Sans m'en vouloir venger ? (v. 763-767)

Ces accusations légitimes à l'encontre des ligueurs qui veulent « tiarer leur chef » (v. 804) au détriment de leur roi sont relayées par le vaillant Thrasie qui propose à Cléophon de « punir ces mutins » (v. 812). Mais Cléophon rêve d'une soumission pacifique des rebelles qui lui permettrait de faire usage de la grâce et du pardon qui « sont les plus beaux joyaux qui soient en la couronne » (v. 826). S'engage alors le débat sénéquien topique entre le roi, partisan de la douceur et qui veut préserver la vie de ses sujets, et son « maître de camp », qui prône la fermeté envers les rebelles et affirme qu'« Il faut de la rigueur pour garder un royaume,/ Le mépris monte en graine ou la torture chôme » (v. 842). L'acte se termine sans que le roi n'ait pris une résolution sur l'attitude à adopter face à la rébellion : repoussant la décision à l'acte IV, Cléophon décide de tenir « le conseil » afin de voir « comme on fera » (v. 851-852). Le troisième acte présente donc en miroir la faiblesse de la princesse-royaume et celle de son époux-roi, double impuissance qui ne peut manquer de conduire à la catastrophe que redoutent les dames stasiodiennes dans le Chœur de l'acte III, où elles implorent les dieux d'empêcher le « malheureux projet » des « envi[eux] » régicides (v. 878-879).

La faiblesse du roi est d'autant plus coupable qu'il apparaît en scène entouré de bons conseillers : par un effet de symétrie inverse, les gentilshommes valeureux de la suite de Cléophon s'opposent aux sombres comploteurs qui rodent dans le palais de Diadotime. Si ces derniers renchérissent dans le Mal à chacune de leur apparition, les proches du roi sont à l'inverse des chevaliers du Bien de plus en plus irréprochables. À Thrasie s'ajoute ainsi, dans la première scène de l'acte IV, le « maître de camp » Ergasie : entre le roi passif et cet homme d'action se rejoue à nouveau le débat sur les mérites comparés de la sévérité et de la clémence entamé dans la scène précédente.

Tout en soulignant l'efficacité militaire d'Ergasie en indiquant que Stasiode est « servile/ Déjà sous [sa] main » (v. 985-986), Cléophon refuse de la traiter avec « tant de rigueur » (v. 985) et de perdre « une ville si belle » (v. 932). Ergasie, l'homme d'action, tente de lui faire valoir que ce n'est que la présence de son roi qui confère sa beauté à Stasiode-Paris :

---

[1] La ressemblance de ces vers avec la tirade de Don Diègue dans *Le Cid* de Corneille est étonnante et témoigne, quand bien même Corneille n'aurait pas lu *Cléophon*, d'un parallèle dramaturgique entre les deux personnages, qui représentent l'ordre passé devant céder la place à l'ordre nouveau.

” Une ville sans roi n’a rien de beau en elle,
” Un roi est sa beauté, les superbes palais
” Avecque tout leur or, s’ils n’ont un roi, sont laids,
Sire vous n’y étant, vous perdez peu de chose
La perdant, seule elle est l’origine et la cause
Des maux de votre empire, elle a seule assemblé,
Déloyale et sans foi, ce qui vous a troublé. (v. 933-939).

La ville s’étant rebellée contre son roi et ayant nourri les ferments de la sédition, elle s’est elle-même privée du pardon de son souverain et ne mérite qu’une punition sévère, qui lui fasse sentir l’autorité royale : « Il convient qu’elle apprenne a perte de son sang/ Combien [le roi est] fort combien [le roi est] grand » (v. 923). Ergasie propose donc de prendre Stasiode dont, en bon homme de guerre, il connaît les points faibles : « Je connais sa défense, et sais par où il faut/ Rompre et ouvrir ses murs, pour aller à l’assaut » (v. 950-951). En vassal valeureux, il demande également à son seigneur d’être le premier au combat pour défendre la « grandeur » du roi, secondé par Thrasie dont les bras sont impatients de s’« empourpr[er…]/ Du sang des mutins » (v. 962-963). Cléophon ne peut cependant se résoudre à cette action sanglante contre sa ville tant aimée et, en écho avec la fin de l’acte III, clôt cette scène par un nouveau report de l’action : « Allons prendre conseil s’il se convient hâter » (v. 991).

Une fois encore, la confrontation n’est pas résolue et le roi demeure en position de faiblesse, incapable de prendre une décision. C’est donc un portrait en miroir que dresse Jacques de Fonteny : celui d’un roi indécis, « sans sève », face à un homme d’action plein de vigueur, d’ardeur guerrière et de résolution. Si le régicide de Cléophon est un acte inqualifiable car la personne des rois est sacrée et parce que le roi, non tyrannique, avait le plus grand souci de la vie de ses sujets, la pièce tend tout de même à souligner par tous les moyens que sa faiblesse est problématique, si ce n’est coupable, et qu’il était urgent que le dernier rejeton d’une branche royale décadente cède le trône à une dynastie neuve et conquérante incarnée par Ergasie. Dans cette scène qui pointe si explicitement la responsabilité de Stasiode-Paris dans le déclenchement de la guerre civile, le bourgeois de Paris Fonteny fait doublement allégeance au pouvoir monarchique de 1600 : le dramaturge propose d’une part une contrition exemplaire en répétant à l’envi que Stasiode est coupable et méritait un châtiment violent, et il souligne par contraste la clémence d’Henri IV qui, pour finir, a épargné la ville et s’efforce même depuis le début de son règne de l’aménager et de l’embellir – ces aménagements étant cependant une façon de contrôler l’espace urbain toujours potentiellement rebelle.

Dans la scène suivante, qui se déroule dans le palais assiégé, Diadotime apprend à Taraptan et à Apliste que le roi « a fait commandement/ À ses chefs d’assiéger ce lieu subitement/ Il leur a commandé de rompre ma muraille » (v. 1052-1053). Cette nouvelle, relayée à la fin de la scène par des coups de canons de plus en plus pressants, permet de souligner la couardise (topique[1]) du conspirateur Taraptan, qui « tremble » devant la menace militaire : « Écoutez qu’ai-je ouï, le canon s’il

[1] On se rappelle ainsi comment *La Guisiade* de Pierre Matthieu stigmatise la « couardise » du roi Henri.

me semble/ Tire bien près d'ici : entrons, le cœur me tremble » (v. 1093-1094). L'annonce de l'attaque des troupes royales met en lumière l'efficacité d'Ergasie qui, entre les deux scènes, a réussi à persuader le roi pourtant réticent à attaquer la ville. Le courage d'Henri IV est également loué par le démenti que les événements survenus entre 1589 et 1600 ont apporté aux paroles de Taraptan, qui souhaite rassurer Diadotime sur l'issue du régicide :

> Celui qui nous voudra désormais assiéger
> Craindra à tous moments un semblable danger
> Il craindra qu'on ne trouve encore un autre traître
> Qui sans crainte de mort vienne sanglant lui mettre
> Le trépas dans le cœur. (v. 1063-1067)

La prédiction du « chef des rebelles », selon lequel tout futur assiégeant de Stasiode craindra d'être assassiné, souligne *a contrario* la hardiesse du nouveau roi qui, malgré les très nombreuses tentatives d'assassinat contre sa personne, n'a pas tremblé devant la menace du meurtre et a procédé en 1590 à un long siège de la capitale, qui a profondément entamé les forces ligueuses. Ce flatteur miroir du prince tendu par Fonteny au souverain de 1600 est encore souligné dans le Chœur qui clôt l'acte IV en condamnant le régicide sur un mode général et en accusant « Les sicaires bras de ces Palamnaises,/ Qui troublent, maudits,/ Des peuples les aises/ Par leur coups hardis » (v. 1008-1012) qui visent, en 1589, Cléophon-Henri III, mais également, en 1600, Ergasie-Henri IV.

(5) La représentation du régicide : entre fidélité historique et « escamotage » scénique

À la dernière scène de l'acte IV, le « cafard » Palamnaise est apparu au public plus résolu que jamais à accomplir son projet criminel : « Je vais faire mon coup et cela vous suffise/ Car je mourrais plutôt que je n'aie passé/ Ce couteau dans le sein de ton prince offensé » (v. 1001-1003). C'est donc ce crime que le public, qui a nécessairement reconnu les événements de 1589 dans l'intrigue de *Cléophon*, attend à l'acte V.

Le régicide pourrait cependant avoir lieu hors-scène, comme la mise à mort du duc de Guise dans la *Guisiade* de Pierre Matthieu, mais Jacques de Fonteny choisit de le représenter sur le théâtre. Le « temps opératif » de onze ans qui sépare l'événement de sa représentation est relativement long et, associée aux noms codés des personnages, cette durée écoulée permet sans doute d'atténuer le scandale que pourrait susciter la remise en jeu scénique de cet événement inouï et traumatique, qui a très profondément déstabilisé le royaume de France. Le fait que le déroulement du régicide et de la mort du roi soit parfaitement connu des spectateurs de 1600, par le biais des très nombreux pamphlets

et gravures sur le sujet[1], a pu également inciter le dramaturge à le représenter sur la scène : on peut penser que les spectateurs viennent assister, grâce à la distance instaurée par l'hellénisation des noms des personnages, à la mise en scène du régicide qu'ils n'ont vu jusqu'à présent qu'en deux dimensions, et qu'ils souhaitent apprécier le savoir-faire des comédiens pour faire couler le faux sang des blessures de Cléophon-Henri III et de Palamnaise-Clément ; placer l'acte régicide dans le hors-scène serait alors profondément déceptif et de mauvaise politique spectaculaire et commerciale pour le dramaturge – si tant est que la pièce fût jamais jouée dans un théâtre de ville. Si l'on peut soulever l'objection selon laquelle la mise en scène du régicide pourrait raviver des « vocations » ligueuses à l'encontre du nouveau souverain, il est tout aussi vrai que la mise à mort immédiate de Palamnaise et les outrages auxquels sa dépouille est condamnée – qui, plus près des spectateurs de 1600, ont également été réservés au régicide Jean Chastel en 1594 – pourraient dissuader les potentiels meurtriers moins fanatiques que Jacques Clément. Quels que soient les dangers « émotionnels » ou politiques de la représentation de l'assassinat du roi, force est de constater que Jacques de Fonteny ne s'attarde pas sur l'événement : le régicide est presque scéniquement « escamoté », de même que la déploration du souverain mort, extrêmement rapide, ne cherche pas à émouvoir outre mesure le public, mais laisse toute sa place à l'enjeu le plus important pour l'actualité de 1600, à savoir la légitimation de la transmission de pouvoir à Ergasie-Henri IV.

Après quatre actes d'hésitation, dans la première scène du dernier acte, les morts violentes du roi Cléophon et de son meurtrier Palamnaise sont mises en scène en une dizaine de vers :

> THRASIE
> Venez mon frère entrez.
>
> PALAMNAISE
> Sire, un seigneur qui est
> Captif en votre ville, et de vos bons sujets,
> Vous envoie par moi cette importante lettre.
>
> CLEOPHON
> Las Messieurs je suis mort, ce détestable traître
> M'a frappé d'un couteau.
>
> THRASIE
> Ô méchant tu mourras,
> Et maintenant la mort dans ton sein tu auras.
>
> CLEOPHON
> Qu'au palais on me porte, hélas mon sang s'écoule,
> Qu'on brise ce Sinon et qu'aux pieds on le foule,
> Que de lui rien ne reste, et qu'on répande au vent
> La cendre de son corps. (v. 1164-1175)

[1] Nous renvoyons à l'iconographie qui illustre l'article de Mathieu Mercier sur le régicide d'Henri III. Voir MERCIER Mathieu, « La représentation de l'assassinat d'Henri III à l'aube de l'absolutisme monarchique : de l'exposition du corps soumis à la violence théophanique à l'escamotage d'une victime embarrassante », *op. cit.*, p. 315-331. Nous pouvons faire l'hypothèse que Jacques de Fonteny, ami de Pierre de L'Estoile, a pu consulter l'exceptionnelle collection de gravures et de pamphlets de 1589 de ce dernier, alors qu'il composait sa tragédie.

La mise en scène du régicide est fidèle aux faits tels qu'ils sont connus des spectateurs en 1600, à ce détail près que, par égard pour la mémoire d'Henri III et peut-être pour se démarquer de la propagande ligueuse qui a parfois accentué ce détail, le roi est, selon la description de Thrasie, frappé « au milieu de son sein » (v. 1191), et non au bas-ventre en se relevant de sa chaise percée. Hormis ce détail, la scène est « conforme et semblable » à ce que le public sait des événements du 1er août 1589 : le moine que l'on ne fouille pas, la lettre du prisonnier des ligueurs, le coup de couteau, la mise à mort immédiate du meurtrier. La distance établie par les noms grecs des personnages, si elle permet en un sens la représentation de cet événement traumatique, se réduit cependant à l'extrême, tant la rapidité de la scène exige que les spectateurs fassent appel à leur mémoire du régicide pour en saisir le sens malgré une très grande précipitation – précipitation à nouveau « conforme et semblable » au régicide de 1589, puisque l'on sait que les gentilshommes présents exécutèrent Jacques Clément sur le champ.

Le roi blessé quitte la scène immédiatement après avoir condamné son assassin et laisse la parole à Thrasie qui, invectivant la dépouille de Palamnaise, s'indigne de cet acte commis contre un « roi sacré deux fois »(v. 1188). La tirade du « maître de camp », qui condamne un crime mettant en danger « l'heur stasiodois » (v. 1187), s'élève très vite du particulier (Cléophon-Henri III) au général et incite les « Rois et princes » à demeurer vigilants car le « méchef/ Rue plutôt ses coups sur [leur] auguste chef/ Que sur cil d'un berger » (v. 1203-1205). Cette réflexion topique sur la fortune qui s'abat davantage sur les grands de ce monde que sur les petits est, en 1600, une allusion aux nombreuses tentatives régicides dont a déjà été victimes Henri IV et une mise en garde adressée au souverain pour qu'il se méfie des traîtres.

La mort du roi a lieu hors-scène et c'est un Messager qui vient apprendre à Ergasie que « Le roi n'a plus de vie » (v. 1231) – conformément au déroulement des événements de 1589. Le récit du Messager a ici deux fonctions : d'une part, témoigner auprès du spectateur que la mort de Cléophon-Henri III a été une « belle mort » chrétienne, et ce pour s'opposer à la propagande ligueuse qui a fait du dernier Valois un suppôt de Satan ; d'autre part, se faire la voix des dernières volontés du roi défunt, qui légitiment la transmission de son sceptre à Ergasie-Henri IV.

À l'instar des récits des proches d'Henri III qui décrivent les derniers instants du souverain, le Messager souligne à quel point la mort de Cléophon a été exemplaire : si le roi regrette d'avoir été tué par un « traître » après avoir été « vainqueur en batailles rangées/ Tant de fois » (et ce contre la rumeur ligueuse qui fait de lui un roi pleutre), il se résigne dignement à la mort et rend grâce à Dieu de lui permettre de quitter la terre en ce « siècle de fer » (v. 1282) « où l'on voit renaître et regermer les maux » (v. 1290) qui provoquèrent le Déluge. Au seuil de la mort, le roi réaffirme sa croyance en la vie éternelle de l'âme qui « vient du Ciel » (v. 1256) et ne subit pas le même sort que le corps, « sujet à pourriture » (v. 1262) ; il espère recevoir au ciel la troisième couronne que Dieu dans sa bonté « à [s]es élus ordonne » (v. 1297). Cléophon console enfin sa cour éplorée en l'assurant qu'il la laisse entre de bonnes mains :

Essuyez tous ces pleurs, trèvez votre détresse,
Pour moi qui sors du monde, **un grand roi je vous laisse**,
Qui avec sa valeur, vous fera voir encor
En ce siècle de fer un autre siècle d'or,
Qui rendra ses beaux faits outre Calpe notoires,
Qui vous doit enrichir du los de ses victoires,
Qui doit voir les lauriers plutôt qu'elles finir
Et le cours du soleil pour leurs bornes tenir,
Qui doit, aimé du Ciel, vous ôter de malaise,
Enchaîner la discorde et vous redonner l'aise. (v. 1304-1313)

Ces vers, presque les derniers de la pièce, rapportent les paroles de Cléophon qui, mourant, dresse un panégyrique de son successeur : il assure, d'une part, la continuité du pouvoir monarchique par-delà la mort de son incarnation temporaire (« un grand roi je vous laisse ») et, d'autre part, rend presque nécessaire son propre trépas en annonçant la venue d'un « autre siècle d'or » en ce « siècle de fer », et ce grâce à l'action à la fois victorieuse et pacificatrice d'Ergasie, qui parviendra à « Enchaîner la discorde » des guerres civiles et à « redonner l'aise » à ses sujets – ce que, en creux, Cléophon-Henri III reconnaît ne pas avoir été capable de faire. La mort sans souffrance (« lors sur un doux Zéphyre,/ La vie de son cœur devers l'Olympe tire », v. 1316-1317), témoignage de la belle mort chrétienne de Cléophon, vient de surcroît conférer à cette transmission de pouvoir le sceau de l'approbation divine – sans que jamais ne soit fait mention dans la pièce de la question pourtant centralement épineuse de la confession d'Ergasie-Henri IV. En serviteur fidèle, ce dernier déplore la mort de Cléophon (« Ô esclandre funèbre, ô maudite infortune », v. 1320), mais dans un seul vers – on le voit, la commémoration de la mort de Cléophon-Henri III n'est pas, en 1600, ce qui fait l'actualité de la pièce de Fonteny –, avant que le Messager ne l'invite à aller « pleurer léans cette perte commune » (v. 1321), c'est-à-dire hors-scène et « hors pièce ».

Si l'on compare *Cléophon* avec *La Guisiade* et *Le Guisien*, on ne peut que constater la différence de traitement entre les deux victimes d'un assassinat scandaleux aux yeux des dramaturges qui l'évoquent ou le représentent sur la scène : quand le héros de Pierre Matthieu et Simon Belyard est présenté comme une figure christique irréprochable qui marche avec constance vers son martyre, le roi de Jacques de Fonteny, s'il est la cible d'un complot diabolique orchestré par Mégère comme le duc du *Guisien*, n'est pas véritablement proposé au public de 1600 comme l'objet d'une déploration pathétique. Le geste régicide est certes violemment condamné dans *Cléophon*, mais il est également présenté comme l'acte qui a permis d'amener sur le trône de France un nouveau roi, plein de vigueur, qui a su enfin mettre un terme aux divisions qui minaient le royaume. *Cléophon* est une tragédie car, représentant la mort d'un souverain légitime par la main d'un traître, elle ne saurait s'inscrire dans un autre genre, mais elle est une tragédie cornélienne avant la lettre puisque, comme Auguste dans *Cinna*, elle fait que « le passé » soit « juste et l'avenir permis ». La mort de Cléophon-Henri III, aussi regrettable et injuste qu'elle puisse paraître, est présentée comme un mal nécessaire, en raison de la

faiblesse constitutive du dernier Valois, et comme l'événement qui rend « juste » et légitime la transmission de pouvoir à la nouvelle dynastie bourbonienne, qui seule peut garantir un « avenir » doré à un royaume de France enfin réconcilié[1].

Malgré les noms grecs qu'elle emploie pour désigner ses personnages et malgré les onze ans qui séparent les faits de leur représentation sur la scène, *Cléophon* s'inscrit donc pleinement dans le genre du théâtre d'actualité tel que nous l'avons défini car ce qui importe avant tout aux yeux de Jacques de Fonteny, le poète vraisemblablement « bien en cour », c'est de participer, dans le présent de la représentation, à l'entreprise de réconciliation nationale menée par Ergasie-Henri IV, et d'expier pour ce faire la rébellion de la très parisienne Stasiode. L'habileté de la démarche encomiastique du dramaturge consiste cependant à superposer les temporalités et à jouer d'un procédé de va-et-vient entre une actualisation *in fieri* de son intrigue et une actualisation *in esse*. Certes, l'exactitude historique de l'intrigue ne laisse aucun doute au spectateur : ce dernier doit reconnaître dans les faits représentés sur la scène les événements de 1589, louer la transmission de pouvoir qui a été légitimée à tous points de vue, et constater que le temps présent de 1600 est bien ce « siècle d'or » que promet Cléoophon-Henri III au seuil de la mort. Mais puisque le personnage de Cléophon ne se nomme pas Henri III, pas plus qu'Ergasie Henri IV, Jacques de Fonteny peut plus aisément passer sous silence la question religieuse qui est totalement absente de sa pièce, alors même qu'elle constituait le fondement de la rébellion ligueuse. On peut voir ici que le processus de sécularisation du conflit religieux, dont nous avons pu étudier les prémices dans certaines pièces d'actualité, tant catholiques que protestantes, des années 1580-1600, semble être ici pleinement réalisé. Bien que la responsabilité du régicide soit attribuée à une puissance démoniaque, la diabolisation du camp des rebelles est un topos dramatique qui sert à discréditer la Ligue, sans pour autant en aucune façon identifier l'ensemble du camp catholique à Satan.

Ce silence « assourdissant » sur les causes religieuses de la rébellion de Stasiode-Paris peut être analysé comme la conséquence de l'interdit mémoriel imposé par l'édit de Nantes. Comme nous l'avons rappelé plus haut, le dernier édit de pacification, en 1598, bannit « la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars 1585 jusqu'à notre avènement à la couronne [celui d'Henri IV] » et défend « à tous [les] sujets [...] d'en renouveler la mémoire [...] sur peine aux contrevenants d'être punis comme infracteurs de paix et perturbateurs du repos public ». Le recours à une lecture à clefs pourrait être un moyen pour Jacques de Fonteny de contourner cet interdit – qui ne pèse cependant que relativement sur lui puisqu'il met sa plume au service du roi : pour éliminer le souvenir de la « *stasis* » de Stasiode, le dramaturge renouvellerait le

[1] Ces analyses sur la représentation de la souveraineté au théâtre, dans le moment particulier de franchissement du seuil de la modernité politique, trouvent un écho dans les réflexions de Romain Jobez sur la tragédie silésienne. Voir JOBEZ Romain, *Le Théâtre baroque allemand et français : le droit dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

« serment d'oubli » prononcé par les Athéniens en -403[1], et ce afin de permettre l'épanouissement d'un nouveau « siècle d'or » fondé sur la réconciliation des sujets et leur obéissance sans faille à un pouvoir politique raffermi. Mais pourquoi alors sous-titrer sa pièce « Tragédie conforme et semblable à celles que la France a vues durant les guerres civiles », au risque de passer lui-même pour un « infracteu[r] de paix et perturbateu[r] du repos public » ?

En jouant avec les différentes étapes de l'actualisation de son action sur l'axe chronogénétique et en alliant le présent *in fieri* (l'allégorie, la lecture à clef) et le présent *in esse* (le « conforme et semblable »), Jacques de Fonteny allie habilement une perspective pacificatrice qui, par l'allégorie, permet une réécriture du passé récent sans pointer de responsabilités individuelles dans les conflits – Mégère devenant le principe maléfique désincarné de la rébellion – et la perspective encomiastique qui fait affleurer sans doute possible la figure d'Henri IV sous le personnage d'Ergasie, et met ainsi en valeur la légitimité du pouvoir bourbon, qui a su unifier à nouveau le royaume de France et faire oublier la *stasis* de Stasiode. Le goût de l'énigme qui est celui de Fonteny nous invite de surcroît à penser qu'il attend de son spectateur qu'il décode les noms des personnages que, par jeu littéraire et respect de la paix publique, il a si clairement cryptés. Nous allons voir cependant que l'usage des noms réels des personnages historiques n'est pas toujours le support d'une actualisation *in esse* quand, comme chez Montchrestien, la mise en scène du présent ou du passé proche ne se fait plus le vecteur d'une propagande politique ou religieuse, mais celui d'une glorification morale des grandes figures historiques, l'histoire présente se faisant grande Histoire.

[1] LORAUX Nicole, *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, *op. cit.*, p. 20.

II. *L'Écossaise ou le désastre* d'Antoine de Montchrestien (1601) : une actualité « exemplarisée »

Antoine de Montchrestien, dont la notoriété, certes plus grande que celle d'un Antoine Lancel ou d'un Simon Belyard, n'est cependant pas comparable à celle de Ronsard, est l'auteur de la pièce de notre corpus la plus commentée par la critique : *L'Écossaise ou le désastre*[1] (1601), republiée en 1604 sous le titre *La Reine d'Écosse*. Nous ne procéderons donc pas ici à une analyse approfondie des sources documentaires et de la construction dramaturgique de la pièce, aspects pour lesquels nous renvoyons aux études publiées sur la question[2]. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la façon dont la pièce de Montchrestien, qui met en scène les événements du passé proche, est une tragédie d'actualité « dés-actualisée », tout à fait inscrite dans le mouvement de dé-théologisation des conflits civils, et qui transforme le passé proche en *exemplum* moral destiné à l'édification du spectateur.

Quand elle est publiée pour la première fois en 1601 à Rouen, *L'Écossaise* représente des faits survenus quatorze ans auparavant en Angleterre : le 8 février 1587, Marie Stuart, la catholique reine d'Écosse, en « résidence surveillée » depuis près de vingt ans en Angleterre, est décapitée sur ordre de la reine réformée Élisabeth I^ère^, qui l'accuse d'avoir, en liaison avec Philippe II d'Espagne, complotée contre sa personne et contre sa couronne. Quatorze ans, c'est encore assez peu pour qu'un événement puisse appartenir à l'actualité des spectateurs français, et ce d'autant plus que la mise à mort de la reine d'Écosse, ancienne reine de France cousine des Guise, fait l'objet d'une intense propagande, tant catholique que protestante, tant imprimée que gravée, qui circule entre la France et l'Angleterre. Les protestations que soulèvent certaines des représentations de *L'Écossaise ou le désastre* témoignent à ce titre que les contemporains sont sensibles à la dimension d'actualité de la pièce. Le 17 mars 1601, sir Ralph Winwood, ambassadeur anglais à Paris, informe le conseiller d'Élisabeth sir William Cecil que « depuis le début du Carême, de viles comédiens ont joué publiquement dans cette ville la tragédie de feu la Reine d'Écosse[3] » et qu'il s'en est plaint au chancelier Pomponne de Bellièvre. Nous n'avons

---

[1] MONTCHRESTIEN Antoine de, *L'Écossaise ou le désastre*, in *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, Rouen, Jean Petit, 1601 ; *La Reine d'Écosse*, in *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien, édition nouvelle augmentee par l'auteur*, Rouen, Jean Osmont, 1604. Les citations renverront au texte de 1601 – le plus proche de l'événement et donc le plus intéressant pour notre étude – publié dans cette édition : MONTCHRESTIEN Antoine de, *La Reine d'Écosse*, Joseph D. Crivelli (éd), Paris-La Haye, Mouton, 1975.

[2] L'ouvrage le plus récent et le plus complet sur la question, qui fait le point sur la bibliographie de Montchrestien est celui de Jane Conroy, dont le deuxième chapitre porte sur *L'Écossaise*. Voir CONROY Jane, *Terres tragiques, L'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française au XVII^e^ siècle*, Biblio 17– 114, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1999, p. 39-98.

[3] Cité par YATES Frances A., « Some new light on *L'Écossaise* of Antoine de Montchrestien », in *Modern Language review*, 1927, p. 285 : « Since de beginning of Lente certain base comedians have publicly played in the town the tragedy of the late Queen of Scotts ».

pas de preuve qu'il s'agisse effectivement de la pièce de Montchrestien, mais une lettre adressée en juin 1603 à Bellièvre par le lieutenant général à Orléans François de Beauharnais, qui désigne nommément *L'Écossaise*, laisse à penser que le texte joué à Paris en 1601 pourrait être celui imprimé à Rouen un peu plus tôt dans l'année :

> Monseigneur,
> Pour obéir à vos commandements, je me suis très soigneusement enquis quels étaient ces comédiens qui avaient joué en cette ville, depuis deux mois environ, une tragédie sur la mort de la feu reine d'Écosse, et n'ai pu apprendre autre chose, sinon que le chef de leur compagnie se nomme La Vallée, et qu'ils sont partis de cette ville depuis un mois ou six semaines, sans que j'aie pu savoir où ils sont allés. Mais j'ai tant fait, que j'ai recouvré un livre de tragédies, la première desquelles, nommée 'L'Écossaise' autrement 'le Désastre', est celle même qu'ils ont représentée, ainsi qu'il m'a été assuré par gens d'honneur qui y ont assisté[1].

Notons que dans le recueil de *Tragédies d'Antoine de Montchrestien* publié en 1601, *L'Écossaise ou le désastre* occupe la première place. C'est sans doute encore la pièce de Montchrestien que condamne l'ambassadeur sir Thomas Parry en février 1604, dans une lettre à sir Cecil, qu'il informe de l'arrestation de comédiens auxquels on avait déjà interdit de représenter « la tragédie de la mort de la reine mère » – Elisabeth I[ère] est morte en 1603 et le nouveau roi d'Angleterre est Jacques I[er], fils de Marie Stuart –, mais qui se sont tout de même « aventurés cette semaine à la jouer à nouveau en public[2] ». L'ambassadeur anglais rapporte la très forte désapprobation d'Henri IV et sa sévérité à l'encontre des comédiens[3], et ce alors même que nous n'avons pas de trace que *Cléophon* ait déplu aux autorités royales – il est vrai que nous ne savons pas si la pièce de Fonteny a été représentée et que, en tout état de cause, elle ne risquait pas de susciter d'incidents diplomatiques avec la couronne d'Angleterre.

Ces incidents nous apportent deux informations d'importance : d'une part, la pièce de Montchrestien a été jouée « publiquement » à plusieurs reprises et semble avoir eu assez de succès pour que des comédiens décident de la représenter malgré des interdictions répétées ; d'autre part, les représentants de la monarchie anglaise contemporains de sa publication percevaient cette pièce comme particulièrement offensante pour la couronne d'Angleterre, et ont été soutenus par la monarchie française et son administration dans leurs efforts pour la faire interdire. Cette interdiction témoignerait du fait que *L'Écossaise* est une pièce en faveur de Marie Stuart, condamnant la décision d'Élisabeth I[ère] de la faire exécuter : cette prise de position pourrait à bon droit offenser la reine d'Angleterre encore vivante, puis son successeur Jacques I[er] qui, bien que fils de la reine d'Écosse, a toujours suivi une politique anglicane et n'a jamais cherché à réhabiliter la mémoire de sa mère. Du côté français, la mise en scène de la mort de Marie Stuart en 1601 contrevient au devoir d'oubli imposé par l'édit de Nantes trois ans plus tôt, car cette affaire anglaise est également une affaire

[1] *Ibid*., p. 286.
[2] *Ibid*., p. 287 : « the tragedy of the k. mother », « adventured this week to act it again publicly ».
[3] *Ibid., loc. cit.* : « the k. showed himself very higly offended, and has commended very rigourous punishment to be done to them all ».

française : Marie Stuart, cousine des Guise, qui complote avec le très catholique Philippe II pour rétablir la religion catholique en Angleterre, est un symbole ligueur, et la Ligue a fait d'elle un martyr de la foi catholique[1] – on se souvient que, dans *Le Triomphe de la Ligue* publié aux Pays-Bas en 1607 par un auteur protestant qui admet braver « l'amnistie royale » [l'édit de Nantes] qui a « mis au ban et au tombeau toutes animosités, toutes partialités » (*4 r°-v°)[2], l'exécution de la reine d'Écosse est présentée comme un échec pour la Ligue « guisarde ».

Cependant, à la lecture de *L'Écossaise ou le désastre*, on ne peut que constater qu'Antoine de Montchrestien ménage la figure d'Élisabeth Ière et, s'il est vrai que la pièce dresse le portrait d'une Marie Stuart sublime dans sa dévotion et son attitude stoïque face à la mort, la pièce n'est en rien un brulot ligueur, mais plutôt une pièce en faveur de la grandeur monarchique, montrant que les rois peuvent être trahis par leurs mauvais conseillers et contraints de céder aux « émotions » populaires. On peut de plus s'interroger sur la réalité de l'interdiction royale de la pièce – s'agissait-il seulement pour Henri IV de montrer un courroux qui ménagerait la susceptibilité des ambassadeurs anglais ? –, quand on sait qu'Antoine de Montchrestien republie sa pièce dans son nouveau recueil de *Tragédies* en 1604, profondément réécrite dans le détail des vers, mais parfaitement semblable quant à sa construction et sa mise en scène des différents personnages, et ce sans paraître inquiété par les autorités de censure. Dans l'épître dédicatoire au premier prince du sang Henri II de Bourbon-Condé[3], qui était déjà le destinataire du premier recueil de 1601, Antoine de Montchrestien ne mentionne en aucune façon les incidents survenus lors des représentations de *L'Écossaise* et il rappelle à son jeune dédicataire, né en 1588, que ses tragédies sont avant tout des ouvrages moraux, qui peuvent servir de miroirs du prince. En 1601, Montchrestien soutient ainsi que

> **Les tragédies pour le seul respect de leur sujet, ne méritent moins être lues des princes**, nés et nourris aux lettres et à la vertu, que d'autres livres qui portent des titres plus spécieux et plus sérieux en apparence. **Elles représentent** presque en un instant, ce qui s'est passé en un long temps ; les divers accidents de la vie, les coups étranges de la fortune, les jugements admirables de Dieu, les effets singuliers de sa providence, **les châtiments épouvantables des rois mal conseillés et des peuples mal conduits. En tous les actes Dieu descend sur le théâtre**, et joue son personnage si sérieusement, qu'il ne quitte jamais l'échafaud, que le méchant Ixion ne soit attaché à une roue, et que la voix lamentable du pauvre Philoctète ne soit exaucée, marques apparentes de sa justice et de sa bonté. **Or à qui eut, Monseigneur, plus justement appartenir cette connaissance et ces contemplations, qu'aux princes et entre les princes, qu'au premier prince du sang**[4] ? (nous soulignons)

Dans l'épître dédicatoire de 1604, cette conception morale du théâtre, qui fait de la tragédie un exemple proposé à la réflexion des princes et dont Richard de Nérée s'inspirera très fortement pour

---

[1] Entre autres textes et gravures, nous renvoyons au *Théâtre des cruautés* de Richard Verstegan. Voir VERSTEGAN, Richard, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* [1588], Frank Lestringant (éd), Paris, Éditions Chandeigne, 1995, « Persécutions contre les catholiques par les protestants machiavélistes en Angleterre », p. 140-141.

[2] Voir la Première partie, Chapitre 2, III, A, 2- *Le Triomphe de la Ligue* ou comment choisir les événements dignes d'une « souvenance [...] de papier », p. 253.

[3] Cette épitre n'est pas reproduite dans l'édition de Joseph D. Crivelli, nous citons la réimpression de l'édition de Louis Petit de Julleville de 1891 : MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Tragédies*, L. Petit de Julleville (éd), Wiesbaden, Kraus Reprint, 1970.

[4] *Ibid*., d 2 r°-v°.

proposer pourtant une vision opposée de Marie Stuart dans *Le Triomphe de la Ligue*[1], est à nouveau développée par le dramaturge :

> **Leur vie et leur mort [des héros de ses tragédies] est comme une école ouverte à tout venant**, **où l'on apprend à mépriser les choses grandes de ce monde,** seule et divine grandeur de l'esprit humain, **et à tenir droite la raison parmi les flots et tempêtes de la vie**, seul et plus digne effet qui dépende de notre disposition. J'ai cru fermement que vous n'imaginerez rien de bas et contemptible en ces hommes : tous ont eu l'extraction ou la qualité royale, et se sont présentés en leurs temps avec beaucoup d'applaudissements sur le théâtre de la vie civile, où désormais l'âge vous appelle, où le devoir vous porte, où votre honneur et celui de vos aïeux vous engage à bon escient[2]. (nous soulignons)

Loin de Montchrestien donc la volonté de ranimer les tensions des guerres civiles par la mise en scène d'une pièce qui célèbrerait en Marie Stuart une martyr de la foi catholique, ou même simplement d'entretenir une « souvenance de papier » (R. de Nérée) des événements européens de la décennie 1580 pour les générations futures. C'est une école de morale, de noblesse et de grandeur, et non une école historique, religieuse et politique, que le dramaturge propose au jeune prince du sang Henri II de Bourbon-Condé, encore premier héritier du trône jusqu'à la naissance du dauphin en septembre 1601. Les personnages d'Élisabeth et de Marie Stuart représentent ainsi moins les reines protestante et catholique qui se sont livrées une quinzaine d'années auparavant une guerre d'influence sans merci sur le sol britannique jusqu'à l'exécution de l'une sur l'ordre de l'autre, que des incarnations de la souveraineté, des *exempla* didactiques comparables à Hector, David ou Sophonisbe[3], qui « tous ont eu l'extraction ou la qualité royale », et qui proposent aux lecteurs et aux spectateurs des modèles de gloire et de noble comportement « sur le théâtre de la vie civile ». Bien que les ambassadeurs anglais se soient offusqués de la représentation sur le théâtre d'un événement encore très présent dans les mémoires – et dont la monarchie britannique ne s'est jamais vanté –, il semble que le projet d'Antoine de Montchrestien dans *L'Écossaise ou le désastre* ne soit pas tant de mettre en scène le « désastre » catholique de 1587 que de donner à entendre et à voir à son public un tragique destin royal, qui constitue une leçon d'humilité et de fermeté dans l'adversité. Néanmoins, la réaction des diplomates anglais témoigne du fait que l'événement, malgré le traitement « dés-actualisant » qu'en donne Montchrestien dans sa tragédie, demeure porteur d'une actualité potentiellement dangereuse, qui explique ce désir d'interdiction et la surveillance dont sont l'objet les comédiens qui la jouent.

Lire *L'Écossaise ou le désastre* comme un texte pro-catholique – voire (post-)ligueur – serait doublement problématique : d'une part il serait très délicat de comprendre pourquoi le recueil dans lequel figure cette pièce a été dédié au premier prince du sang, dont Henri IV est le tuteur et qui, s'il

---

[1] On peut remarquer notamment comment, dans « La fin de l'auteur » qui précède sa pièce, Richard Jean de Nérée reprend presque mot à mot cet épître, en convoquant les personnages d'Ixion et de Philoctète (*5 v°-*6 r°), auxquels il ajoute les personnages d'Aman et Mardochée, présents dans la tragédie *Aman* que Montchrestien publie dans le recueil de 1601 et dans celui de 1604.

[2] MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Tragédies*, L. Petit de Julleville (éd), *op. cit.*, d 4 r°.

[3] Les *Tragédies d'Antoine de Montchrestien* contiennent, en 1601, *L'Écossaise ou le désastre, Aman, David, Les Lacènes* et La *Carthaginoise* [version remaniée de sa *Sophonisbe* de 1596], pièces auxquelles Montchrestien ajoute un *Hector* dans l'édition de 1604.

est élevé dans la religion catholique, ne doit entretenir aucune sympathie avec les anciens séditieux ; d'autre part, parce que la position politico-religieuse de Montchrestien, dans la vie comme sur le théâtre, est très délicate à déterminer.

Une seule chose est sûre à ce sujet : Antoine de Montchrestien est mort pour la cause réformée, le 7 octobre 1621, alors qu'il prend part à l'insurrection des protestants contre Louis XIII en Normandie ; « convaincu du crime de lèse-majesté au premier chef » lors de son procès *post mortem* le 12 octobre, son cadavre est traîné sur une claie, attaché à un grill et réduit en cendres, elles-mêmes jetées au vent. Nous ignorons cependant tout de sa conversion – si conversion il y eût, de nombreux critiques mettant cette rébellion sur le compte de l'ambition bien plus que d'une foi réformée convaincue[1].

Montchrestien, qui est né autour de 1575 d'un père apothicaire – et peut-être protestant – à Falaise, en Normandie, l'une des régions les plus précocement touchées par les idées de la Réforme, se retrouve orphelin très jeune. Il est probable qu'il ait reçu une formation humaniste au collège jésuite de Caen, en compagnie des fils du baron de Tournebu. En 1596, il fait paraître une première tragédie, *Sophonisbe*, adressée à la femme du gouverneur de Caen ; d'après l'épître liminaire, la pièce a été représentée devant sa dédicataire, peut-être dans le cadre d'une représentation de collège. Il publie un recueil de cinq *Tragédies* et d'une bergerie en 1601, qu'il remanie en 1604 avant de quitter définitivement la carrière dramatique. Suite à un duel, il doit s'exiler en Angleterre où il s'attire les bonnes grâces de Jacques I^er^ auquel il offre sa *Reine d'Écosse* (la version remaniée de *L'Écossaise*) – ce qui montre que le nouveau roi d'Angleterre est plus sensible au portrait élogieux de sa mère que dresse le dramaturge que ne l'avait été son ambassadeur Parry en 1604. Gracié par Henri IV sur les instances de Jacques I^er^, Montchrestien rentre en France vers 1611 et fonde une aciérie dans la région d'Orléans. En 1615, il publie son *Traité de l'économie politique*, dédié au roi et à la régente, dans lequel il propose un plan de redressement de l'économie française inspiré de ses voyages en Angleterre et en Hollande et fondé sur le développement de l'agriculture, de l'industrie et surtout du commerce. Aucun élément de sa biographie ne vient expliquer sa participation à la prise d'armes huguenote de 1621 – à moins, comme l'avancent certains critiques, qu'il ait été déçu que ses propositions nouvelles en matière économique ne trouvent que peu d'échos auprès d'une royauté qu'il a jusqu'ici très fidèlement servie et honorée.

Pas plus que sa vie, ses textes ne permettent d'établir avec certitude l'appartenance religieuse de Montchrestien : ils semblent indiquer avant tout l'adhésion politique et sans zèle de leur auteur à ce que nous pourrions appeler une « religion catholique d'état », éloignée de toute tendance ligueuse comme de toute sympathie réformée. Ainsi, dans *L'Écossaise ou le désastre*, la question de

[1] Voir sur ce point l'introduction de Louis Petit de Julleville, in MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Tragédies*, L. Petit de Julleville (éd), *op. cit.*, p. XXVIII-XXIX : « Probablement Montchrestien était protestant de naissance et, dans son for intérieur, assez indifférent en matière religieuse. Il est certain que ce n'est pas l'ardeur de sa foi, mais c'est l'ardeur de son ambition qui le jeta dans la guerre civile ».

l'opposition religieuse entre Élisabeth et Marie n'est jamais précisément évoquée ; leur conflit est avant tout présenté sur le plan de la trahison politique et seule une réplique de la reine d'Écosse vient condamner la conversion de ses sujets à l'« hérésie[1] » réformée (« Ayant laissé glisser dedans sa fantaisie/ La folle opinion d'une vieille hérésie ;/ Ayant pour une erreur, pour une nouveauté,/ Abandonné son cœur à la déloyauté » v. 743-746) ; l'autre allusion à la religion catholique de Marie Stuart permet avant tout au dramaturge de souligner sa dignité face à la mort quand, sur l'échafaud même, on ne lui permet pas de se confesser à un prêtre catholique :

> Donc si peu de faveur ores on me refuse,
> Dit-elle en soupirant, on ne veut doncques pas
> Qu'un prêtre catholique assiste à mon trépas ?
> Je ne laisserai point de mourir en la sorte,
> Que ma profession et ma croyance porte. (v. 1490-1494).

La constance de la reine d'Écosse à tenir son rang de reine (« ma profession ») et ceci en dépit des malheurs qui s'abattent sur elle est ainsi le sujet principal de la pièce de Montchrestien et non la défense de la religion catholique face à « l'hérésie protestante ». Le dramaturge, dont on ignore les convictions religieuses à cette époque de sa vie, souhaite proposer à son noble destinataire et au public de *L'Écossaise* le modèle d'une grandeur stoïque et le support d'une réflexion politique (topique) sur la façon dont le « désastre » touche plus violemment les grands de ce monde (Marie Stuart, mais également Élisabeth) que les petits.

Bien que la réaction des ambassadeurs anglais indique que la proximité temporelle entre les événements et leur représentation sur la scène puisse orienter la réception du texte dans un sens politique et donc critique, nous ne pouvons que souligner le fait qu'Antoine de Montchrestien choisit d'écrire une tragédie d'actualité en minorant les données historiques contemporaines. Le dramaturge convoque certes le passé récent en mettant en scène les personnages historiques sous leurs vrais noms et, à quelques rares erreurs ou aménagements près, une action dramatique qui correspond au déroulé réel des événements, mais il s'agit surtout pour lui d'extraire de cette « actualité » au sens large un personnel « tragique » par excellence, à savoir des monarques (ici les reines d'Angleterre et d'Écosse), placé dans des situations tragiques archétypales : le dilemme de la sévérité ou de la clémence, la légitimité du crime politique et du régicide, l'acceptation d'un sort injuste, la résolution face à la mort. Plutôt qu'être intimement liée à l'événement historique qu'elle met en scène, chacune de ses situations est progressivement « dés-actualisée » : Montchrestien semble avoir recours au passé récent encore très présent dans la mémoire collective pour créer un effet de reconnaissance et d'empathie immédiat chez le spectateur, mais il s'agit toujours de tirer une leçon morale et didactique de ces événements, et non pas de leur conférer une valeur de propagande. Le passé proche n'est plus porteur d'une actualité

[1] Dans le *Traité d'économie politique*, Montchrestien évoque de la même façon les « hérétiques » anglais et hollandais, ce qui pourrait montrer qu'il n'est pas encore converti en 1615, mais l'usage de ce mot peut également être parfaitement « neutre » dans un ouvrage adressé au très chrétien roi de France.

polémique qui doit inciter le spectateur à soutenir tel ou tel camp, il devient objet d'analyse historique et de réflexion, voire de méditation morale sur la gloire.

Contrairement à ce qu'on aurait pu attendre d'une pièce d'actualité au regard de l'ensemble de notre corpus, la structure en diptyque de *L'Écossaise* ne vise ainsi pas à opposer radicalement la Reine d'Angleterre, à laquelle sont consacrés les deux premiers actes, et la Reine d'Écosse, qui est au centre des trois derniers actes. Bien que Marie Stuart soit l'héroïne tragique de cette pièce qui porte son nom, Elisabeth I^{ère} n'est en effet pas présentée comme un tyran hérétique empressé de verser le sang de sa cousine. Au premier acte, malgré tous les arguments convoqués par Le Conseiller pour la convaincre d'éliminer une rivale qui complote pour attenter à sa vie et à la sûreté de l'État, la Reine d'Angleterre se résout à la clémence en opposant à son Conseiller les raisons morales (« Et de Dieu seulement dépendent tous les rois », v. 168) et politiques (« En la faisant mourir nous irritons la France », v. 205 ; « L'Espagnol sous cette ombre envahirait ma terre. », v. 209), qui guident son choix : le scandale que représenterait la mise à mort d'une personne royale sacrée, soumise à la seule justice de Dieu, est particulièrement mis en avant par la Reine. À l'acte II, le Chœur des états, qui représente le Parlement anglais, revient à la charge et implore à nouveau la Reine de faire exécuter sa prisonnière. Pressée par ses sujets, Élisabeth refuse de commettre cet « attentat » dont elle reconnaît pourtant l'utilité politique (« Je sais bien que sa mort est utile à l'État,/ Mais la faire mourir est un grand attentat », v. 465-466), puis finit par céder à leurs arguments, avant de décider à part soi à la fin de l'acte de suspendre l'exécution :

> Non, non, il ne faut pas que mon nom renommé,
> Soit d'un si cruel acte à jamais diffamé :
> [...] Pour le vulgaire seul soit dressé l'échafaud,
> Non pour ceux que Dieu monte en un degré si haut. (v. 525-530)

Élisabeth I^{ère} a cependant signé l'acte d'exécution de Marie Stuart, mais cette action est placée par Montchrestien dans l'entracte qui sépare le deuxième et le troisième actes afin d'atténuer la responsabilité historique de la Reine d'Angleterre – ce qui tend à montrer que le dramaturge normand, qui fait ensuite l'éloge du stoïcisme de la Reine d'Écosse, cherche à adopter une présentation la plus « neutre » et la moins polémique possible des événements, et ce afin de déplacer la réflexion du plan politique au plan moral et spirituel. [William] Davison, secrétaire de la Reine d'Angleterre – qui fut emprisonné pour avoir expédié l'ordre d'Élisabeth de manière « précipitée » – entre en scène au début de l'acte III pour déplorer les conséquences inévitables de la commission dont on l'a chargé et sort. La Reine d'Écosse, accompagnée du Chœur des Damoiselles, raconte sa vie malheureuse et pressent l'imminence de sa mort quand Davison vient lui annoncer qu'elle a été condamnée. Aux déplorations de ses Damoiselles, la Reine d'Écosse oppose la joie de se savoir bientôt délivrée de la vie terrestre pour atteindre la vie céleste :

> Ô Ciel le seul espoir et confort de nos maux,
> Doux port de la tourmente, et repos des travaux,
> Reçois donc mon esprit qui sauvé du naufrage

De la mort éternelle aborde à ton rivage. (v. 991-994)

À l'acte IV, dans un long monologue, la Reine d'Écosse recommande son âme à Dieu et le prie de lui accorder sa miséricorde, avant de faire ses adieux à l'Écosse (« Adieu donc mon Écosse, adieu terre natale », v. 1185), à son fils (« Et toi, prince bien né, doux souci de mon cœur », v. 1199), à la France (« Adieu France jadis séjour de mon plaisir », v. 1211) et à ses Damoiselles (« Adieu d'un long adieu chastes et nobles dames », v. 1233). L'attachement de Marie Stuart à la France est souligné par Montchrestien, sans nul doute pour plaire à son public français de 1601, ce qui explique aussi pourquoi le dramaturge mentionne un adieu plus personnel à Henri III (roi de France en 1587), aux princes du sang et à la famille de Guise dont la Reine est issue[1] :

Adieu le grand Henri, monarque glorieux,
Les délices du monde et le souci des cieux :
Qui porte aux yeux l'amour, et la grâce au visage,
L'éloquence en la bouche, et Mars dans le courage.
Adieu princes du sang, honneur de l'univers :
Adieu braves Lorrains, beaux lauriers toujours verts
Race des rois chérie, et des cieux estimée,
De la France amoureuse, et de la France aimée. (v. 1219-1226, nous soulignons)

Cet éloge des Guise, particulièrement appuyé, pourrait paraître hautement suspect et séditieux en 1601, s'il n'était contrebalancé par l'éloge du roi Henri III, qui vient montrer qu'il s'agit moins pour Montchrestien de prendre rétrospectivement parti pour la Ligue ou les « royaux » que de donner à voir une Reine parfaitement en paix avec sa conscience, ayant fait ses adieux au monde terrestre et à toutes ses attaches familiales et politiques, prête à entrer au royaume de Dieu. Nulle incitation à la vengeance, nulle plainte contre une exécution qu'elle jugerait inique, mais un simple appel à conserver sa mémoire par delà la mort et dans l'observance des lois divines : « Pendant que vous vivrez ayez de moi mémoire:/ De tout ce que je puis je vous reconnais tous ;/ Je m'en vais vous quitter, Dieu demeure avec vous » (v. 1270-1272).

Cette fermeté face à la mort est illustrée par le récit du Messager à l'acte V, qui décrit longuement la décollation de la Reine d'Écosse. Ce récit est précédé par une tirade du Maître d'hôtel de la Reine, qui n'a pu se résoudre à assister à l'exécution, et qui se livre à une série d'imprécations contre les Anglais :

Honteux non pas à toi, mais **à la gent barbare**,
Que le visage seul d'avec les ours sépare.
Traîtresse nation pleine de cruauté,
Laisseras-tu toucher cette unique beauté,
Qui des rois seulement mérite être touchée,
À la main d'homicide et de meurtre tachée ? (v. 1353-1358, nous soulignons)

On comprend aisément que ce passage se soit attiré les foudres des ambassadeurs anglais, mais il faut tout de même noter que la Reine d'Angleterre elle-même n'est jamais visée : c'est le peuple qui est

[1] Marie Stuart aurait écrit, juste avant sa mort, une lettre à son aumônier, une autre à Henri III et une troisième au duc de Guise.

accusé, de la même manière que c'est lui qui a insisté auprès de la souveraine pour obtenir l'ordre d'exécution – Montchrestien mettant ici en scène le sentiment anti-anglais des Français alors très exacerbé. La majesté royale d'Élisabeth est relativement préservée et, somme toute, la tirade du Maître d'hôtel ne représente que 47 vers sur 1326, témoignant à nouveau de la volonté de Montchrestien de s'inscrire dans la déploration tragique et non dans la polémique historique. Par contraste avec ce (court) moment d'accusations ciblées, le Messager narre la mort exemplaire de la Reine d'Écosse, ferme face au trépas et s'élevant par sa constance jusqu'à une « belle mort », et ce malgré l'ignominie et la violence de son exécution.

Le Chœur, qui est jusque-là intervenu à la fin des actes (et à l'intérieur de l'acte III pour permettre le changement d'espace entre la première réplique de Davison et la première apparition de la Reine d'Écosse) pour se livrer à des considérations morales fortement teintées de stoïcisme – opposant le bonheur pastoral au malheur des grands (acte I), méditant sur la brièveté de la vie et la fragilité de l'homme (acte II), sur la lutte entre la grâce et la méchanceté en l'homme (acte III), recommandant d'être toujours préparé à la mort (acte III) ou louant les bonheurs du paradis face aux souffrances de l'ici-bas (acte IV) –, clôt la pièce en pleurant la Reine et en célébrant sa beauté, pour mieux souligner encore l'inconstance de la fortune et le passage destructeur du temps :

> Puisque telles beautés on a vues moissonner,
> Il ne nous faudra plus désormais étonner,
> Si rien ne se peut voir qui soit longtemps durable.
> Tout d'un moment à l'autre on aperçoit changer,
> Les plus beaux jours s'en vont ainsi qu'un vent léger,
> N'était la vie à rien qu'à un rien comparable.
> FIN (v. 1621-1626)

Si l'on compare ce dernier Chœur avec la fin de *La Guisiade*, qui met également en scène un crime politique en faisant l'éloge du personnage assassiné, on ne peut que souligner l'extrême différence entre la douce résignation du Chœur chez Montchrestien — qui livre une déploration dépourvue d'accusations et propose au spectateur une méditation sur la brièveté et la vanité de l'existence ici-bas —, et la violence des imprécations de Madame de Nemours dans la pièce de Pierre Matthieu, qui appelle avec rage le public à prendre les armes contre le tyran qui a si injustement mis à mort son vaillant et fidèle serviteur le duc de Guise. L'insistance du dernier Chœur de *L'Écossaise* sur la beauté de Marie Stuart, dont il détaille chaque partie du corps dans pas moins de douze sizains formant une sorte de blason-épitaphe, témoigne du souci de Montchrestien d'élever un tombeau poétique à cette grande figure tragique, belle de corps et d'âme, et qui a su si bien selon lui renoncer aux bonheurs illusoires d'une vie « sur le théâtre de la vie civile », dominée par les retournements de fortune.

À l'inverse de *Cléophon*, *L'Écossaise ou le désastre* de Montchrestien ne paraît pas s'inscrire à première vue dans une perspective politico-encomiastique destinée à faire l'éloge du pouvoir monarchique bourbon par la peinture d'un événement où il aurait pu prendre une part active – elle ne deviendra que par accident un moyen pour Montchrestien de s'attirer les bonnes grâces de Jacques Ier d'Angleterre. Au contraire, en 1601, l'exécution de Marie Stuart semble un sujet particulièrement dangereux, tant la reine d'Écosse a été le porte-drapeau de la propagande ligueuse ; la mise en scène de l'opposition d'Élisabeth et Marie, tant politique que religieuse, inscrite dans des luttes confessionnelles à l'échelle européenne, pourrait de plus contrevenir aux dispositions de l'édit de Nantes qui visent à préserver la paix civile en interdisant la mémoire des conflits récents. Henri IV qui, malgré sa conversion au catholicisme, demeure par ses victoires contre les troupes espagnoles (paix de Vervins en 1598) un allié « objectif » de l'Angleterre, ne tient enfin pas à rappeler à la monarchie anglaise le crime politique sur lequel s'est affermi son pouvoir. Pourquoi donc Montchrestien choisit-il un tel sujet et pourquoi offre-t-il le recueil dans lequel cette pièce figure à l'héritier de la couronne de France (en 1601), alors même qu'il ne semble pas favoriser une politique ultra-catholique, et qu'il finira par mourir pour la cause protestante ?

La raison de ce choix semble résider dans le traitement que Montchrestien réserve aux événements du passé récent qu'il met en scène : s'il croise les sources historiques selon une pratique documentaire que l'on a vu à l'œuvre dans *La Guisiade* de Pierre Matthieu, le dramaturge normand passe presque sous silence les causes religieuses de l'affrontement des deux reines et s'il mentionne sa dimension politique (les risques d'une invasion espagnole, le désaveu français si l'on tue l'ancienne reine de France), il ne se sert de ces faits que comme toile de fond d'une situation qui lui permet de mettre en scène la grandeur d'un personnage tragique, Marie Stuart. L'actualité de ces événements qui remontent à quatorze ans en arrière pour le spectateur de 1601 et qui ont été largement diffusés et commentés dans le laps de temps qui les sépare de leur mise en scène est en réalité « dés-actualisée » par Antoine de Montchrestien, qui place la représentation de l'exécution de la reine d'Écosse sur un plan didactique et cherche ainsi à atteindre le but qu'il assigne au genre tragique, celui d'être un miroir du prince.

L'idéalisation de Marie, tant physique que morale et religieuse, ne vise pas à prendre parti pour la cause catholique contre la cause réformée – que Montchrestien appelle « hérétique », conformément à la position de la monarchie bourbonienne après l'édit de Nantes –, mais à livrer au public un modèle de comportement face à la vie et à la mort. L'ambition didactique du dramaturge l'invite à choisir un sujet où des personnages royaux sont confrontés à des situations qui les obligent à montrer leur grandeur, et la constance de Marie Stuart offre en cela un *exemplum* moral tout aussi convaincant que la détermination de Sophonisbe dans *La Carthaginoise* ou des Spartiates dans *Les Lacènes*. Cette « dés-actualisation » de l'actualité et sa relative dé-politisation – qui explique que la pièce ait pu être rééditée malgré les objections des ambassadeurs anglais –, ne semble pas ici tant la conséquence de l'interdit mémoriel de l'édit de Nantes (que *Le Triomphe de la Ligue* violera

sciemment en 1607 pour entretenir la mémoire du combat huguenot), que le résultat d'un choix personnel du dramaturge : Montchrestien ne convoque pas ce sujet pour en faire l'instrument d'une propagande pour tel ou tel camp ou tel ou tel parti, mais pour proposer un exemple de gloire à admirer et à imiter.

Cependant, on peut voir dans cette « dés-actualisation » du présent scénique le signe d'un mouvement de recul du théâtre d'actualité au XVII^e^ siècle, et ce sous l'effet d'un plus grand contrôle royal sur le théâtre, après la période de troubles qui a totalement désorganisé le pays et permis d'assez grandes libertés « locales » en matière d'impression et de représentation théâtrales. S'il a été très utile pour l'un et l'autre camp de représenter le présent sur la scène afin de convaincre les spectateurs du bien-fondé de telle ou telle position ou de les inciter à l'action en faveur de tel ou tel parti, il n'apparaît plus si nécessaire à la monarchie bourbonienne au pouvoir restauré de mettre en débat sur la scène une actualité politique dont on ne tolèrera bientôt plus qu'elle soit discutée. La « dés-actualisation » de l'actualité par l'exemplarité morale dans *L'Écossaise* pourrait ainsi être le signe d'une acceptation par Montchrestien du fait que la tragédie ne doit plus mettre en scène l'à peine passé – i. e. le souvenir des conflits civils – comme appartenant à l'actualité de la représentation.

En « refroidissant » l'actualité de l'exécution de Marie Stuart pour en faire le support d'une réflexion sur le stoïcisme, le dramaturge propose ainsi à son public une tragédie apparemment « neutre » d'un point de vue politique, mais qui se met en réalité au service de l'État monarchique bourbon et de sa volonté de rejeter l'actualité brûlante des guerres civiles dans un passé lointain et « froid », propre à fournir des *exempla* moraux au public contemporain et non à l'inciter à l'action politique. L'actualité n'est ainsi plus mise en scène pour son efficacité pragmatique dans le présent de la représentation, mais prend un statut d'allégorie didactique, qui la rapproche des stratégies du détour biblique ou mythologique. Ni catholique ni protestante, *L'Écossaise* est avant tout une tragédie « d'État » post-édit de Nantes qui renonce à l'actualité des événements qu'elle met en scène, ce qui permet d'expliquer pourquoi un dramaturge potentiellement protestant choisit comme héroïne une icône de la Ligue catholique.

III. « Le roi est mort, vive le roi ! » ou la succession dynastique malgré le régicide. L'assassinat d'Henri IV : une actualité à déplorer, mais à « suturer » au plus vite

Quand Henri IV est assassiné au cœur de sa « bonne ville » de Paris le 14 mai 1610, le choc est sans pareil pour les sujets du « bon roi Henri », qui avaient voulu croire en l'essor d'un nouvel Âge d'or promu et incarné, dans le présent historique, par le premier souverain bourbon. La peur d'une reprise des conflits religieux domine, d'autant plus que le régicide est un fanatique illuminé, accusé très vite par le Parlement d'agir pour le compte des jésuites. Si la situation de succession dynastique est loin d'être aussi délicate qu'à la mort d'Henri III, le dauphin Louis, âgé de 9 ans, semble bien jeune pour prendre en main les destinées du royaume et sa mère est une Italienne – donc une étrangère –, argument de poids pour mettre en cause une régence toujours contestée. Les débordements redoutés ne se déroulent cependant pas et le pouvoir monarchique, aux mains de la très catholique Marie de Médicis, est conforté, chacun cherchant à trouver une place dans cette nouvelle configuration politique et religieuse.

Les pièces de théâtre d'actualité qui prennent pour sujet l'assassinat du roi s'inscrivent dans cette stratégie de la faveur : mettre en scène le régicide et/ou sa déploration permet aux dramaturges de célébrer le monarque défunt, en collaborant au cérémonial funéraire grandiose qui lui est réservé, mais également de participer à la légitimation du nouveau roi et de la régente, en soulignant la continuité de la succession dynastique et la perpétuation des vertus du roi défunt en son épouse et son fils. Si les auteurs ne cherchent pas à occulter cet événement si traumatique et si central, il s'agit pour eux de montrer sur le théâtre d'actualité qu'il ne constitue pas une rupture irrémédiable à la tête du royaume, mais produit un retour du même, Henri se réincarnant tel un Phénix – l'image revient souvent – dans son digne fils Louis. Alors que la mort du dernier Valois, toute choquante qu'elle soit, pouvait être présentée dans *Cléophon* comme salutaire pour le royaume de France, parce qu'elle avait permis le passage d'une monarchie sans sève à une monarchie vaillante, l'assassinat d'Henri IV suscite la peur d'un retour au « siècle de fer » des Guerres de religion : les dramaturges qui prennent pour sujet le régicide cherchent donc à déplorer cet acte diabolique, tout en montrant qu'il n'a rien changé et que le siècle d'or se perpétue par-delà le régicide. Ces pièces se placent donc dans une tension entre l'exceptionnalité de l'acte inouï, qu'elles soulignent pour entretenir la mémoire d'un roi aimé, et leur volonté de ne pas exacerber la rupture que cet acte ne manque pas de créer. L'enjeu pour les auteurs est donc de trouver une forme dramaturgique qui, en mettant en scène l'actualité, dise à la fois l'événement qui rompt la linéarité du temps *et* la continuité de l'Âge d'or d'une monarchie florissante, fondé sur un principe dynastique sans faille, et en tous points opposé aux souffrances des guerres civiles. Nous verrons ainsi comment les deux pastorales qui traitent du régicide, la *Pastourade*

gascoue sur la mort deu magnific é pouderous Anric quart deu nom rey de France é de Navarre[1] et *Pastorelle pour le bout de l'an de Henri le Grand*[2], tout en laissant une grande place à la plainte des bergers suite à la disparition du bon « pasteur » Henri qui veillait sur leur troupeau, proposent aux personnages, et donc aux spectateurs, de convertir leurs pleurs en chants de réjouissance à l'annonce du retour d'un nouveau printemps, incarné par le jeune Louis XIII.

Cette dramaturgie de la « suture » temporelle peut cependant s'accompagner de la formulation de recommandations qui souhaitent infléchir la politique de la régente et du nouveau roi, notamment par la défense de la religion catholique. Ainsi, Claude Billard, dans *La Tragédie sur la mort d'Henri le Grand*[3] écrite en 1610 et publiée en 1612, cherche-t-il à promouvoir les idéaux de la Contre-Réforme, après le règne du « versatile » – en amour comme en religion – Henri IV. En faisant du roi défunt un martyr de la foi catholique assassiné sur l'ordre de Satan, le dramaturge propose au nouveau pouvoir de pratiquer une politique religieuse plus intransigeante afin de se prémunir contre la colère divine, qui a puni le royaume de France de ses péchés en le privant de son roi. Claude Billard prône ainsi une vision profondément passéiste du pouvoir monarchique (parce que soumis à l'Église) et propose au public une tragédie d'actualité « dépassée ».

Dans la *Pastourade gascoue,* Jean de Garros conseille pour sa part au jeune Louis, par la voix de ses bergers, de ne pas trop pressurer le peuple, de soutenir les pauvres et, surtout, de faire la guerre à Mahomet, l'alliance contre l'ennemi musulman raffermissant l'alliance du camp chrétien. Eustache Gault, dans la *Pastorelle pour le bout de l'an*, se fait quant à lui plus serviteur que conseiller, et apporte un soutien dramaturgique à la mise en place de la monarchie de droit divin et de la figure du souverain bourbon comme un roi-soleil, nouveau Phébus qui ramène le jour après la nuit des conflits civils.

---

[1] GARROS Jean de, *Pastourade gascoue sur la mort deu magnific é pouderous Anric quart deu nom rey de France é de Navarre*, Toulouse, Jean Boude, 1611.
[2] E. G. T. [GAULT Eustache], *Pastorelle pour le bout de l'an de Henri le Grand*, Paris, Claude Percheron, 1611.
[3] BILLARD Claude, *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand,* in *Tragédies françaises de Claude Billard, seigneur de Courgenay, dédiées à très grande et très généreuse princesse la reine régente en France,* Paris, François Huée, 1612.

A) Les bégaiements de l'histoire : le régicide du « bon roi Henri »

Avant d'étudier les pièces d'actualité qui traitent de l'assassinat d'Henri IV, il nous faut retracer dans ses grandes lignes le régicide du 14 mai 1610. À cette époque, la France semble paisible ; le roi, à l'automne de son âge, travaille à ses grands chantiers et à ses bâtiments, et la succession dynastique est assurée : la reine Marie de Médicis, que le roi a épousée en décembre 1600, lui a donné dès septembre 1601 un héritier au trône, que le royaume attendait depuis la naissance de François d'Angoulême en 1556.

La sérénité de ce nouvel « Âge d'or » n'est cependant qu'apparente : les Grands, marginalisés face au pouvoir grandissant d'une monarchie de forme nouvelle, complotent et nouent des liens avec la très catholique Espagne, ennemie du roi relaps et dont les territoires enserrent le royaume de France. En 1609, la mort sans héritier de Jean-Guillaume, duc de Clèves et de Juliers, ravive les tensions internationales. Territoires stratégiques entre le Rhin et la Meuse, les duchés de Clèves et de Juliers sont particulièrement importants pour le maintien de la religion catholique dans cette partie du Saint Empire, au contact des Provinces-Unies réformées et des Pays-Bas espagnols. Les deux principaux compétiteurs pour la succession sont protestants et ils sont soutenus par l'Union Evangélique – composée des Hollandais, des princes allemands et de l'Angleterre –, mais également par la France qui veut contrer l'ambition de Philippe II dans la région. Les Espagnols placent cependant une garnison sur les territoires contestés en juillet 1609, ce qui déclenche une logique de guerre.

C'est dans ce contexte qu'éclate l'affaire Condé. Le premier prince du sang Henri II de Bourbon-Condé, l'ancien destinataire des *Tragédies* de Montchrestien, époux de la jeune Charlotte-Marguerite de Montmorency, n'accepte guère la position de mari complaisant que le roi veut lui faire jouer. En décembre 1609, Henri de Condé s'enfuit avec son épouse à Bruxelles, et cherche à se mettre sous la protection des archiducs espagnols, gouverneurs des Pays-Bas méridionaux, en publiant un manifeste qui dénonce les formes tyranniques du gouvernement d'Henri IV. Le roi se sert alors de ce prétexte pour faire pression sur l'Espagne et met son armée en ordre de marche pour aller défendre les droits des princes protestants sur Clèves et sur Juliers.

Avant de partir à la guerre, il convient d'assurer la continuité de l'autorité monarchique. Pour cela, il faut donner à la reine, aidée d'un conseil de régence de quinze membres, la possibilité d'administrer le royaume au nom du roi et éventuellement du dauphin Louis, âgé de neuf ans. Officiellement, la reine n'a pas besoin du sacre pour tenir le rôle de régente, mais l'exemple de Catherine de Médicis a montré qu'il est plus facile pour une régente de gouverner quand elle a été sacrée. La reine est donc couronnée le 13 mai 1610 en la cathédrale de Saint-Denis ; l'entrée royale dans Paris est prévue pour le dimanche 16 mai, trois jours avant le départ du roi à la guerre. La journée du 14 mai va cependant venir troubler ce programme de légitimation monarchique.

Aux yeux d'une cour très versée dans l'analyse des prémonitions, des songes et des prédictions astrologiques, ce vendredi 14 mai s'annonce sous les plus mauvais auspices[1], et des rumeurs d'attentat circulent intensément. Dans une lettre à son correspondant Peiresc, datée du 19 mai 1610, Malherbe rapporte ainsi que dès le

> jeudi soir, au retour du couronnement de la reine, un nommé la Brosse, qui a été médecin de M. de Soissons dit à M. de Vendôme qu'il avertît le roi que le lendemain il courrait une grande fortune ; que s'il en échappait, il irait jusqu'à vingt-cinq ans. Cet avis fut donné au roi par M. de Vendôme, mais il n'en fit que rire, et pensa qu'il en serait comme d'une infinité d'autres qu'il avait reçus sur ce même sujet. Sa réponse fut, « C'est un fou et vous en êtes un autre. »[2]

Dans son journal, L'Estoile parle quant à lui des songes funestes qu'aurait faits le roi et de son entretien avec un certain Thomassin, astrologue qui prophétise le meurtre[3]. Par raison ou par forfanterie, Henri IV refuse de prêter l'oreille aux demandes de la reine qui le conjure de demeurer au Louvre. La journée du 14 se déroule selon le programme habituel du monarque : prières, audiences diverses, messe aux Feuillants, déjeuner. Malherbe note cependant que, ce jour-là, « soit que le roi pensât à cet avis, ou autrement, il pria Dieu extraordinairement, et même fit apporter ses heures dans le lit[4] ». Vers quatre heures de l'après-midi, malgré les prières réitérées de la reine, le roi se rend à l'Arsenal pour s'entretenir avec le duc de Sully et examiner les préparatifs de l'entrée royale du dimanche.

Dans sa voiture sans vitres, prennent place à ses côtés les ducs d'Épernon, de Montbazon et de La Force, les marquis de Mirebeau et de Lavardin, le seigneur de Roquelaure et l'écuyer du roi, Roger Du Plessis-Liancourt. Des gentilshommes à cheval encadrent le carrosse et des valets de pied courent aux portières. Dans la rue de la Ferronnerie, voie étroite et encombrée d'échoppes, la voiture du roi est arrêtée par un embarras de voitures. Les valets de pieds coupent par le cimetière des Innocents pour faire dégager la voie tandis que, d'après la légende, le valet resté auprès du roi se penche pour remettre sa jarretière ; c'est à la faveur de ce moment d'inattention qu'un « nommé François de Ravaillac, homme de trente-cinq ans, les cheveux d'un châtain noir, la barbe rouge, haut et puissant, les épaules larges, et l'estomac de même[5] », frappe le roi à trois reprises avec un long couteau, l'atteignant par deux fois, à l'aisselle et au poumon gauche. Ravaillac, qui avait suivi le roi depuis le matin sans parvenir à l'approcher, est jeté à terre et roué de coups, mais d'Épernon, fort du souvenir du sort de Jacques Clément, empêche qu'il soit exécuté sur le champ. On porte le roi au Louvre ; la rumeur qui s'élève juste après le régicide informe la reine de la mort de son époux. Porté dans le cabinet de la reine, le roi, mortellement blessé, s'éteint très vite.

---

[1] Pour une étude plus précise de cette journée, nous revoyons aux ouvrages suivants : MOUSNIER Roland, *L'Assassinat d'Henri IV, op. cit.*, et PETITFILS Jean-Christophe, *L'Assassinat d'Henri IV, op. cit.*

[2] MALHERBE François de, *Œuvres de Malherbe*, Ludovic Lalanne (éd), tome III « Lettres », Paris, Hachette, 1862, p. 167.

[3] L'ESTOILE Pierre de, *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile, Journal de Henri IV*, A. Champollion (éd), tome X, 1589-1610, p. 225.

[4] MALHERBE François de, *Œuvres de Malherbe, op. cit., loc. cit.*

[5] *Ibid.*, p. 165.

Dès le lendemain a lieu le lit de justice inaugural du jeune Louis XIII, par lequel Marie de Médicis est proclamée régente, la hâte de cette cérémonie s'expliquant par la volonté de prendre de court les adversaires politiques de la reine et d'assurer la stabilité du pouvoir royal malgré le régicide. La guerre civile tant redoutée n'éclate pas : le peuple prie pour la santé et la prospérité de Louis XIII et les Grands se rendent tous au Louvre pour prêter serment d'allégeance à la régente et, sans doute, pour tenter d'obtenir une place dans le nouveau gouvernement. Sully, le plus ancien et le plus fidèle ministre d'Henri IV, semble le plus inconsolable malgré la bienveillance de Marie de Médicis à son égard :

> M. de Sully plus mort que vif étant venu trouver sa majesté pour recevoir ses commandements après que la reine lui eut fait tout le bon visage et accueil qu'il eût su désirer, fut renvoyé par elle à son arsenal […]. Mais rien ne pouvait contenter ce seigneur mourant en la mort de son maître et faisant perte de tout[1].

Quant à l'assassin, il est interrogé par les magistrats du Parlement de Paris, les 17, 18 et 19 mai. De nombreuses voix s'élèvent pour attribuer aux jésuites la responsabilité de l'assassinat du roi, en raison de leur défense du tyrannicide et de leurs liens avec le Vatican : le livre du père jésuite Juan Mariana est interdit par la Sorbonne et le Parlement. Les juges veulent connaître les complices de Ravaillac, mais ce dernier dit et répète qu'il a agi seul, au nom de Dieu, ce qui, au regard du sérieux de l'enquête et du jugement, est sans doute vrai. Cela ne signifie pas que des complots contre le roi n'étaient pas ourdis parallèlement au projet de Ravaillac, particulièrement depuis les Pays-Bas espagnols et la cour de Bruxelles, avec l'approbation de Madrid et de Vienne[2].

Le jeudi 27 mai, n'ayant pu prouver l'existence d'un complot contre le roi, le Parlement rend son verdict, immédiatement exécutoire : l'assassin est convaincu de crime de lèse-majesté divine et humaine au premier chef. Ce même jour, il est conduit en place de Grève sous les huées d'une foule que les archers ont bien du mal à contenir. Il y subit la condamnation réservée aux régicides : « tenaillé aux mamelles, bras, cuisses et gras des jambes », il tient dans sa main droite brûlée au soufre le couteau de l'assassinat. Sur ses chairs tenaillées sont versés « du plomb fondu, de l'huile bouillante, de la poix résine brûlante, de la cire et soufre fondus ensemble », il est enfin « tiré et démembré à quatre chevaux, ses membres et corps consumés au feu, réduits en cendres, jetés au vent[3] ». Le spectacle du supplice du régicide doit donner à voir au peuple la justice souveraine en exercice et affermir de ce fait le pouvoir royal affaibli par le meurtre d'Henri IV et par la nécessité de recourir à une régence.

Le cadavre du roi défunt est l'objet d'un cérémonial funéraire somptueux, qui célèbre avec pompe la mémoire du souverain assassiné. Son corps embaumé est exposé dans un cercueil de plomb

---

[1] L'ESTOILE Pierre de, *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile, Journal de Henri IV*, *op. cit.*, p. 228.
[2] MOUSNIER Roland, *L'Assassinat d'Henri IV, op. cit.*, p. 26.
[3] L'ESTOILE Pierre de, *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile, Journal de Henri IV, op. cit.*, p. 256.

ouvert, dans sa chambre « richement tapissée[1] », sur son lit entouré d'autels, devant lesquels des prêtres célèbrent continument des messes. Après quinze jours, le cercueil est porté « dans la grande salle basse du Louvre », somptueusement décorée, et posé sur une estrade à un bout de la salle, à côté de l'« effigie [du roi ...] relevée, et faite en cire, ayant les mains jointes, vêtue des habits royaux, et ayant la couronne sur la tête », effigie à laquelle les serviteurs royaux servent des repas « tout ainsi que si le roi eût été vivant ». Le 21 juin 1610, l'effigie est enlevée, et la salle basse du Louvre, tendue de noir : le corps du roi « physiquement » mort redevient le centre du rituel funéraire, après une vingtaine de jours de célébration du corps glorieux du roi promis à la résurrection, et du corps politique toujours vivant de la fonction royale. Le 29 juin, le très long convoi traverse les « rues tapissées de noir » de la capitale, depuis le Louvre jusqu'à Notre-Dame : les premiers partent à deux heures de l'après-midi, les derniers arrivent après dix heures du soir. Le lendemain, le service funéraire est célébré en l'église Notre-Dame, l'évêque d'Ere prononce l'oraison funèbre du roi, et le cercueil est conduit jusqu'à Saint-Denis par un second convoi funéraire, les rues ayant également été « tapissées de noir des deux côtés » entre Notre-Dame et le faubourg Saint-Denis. Le 1er juillet, un second service funéraire est prononcé en la cathédrale de Saint-Denis, à l'issue duquel un « héraut d'armes » crie par trois fois « Le roi est mort » puis « Vive le roi, Louis treizième de ce nom », consacrant la transmission dynastique du pouvoir monarchique.

Plus de quarante jours de funérailles, deux messes, deux cortèges, une ville entière tendue de noir : la splendeur du cérémonial de deuil déployé pour Henri IV est en tout point opposé au traitement qu'avait reçu la dépouille d'Henri III en pleine guerre civile. En 1610, la monarchie ne cherche nullement à escamoter une dépouille royale embarrassante, mais au contraire à pleurer publiquement et en grande pompe un souverain aimé, assassiné par un traître – les supplices réservés au cadavre de Ravaillac formant un contrepoint honteux à la gloire réservée au corps embaumé du monarque. Partout dans le royaume, des oraisons funèbres sont prononcées pour déplorer le régicide ; poètes et écoliers participent aux cérémonies en composant des vers, des maximes, des « larmes » et des emblèmes qui décorent les églises où sont célébrées des funérailles sans dépouille[2]. Les trois pièces d'actualité qui prennent pour sujet le régicide s'inscrivent dans cette production déplorative et apologétique, qui vise à dresser une statue littéraire au « bon roi Henri », au moment même où la reine Marie entend faire dresser sa statue équestre sur le Pont-Neuf pour rappeler la mémoire du défunt à ses sujets parisiens.

---

[1] Les citations de ce paragraphe sont extraites de cette relation : MORILLON Claude, *Pompe funèbre du très chrétien Henri le Grand*, *op. cit.*, p. 7-32.

[2] Voir, à titre d'exemple : Anon., *Discours des somptueuses funérailles du très chrétien Henri le Grand, faites par monseigneur de Tournon, en sa ville, le 28-29-30 juillet 1610. Ensemble l'oraison funèbre dite au même lieu par le R. P. Jean Arnoux, de la compagnie de Jésus*, Tournon, C. Michel, 1610.

B) *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* de Claude Billard (1610/1612) : une déploration tragique d'actualité et un manifeste politico-religieux « dépassé »

Né vers 1550[1] près de Moulins dans le Bourbonnais, Claude Billard, sieur de Courgenay (ou Gourgenay) fréquente à Paris le « salon vert » de la duchesse de Retz, où il peut rencontrer les plus grands poètes de son temps, et notamment Ronsard, dont il célèbre avec constance le génie, en l'opposant au goût poétique nouveau qui se développe autour de la figure de Malherbe. Dans l'avis « Au lecteur » qu'il place au début de son volume de *Tragédies* publié en 1610, Billard s'insurge ainsi contre la nouvelle génération des poètes « grammairiens », qui dénigre « la sacrée fureur de poète » et sont incapables d'écrire des pièces de plusieurs milliers de vers :

> Sortez-moi ces petits cajoleurs de cour à simple tonsure de Minerve, qui font les savants et les Aristarques ès compagnies où l'on n'y entend pas finesse, qui pensent surhausser leur vaine gloire par le mépris des plus honorables mânes des Champs-Elysées, ce grand Ronsard, le Phénix, l'Apollon et l'unique prince des meilleurs poètes de la France […]. Sortez-moi, dis-je, ces fustes désarmées, ces colosses inanimés, ces ballons enflés de vent, hors de leur petits lieux communs, pour les faire voguer sur un grand océan de dix mille vers[2].

Poète proche de la cour des Valois, Billard est l'auteur d'un des trois textes dédicataires du *Ballet comique de la reine*, composé par Balthasar de Beaujoyeulx en 1581 pour le mariage du duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine. Fervent catholique – sans qu'il soit possible d'affirmer qu'il ait été du parti des ligueurs –, Billard publie en 1587 les *Vers funèbres français et latins sur le vrai discours de la mort de M. le duc de Joyeuse*[3], qui déplorent la mort du favori du roi, « parangon de la foi[4] » et très proche du parti catholique. Suite à la victoire des armées catholiques contre les reîtres en octobre 1587, Billard dédie à Catherine de Médicis l'*Hymne de victoire sur les défaites et la reddition des reîtres*[5].

Une fois la paix établie, Billard se maintient dans l'entourage royal, même s'il ne semble pas appartenir aux cercles les plus restreints de la faveur poétique : autour de 1605, il entre au service de la reine Marguerite auprès de laquelle il devient « conseiller et secrétaire des commandements ». Dans les premiers mois de 1610, il offre au roi un recueil de six tragédies et une tragi-comédie, chacune des

---

[1] Dans les derniers vers de *L'Église triomphante*, publiée pour la première fois en 1617, Billard affirme être « sur l'an soixante et sept ». Voir BILLARD Claude, *L'Église triomphante, poème héroïque, contenant les plus glorieux triomphes de l'Église militante et triomphante (...)*, Lyon, Claude Morillon, 1618, p. 324.

[2] BILLARD Claude, *Tragédies françaises de Claude Billard, seigneur de Courgenay*, Paris, Denis Langlois, 1610, « Au lecteur ».

[3] BILLARD Claude, *Vers funèbres français et latins sur le vrai discours de la mort de M. le duc de Joyeuse*, Paris, G. Beys, 1587.

[4] LE ROUX, Nicolas, *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois, op. cit.*, p. 640. Nous avons vu que, dans l'équilibre de la faveur qu'Henri III cherche à maintenir entre ses mignons, le duc Joyeuse sert d'intermédiaire avec le parti ultra-catholique, quand Épernon négocie avec les politiques et Henri de Navarre.

[5] BILLARD Claude, *Hymne de victoire sur les défaites et la reddition des reîtres*, Paris, F. Le Mangnier, 1588.

pièces étant dédiée à des personnages de premier plan de la cour ou de l'Église : *Polyxène* à la princesse de Conti, *Gaston de Foix* au duc de Nevers, *Mérovée* au duc de Rohan, *Panthée* à la duchesse de Nevers, *Saül* à l'évêque de Paris, *Albouin* au duc de Retz et *Genèvre* aux demoiselles de Rohan. D'après les frères Parfaict, toutes ces pièces ont été jouées entre 1607 et 1609[1], mais aucune autre preuve ne vient corroborer ces allégations.

En 1612, Billard republie ce recueil de *Tragédies* en y ajoutant *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*[2], dédiée « À très grande et très généreuse princesse la reine régente en France ». Il avait déjà déploré l'assassinat du roi dans les *Larmes sur la tombe de très grand, très victorieux, très chrétien roi de France et de Navarre Henri IIII,* pièce également offerte à la reine et publiée sans doute très vite après le 14 mai 1610. Ces écrits de circonstance, destinés à assurer sa place parmi les poètes de cour, ne détournent cependant pas Claude Billard de sa mission *quasi* apostolique : la rédaction d'un grand poème héroïque et militant, *L'Église triomphante*, composé vraisemblablement entre 1607 et 1612, mais publié seulement pour la première fois en 1617. Déjà, en 1610, il annonce son désir de publier son grand œuvre :

> Si ces essais te sont agréables, tu m'encourageras de mettre bientôt au jour mon *Église triomphante*, poème héroïque de treize mille vers, qui pourront (si je ne me trompe) passer partout, sous le passeport de ce grand Dieu, duquel j'ai été inspiré en l'économie d'un si bel œuvre.[3]

Histoire versifiée de l'Église catholique dédiée à la « reine mère du roi[4] », ce poème militant retrace en treize livres « les plus signales trophées de l'Église triomphante[5] », depuis la révolte de Lucifer jusqu'au Jugement dernier précédé par la venue de l'Antéchrist dans le monde. La narration versifiée des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testaments puis des actes des martyrs et de l'histoire de France soutient un appel constant de Billard à ses contemporains pour qu'ils se repentent de leurs péchés, et ce afin d'apaiser la colère divine. Les derniers vers du poème tentent – semble-t-il désespérément – d'attirer l'attention de Marie de Médicis sur le vieux poète, exilé « ès bois de Courgenay », chargé de 9 enfants et « sans pension aucune[6] », alors qu'il a immortalisé dans ses vers les grands de ce monde. La date de la mort de Billard est incertaine, mais il n'y a pas trace de publication du poète bourbonnais postérieure à 1618[7].

---

[1] PARFAICT Claude et François, *Histoire du théâtre français*, Paris, 1745, IV, p. 109-112, 123, 128-30.
[2] Voir sur ce point BIET Christian, *Henri IV. La vie la légende,* Paris, Larousse, 2000, p. 209 et BIET Christian, « Le roi est mort ! Vive l'Église triomphante ! Deuil, cérémonie et monologue : *La Mort d'Henry IV* au service de la Contre-Réforme », in Françoise Dubor et Christiophe Triau (éds), *Monologuer, pratiques du discours solitaire au théâtre* (journée d'étude de l'Université de Poitiers, 2003), La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 21-44.
[3] BILLARD Claude, *Tragédies françaises*, *op. cit.*, « Au lecteur ».
[4] BILLARD Claude, *L'Église triomphante, op. cit.*, a 3 r°.
[5] *Ibid.*, a 6 r°.
[6] *Ibid.*, p. 325.
[7] Pour une plus ample biographie, voir DABNEY Lancaster E., *Claude Billard, minor French dramatist of early XVIIth century,* The Johns Hopkins Studies in romance Literature and Languages, volume XIX, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1931 et ZONZA Christian, « La tragédie à sujet actuel. *La Mort d'Henry IV* de Claude Billard », in *RHLF*, 2000, n° 6, nov-déc, Paris, PUF, p. 1459-1479.

Dans la dédicace de sa *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* à Marie de Médicis en 1612, Claude Billard mentionne qu'« [i]l y a deux ans, que cette *Tragédie* et moi, eûmes l'honneur d'être éclairés des rayons de vos beaux yeux, lors que votre majesté me commanda la mettre en lumière[1] » (p. 951). La pièce semble donc avoir été composée dans la seconde moitié de 1610, très peu de temps après l'assassinat d'Henri IV. Les formules « éclairés des rayons de vos beaux yeux » et « mettre en lumière » pourraient laisser à penser que la reine a assisté à une représentation de la tragédie, mais il est possible qu'elles signifient seulement que Marie de Médicis a lu – ou s'est fait lire – la pièce de Claude Billard. La réédition de cette tragédie par le libraire Léopold Colin en 1806 sous le titre de *La Mort d'Henri IV, tragédie en cinq actes et en vers* affirme dans le sous-titre que la pièce a été « représentée devant la reine Marie de Médicis, en 1610, l'année même de la mort d'Henri IV » sans pour autant apporter de preuves qui confirmeraient cette représentation. Jusqu'à ce jour, nos recherches ne nous ont pas permis de savoir si la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* a été représentée à la cour dans les premiers mois de la régence, mais l'absence de mention du spectacle dans les différents mémoires ou lettres de la période, et notamment dans le journal d'Héroard[2], le médecin du jeune Louis XIII qui note scrupuleusement toutes les activités de son patient, tendrait plutôt à invalider cette hypothèse.

Cependant, il n'est pas exclu que la lecture de la pièce à haute voix devant la reine et le jeune roi ait pu constituer un moment dans le deuil du souverain défunt. Les personnalités de la cour et les officiers royaux, qui sont désignés par leurs noms dans la liste des personnages, auraient même pu tenir leur propre rôle dans cette déploration à plusieurs voix sous forme de tragédie – à la manière des princes dans la *Bergerie* de Ronsard[3]. En convoquant la figure du roi mort sous la forme d'un acteur vivant (quand bien même la pièce ne serait pas jouée), *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* devient ainsi une sorte de monument-tombeau destinée à honorer la mémoire d'Henri IV et « à endiguer le flot catastrophique des faits en représentant sur le théâtre de la cour le simulacre d'un roi à peine disparu[4] ». En représentant le roi défunt « vivant », l'espace d'un instant fictif et à travers le corps (ou seulement la voix) d'un acteur, *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* rejoue le régicide afin de ne pas le montrer comme une rupture ayant entraîné le chaos dans le royaume, mais comme un événement éminemment déplorable. Cet événement laisse les survivants inconsolables mais unis, prêts à soutenir le pouvoir du nouveau souverain. À la manière de *La Guisiade* et du *Guisien* qui redonnent fictivement corps aux cadavres dépecés et brûlés des frères Guise, il s'agit pour Billard de rendre un corps au monarque assassiné. *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*

---

[1] Les citations renverront à cette édition : BILLARD Claude, *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand,* in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récit sanglants, op. cit.*, p. 938-1012. Nous corrigeons cependant l'erreur de numérotation de vers qui survient dans cette édition à partir du vers 620, numéroté 520.
[2] HÉROARD, Jean, *Journal de Jean Héroard*, Madeleine Foisil (éd), Paris, Fayard, 1989.
[3] Du moins, le lecteur est amené à s'imaginer les personnalités réelles incarnant leur propre rôle sur la scène.
[4] BIET Christian, « Le roi est mort ! Vive l'Église triomphante ! », *op. cit.*, p. 22.

propose ainsi une sorte d'effigie du roi, semblable à l'effigie de cire fabriquée pour le cérémonial funéraire, mais une effigie animée et douée de parole, et ce afin de le faire revivre sous les yeux des spectateurs, le temps de donner un sens christique à la fin peu noble que le souverain a rencontrée sous le couteau de Ravaillac, et d'assurer la validité de la transmission du pouvoir à son fils, l'effigie opposant son corps politique glorieux au cadavre périssable de l'homme-roi. En représentant le passé récent de la catastrophe comme un présent scénique, la tragédie d'actualité suspend un moment l'enchaînement des événements, afin de consolider le présent et le futur du royaume.

La tragédie mémorielle est en effet également une tragédie du présent dont l'enjeu est la nécessité de donner à l'État toute la légitimité possible après le régicide. Cette légitimation est assurée par le dispositif de réception particulier à une œuvre qui met en scène des personnages de la cour et qui est destinée à être représentée devant eux : en plaçant sur la scène fictive de son théâtre d'actualité des personnages désignés par leurs noms véritables, Claude Billard « impose » fictivement aux modèles « réels » de ses personnages un comportement qui lui semble adéquat et qui concourt à l'affirmation politique du nouveau roi et de la régence. Le Chœur aristocrate est ainsi représenté comme faisant corps avec le souverain, pour empêcher toute nouvelle révolte nobiliaire ligueuse, tandis que Marie de Médicis est dépeinte à la fois comme une parfaite épouse éplorée et comme une future reine avisée, digne du pouvoir qui lui revient après le régicide. Claude Billard « se place ainsi à l'intérieur d'une perspective cérémoniale qui est celle du deuil officiel en même temps que dans un jeu politique d'après la catastrophe historique qui concourt à ce que les premiers spectateurs-destinataires […] voient clairement la représentation de leur légitimité[1] ».

Tragédie de deuil et de légitimation, la tragédie d'actualité de Billard propose également un programme politique au nouveau roi et à la régente, et constitue presque un « placet » de son auteur qui semble briguer la fonction de précepteur du jeune souverain. En faisant du régicide du roi une nouvelle passion christique qui annonce la rédemption possible du royaume de France après les déchirements religieux et les conflits civils, *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* expose clairement les valeurs politiques, morales et religieuses défendues par Claude Billard, qui penchent sans équivoque vers les idéaux de la Contre-Réforme. Ce manifeste politique et religieux, selon lequel la subordination du trône à l'autel est seule à même de maintenir la paix dans le royaume de France et de faire du second régicide non pas un retour au siècle de fer précédent, mais la condition sanglante d'une nouvelle arche d'alliance entre le Dieu catholique et son roi très chrétien, apparaît cependant comme tout à fait dépassé au moment où le pouvoir monarchique affirme que l'Église est dans l'État, non l'État dans l'Église, et que le souverain de droit divin entretient un rapport personnel et secret à Dieu.

[1] *Ibid*., p. 26.

L'action de la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* se déroule en une seule journée, celle du régicide, le 14 mai 1610. Comme Billard nous le rappelle à plusieurs reprises, la reine a été couronnée la veille à Saint-Denis et doit encore faire son entrée dans la capitale, le lendemain 15 mai selon le dramaturge et le 16 mai selon les historiens. Cette unique liberté que Claude Billard prend avec les événements révèle sa volonté de concentrer l'intrigue et de renforcer le poids symbolique du 14 mai, et ce afin de faire des dernières heures du roi Henri IV la chronique d'un martyre annoncé. Les différents moments de cette journée que la tragédie met en scène sont en effet autant de stations de la passion de ce roi mort – ressemblance troublante – un vendredi, vers trois heures de l'après-midi. Le dramaturge fait ainsi du « bon roi Henri » une figure christique poursuivie par Satan et promise à une mort rédemptrice.

La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand s'ouvre sur un monologue furieux prononcé par Satan lui-même, qui annonce sa volonté de ruiner le royaume de France en assassinant son roi. Claude Billard propose une variation sur cette forme topique en donnant une raison à Satan de s'acharner sur Henri – dans les autres pièces de notre corpus, la Furie satanique désire « simplement » exercer sa haine contre ce qui est conforme aux lois divines. En se convertissant au catholicisme, le roi a trahi les espérances que le Malin fondait sur son hérésie ; l'appartenance antérieure du roi à la religion protestante constitue une faute à expier pour le personnage d'Henri qui, pour racheter son erreur et atteindre le statut de martyr de la foi, devra se montrer absolument irréprochable dans l'ensemble de la pièce.

Pour cela, Claude Billard nous livre à l'acte II un portrait très flatteur de la famille royale : le Roi est à la fois sage et vaillant, la Reine aimante et aimée et le Dauphin ressemble en tous points au roi son père. Cette présentation d'une nouvelle sainte Famille, dont le futur martyr ne serait pas le fils mais le père, laisse cependant sourdre les peurs de la Reine quant aux présages néfastes qui semblent peser sur le Roi. La question des signes funestes est au centre de l'acte III, qui oppose les tenants de l'astrologie, auxquels appartient la Reine italienne, au Roi qui refuse de prendre au sérieux ces pratiques impies et qui, en bon chrétien, remet son âme à Dieu et peut donc aller en paix vers son martyre-rédemption, qui a lieu à l'acte suivant.

Conformément à la réalité historique, le décor change à l'acte IV et c'est dans les rues de Paris qu'apparaît pour la première fois le criminel Parricide, personnage littéralement possédé, dont la fureur meurtrière est attisée par Satan ; il est donc radicalement opposé à la figure christique qu'incarne Henri. Cet effet de symétrie est encore souligné par la deuxième scène de l'acte IV, dans laquelle le Roi apparaît dans son carrosse, entouré des gentilshommes de sa suite, et se réjouit de l'amour que lui porte son peuple. L'opposition nette annonce la confrontation du Parricide et du Roi-père qui ne peut aboutir qu'à l'assassinat du souverain. L'acmé de la tragédie est cependant reléguée hors-scène et le spectateur apprend le régicide en même temps que la Reine, par la rumeur venue de l'extérieur du palais du Louvre.

Le très long acte V est un acte de déploration du souverain assassiné et de légitimation du nouveau pouvoir de la régente. Cette déploration « nationale », dans laquelle se retrouve la communauté des spectateurs de 1610, est doublée d'une proposition politico-religieuse du dramaturge, notamment dans la première et la dernière scène de cet acte. La première scène se déroule chez l'Ermite de Suresnes : ce dernier, qui ignore l'assassinat (le personnage représente très certainement l'ermite Jean du Houssay, mort en 1609), loue le couple royal tout en redoutant que « les péchés du peuple et la cour toute en vice » (v. 1154) ne conduisent Dieu à priver la France d'un « roi si vertueux » (v. 1160). Cet épisode, qui met en scène un personnage religieux qui n'appartient pas à l'univers de la cour – et qui est mort au moment du régicide –, permet d'une part de donner un sens à la mort du Roi qui tombe en martyr pour racheter les péchés de son peuple et, d'autre part, de proposer sous une forme rimée la politique contre-réformiste prônée par Billard qui soutient que, pour être pérenne, la monarchie doit se fonder sur la religion catholique.

Le dernier tableau de la pièce relaie cette position en mettant en scène un Sully profondément abattu par la mort du Roi, abattement qui doit, selon les vœux (peut-être jaloux) de Claude Billard, présager la future disgrâce de ce fervent défenseur d'une politique de conciliation avec les protestants. Le dramaturge conclut ainsi sa tragédie d'actualité pathétique et politique en affirmant que l'unité mystique du royaume, détruite par le Parricide, ne pourra se faire que si les commandements de l'Église sont les premières lois de la monarchie française.

(1) Un monologue furieux étrangement rationnel

Dès les premiers vers de la pièce, Satan fait part de son dessein meurtrier au spectateur, qui a bien entendu connaissance du régicide. La Malin n'a ainsi quitté les Enfers

> Qu'afin d'avoir l'honneur que [s]es mains criminelles
> Rougissantes de pourpres, armées de fureur,
> Soient teintes dans le sang du plus grand empereur,
> Du roi plus renommé, plus célèbre de gloire,
> Qu'oncques éternisa le temple de victoire. (v. 10-14)

Pour le public, ce « roi plus renommé » ne peut être que le roi du titre, Henri le Grand, qui sera désigné plus loin sous le nom de « grand Henri » (v. 131). Cette manière d'indiquer dès l'ouverture de la pièce le projet précis qui va orienter l'action de la tragédie confère une grande rationalité au discours de Satan et ce d'autant plus que, contrairement aux furies « traditionnelles » qui semblent s'acharner sur les vivants sans mobile défini, si ce n'est le désir de cultiver le Mal, Satan a ici une raison bien précise de s'en prendre à Henri : ce dernier l'a trahi alors que Satan, « le croyant être à [lui], tout pipé de [s]es charmes » (v. 146) a détourné les coups de sa tête. Le roi, en « abjur[ant] son erreur » et en « se redonn[ant] à l'Église », a « finement déçu » Satan et l'a mis « en fureur » (v. 149-152), c'est-à-dire dans l'état de prononcer ce monologue furieux. Le caractère profondément rationnel

de la vengeance de Satan confère à la pièce sa dimension de « tragédie à martyr » : puisque Henri est condamné par le Diable pour s'être converti, il devient un martyr de la foi catholique. Ce rappel de l'appartenance passée du roi au protestantisme fait cependant peser une certaine culpabilité sur le monarque, culpabilité qui laisse planer l'ombre d'une justification du régicide, comme rachat d'une faute originelle. Claude Billard, en poète de cour habile, compense néanmoins cette « faute » du roi en plaçant dans la bouche de Satan un véritable panégyrique du souverain, dépeint en guerrier vainqueur, en « grand Mars » (v. 136) qui a su « raffermir le sceptre » (v. 135) après les troubles des guerres civiles, durant lesquelles le Diable ne s'est jamais cru aussi près de « triompher de la France » (v. 122). Le catholique Billard accuse tout aussi habilement la Ligue de s'être servie de la religion comme « couverture à [son] ambition » (v. 120). Enfin, le dramaturge met en place l'intrigue à venir en indiquant – ou plutôt en rappelant – au spectateur quand et par qui le régicide sera – a été – perpétré : c'est un « maraud », un « renégat de France » qui, « ce lendemain du sacre » de la reine, tirera « du royal flanc [...] un océan de sang » (v. 215-216).

Le scandale du projet régicide est souligné par le Chœur qui, à la fin de l'acte, loue le « grand HENRI » pour le « beau siècle d'or » qu'il a fait renaître sur la « rive de Seine » (v. 241-245). À l'image de l'ensemble de la pièce qui propose le portrait d'un roi irréprochable, ce Chœur est l'occasion d'un second panégyrique du roi défunt qui, favori « de la docte neuvaine » et des « saintes fureurs de Mars » (v. 247-248), possède les vertus de la sagesse et de l'intelligence aussi bien que les vertus guerrières. Ce chant multiplie les comparaisons élogieuses en reprenant le mythe de l'origine troyenne des rois de France[1] que la monarchie bourbonienne s'efforce de capter à son profit : Henri, nouvel Hercule, est ainsi un « neveu du brave Hector » (v. 242) et son palais du Louvre « un second Capitole » (v. 250). Cette ascendance prestigieuse est avant tout une ascendance conquérante et belliqueuse et c'est à la guerre que le Chœur appelle le roi qui doit protéger « [c]ette province infortunée » (v. 265), c'est-à-dire les duchés de Clèves et de Juliers, afin de satisfaire son « démon irrité » quand sa valeur « [t]riomphe ailleurs qu'au champ de Mars » (v. 279-281).

Le premier Chœur participe ainsi à la représentation de la monarchie bourbonienne comme une monarchie vaillante, guerrière, pleine de sève et de sang, en tous points opposée à la faiblesse et à l'intellectualisme du dernier Valois, dont l'assassinat du 14 mai 1610 a cependant ravivé le souvenir dans le royaume de France et chez les spectateurs de *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*. Or si la pièce dresse à plusieurs reprises un parallèle entre les deux régicides, elle cherche également à repousser le spectre de la guerre civile qui a suivi le meurtre du 1er août 1589 et à empêcher toute légitimation du meurtre d'Henri IV, alors même que *Cléophon* sous-entendait que le régicide d'Henri III n'était pas dépourvu d'aspects positifs.

[1] Voir sur ce point BEAUNE Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, p. 20-21.

(2) Portrait « au vif » d'une « sainte Famille » royale

L'acte II décline la galerie de portraits de la « sainte Famille » royale : un Roi vaillant, loyal et sage, une Reine aimante, inquiète pour son mari et un Dauphin qui est la réplique exacte de son valeureux père et qui pourra donc (et *a pu* pour les spectateurs) légitimement lui succéder. Chacun des membres de cette famille idéale est présenté successivement dans une conversation avec un ou plusieurs conseillers ou confidents, qui mettent en avant leurs qualités.

La première scène donne à voir un entretien entre le Roi et son plus fidèle conseiller, le ministre Sully, entretien dans lequel Henri se réjouit de sa future expédition militaire « Sur Meuse, la Moselle, en ces mers germaniques/ Proches de Calliston » (comprendre au Nord, v. 299-300) et rêve même d'étendre ses « actes guerriers » (v. 298) jusqu'à l'Inde afin de ne plus « vieill[ir] sous la paix » (v. 305) et de répondre à « son naturel » (v. 315) qui est d'être un roi conquérant. Être un roi bourbon et ne pas faire la guerre, c'est en effet être un « demi-souverain » (v. 329), car le premier représentant de cette nouvelle dynastie a « assez de verdeur en [s]a blanche vieillesse » (v. 371) pour ne pas manquer à ses attributions royales. Le Roi se doit d'être un grand général – comme l'était déjà Ergasie-Henri de Navarre dans *Cléophon* –, mais également de le faire savoir (Henri III, qui mène pourtant dans sa jeunesse de nombreuses campagnes victorieuses, est accusé par la suite d'être un roi pleutre par la propagande ligueuse) : les comparaisons élogieuses avec Alexandre ou César sont présentes pour consolider cette image d'un roi chef militaire. Cependant, la guerre du futur martyr se doit d'être une guerre sainte et ce sont des causes justes que le roi convoque pour justifier sa campagne :

> Calmer tous les discords des princes, mes voisins,
> Soulager l'affligé, ne me tremper les mains
> Jamais dedans le sang, et rendre nécessaires
> **À tout le nom chrétien** mes armes tutélaires. (v. 345-348, nous soulignons)

De même, Henri refuse les conseils de Sully d'employer seulement « l'art, la ruse et la finesse » pour battre ses ennemis et, en combattant loyal, valeureux, mais aussi avisé, il veut allier la ruse à « la prouesse » (v. 424-425).

À cet éloge du Roi mûr mais encore plein de sève succède le portrait de la Reine attentionnée, redoutant la mort de son époux. Dans une conversation avec la Princesse de Conti, la Reine évoque les « [c]ent présages de mort » (v. 438) qui l'assaillent et lui font craindre que le roi, « trop magnanime,/ Trop brave et trop vaillant » (v. 452-453) ne trépasse « assassiné par la main d'un poltron » (v. 467). La Princesse de Conti tente de rassurer la Reine en lui rappelant sur un mode galant que le Roi ne peut encourir la mort que par ses yeux à elle et qu'il « se vante entre nous/ Qu'immortel aux hasards, il ne meurt que pour vous » (v. 474-475). Cette rhétorique courtoise conforte le tableau d'une Reine aimante, mais également aimée, et d'un couple royal idéal, uni par un pur amour, ce qui, d'après les

témoignages, semble bien éloigné des rapports réels qu'entretiennent Henri IV et celle que l'une des maîtresses du roi, Henriette d'Entragues, a baptisée « la grosse banquière ». Il est cependant curieux que Claude Billard ait eu recours au personnage de la Princesse de Conti pour chanter cet amour : célèbre pour son esprit et pour sa beauté, Louise Marguerite de Lorraine, fille d'Henri de Guise, a été aimée d'Henri IV qui aurait voulu l'épouser. Le choix du dramaturge vise peut-être à démentir cet énième amour du vert-galant et à plaire ainsi à la dédicataire de la tragédie, la régente Marie de Médicis, ou bien est-ce une manière pour l'auteur de flatter l'une des ses éventuelles protectrices – il a dédié l'une de ses *Tragédies* de 1610 à la princesse – en la représentant comme une intime de la reine.

Qu'il soit réel ou fantasmé, ce parfait amour a donné ses fruits en la personne des « lys » de France, et plus particulièrement du Dauphin, auquel est consacré le dernier portrait de ce deuxième acte. Le premier fils du couple royal affirme d'emblée la vigueur guerrière de la nouvelle monarchie en se plaignant auprès du Chœur des seigneurs de sa troupe que certains conseillers poussent le roi à faire la guerre car, en bon fils, il présage que son père « conquêtera tout » (v. 523) et qu'il ne restera aucun combat à mener pour lui-même et ses compagnons d'armes. Le Dauphin ne rêve cependant que de gloire militaire et avoue qu'il n'est jamais las « De courir tout un jour » alors que, s'il prend un livre, « La migraine [l]e tient » (v. 563-565). Cette prédisposition pour les exercices physiques, confirmée par Jean Héroard, atteste de l'appartenance du Dauphin à la vigoureuse dynastie bourbonienne ; dans le présent de la réception de la tragédie, elle légitime donc le pouvoir de Louis XIII, de même que la présentation élogieuse de la Reine légitime le pouvoir de la régente Marie de Médicis.

Le portrait du Dauphin ne semble cependant pas se limiter à un éloge flatteur et quelques éléments pourraient laisser penser que Claude Billard a quelques prétentions à l'éducation du jeune roi. En accord avec le Dauphin, le Chœur des seigneurs de sa troupe, dans le chant qui clôt le deuxième acte, clame son rejet des livres « qui rendent peureux », de l'étude qui lui donne « la fièvre » (v. 617-619), et du « méchant latin estranger/ Qui met [s]es fesses en danger » (v. 607-608), et prône au contraire les exercices militaires et la chasse ainsi que « la plus belle philosophie », qui est celle de la bravoure et de la valeur. Bien qu'il participe du refus de l'intellectualisme des Valois, ce rejet de l'étude et des « Muses qui ne sont à l'épreuve des coups » ne peut pas être pris en charge par le poète dramaturge et l'humour de ces formules enfantines témoigne de cette distance que Billard prend ici avec les propos du Dauphin et de sa troupe. Cette distance pourrait être celle d'un « miroir du prince » que le dramaturge tendrait au nouveau roi à travers le portrait d'un père qui, lui, est le « favori de la docte neuvaine » autant que celui de Mars – à la manière dont la *Bergerie* de Ronsard était une leçon politique proposée à Carlin-Charles IX. Désireux d'infléchir la politique de la régente et du jeune roi en faveur de la Contre Réforme, il n'est pas exclu que Billard ait cherché à participer à l'éducation de Louis XIII ou, du moins, à lui tendre dans sa *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* un miroir bienveillant, mais pas tout à fait complaisant.

Le deuxième acte a donc présenté au spectateur une famille royale parfaite et tout semble aller pour le mieux dans le royaume de France. Les « présages de mort » perçus par la reine, ainsi que la peur exprimée par le chœur à la scène 3 que « l'ennemi [...] Machine par fraude » (v. 513) la mort du roi, introduisent cependant une certaine appréhension dans ce tableau idyllique, sur lequel plane de plus aux yeux du spectateur la menace de la vengeance de Satan.

(3) L'épineuse question des songes funestes : superstitions, blasphèmes ou « signes célestes » ?

Les peurs du Chœur sont relayées dans la première scène de l'acte III par le Duc de Vendôme et la Reine, qui conjurent Henri de demeurer au Louvre car « un vrai Ptolémée » (v. 643) a corroboré les songes de son épouse et a prédit que « ce jour malheureux porte l'heure fatale » (v. 652) du souverain. Le Roi dénigre cependant cet « horoscope » (v. 648) qui n'est pour lui que « le dire menteur/ D'un fol mélancolique » (v. 641-642) et, par souci de sa « gloire », décide de « mépriser ces bruits » (v. 684-685). Cette opposition entre les tenants de la scientificité des prédictions et le Roi qui pense que les devins ne sont que des charlatans permet au dramaturge de poser la question plus cruciale de l'orthodoxie de telles pratiques et d'adresser ainsi un reproche implicite à une cour italienne très friande d'astrologues et autres aruspices ; ceci n'est sans doute pas pour plaire au très catholique Billard qui fait entendre son point de vue à travers les paroles du Roi. Henri se livre en effet à une diatribe très violente à l'encontre des devins dont il fustige la cupidité et l'ignorance :

> Ces faiseurs d'almanachs sont fous, mélancoliques,
> Imposteurs, charlatans, des âmes frénétiques
> Qui béent à l'argent, et cuident en mentant
> Que pour un sac de vents ils auront du comptant. (v. 696-699)

En bon chrétien, le Roi rétorque aux peurs de son entourage qu'« un plus digne présage/ Est de bien servir Dieu, n'avoir qu'à lui recours,/ Et croire qui lui seul sait la fin de nos jours » (v. 701-703).

Cependant, il ne s'agit pas pour Billard de ruiner ses efforts de légitimation de la régente en la taxant d'impiété et de superstition. Si l'accusation du Roi est violente, la Reine se trouve relativement épargnée, d'une part parce qu'elle agit par amour pour le roi et, d'autre part, parce qu'elle prédit ce qui va effectivement se passer, et ce depuis sa première apparition à l'acte II où elle redoutait déjà que le roi ne soit tué « par la main d'un poltron ». Pour le spectateur qui connaît le dessein de Satan, la question de l'orthodoxie des présages passe au second plan et la Reine apparaît avant tout comme une lectrice compétente des songes funestes ; la référence topique aux Ides de Mars (« Les Ides de Mars vous sont assez connues », v. 688), qui établit un parallèle entre la Reine et Calpurnia, la dernière femme de César qui présageait son assassinat, justifie de plus sur un plan historique – glorieux – les pressentiments de la Reine. Cependant, la question de l'orthodoxie reste ouverte car, sous les instances

de son épouse, le Roi accepte finalement de faire venir un prêtre pour savoir « Si c'est offenser Dieu de croire ces devins » (v. 710). La légitimation de la Reine est néanmoins assurée de nouveau dans la scène suivante par le Chœur des Parisiens, qui loue sa chasteté, sa « belle âme » et sa « fécondité » (v. 720 et 725) – élément si important après la stérilité des derniers Valois.

L'autorité religieuse vient trancher cette question de l'orthodoxie des divinations à la scène 3 de l'acte III où le Roi et un religieux s'entretiennent en présence de la Reine. Henri, moins assuré que dans la scène 1, conjure le Père de le tirer du « doute » où il se trouve : il confesse avoir lui-même été inquiété par « d'épouvantables songes » (v. 738) et se demande s'il ne s'agit pas de « signes célestes » (v. 743) qu'il serait péché de négliger. Le Père le détrompe cependant en affirmant de manière catégorique que toutes les prédictions ne sont qu'« abus » (v. 753) de Satan qui « se déguise/ En cent mille façons pour tromper » (v. 755-756) et que « Dieu défend tous ces sorts » (v. 780). Néanmoins, le Père rappelle au Roi qui, lui, refuse de « [s]acrifier, tremblant, au démon de la peur » (v. 789), que l'on peut bien, sans croire les devins, faire « acte de prudence » (v. 790) en se conservant. Le Roi, entêté, se remet entièrement entre les mains de Dieu par une formule du *Pater Noster* (« Sa volonté soit faite/ En terre comme au Ciel », v. 794-795) et se fait à nouveau le porte-parole de Billard pour déplorer résolument que la Reine et la cour « ajout[ent] foi à ce faux bruit qui court » (v. 797). Sous les instances de sa tendre épouse, qui le prie d'accéder à « [s]a seule prière » « sans commettre d'offense » envers Dieu (v. 798-799), Henri accepte finalement de passer la journée au Louvre hormis « un quart d'heure » (v. 802), pendant lequel il veut s'assurer que le peuple de Paris se prépare à rendre le lendemain à la Reine les honneurs qui lui sont dus.

La question est tranchée : il faut s'en remettre à Dieu qui seul connaît notre destin – même si l'Eglise préconise de ne pas s'exposer inutilement au danger –, or le public de la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* sait que Dieu ne s'est pas opposé à la mort d'Henri IV. Pour légitimer cette décision que le spectateur pourrait interpréter comme le signe d'une inconcevable impuissance divine face aux menées du Diable, le dramaturge doit à présent accentuer l'analogie entre le « martyre » d'Henri et la Passion du Christ.

(4) Le Roi au Jardin des Oliviers

Conformément au récit de Malherbe qui note, dans sa lettre à Peiresc du 19 mai 1610, que le roi « pria Dieu extraordinairement » le jour de sa mort, Claude Billard met en scène au centre de sa tragédie (acte III, scène 4) le Roi « seul, à genoux » (p. 978), priant. Cette solitude exceptionnelle du Roi s'explique par le fait que, si le Père était resté en scène, le spectateur aurait assisté à une confession, ce qui est impossible sur le théâtre car la fiction scénique jetterait toujours une ombre sur

la réalité de l'absolution. Cependant, la sortie du prêtre atteste que le Roi n'a pas besoin d'intermédiaire dans son rapport à Dieu, ce qui est conforme à l'usage que la monarchie bourbonienne entend faire de la théorie de la monarchie de droit divin, mais qui est sûrement loin de convenir au contre-réformiste Billard.

La prière du Roi, composée de quatorze sizains en octosyllabes et de deux quatrains en alexandrins, « est un véritable dispositif de légitimation avant de devenir une réplique de la déclaration du Christ à son père, la nuit du Jardin des Oliviers, juste avant sa crucifixion[1] ». En tant qu'homme, Henri loue tout d'abord le Sauveur de lui avoir donné la vie et de l'avoir racheté par son sang, et le remercie d'avoir détourné de sa tête « Mille et mille coups de tempête » (v. 821), démentant ainsi les propos compromettants de Satan qui, au premier acte, prétendait l'avoir protégé. En mari et père, il bénit le Seigneur de lui avoir accordé une « chaste moitié » (v. 824) et une descendance qui règnera légitimement ; enfin, en tant que roi, il rend grâce à Dieu de lui avoir octroyé la grâce de « commander aux fleurs de lys » (v. 734), les sujets du royaume de France. Les cinq premiers sizains de la prière garantissent ainsi l'autorité politico-mystique du souverain : la monarchie est très chrétienne, le Roi jouit d'une protection divine personnelle, la loi de continuation dynastique est soutenue par Dieu et l'autorité que le souverain exerce sur ses sujets est de droit divin.

Dans la deuxième partie de la prière, la figure christique perce sous le masque du roi qui reprend presque textuellement les paroles du Christ au Jardin des Oliviers, « Mon père, s'il est possible, que cette coupe passe loin de moi ! Cependant, non pas comme je veux, mais comme tu veux » (*Matthieu*, 26, 39) :

> N'éloigne, grand roi souverain,
> De moi ton esclave, ta main ;
> [...] Détourne de moi tout malheur
> [...] Mais las ! s'il te plaît autrement,
> Use, mon Dieu, de châtiment
> Dessus cette chair si rebelle ;
> Pour l'âme, sauve-la, mon Dieu,
> Donne-lui la gloire éternelle,
> Et punis le corps en son lieu. (v. 835-837, 838, 852-858)

En acceptant que « soit faite [l]a volonté » du Seigneur, Henri obtient, comme le Christ, la « palme » (v. 863) du martyr car il va racheter les péchés par son sang et attirer les « bienfaits » de Dieu « Sur la Reine, sur [s]on lignage,/ Sur [s]es sujets » (v. 866-867). L'entêtement que le roi a montré dans son refus de tenir compte des présages funestes n'est donc pas un entêtement coupable qui risquerait de transformer la mort du roi en suicide, mais, au contraire, une acceptation du destin que Dieu a choisi pour lui : celui d'un rachat collectif du royaume de France par le martyre de son roi.

Les deux quatrains en alexandrins qui terminent la prière témoignent de son efficacité : Henri se déclare à présent « invulnérable » et il affirme que, lavé de ses péchés, il ne craint pas « les coups d'un Satan homicide » (v. 890 et 882), ce qui va à nouveau à l'encontre des souhaits de Satan, car ce

[1] BIET Christian, « Le roi est mort ! Vive l'Église triomphante », *op. cit.*, p. 32.

dernier voulait tuer le roi « si soudain » qu'il ne puisse pas remettre son âme à Dieu. Le Roi peut donc mourir pleinement sauvé, et le spectateur, qui sait qu'Henri IV est mort si rapidement qu'il n'a pu recevoir le sacrement de l'extrême-onction, peut être pleinement rassuré sur le devenir de l'âme du souverain défunt. Le public doit en effet être touché par le pathétique de cette confession sans intermédiaire, que le dramaturge lui a permis d'épier comme « le Saint des Saints » de l'intimité royale. Le caractère extrêmement secret, presque interdit, de cette scène doit persuader le spectateur de sa véracité et susciter chez lui un sentiment de pitié et de piété face à la condamnation inéluctable du Roi. La réitération du sacrifice d'Henri dans la tragédie de Billard fait ainsi revivre au spectateur ou au lecteur son impuissance passée à prévenir le régicide, impuissance dont il devra interroger les raisons, une fois la représentation ou la lecture finie, afin qu'un tel acte ne puisse plus se reproduire.

À présent que le Roi-martyr a remis son destin entre les mains de Dieu en affirmant sa foi catholique, le régicide peut avoir lieu et les prières du Chœur qui clôt le troisième acte n'empêcheront pas le principe du Mal de se manifester à l'acte IV.

(5) « Signifier » l'acte impie sans le représenter

Le Parricide – ce sera sa seule dénomination, pour ne risquer de perpétuer la mémoire d'un régicide honni – apparaît pour la première fois sur la scène au début de l'acte IV et se présente au spectateur, dès les premiers vers de son monologue, comme un être possédé :

> Démons, rages, fureurs, terreurs achérontides,
> Qui guidez, qui poussez, qui pressez, homicides,
> Mes parricides mains. (v. 937-939)

Le Parricide de la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, comme le Coligny de *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* et le duc d'Épernon de la *Guisiade,* ne peut agir que pour le compte de Satan, qui le « transport[e] » (v. 947) et lui insuffle sa volonté mauvaise. Ce Parricide n'est en effet qu'une main aveugle, manipulée par les démons : il reconnaît lui-même l'horreur de son crime envers un « roi doux et bénin qui [lui] fit donner/ Le pardon d'un méfait » (v. 968-969) – après la mort d'Henri IV, le bruit circule en effet que le roi avait gracié Ravaillac pour un délit antérieur, ce qui renforce le caractère profondément monstrueux de l'acte criminel, dont le Parricide lui-même prévoit à l'avance le châtiment : « Moi, méritant la gêne, et les ceps, et les fers/ Les plus durs » (v. 971).

En présentant au public un régicide hors de lui, condamnant l'ignominie de son acte, et de surcroît malhabile (le Parricide raconte comment il a déjà échoué par trois fois à tuer le roi), Claude Billard donne à voir au spectateur une représentation univoque du crime impie : le Parricide, « Maudit comme Judas », « Érostrate second » (v. 967 et 983), ne doit être que méprisable. Il ne peut d'ailleurs résister à ses fureurs diaboliques et, quand il entend le « coche » du Roi (v. 1026), il s'élance pour le « massacrer » en affirmant une fois encore que « Le coup vient du démon qui [le] ravit à [lui-même] »

(v. 1030 et 1032). Satan, qui était présent pendant toute la scène et semblait dicter les paroles du Parricide, lui promet alors de le rendre invisible pendant son acte et lui insuffle une dernière fois sa « fureur » pour l'« enflamm[er] d'horreur » (v. 1039-1040).

Le « coche » d'Henri, entendu par le Parricide, entre dans la scène suivante et doit vraisemblablement traverser le théâtre durant l'échange de répliques entre le Roi et trois des gentilshommes de sa suite, M. de Lavardin, M. d'Épernon et M. de Montbazon (qui étaient présents dans la voiture de roi le 14 mai 1610, accompagnés de trois autres gentilshommes qui sont peut-être représentés sur la scène, mais demeurent muets car la scène est très rapide). Le souverain se félicite de l'amour que lui porte à présent sa bonne ville de Paris qui s'était autrefois révoltée contre lui, et se présente comme un bon père qui a pardonné à ses enfants prodigues, mettant ainsi en avant la dimension fortement « paternelle » de son pouvoir : « Le Français est tout bon, et s'il n'est altéré/ De la division, […]/ Il adore son roi, **l'honore comme un père** » (v. 1051-1054, nous soulignons).

Le souvenir douloureux des guerres civiles est vite écarté par ses compagnons qui soulignent que, depuis la conversion du Roi à la foi catholique, l'ensemble des sujets du royaume lui est soumis. Le catholique Billard ne manque d'ailleurs pas de rappeler le principe de catholicité aux destinataires de la pièce, Marie de Médicis et Louis XIII, en précisant que si Henri n'avait pas « quitté Bèze et Calvin [...] jamais ce peuple, la noblesse,/ Le Parlement [... ne l']eût désiré » (v. 1056-1060). L'affirmation de l'amour que les sujets portent désormais à leur souverain permet de faire du régicide un acte isolé et de ne pas ressusciter sur scène la vieille hydre ligueuse. Cependant, malgré ces précautions, Claude Billard choisit de ne pas représenter l'assassinat du Roi sur la scène et fait sortir le coche royal sur la promesse des futures victoires « En Clèves » et « en Juliers » (v. 1075).

La scène suivante montre la Reine inquiète, attendant fiévreusement au Louvre le retour du Roi et redoutant qu'il n'encoure le même sort qu'Henri III : « L'exemple du feu roi me fait glacer le cœur » (v. 1109). Les « cris », les « pleurs » et le « tumulte » (v. 1126 et 1130) qui se font alors entendre depuis la coulisse viennent confirmer ces peurs et informer le spectateur que l'assassinat d'Henri a eu lieu hors-scène. L'extrême rapidité de ces scènes et le caractère relativement elliptique de l'action s'expliquent par le fait que les spectateurs de 1610 ont une connaissance circonstanciée du régicide, dont la légende est déjà en marche, et peuvent pallier le manque de détails et de représentation scénique par le souvenir des récits et des gravures du régicide.

Dans la dernière scène, le Chœur déplore cet acte « lamentable » – « Dans Paris, un grand roi privé/ De sang, de vie et d'espérance » (v. 1165-1166) – et rappelle que le malheur s'abat plus souvent sur les grands de ce monde. Sous cette déploration topique perce déjà le discours politique du cinquième acte : en condamnant les désordres violents et les duels – « Le point d'honneur et les querelles » (v. 1190), qui sont les « Apanages de la noblesse » (v. 1194) –, le Chœur se fait le relais de la politique rigoureuse et tridentine défendue par le dramaturge. Les duels ont en effet été interdits par

le Concile de Trente en 1545, sous peine d'excommunication, mais même les édits royaux répétés (1566, 1602, 1609) ne parviennent pas à les empêcher.

La décision de Claude Billard de ne pas représenter le régicide sur la scène nous intéresse tout particulièrement en regard du choix de Jacques de Fonteny de représenter l'assassinat du souverain sur la scène de *Cléophon*. Nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'une décision esthétique et morale, relevant d'un respect d'éventuelles bienséances – qui seraient ici très « en avance » sur leur temps –, puisque, dans le seul « art poétique » qu'il nous ait laissé, Claude Billard définit la tragédie comme un spectacle sanglant dont l'effet pathétique est lié à la quantité de sang répandu sur la scène : « où il y a effusion de sang, mort, et marque de grandeur, c'est vraie matière tragique[1] ». Au dernier acte de *Panthée,* l'une de ses sept tragédies, Claude Billard met par ailleurs en scène le suicide du personnage éponyme.

Dans *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, Claude Billard met tout en place pour que l'« effusion de sang » puisse avoir lieu sur le théâtre : le Parricide est montré en scène, couteau à la main, plus résolu que jamais et, à la fin de son monologue furieux, il aperçoit même sa victime « dans son coche ». Dans la scène suivante, Henri est représenté dans une situation exactement semblable à celle de son meurtre, or le spectateur, qu'il soit spectateur « de cour » ou « de ville », connaît les circonstances du régicide et très probablement le nom des gentilshommes qui accompagnaient le roi dans sa voiture le 14 mai 1610. La scène où Henri traverse sa ville, si elle conforte la vision d'un monarque aimé et soucieux de ses sujets, n'apparaît pas à première vue comme indispensable à l'intrigue, puisqu'elle ne donne pas à voir au public la représentation du régicide, qui ne sera absolument (re)connu du spectateur que par la rumeur publique entendue par la Reine depuis une salle du Louvre. Cette scène permet cependant à Claude Billard de faire entrer sur le théâtre un objet « iconique » de l'assassinat d'Henri IV : le « coche » – seul élément de décor qu'exige *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* et élément relativement imposant – « signifie » le régicide de manière immédiate pour le public, qui a entendu le récit de l'assassinat et a pu voir des gravures le représentant. De la même manière que la mention de la « tapisserie » fait immédiatement image dans la tirade du Messager qui livre le récit de l'assassinat du duc de Guise dans la *Guisiade*, la représentation scénique de ce « coche » doit renvoyer le public de 1610 au « souvenir » du régicide – souvenir réel, pour les gentilshommes qui étaient présents dans le coche et peuvent assister ou participer à la représentation de la pièce, ou souvenir fabriqué par la légende déjà en marche – et susciter ainsi l'effroi du spectateur, alors même que le meurtre n'est pas perpétré sur la scène.

En donnant à voir la scène du crime dans l'instant qui précède immédiatement l'acte sanglant, Claude Billard semble chercher à exploiter l'effet pathétique de sa « matière tragique », tout en préservant la représentation glorieuse du souverain et en évitant de réactiver le choc du régicide par la

[1] BILLARD Claude, *Tragédies françaises, op. cit.,* « Au lecteur ».

représentation explicite de l'acte violent lui-même. Dans les mois qui suivent l'assassinat d'Henri IV, il apparaîtrait sans doute déplacé de mettre en scène, qui plus est devant la cour, l'instant où le couteau du Parricide s'enfonce dans la poitrine d'un acteur qui porte le nom d'Henri. Contrairement au *Guisien* de Simon Bélyard, *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* ne cherche pas à exciter les foules contre l'acte impie que constitue le régicide – bien que celui-ci soit condamné sans ambiguïté – mais à participer à la déploration commune du monarque assassiné. Le « choc » que constituerait la représentation de la mort d'un souverain, survenue quelques semaines ou mois plus tôt, et sans la distance que pourrait introduire des noms codés comme dans *Cléophon*, irait ainsi à l'encontre de la stratégie déplorative et encomiastique de Claude Billard, qui cherche, en « signifiant » le régicide sans le représenter, à tenir le milieu entre l'efficacité pathétique – qu'apporte la reconnaissance par le spectateur d'un événement tragique d'actualité presque représenté sur la scène – et une « bienséance » toute politique. Le dramaturge choisit donc de déplacer le spectacle de la contemplation de l'écoulement d'un sang sacré à la mise en scène de la cérémonie de prestation de serment de fidélité à la régente et au nouveau roi, serment qui constitue le cœur de l'acte V et témoigne de la continuité du pouvoir monarchique, là où la représentation du régicide aurait témoigné de sa mise en danger.

(6) Le monologue de l'Ermite de Suresnes ou l'analyse du régicide par l'auteur de L'Église triomphante

Avant cependant de représenter une cour unie autour du nouveau roi et de la régente, Claude Billard opère une rupture spatiale notable en mettant en scène au début de l'acte V le personnage de l'Ermite de Suresnes. À l'image des autres personnages de la pièce qui portent tous le nom d'un personnage historique réel et tout à fait connu des spectateurs, l'Ermite de Suresnes désigne très certainement Jean du Houssay qui, à partir de 1561, vit reclus parmi les frères ermites qui occupent les grottes du mont Valérien. Ancien secrétaire du président de Mégrigny à présent retiré du monde, Jean du Houssay semble doué du don de prophétie et du pouvoir de faire des miracles, ce qui lui attire les visites d'Henri III, d'Henri IV, de Marguerite de Valois et de Marie de Médicis. Il meurt le 3 août 1609, âge de 70 ans[1]. Nous ignorons si, au moment où il lui prête ces paroles dans la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, Claude Billard sait que Jean de Houssay est mort depuis près d'un an. Quoi qu'il en soit, convoquer sur la scène un personnage de religieux-prophète parfaitement connu de la cour et en particulier de la reine régente, est un moyen pour le dramaturge d'affirmer le sens moral de la mort du roi et de montrer que son martyre aurait pu être évité si les sujets du royaume de France

[1] Voir sur ce point Anon., *Règle et constitutions des frères ermites du mont Valérien près Paris, sur le modèle des anciens solitaires*, Paris, Claude Simon, 1776, p. XV et *Bulletin de la Société historique d'Auteuil et de Passy*, Paris, t. VI, 1907, p. 129.

– et en particulier les Grands de la cour – avaient entendu les appels à la pénitence du saint homme de Suresnes.

Depuis sa retraite hors du monde, ignorant tout du régicide, l'Ermite de Suresnes pose un regard critique sur la vanité du monde et les revers de la fortune, dont seule préserve l'*aurea mediocritas* qu'il a choisie. Depuis le mont Valérien, l'Ermite condamne « ces pompes, ce luxe et ce tracassement/ De mille chariots » (v. 1216-1217) qui règnent dans la capitale « regorg[eant] de bombance » (v. 1222) pour l'entrée de la Reine. Le saint homme ne condamne certes pas les honneurs rendus au couple royal, mais il refuse d'oublier les leçons de l'histoire et craint que « tant de vanité » (v. 1236) ne replonge à nouveau la France dans le malheur, après ce « siècle tout de sang » (v. 1238), marqué par les morts accidentelle et criminelle d'Henri II et d'Henri III. Même les « palmes » (v. 1251) d'Henri, roi « si vertueux », n'empêcheront pas selon lui que cette fatalité ne se reproduise, en raison de la dépravation pécheresse de l'ensemble de la société, et plus particulièrement de « la cour tout en vice » :

> **Mais les péchés du peuple, et la cour toute en vice**,
> Le malheur de nos ans, l'**athéisme** qui glisse
> Parmi les **vanités, les meurtres, assassins,**
> **Partisans, paillardise, et pillage et larcins,**
> **Concussions, poisons**, tout cela me fait croire
> Que Dieu nous veut bien tôt priver de tant de gloire,
> D'un roi si vertueux. (v. 1254-1260, nous soulignons)

Sans savoir qu'elle a eu lieu – mais rappelons que les rois appréciaient chez Jean de Houssay ses dons de prophétie –, l'Ermite envisage donc la possible future mort d'Henri comme un martyre : le roi très chrétien rachètera les péchés de ses sujets qui ne sont pas « Dignes d'en jouir plus » (v. 1261).

Autorité morale de la tragédie, l'Ermite de Suresnes est ici le porte-parole de Claude Billard, qui prête au saint homme les thèses qu'il expose dans *L'Église triomphante* : la mort d'un roi si bon ne pouvant provoquer que « la désunion de province en province » (v. 1263), il faut refonder l'unité du royaume autour de l'Église catholique et donner « échec et mat/ À l'hérétique » (v. 1285-1286). La prière finale que l'Ermite adresse à Dieu pour qu'il sauve le Roi, la Reine, l'État et l'Église des « vices et [des] vanités du monde » (v. 1286), souligne à ce titre clairement que ce monologue est avant tout un discours à effet didactique qui livre une position auctoriale : seule l'Église peut rendre la monarchie pérenne en éloignant le péché qui fait mourir les rois.

(7) Une déploration collective du monarque défunt à laquelle se mêlent les enjeux politiques de la régence à venir

Dans la très longue suite du dernier acte, le dramaturge allie la déploration du souverain mort à la légitimation du nouveau pouvoir royal incarné par la Reine régente et le Dauphin. Dans une scène très brève, le duc de Guise informe tout d'abord le Chœur du Parlement de la mort du Roi et lui

demande de « fai[re] diligence/ Pour établir son fils pour l'heureuse régence/ De la Reine affligée » (v. 1301-1303), c'est-à-dire de préparer le lit de justice qui établira le nouveau roi dans ses fonctions. La suite de cette deuxième scène se déroule au Louvre, où le Chœur des Courtisans livre un récit pathétique de la mort du souverain et de la capture de son meurtrier, et donne à entendre un nouveau panégyrique *post-mortem* du roi Henri – panégyrique qui, comme la scène de prière de l'acte III, vient atténuer le scandale d'une mort si rapide qu'elle n'a pas permis au Roi de recevoir l'extrême onction ni de livrer à la postérité un discours vertueux témoignant de sa belle mort. La Reine déplore la fin de l'Âge d'or que représentait le règne de son époux, mais les Grands du royaume la conjurent de surmonter sa douleur et de « pourvoir à la couronne » pour « enchaîner » le peuple, ce « Protée » (v. 1460 et 1465) ; les Grands, les officiers, le chancelier et le connétable l'assurent ensuite l'un après l'autre de leur allégeance. La menace d'une révolte populaire ou nobiliaire est écartée, le pouvoir royal consolidé et la régence légitimée.

À la scène 3, le Chœur appelle en outre le spectateur à sauver l'État en s'unissant derrière la bannière du « vrai fils » (v. 1631) du roi – et non derrière celle du bâtard César de Vendôme, âgé de 16 ans. La scène suivante représente la Reine et sa sœur de lait, la Marquise d'Ancre, cette dernière essayant d'apaiser la très grande souffrance de la veuve en la rappelant à ses obligations de mère. Billard fait ici l'éloge de l'amour exceptionnel que la Reine vouait au Roi – du moins dans la tragédie – tout en attirant une nouvelle fois, opportunément ou non, l'attention de Marie de Médicis sur l'éducation du Dauphin.

Enfin, si la Reine éplorée ne peut se remettre de la mort de son époux, c'est aussi le cas du plus fidèle ministre d'Henri. Dans un grand monologue de déploration, Sully regrette son « bon maître » (v. 1766) qui est mort sans lui, tué par un traître, et non en combat régulier. Dans un ultime éloge du roi défunt, Sully l'imagine au paradis, racontant ses exploits aux demi-dieux et aux rois de France alors que son vieux conseiller n'est plus que l'ombre de lui-même :

> Aussi froid, aussi mort, aussi couvert de poudre
> Qu'on voit ces bucherons qui frappés de la foudre
> Entre mort et la vie, atteints d'un coup plus fort,
> Balancent sur la vie, enjambent sur la mort. (v. 1896-1899)

Claude Billard dresse ici le portrait d'un homme fini, d'un témoin de l'ordre passé qui aurait dû mourir avec son roi et qui semble incapable de s'adapter aux temps nouveaux. Or ce portrait est, dans les mois qui suivent le régicide, fortement orienté : ce n'est qu'en janvier 1611 que Sully, mis à l'écart par la reine en raison de sa désapprobation de la politique pro-espagnole menée par Marie de Médicis, renonce à sa charge de surintendant des finances. Si Billard choisit de dépeindre Sully comme un homme du passé, c'est donc pour des raisons politiques : en mettant en scène la « retraite » de l'ancien ministre d'Henri, le dramaturge espère que le nouveau pouvoir royal rompra avec la politique de conciliation envers les protestants, politique que Sully a toujours prônée, à l'inverse de l'intransigeant Billard. Le pathétique n'est ainsi jamais loin du politique dans la *Tragédie sur la mort du roi Henri le*

Grand, mais d'un politique appuyé sur la religion qui, pour le dramaturge, confère seule la vraie « grandeur » (v. 1918), ainsi que le souligne le dernier chant du Chœur : « il y a différence/ Du Ciel au sceptre de France » (v. 1934-1935).

(8) L'actualité « dépassée » de la revendication politico-religieuse de Claude Billard

En réincarnant le roi défunt sur le théâtre, dans le corps d'un acteur-effigie, sous son nom réel, quelques semaines ou mois après le régicide, et qui plus est devant la cour dont certains membres pourraient incarner leur propre rôle sur la scène, Claude Billard souhaite faire œuvre cérémonielle de déploration, de célébration et de propagande. Déploration du roi défunt, célébration du jeune roi et de la reine mère, propagande pour une politique d'intransigeance religieuse, qui cherche à influencer le gouvernement de la très catholique régente et à revenir sur la politique de « tolérance » instaurée par l'édit de Nantes. La « leçon » d'actualité que le dramaturge entend proposer à la cour est également d'ordre moral : Henri IV, dont l'assassinat rejoue la Passion du Christ dans la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, est mort en martyr pour racheter ses sujets « tout en vice », et plus particulièrement les Grands, qui mettent leur vie en jeu lors de duels pourtant interdits par le concile de Trente et par la monarchie. Par la voix de l'Ermite de Suresnes, Claude Billard lance donc un appel à l'amendement religieux et moral, grâce auquel le bonheur restauré par le règne henricien pourra se poursuivre sous le jeune Louis XIII. Le dramaturge adresse également un message à portée pédagogique au jeune monarque : il ne lui suffira pas d'incarner avec vaillance toutes les qualités physiques et militaires de son père – bien qu'elles soient essentielles pour la perpétuation d'un pouvoir ferme et assuré –, il lui faudra également faire preuve de sagesse et de morale en se livrant à l'étude, quoique son penchant pour l'exercice et la chasse l'incite à dénigrer les livres. La poursuite de ce double objectif de louange et de conseil conduit cependant à des « tensions » dramaturgiques, qui marquent la difficulté de l'exercice encomiastique quand il s'applique à un personnage aussi vénéré, mais aussi « trouble » – religieusement parlant – que le « bon roi Henri », en particulier quand cet éloge est prononcé par un tenant de la Contre-Réforme et de l'intransigeance catholique.

Première « tension » : Henri est-il (pleinement) bon, ou est-il (un peu) méchant ? À première vue, la pièce de Billard s'inscrit dans le cérémonial de célébration funéraire en représentant sur scène un roi parfait, pourvu de toutes les qualités héroïques et morales. Dans *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, Henri n'est cependant pas aussi pur que le Christ et le monologue furieux de Satan annonce d'emblée sa faute : il a appartenu au camps des hérétiques et n'est catholique que par conversion (opportuniste, mais Billard ne va pas jusque-là). Si le Roi rachète les péchés de ses sujets, il semble également racheter ce péché originel par son martyre, martyre qui va placer à la tête du royaume un souverain « vraiment » catholique – bien qu'à nouveau Billard soit loin d'être aussi

explicite, par souci de ménager la mémoire d'un roi qui est mort en pleine gloire, et non affaibli et contesté comme le Henri III représenté par Jacques de Fonteny sous les traits de Cléophon.

Seconde « tension » : l'Église est-elle dans l'État (position des « politiques », soutenue par Henri IV) ou l'État dans l'Église (position du Concile de Trente et des ultra-catholiques)[1] ? La condamnation de la politique de tolérance religieuse, incarnée sur le théâtre par le personnage de Sully, montré comme un homme du passé, ainsi que la promotion d'un redressement moral du royaume et de la cour (à l'acte III par le Père, qui condamne la consultation des astrologues et, à l'acte V par l'Ermite de Suresnes, qui déplore les fastes outranciers de la noblesse), cherchent à placer l'autorité de l'État monarchique sous l'autorité de l'Église, et plus particulièrement de l'Église romaine qui a promulgué les décrets de Trente. Cependant, le dramaturge ne peut dissimuler la contradiction qui réside dans sa pièce entre cette volonté auctoriale de recréer l'unité de l'État en le plaçant sous l'autorité de l'Église, et le dépérissement de cette vision politique au sein même de sa *Tragédie*. L'absence de prêtre dans la scène de prière du Roi à l'Acte III s'explique certes par le fait que la mise en scène d'une confession complète aurait été sacrilège, mais le dramaturge ne peut empêcher que la représentation d'un souverain priant seul et sans intermédiaire fasse écho à la théorie du droit divin, dont le règne de Henri IV a posé les premiers fondements et selon laquelle le souverain, seul en communication avec Dieu, est l'unique juge de ses devoirs envers les hommes.

Troisième « tension » : la monarchie doit-elle être tempérée ou autoritaire ? La *Tragédie* de Claude Billard semble hésiter entre la représentation d'un pouvoir monarchique fondé sur le conseil traditionnel des Grands du royaume et des corps constitués (la longue scène du serment de fidélité à l'acte V montre ainsi comment le pouvoir se fonde sur le consentement de tous les grands corps du royaume : les membres du conseil étroit, le connétable, les maréchaux, les officiers, le chancelier, le Parlement, les courtisans), et la manifestation d'une monarchie plus « autoritaire » (pour ne pas dire encore absolue), où le lien qui unit le roi aux sujets n'est plus un lien d'obligation bilatéral, comme celui qui relie entre eux la tête et les membres du corps, mais une domination de plus en plus unilatérale, qui prend pour modèle l'autorité que le père exerce sur ses enfants – l'image d'un pouvoir « paternel » revenant à plusieurs reprises dans la pièce de Billard. Or la revendication d'une monarchie « tempérée », qui accorde un droit de conseil important aux corps constitués du royaume et notamment aux états généraux, mais également aux princes les plus proches de la couronne, a toujours été portée par la frange la plus intransigeante du parti catholique, et en particulier par la Ligue qui, en faisant du principe de catholicité la condition même de l'autorité monarchique, a remis en cause le fondement dynastique de la transmission du pouvoir royal.

---

[1] Nous renvoyons sur ce point à notre article : BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, « L'Église dans l'État ou l'État dans l'Église ? *La Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand* : quand les représentations politiques conditionnent la scène tragique », in Christian Biet, Paul Vanden Berghe et Karel Vanhaesebrouck (éds), *Œdipe contemporain ? Tragédie, Tragique, Politique,* L'Entretemps, 2007, p. 171-188.

Auteur de *L'Église triomphante*, Claude Billard devrait pencher dans sa *Tragédie* pour cette forme de monarchie, qui laisse la place au « conseil » (catholique) des sujets, mais, presque malgré lui, il ne peut que constater l'évolution de la conception du pouvoir royal et de sa dévolution sous la monarchie bourbonienne. Par contraste avec le dépérissement physique des derniers Valois, les Bourbon ont en effet mis en avant la dimension « familiale » et dynastique de leur vaillance héroïque, qui garantit la pérennité de leur pouvoir. Or la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* défend à plusieurs reprises la légitimité de la transmission de la couronne au jeune Louis XIII par l'affirmation de son lignage et de son appartenance à la « race » bourbonienne.

Après la mort d'Henri, la couronne est transmise immédiatement au Dauphin, selon l'adage « Le roi ne meurt jamais ». Cependant, la pièce insiste surtout sur la dimension « familiale » de la succession : selon la formule dynastique « Le roi est mort ! Vive le roi ! », la continuité de la monarchie française est avant tout assurée par la succession automatique du fils aîné du roi mort. À la scène 2 de l'acte V, en l'espace de trois vers, le mot « roi » change ainsi de « référent », inscrivant dans le texte même la maxime « le mort saisit le vif ». M. d'Épernon clôt le récit de la mort d'Henri en notant « que pas un de nous n'avait l'œil sur le **Roi** » (Henri) et donne ensuite des ordres pour le couronnement du nouveau « **roi** », le Dauphin : « Qu'on mande les drapeaux, qu'à mèches allumées,/ Et le tambour battant, ces bandes animées/ Viennent **au roi, son fils**, qu'il nous faut promptement/ Mettre au siège royal » (v. 1312-1316, nous soulignons). Entre ces deux occurrences du mot « roi », la dignité royale a été dévolue selon le principe *Dignitas non moritur,* mais la mention du lien de filiation qui unit l'ancien roi au nouveau (« son fils ») met en exergue le caractère dynastique de cette dévolution[1]. Comme le rappelle Hélène Merlin-Kajman à propos de la fin du règne de Louis XIII et du règne de Louis XIV :

> Sous la monarchie absolue, la théorie des « deux corps » a été remplacée par la loi salique, qui permet **d'identifier immédiatement et sans flottement représentatif la dignité (le corps public), au sang dynastique transmis héréditairement**. Loin de faire travailler la métaphore dans le sens d'une dissociation aboutissant à l'abstraction conceptuelle de la « personne fictive », la « mystique du sang royal » a renforcé la thèse **d'une incarnation du royaume par le roi**[2]. (nous soulignons)

Au moment du régicide d'Henri IV, ce passage de la représentation de la dignité à son incarnation héréditaire en est encore à ses débuts, mais les catholiques intransigeants, dont Billard fait partie et qui formeront plus tard dans le siècle le camp des « dévots », refusent déjà un paix civile obtenue « au prix d'une double altération du corps politique » : d'une part le corps « étranger » des protestants a été reconnu comme membre du royaume, « qui se trouve ainsi décroché du corps ecclésial » ; d'autre part

[1] Ernst Kantorowicz souligne que la formule « Le roi ne meurt jamais » n'est dynastique que par accident – « Le pape ne meurt jamais » est ainsi une maxime valide – et signifie que « le roi en tant que Roi ne meurt jamais » parce que sa *dignitas* ne meurt jamais. Voir, KANTOROWICZ Ernst Hartwig, *Les Deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, *op. cit.,* p. 297.
[2] MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps, op. cit.*, p. 9.

se développe « une multitude d'espaces et d'activités particulières qui n'ont d'abord en commun que de *ne pas prendre le bien public pour une fin*[1] ».

En contestant la politique de tolérance envers les huguenots et le dérèglement des mœurs de cour, Billard semble ainsi remettre en cause le fondement même de la paix civile, qui consiste en l'instauration d'une sphère du « particulier », où peut s'exercer le sentiment religieux intime, en dehors de la sphère politique. Mais, dans le même temps, il donne à voir dans sa *Tragédie* la consécration de l'autre aspect de la paix civile, à savoir l'affirmation d'un autorité monarchique certes cantonnée à la sphère politique, mais non partagée, « paternelle », voire « absolue ». L'orientation politico-religieuse et ultra-catholique défendue par Billard appartient ainsi, de son aveu même, au passé des conflits religieux, et le présent qu'il cherche à imposer dans sa tragédie d'actualité est un présent « dé-passé ». Certes, la politique espagnole menée par la régente catholique dans les premières années du règne de Louis XIII peut sembler donner raison à Claude Billard, mais il s'agit avant tout d'un alliance politique et la monarchie bourbonienne ne cherchera nullement à revenir sur l'évolution de plus en plus centralisatrice et « absolutiste » de son pouvoir, qui fait du roi le seul responsable de sa foi devant Dieu. Une page a été tournée avec le règne du premier Bourbon et la lente histoire de la séparation de l'Église et de l'État a irrémédiablement commencé. En décembre 1605, lors de l'assemblée du clergé, l'archevêque de Vienne dénonce les maux dont souffre selon lui l'Église de France et précise que l'une des causes de ces désordres est « la retardation de cette tant nécessaire publication du très saint et œcuménique concile de Trente », ce à quoi Henri IV répond : « les consignes du monde combattent souvent celles du Ciel[2] ». Or les décrets du concile de Trente ne seront pas plus publiés par Marie de Médicis et Louis XIII qu'ils ne l'avaient été par Henri III puis Henri IV, bien que, dans les faits, les dispositions du concile correspondent à l'idéal de réforme de l'Église gallicane.

De la même manière que le protestant Jean-Denis Cecier affirme en 1608 dans *La Tragédie de François Spera* un rapport « nostalgique » à la foi en souhaitant réinscrire la préoccupation eschatologique dans un temps devenu politique, Claude Billard propose en 1610 à la régente et au jeune souverain une vision passéiste du rapport que le pouvoir monarchique devrait entretenir avec la religion catholique et l'Église. Tout en mettant en scène une tragédie d'extrême actualité, qui s'inscrit dans le cérémonial de deuil du roi à peine assassiné et invite les spectateurs à déplorer collectivement la perte d'un monarque mort pour racheter les péchés de ses sujets (et un peu les siens également), Claude Billard ne perçoit pas l'évolution irrémédiable qu'a connu l'État français et sur laquelle repose la résolution des conflits religieux : le renoncement au contrôle monarchique sur les consciences et sur la foi des sujets, en échange du renoncement des sujets à la participation au pouvoir politique. Si la

[1] *Ibid*., p. 149.
[2] Cité par AVRIGNY, Hyacinthe Robillard d', *Mémoires chronologiques et dogmatiques pour servir à l'histoire ecclésiastique depuis 1600 jusqu'à 1716*, Nîmes, 1781, t. I, p. 22.

déploration et la célébration mises en scène par Billard appartiennent pleinement au présent de 1610, la visée de propagande de sa *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* témoigne, au sein de la dramaturgie et contre les vœux de l'auteur même, qu'elle relève d'une actualité impossible car dépassée.

C) Les pastorales sur la mort d'Henri IV ou le refus d'un présent tragique de la rupture au profit d'un présent pastoral renouvelé

Les deux autres pièces d'actualité qui traitent de l'assassinat d'Henri IV sont des pastorales : la *Pastourade gascoue sur la mort deu magnific é pouderous Anric quart deu nom rey de France é de Navarre*[1], dédiée par Jean de Garros au lieutenant général en Guyenne le 30 juin 1610, et publiée à Toulouse en mai 1611 ; la *Pastorelle pour le bout de l'an de Henri le Grand*[2], dédiée à la reine régente par Eustache Gault tourangeau [E.G.T.], publiée à Paris au printemps 1611. Bien que la *Pastourade* procède avant tout à une célébration *régionale* du souverain gascon alors que la *Pastorelle* s'inscrit dans un cérémonial funéraire de cour (*parisien*) plus proche de la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* de Claude Billard, ces deux pièces, à travers le genre pastoral, proposent une vision semblable du régicide de 1610.

Le temps pastoral étant celui de la plainte (traditionnellement amoureuse), il se prête tout à fait à la déploration par les bergers de leur roi défunt, présenté sous les traits du « grand pasteur » qui protégeait leurs troupeaux des dents acérées des loups et de la morsure des serpents (hérétiques). Mais, contrairement au genre de la tragédie, et notamment à la *Tragédie* de Billard qui se clôt sur une déploration (de Sully) et ne peut proposer le retour de l'« Âge d'or » du nouveau pouvoir que comme un horizon à la fois extérieur à la fable et conditionné par la moralité de la conduite des destinataires de la pièce, la pastorale, en reprenant le motif de l'Arcadie, peut convoquer dans ces vers mêmes, et non plus seulement comme une promesse, un présent heureux et réconcilié, sous la houlette du « grand pasteur » Louis XIII. Ce nouveau présent n'est cependant pas le temps suspendu et éternel de l'Âge d'or mythique, rendu caduc par l'assassinat d'Henri IV : à la rupture irrémédiable du régicide, ces deux pièces opposent le retour historique et rassurant du printemps pastoral, sous les traits du jeune roi, après le nécessaire hiver du deuil de feu son père. La pastorale d'actualité propose ainsi aux personnages et, à travers eux, aux spectateurs, d'opérer le passage d'un temps de la déploration, tourné vers le passé, à un temps de l'espoir, orienté vers le futur qu'incarne le « petit » roi en devenir.

Nous pouvons cependant constater une évolution entre les deux pièces, l'une rédigée immédiatement après le régicide – bien que publiée un an plus tard – et l'autre composée pour la célébration du premier anniversaire de la mort du roi. Alors que la *Pastourade gascoue* presse encore le « petit Louis » de grandir au plus vite pour pouvoir occuper pleinement la charge de son père, la

---

[1] GARROS Jean de, *Pastourade gascoue sur la mort deu magnific é pouderous Anric quart deu nom rey de France é de Navarre*, Toulouse, Jean Boude, 1611. Les citations renverront à la traduction en français établie dans l'édition bilingue d'Alcée Durrieux : GARROS Jean de, *Pastorale gasconne sur la mort du magnifique et puissant Henri quatrième du nom, roi de France et de Navarre,* traduites du gascon en français par Alcée Durrieux, Auch, Gaston Foix, 1896.

[2] E. G. T. [GAULT Eustache], *Pastorelle pour le bout de l'an de Henri le Grand*, Paris, Claude Percheron, 1611. Les citations renverront à cette édition.

Pastorelle pour le bout de l'an présente le personnage d'Elpis-Louis XIII comme un pasteur déjà accompli, capable de mener ses troupeaux dans la paix et la prospérité. Progressivement, alors que le souvenir douloureux du roi tant aimé s'efface et que s'affirme le nouveau soleil de la monarchie bourbonienne, la tristesse laisse de plus en plus la place à la réjouissance, la déploration du passé à la glorification du présent, garantie d'un futur tout aussi rayonnant.

(1) La Pastourade gascoue *: entre revendication linguistique régionale et appel du jeune roi à la guerre sainte contre les « maures »*

Jean de Garros naît vers le milieu du XVI^e^ siècle à Lectoure, dans une famille de notables établie depuis longtemps dans la région. Jeune frère du poète gascon et protestant Pey de Garros [ou Pèir de Garròs], Jean devient en 1576 conseiller du sénéchal d'Armagnac avant d'être, en 1616, nommé consul de Lectoure. En juin 1610, soit à peine six semaines après le régicide, Jean de Garros dédie sa *Pastourade gascoue* – que nous citerons ici en traduction – à Antoine de Roquelaure, un proche du souverain défunt, qui était présent dans la voiture du roi au moment de l'assassinat. Désigné par la dédicace de la *Pastourade* comme « conseiller du roi en ses conseils, chevalier des ordres de sa majesté et son lieutenant général en Guyenne » (p. 7), le seigneur de Roquelaure est avant tout un navarrais, et c'est en compatriote respectueux que le dramaturge s'adresse à lui pour pleurer un roi « **gascon** de nation, nourri en la **Gascogne**, aimant sa patrie, et ses **Gascons** (chose rare et non vue puis le règne de Pharamond I^er^, roi de France » (p. 7, nous soulignons). L'auteur souhaite se joindre aux plaintes qui ont résonné dans tout le royaume, et témoigner plus particulièrement du « regret et déplaisir » des Gascons, « en leur langue maternelle et naïve », ainsi que des « larmes que la Gascogne rend d'ordinaire pour une si sanglante plaie » (p. 8). Cette déploration à caractère régional met en avant la tristesse de la terre natale de feu le roi de France et de Navarre et condamne « l'atrocité du fait pernicieux du pendard traître son assassineur » (p. 9-10) ; elle ne manque cependant pas de placer son espoir dans le nouveau souverain et son entourage, et de

> prier ce bon Dieu vouloir consolider par le vertueux accroissement de notre bon roi Louis et conduite de la reine régnante et régente sa mère, conseil et union des princes et seigneurs de France, à quoi il nous faut attendre, vue la concorde et tranquillité de laquelle Il fait jouir présentement la France, par leur adresse, avec la foison de Ses divines grâces. (p. 9)

L'entreprise encomiastique qui loue le roi défunt comme le nouveau monarque, se double chez Jean de Garros d'une revendication linguistique qui défend la pratique du gascon contre l'hégémonie du français : bien qu'il reconnaisse dans l'avis « Au lecteur » que la langue gasconne puisse paraître « scabreuse, et difficile à plusieurs, pour être peu polie et cultivée », l'auteur souligne que cela est dû au fait que « la langue française a la vogue et est en grande recommandation, voire parmi la Gascogne,

où [...] tous actes se font et [s']écrivent en ladite langue française ». Contre le mépris qui fait que les auteurs locaux ne cherchent pas à illustrer leur langue maternelle, Jean de Garros affirme la beauté du gascon qui, s'il était pratiqué, « ne céderait [selon lui] à la douceur italienne ni gravité espagnole » (p. 11) et, afin d'en persuader le lecteur « français » qu'il vise, le poète lui donne par la suite des éléments d'orthographe et de lexique pour comprendre son texte.

La *Pastourade gascoue* adopte une structure simple à trois personnages, qui la rapproche de l'églogue virgilienne dite « dramatique » (3e églogue) mais, en l'absence d'intervention d'un narrateur prouvant formellement qu'il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre, et en raison de la mention des « entreparladous » (entreparleurs) et de la présence d'un « Argument de la Pastourade » (p. 17) qui semblent rattacher le texte au genre théâtral, nous le traiterons comme une « bergerie ». Les personnages mis en scène sont, sans surprise, trois bergers : Jeannot – porte-parole de l'auteur, Jean de Garros –, Pierrot et André. La première partie de la pièce représente le dialogue de Jeannot et Pierrot : le second s'étonne de la tristesse du premier et l'interroge sur ses raisons ; Jeannot lui annonce alors « avoir perdu [s]on soutien et [s]a joie/ [...] [S]on maître, [s]on seigneur, roi de tous les pasteurs/ Le souverain de tous » (p. 25) qui protégeait ses troupeaux de tous les dangers (« loups », « voleurs », « maures basanés », « marranes », etc.). Pierrot tente de calmer Jeannot, mais ce dernier renchérit en décrivant la mort du « roi de tous les pasteurs » en des termes qui ne peuvent manquer de rappeler au spectateur l'assassinat de la rue de la Ferronnerie :

> Ô terre, ô ciel, ô mer, astres et dieux ensemble,
> Comment avez-vous permis que cette noble race
> Des saints lys antiques, fut traîtreusement,
> Et si brusquement frappée avec un couteau meurtrier ;
> Quand le sang innocent, dans la rue étroite,
> Tomba en jaillissement, à faire naître un ruisseau. (p. 31)

Le berger s'en prend ensuite au « méchant sournois » qui a osé s'en prendre à la « douce image/ D'un ange du ciel, de l'oint du Seigneur » (i. e., étymologiquement, *christos*, p. 31) et qui, ce faisant, a rendu des « milliers » (p. 32) de femmes et d'enfants veuves et orphelins. Pierrot convient alors avec Jeannot qu'il semble « Que nous avons perdu la lumière et le bien du monde/ Avec **Henri**, roi des pasteurs, notre protecteur et gloire » (p. 37-39, nous soulignons) ; cette première mention du nom du roi défunt n'est cependant pas une révélation, car le moment d'écriture de la pièce et les détails donnés sur le meurtre ne laissaient déjà aucun doute au spectateur sur l'identité du « roi des pasteurs ». Jeannot raconte ensuite que le roi lui est apparu en songe pour lui conter son infortune et comment il n'avait pas prêté l'oreille à la « Cassandre » (p. 41) qui essayait de le prévenir du danger. L'ombre de Henri tente de mettre en garde son fils « petit Louis » (p. 43) contre l'action des traîtres, mais, sachant que sa « tendre jeunesse » ne peut entendre ces paroles, il confie à « Petit-Jean » (i. e. Jeannot ou l'auteur), qui a été à son service, le soin de répéter cette mise en garde à son fils quand « quelque

temps » se sera écoulé. Le « père martyr » se livre alors à un panégyrique du nouveau souverain, de sa mère et des sujets du royaume :

> **Il est par son père et par sa mère, de la race de l'aigle**
> [...] Il promet déjà d'être si grand qu'il sera sans pareil
> [... Jupiter] lui a donné **une mère fort sage**, qui toujours
> A l'œil fixé sur lui
> [...] **Elle a de bons sujets**, qui nuit ni jour ne font trêve
> Pour maintenir unis tous les siens en repos. (p. 45, nous soulignons)

Après avoir légitimé sa succession, l'ombre d'Henri s'en prend à son assassin, qui a cru lui faire tort en le tuant, mais qui lui a en réalité lui a permis d'accéder à la félicité de la vie éternelle en Dieu. À la demande du souverain défunt, Jeannot promet d'apporter « chaque année une nouvelle offrande » sur sa tombe, afin de célébrer sa mémoire, en chantant « [s]es actions, [s]es paroles et [s]a mort » (p. 55) – cette demande constitue une sorte de mise en abyme de la *Pastourade gascoue*, publiée en juin 1611, soit un peu plus d'un an après le régicide. Pierrot et Jeannot débattent ensuite des souffrances qu'ils souhaiteraient faire subir à l'assassin du roi-pasteur, en convoquant les grands supplices de la mythologie (Tantale, Prométhée, Sisyphe, etc.).

Dans la deuxième partie de la pièce, le troisième pasteur, André, interrompt cette surenchère de cruautés et rappelle à ses compagnons qu'« Il ne faut pas se révolter contre les décrets de Dieu/ Ni allumer son feu contre nous par des murmures » (p. 67). Si Dieu « a tiré Henri de ce monde de Ses mains généreuses », il faut s'en réjouir, d'une part parce que le Seigneur l'a conduit en paradis, d'autre part parce que le roi « nous a laissé son héritier » qui promet beaucoup, ce fils

> [...] dont on pense
> Qu'en vertu, en conseil, sagesse et vaillance,
> **Il ne devra rien à son père en peu de temps**.
> **Il en a donné de grands indices, et il en donne toujours plus**.
> Aussi pour chef, pour seigneur et pour maître
> Est-il proclamé partout, donc nous autres devons être
> D'ici en avant consolés, et comme bons sujets,
> Faire triomphes et fêtes autour de nos chaumières
> Pour le doux avènement de Louis à la royauté. (p. 69, nous soulignons)

Tout en reconnaissant qu'il ne pourra « effacer Henri de [s]a mémoire » (p. 71), Jeannot se dit prêt à louer « un Louis en qui le monde espère » et souhaite voir avec lui « resplendir content un nouveau siècle d'or ». Les bergers invitent alors « petit Louis » à grandir au plus vite, « comme un petit champignon/ Que la rosée de la nuit convertit en bolet », pour que son « glaive/ Serve d'épouvantail aux Maures, aux pillards » et qu'il fasse régner la paix et la justice « dans les prés » (p. 73). Les recommandations se font plus précises quand André souhaite que le roi « ne supporte pas que soient vendues en gros/ Les dignités, et puis à pièces menues », critiquant ici très explicitement le système de la vénalité des offices, que le règne d'Henri IV a considérablement développé afin de restaurer les assises financières et sociales de la monarchie. S'il doit être bon pour les pauvres, « petit Louis » doit également craindre et aimer le Christ et faire « la guerre/ Si ferme contre Mahomet, qui recouvre pour toujours/ Jérusalem, Stamboul, le Caire, le territoire qu'il détient » (p. 75). Sur cet appel

à la guerre sainte, les bergers se séparent car la nuit tombe, tout en promettant de se retrouver tous les ans pour jeter sur la tombe du défunt « Roses, lys blancs et fleurs de toute sorte,/ Avec des versets sur ses hauts faits » (p. 77).

La stratégie politico-encomiastique de Pey de Garros consiste à « conditionner » la ressemblance de Louis XIII à son glorieux père à l'attitude que le jeune souverain va adopter en matière fiscale et militaire. S'il suit les conseils que lui adressent les bergers sur ces deux points, alors « petit Louis », qui est « de la race de l'aigle » par ses illustres parents, « ne devra rien à son père en peu de temps ». Le temps de la déploration du grand Henri mort sera limité à la célébration annuelle de ses hauts faits et le reste de l'an pourra être consacré par les bergers à chanter l'action d'un fils digne de son père.

Sous la plume du poète navarrais, fidèle serviteur d'Henri IV et dont le frère Pey de Garros s'est converti au protestantisme vers 1560, l'appel du jeune souverain à la croisade « contre Mahomet » est particulièrement intéressant, parce qu'il peut s'inscrire dans une volonté de réconcilier les confessions catholique et protestante dans un objectif religieux commun, selon un « credo minimal » chrétien, faisant des « turcs » les « ennemis irréconciliables » de ceux qui « adorent un même Christ[1] ». À l'inverse de Claude Billard, Jean de Garros ne fait bien évidemment pas allusion à la division religieuse du royaume et à l'« hérésie » huguenote à laquelle il a peut-être appartenu ou à laquelle il appartient encore. Tout en revendiquant l'usage tant administratif et littéraire du gascon, le dramaturge propose au contraire au nouveau monarque d'unir les forces de son royaume dans une lutte commune, tournée vers l'extérieur et non plus vers l'intérieur, opposée donc aux guerres civiles intestines qui ont marqué le siècle précédent. La *Pastourade gascoue* voudrait consacrer ainsi la fin d'un deuil national par un espoir collectif placé dans le nouveau monarque, mais également la fin des déchirements religieux internes au royaume, par l'union des confessions chrétiennes dans la croisade contre le Turc.

[1] WANEGFFELEN Thierry, *Ni Rome, ni Genève*, *op. cit.*, p. 443-444.

(2) La Pastorelle pour le bout de l'an *ou le lever d'un nouveau soleil dans le « parc francien »*

C'est pour commémorer le premier anniversaire de la mort du souverain qu'Eustache Gault, prêtre oratorien né à Tours vers 1590, formé au collège jésuite de Lyon puis à celui de La Flèche, rédige en 1611 sa *Pastorelle pour le bout de l'an* à la mémoire du roi Henri IV. Si la pièce s'inscrit dans le cérémonial de deuil du monarque défunt, le dramaturge souligne dans sa dédicace à la reine régente que ses personnages de bergers souhaitent prendre exemple sur sa « constance » :

> étant outre mesure attristés sur la mort de leur maître, et quasi comme oublieux de leur condition, **désirent retenir avec votre constance une bonne partie de leurs larmes**, et tempérer leurs regrets pas la valeur de votre admirable vertu. (A i v°, nous soulignons)

Le courage et la vertu de la reine doivent donc selon Eustache Gault servir de modèles aux bergers-sujets, afin que ces derniers ne sombrent pas dans une déploration, certes légitime, mais peut-être excessive de feu le roi Henri. L'« Avertissement au lecteur » qui suit cette dédicace s'interroge sur les critiques que ne manquera pas de susciter son travail et notamment sur le reproche que l'on pourrait lui faire de chercher à renvenimer une douleur quelque peu apaisée par le passage du temps :

> Exposant aux yeux de la France et lui rafraichissant la mémoire de ce qui lui coûte si cher, donnant cet annuel à Dieu, aux cendres, et à la mémoire de ce monarque que la peste de la France allaitée des mamelles de l'Enfer, et nourrie en son giron nous a ravi, et que **légitimement tu ne dis avec raison si par ce moyen ce ne serait autre chose que mettre le sel sur la plaie, jà par quelque longueur de temps aucunement endurcie et encroûtée**, (signes et marques premières dénotantes les inflammations éteintes, ou pour le moins aucunement apaisées). (A ii r°, nous soulignons)

L'auteur rejette néanmoins cette critique en soulignant qu'un cœur « vraiment français » se doit de déplorer la vertu et l'héroïsme d'Henri le Grand, dépeint dans sa *Pastorelle* sous les traits de Megalin :

> Mais si armant tes considérations à la française, et d'un cœur vraiment français, tu entres dans la connaissance de ton devoir, je crois que tu jugeras raisonnable, si en la personne d'un MEGALIN nous déplorons celui que les plus brillantes perles de la France (nos conseils d'État et privé) pour ses héroïques et martiales vertus ont honoré de ce nom de Henri le Grand. (A ii r°)

Prévoyant cependant que son lecteur pourrait lui objecter que le joli mois de mai n'est pas un moment adéquat pour le deuil, Eustache Gault lui propose, après avoir pleuré Megalin, de se réjouir de l'espoir que constitue la venue du nouveau et jeune roi Elpis :

> Que si te servant de plus vives et fortes raisons ou en effet, ou en apparence, tu juges les larmes et regrets, sanglots et autres parties intégrantes de deuil, être mal étalées en ce mois [...]. **Je condescends aucunement à tes désirs, et d'une aigre-douce monodie te fais partiser le contentement et l'espérance d'un ELPIS**, jeune roi que le Ciel (ne pouvant endurer notre ruine totale) nous a réservé des cendres et embrasement de ce **Phénix français**. (A ii r°-v°, nous soulignons)

Comme dans la *Pastourade gascoue*, il s'agit dans la *Pastorelle pour le bout de l'an* de passer de la déploration du régicide à la joie de voir dans le fils d'Henri le digne successeur de son père et de s'attirer ainsi les bonnes grâces du nouveau souverain :

> ELPIS (qui ne signifiant qu'espérance) nous doit autant apporter de contentement en sa mémoire comme les annuelles parentations ou obsèques que nous faisons au tombeau de ce grand MEGALIN nous peuvent donner de tristesse. (A ii v°).

Certes, à l'occasion de la fête annuelle en l'honneur du roi défunt (« parentation »), l'ensemble des bergers et du public est invité à rappeler la « mémoire » du grand monarque que fut Henri IV mais cette « tristesse » doit être commuée en espoir *par* et *dans le temps* de la pastorale, qui met en scène le retour du jour glorieux de Louis après la nuit du deuil d'Henri, et ce dans le temps présent de la représentation, qui marque la fin du cérémonial funéraire.

À l'acte I, la bergère Protatée – qui représente la France – loue la beauté « toute divine » de Megalin et regrette sa « bouche vermeille et bouche coraline » (p. 7), sur le modèle de la plainte amoureuse pastorale. Les bergers se lamentent de la disparition de Megalin qui laisse les troupeaux décharnés à la merci des loups, des serpents et des vautours. Ils disent « À Dieu » à leur « souverain maître », tout en promettant de conserver sa mémoire :

> AGOTAS
> Je te dis donc à Dieu, à Dieu souverain maître,
> À Dieu tout mon bonheur, tout mon bien, tout mon être
> À Dieu, et sans à Dieu, car tandis que vivrai
> Ton image en mon cœur toujours je porterai.
> **Le mémoire de toi ne me sera ravie**
> Tant que sera ci-bas jouissant de la vie. (p. 8, nous soulignons)

La berger Didocharas entre en scène à l'acte II pour annoncer aux autres pasteurs la bonne nouvelle : Megalin en mourant a laissé à ses bergers son fils Elpis.

> Tout n'est toutefois mort : MEGALIN a un FILS,
> MEGALIN vous quittant, vous laisse son ELPIS
> (**ELPIS mignon du Ciel chef d'œuvre de nature**
> **Et du grand MEGALIN très digne géniture**)
> Qui traçant le sentier par son père frayé
> Domptera les efforts de toute iniquité. (p. 13, nous soulignons)

Elpis est certes jeune, mais il promet déjà, grâce à l'appui de sa « mère régente », de devenir un nouvel Hercule, à l'image de son père – la représentation d'Henri IV en Hercule triomphant de l'hydre de la Ligue est particulièrement présente dans l'iconographie bourbonienne :

> ELPIS qui quoi qu'encore en ses ans tendrelets
> Ne se plaise qu'au chant de vos doux flageolets :
> **Exigeant le secours d'une mère régente**
> Pour affermir le cours de sa gloire naissante.
> Les forces toutefois accompagnant ses ans
> **L'on verra un Hercule être fait d'un enfant**. (p. 13, nous soulignons)

Protatée et Archontas doutent de cette bonne nouvelle, mais Agotas les met en garde contre le grand péché que constitue la désespérance. Il leur rappelle leur situation avant la venue de Megalin : la France était ravagée par les guerres civiles, couverte de « sanglants étendards », ruinée par « ce monstre d'enfer la cruelle Mégère » (p. 14), « Mais notre MEGALIN ce grand mignon des dieux,/ [...]

Fit éclater son chef au milieu du nuage/ Et écarta de nous de ces malheurs l'orage » (p. 15). Le rappel des troubles qui ont ravagé le royaume inscrit l'espace pastoral dans le temps historique de la dégradation mais également de l'amélioration possible : la venue d'Elpis pourrait constituer le même renouveau que la venue de son père Megalin vingt ans plus tôt.

L'acte III se déroule de nuit, alors que traditionnellement les pastorales s'achèvent par la tombée du jour, la nuit venant mettre un terme au concours de chants dans le temps de la fiction et au spectacle dans le temps de la représentation ; la nuit qui intervient au milieu de la *Pastorelle* va permettre la mise en scène signifiante du retour du jour sous les traits d'Elpis, nouveau soleil du royaume de France. Au cœur de la nuit, Protatée se lamente tout d'abord du fait qu'Elpis semble « sourd à [s]es plaintes » amoureuses, mais la nymphe Écho la rassure en lui promettant la venue imminente de son nouveau roi. Archontas et Agotas admirent alors le lever du soleil-roi qui fait revenir la lumière et le printemps dans le froid et sombre hiver du deuil :

> ARCHONTAS
> Hé quel nouveau plaisir me vient charmer mes sens,
> Bon Dieu ! quelle liesse en mon âme je sens ?
> **D'où vient ce beau soleil**, cette heureuse lumière
> Qui l'or de ses rayons verse dans ma paupière
> **Je vois renaître un jour, un siècle tout nouveau**,
> C'est ce divin ELPIS qui sort de son berceau.
>
> AGOTAS
> **Jà notre triste hiver roidi à fil de glace**,
> Chasse les tourbillons de sa neigeante face,
> **Et Phébus de ses rais nous rallume un beau jour**,
> Le gracieux **printemps** nous haleine à son tour.
> C'est pour toi grand Elpis, l'honneur de ton visage
> Vient chasser nos malheurs et **redorer notr' âge**. (p. 17, nous soulignons)

Pour la première fois dans notre corpus, l'Âge d'or est lié à la figure de Phébus, dieu du soleil, auquel le jeune roi est assimilé. L'image d'une royauté solaire n'est pas nouvelle et s'inscrit dans une tradition ancienne, à la fois néo-platonicienne et biblique : elle ne prend cependant toute son importance dans l'imaginaire monarchique qu'à partir de Charles IX qui, comme son successeur Henri III, apparait dans une fête habillé en Soleil. L'utilisation du symbole solaire conserve la même ampleur sous Henri IV, puis sous Louis XIII, avant de devenir incontournable sous Louis XIV[1]. Associé au doux printemps qui chasse les tourments de l'hiver et au « siècle nouveau » qui efface le souvenir des conflits civils, le nouveau « jour », nécessairement « doré » comme tout ce que touche le soleil, est promis à un retour éternel grâce à la figure du Phénix mentionnée dans l'adresse « Au lecteur », figure qui symbolise la continuité dynastique : quand le roi meurt, sa *dignitas* renaît de ses cendres dans le corps de son fils aîné. Ainsi, si le public est invité à pleurer la disparition d'une incarnation héroïque mais temporaire de la majesté royale, il est également convié au spectacle de cette majesté ressuscitée, à l'image du soleil qui, tous les matins, chasse la nuit.

[1] Voir sur ce point LECOQ Anne-Marie, « La symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », in Pierre Nora (éd), *Les Lieux de mémoires*, II. « La Nation », 2, Paris, 1986, p. 178-181.

La comparaison entre la venue d'Elpis-Louis XIII et le retour d'un soleil printanier se poursuit à l'acte IV, dans lequel le jeune pasteur est décrit par le Chœur des Bergers comme celui dont la langue est « la source du miel » (p. 20) et dont le chant « Peut accorder le loup et les troupeaux » (p. 21) : dans une combinatoire des figures qui vise à proposer un éloge superlatif, Louis XIII est ici comparé à l'Hercule gaulois, capable d'enchaîner les cœurs et de mettre un terme à la discorde. L'association de la figure royale au dieu de l'éloquence, contrairement à la figure du roi-soleil, est un héritage de la monarchie des Valois, et plus particulièrement d'Henri II. Henri IV, soucieux de souligner la continuité (garante de légitimité) de son pouvoir par rapport à celui de ses prédécesseurs, reprend cette image et se fait représenter à de nombreuses reprises en « Hercule gaulois sacré », vainqueur de la discorde ou de l'hydre de la Ligue. En présentant le jeune Elpis-Louis XIII comme un Phénix qui fait renaître les qualités des rois de France (l'Hercule porteur de paix) et celles plus particulières de son père (Phébus-Soleil qui ramène le jour après la nuit des conflits), l'auteur de la *Pastorelle pour le bout de l'an* cherche à effacer la rupture sanglante du régicide en signifiant la stabilité du pouvoir monarchique par la stabilité de ses représentations.

Elpis tant vanté et attendu fait son apparition à l'acte V, introduit sur le théâtre par Pan, le « maître et le père » (p. 22) des bergers, i.e. Dieu le père. Pan présente à la bergère (le royaume de France) et aux bergers (les sujets français) leur « bon maître » Elpis (p. 23), qui sait « comme il vous faut mener vos troupeaux paître ». Pan, le « maître et le père » confère ensuite à Elpis la couronne royale, soulignant la dimension exclusivement divine de cette attribution :

> Mais ce pendant ELPIS prends-moi cette couronne
> Que tout incontinent ton beau chef environne.
> **Prends ce sceptre puissant c'est un don de ma main**
> **Un don qui est vraiment divin et non humain**
> Elle facilement pourra dompter la rage
> Des ourses et des loups, ou d'un sanglier sauvage
> Par elle tu pourras conduire les troupeaux
> Et commander toujours entre les bergereaux. (p. 23, nous soulignons)

Cette dévolution des attributs de la royauté (couronne et sceptre) par le seul dieu Pan (« c'est un don de ma main ») et l'affirmation du caractère « divin et non humain » de ce don, qui permettra à Elpis de commander à ses sujets, tants troupeaux que bergers, sonne comme la traduction dans le monde pastoral du principe de souveraineté absolue de droit divin, développé par les penseurs politiques proches de la monarchie bourbonienne. La *Pastorelle pour le bout de l'an* met ainsi en scène la fin d'une représentation du royaume comme une communauté mystique et politique dont les membres sont dépendants les uns des autres et propose au contraire au public le spectacle du rapport particulier et unique qui unit le souverain à Dieu, rapport sacré qui fonde l'absolu de son pouvoir.

Une fois couronné, Elpis rend grâce à Pan, puis Protatée et lui se déclarent un amour mutuel – le roi épouse son royaume, sur le modèle du mariage mystique du Christ et de l'Église. Elpis engage alors les bergers à être heureux « comme auparavant », sous sa bonne garde et ses bonnes lois :

> Sus **comme auparavant** faites vos troupeaux paître

Je serai votre garde et veux que sous mes lois
Exempts de tout malheur vous viviez dans ces bois. (p. 26, nous soulignons)

Les bergers souhaitent la bienvenue à leur nouveau pasteur-roi et lui promettent de chanter sa gloire en tous lieux du « parc francien » :

Nous verrons dans nos prés **une moisson de lys**
Porter sur leur blanc chef le sacré nom d'Elpis.
Le nom seul d'un ELPIS animera ces plaines :
Le cristal argenté de ces belles fontaines
Gazouillera ELPIS, ELPIS notre grand bien,
ELPIS, un beau soleil dans le parc francien.
FIN (p. 27, nous soulignons)

Eustache Gault entrelace ici l'allégorie pastorale du parc-royaume, qui célèbre le retour du printemps, marqué par la floraison des fleurs et le doux murmure des fontaines, et la symbolique royale, qui présente le souverain comme un nouveau soleil rapportant la paix et la prospérité « comme auparavant » et de manière pérenne, la « moisson de lys » promettant en effet une descendance dynastique nombreuse, qui permettra d'éviter les graves tensions engendrées par la stérilité des derniers Valois. Comme l'a dit et répété Claude Billard dans *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, le plus grand mérite de Marie de Médicis est d'avoir donné au royaume de France de nombreux « lys », la vaillance sexuelle et reproductive du premier Bourbon ayant définitivement écarté la menace d'un nouveau conflit de succession.

La *Pastourade gascoue* et la *Pastorelle pour le bout de l'an*, écrites chacune à un moment différent du deuil d'Henri IV, proposent cependant au spectateur de transformer la déploration en commémoration – il s'agira de se réunir tous les ans pour célébrer la mémoire du souverain défunt, selon un motif topique de la pastorale – et de faire suivre le deuil par la réjouissance devant la résurrection du Phénix sous les traits de son fils Louis XIII. La commémoration devient ainsi l'instrument d'une communion de la nation tout entière et d'un renforcement du pouvoir monarchique.

À l'instar de Ronsard dans la *Bergerie* de 1565, Jean de Garros et Eustache Gault ne tentent pas d'effacer la sortie irrémédiable de l'Âge d'or mythique et perpétuel chanté par Ovide, mais tentent de montrer dans leurs pastorales comment l'on peut historiciser cet Âge d'or et l'inscrire dans l'ordre naturel du retour du jour, des saisons et de la paix. Après le traumatisme des guerres civiles auxquelles le règne d'Henri IV avait semblé enfin mettre un terme, le régicide de 1610 est apparu comme une nouvelle déchirure dans la félicité durable que voulait promouvoir la monarchie bourbonienne. Tout en pleurant le grand monarque défunt, les dramaturges tentent de « panser » cette déchirure temporelle, qui menace de replonger le royaume de France dans la réitération infinie du pire, et ce en proposant un temps limité au deuil : le temps de la nuit auquel succède le jour, le temps de l'hiver auquel succède le printemps. La bergerie, qui thématise le renouveau de la nature, se prête particulièrement bien à ce traitement des événements traumatiques à peine passés : le genre pastoral propose en effet au spectateur un univers de fiction qui conduit nécessairement au rétablissement final

de la paix et au suspens de la plainte des bergers. La configuration des émotions propre à la pastorale correspond donc au passage du deuil à la réjouissance que les dramaturges veulent susciter dans leur public.

Conclusion du Chapitre 7

Après la bouffée d'extrême actualisation du temps présent sur la scène du théâtre ligueur des années 1580, qui visait à provoquer l'action des spectateurs par la démonstration « historiographique » des mécanismes politiques à l'œuvre dans l'assassinat du duc de Guise (*La Guisiade*) ou par la monstration pathétique et « présentifiante » de son sang répandu (*Le Guisien*), le théâtre d'actualité de la première décennie du XVII^e^ siècle, qui met en scène les régicides d'Henri III, de Marie Stuart et d'Henri IV, tend au contraire à atténuer le caractère traumatique de l'événement qu'il représente. À présent que la paix et l'autorité monarchique sont restaurées, il ne s'agit pas, pour un théâtre d'actualité « loyaliste » et encomiastique, d'attiser les haines et les peurs des spectateurs en leur donnant à voir sur le théâtre le spectacle d'un acte impie, qui ébranle très fortement le pouvoir, mais également l'ordre du monde puisque les rois sont les représentants de Dieu sur la terre. Nous avons pu voir que les pièces d'actualité qui choisissent ce sujet, au lieu de le présenter comme une actualité « brûlante », choquante et indépassable dans son évidente présence scénique, le mettent en scène d'une façon quelque peu « refroidie », en insistant avant tout sur la légitimation du souverain qui a succédé au monarque assassiné et en créant ainsi un pont temporel et dramaturgique au-dessus de ce présent traumatique.

Le présent plus ou moins « élargi » des régicides doit être immédiatement converti en passé de commémoration – mais une commémoration qui ne met pas nécessairement l'accent sur les mêmes aspects de l'événement selon le souverain dont il est question. Le régicide d'Henri III est ainsi présenté par Jacques de Fonteny comme un acte condamnable, mais qui a permis l'avènement sur le trône d'un monarque vigoureux et décidé, qui a su ramener la paix dans le royaume de France ; le régicide de la reine catholique Marie Stuart est quant à lui dramatisé par Montchrestien non tant comme un fait historique que comme un modèle de comportement stoïque proposé en exemple aux princes de ce monde ; enfin le régicide du « bon roi » Henri IV, mis en scène après un temps opératif extrêmement réduit (de quelques mois à un an), ne peut pas ne pas être déploré, mais chacune des pièces insiste néanmoins sur la promesse dynastique incarnée par son légitime successeur, son fils Louis XIII. La mise en scène de l'actualité des régicides s'articule ainsi entre un passé recomposé pour les besoins du présent et avant tout du nouveau souverain, et un présent incertain dont il importe de montrer qu'il va se consolider dans le futur immédiat d'un règne brillant.

Le silence que maintiennent tous ces textes sur la dimension religieuse des conflits passés – silence doublement nécessaire pour maintenir la paix civile et pour faire oublier que le nouveau roi très chrétien Henri IV est un ancien « hérétique » – poursuit le mouvement de sécularisation que nous avons vu à l'œuvre dans notre corpus. Cette dé-théologisation des enjeux est renforcée par la nouvelle conception du pouvoir royal déployée par la monarchie bourbonienne et donnée à voir dans nos pièces, parfois en dépit de leurs auteurs mêmes (Claude Billard). Le roi bourbon, loin de la faiblesse

politique et de la dégénérescence physique du dernier Valois qui lui transmet pourtant la légitimité monarchique, est ainsi mis en scène comme un roi résolu, puissant et vigoureux, un roi-père de ses sujets, seul détenteur de la puissance publique (les Grands et les états sont réduits au statut de conseil) et seul responsable de son rapport à Dieu, dans un royaume où la foi se retire progressivement de la sphère publique. Pour atténuer le présent traumatique du régicide, et plus particulièrement du régicide d'Henri IV, les dramaturges insistent sur la succession dynastique qui « efface » d'une certaine manière l'événement en comparant Louis XIII à Phébus rapportant le jour et le printemps, ou au Phénix qui renaît de ses cendres.

Dans les deux pastorales qui commémorent la disparition d'Henri IV, le jeune roi Louis XIII, république du roi précédent, dont il hérite le « sang » et la « race » bourbonienne, « suture » la rupture du régicide en incarnant l'espoir d'une pérennité à la tête du royaume de France. Puisque le temps suspendu de l'Âge d'or mythique a été définitivement révolu par les conflits civils puis par le double régicide, il revient au jeune monarque de faire (re)vivre son royaume dans un présent doré mais historique, un temps où le changement historique inévitable est contrôlé par la figure du cycle des saisons et par la perpétuation du même (bonheur) à travers la descendance dynastique. Il ne reste donc plus à « petit Louis » qu'à prouver, par les faits, qu'il est le digne fils de son père bourbon, et c'est ce à quoi il s'attèlera, devenu « majeur », en chassant les favoris italiens de sa mère, en réprimant les derniers conflits religieux, et en contrôlant la façon dont le théâtre présent construit sa gloire future.

Chapitre 8

Le théâtre d'actualité au début du règne personnel de Louis XIII : un présent « sous contrôle » ?

Dans les premières années du règne personnel de Louis XIII, qui débute en 1617 par l'exécution des favoris italiens de Marie de Médicis, le processus de « dés-actualisation » du théâtre que nous avons vu à l'œuvre dans le chapitre précédent se poursuit, témoignant d'une volonté de contrôle de plus en plus marquée du pouvoir royal sur le discours et la mise en scène du présent. L'actualité, du fait de son instabilité à la fois événementielle et idéologique, est en effet toujours potentiellement dangereuse et il importe alors de la transformer rapidement en histoire, glorieuse pour le roi, infamante pour ses opposants. Cette historicisation ou, pour mieux dire, « légendarisation » de l'actualité permet, d'une part, de transformer le présent en passé par un point de vue rétrospectif sur les événements, et, d'autre part, d'orienter le présent vers le futur, puisque l'histoire-légende est la garantie du souvenir des actes que le passé aura jugé dignes de mémoire. À présent que l'État monarchique tente de renforcer son pouvoir administratif et fiscal sur tout le royaume, le théâtre d'actualité ne se donne plus tant pour mission de faire agir le public dans le présent ou l'immédiat après de la séance dramatique en donnant à voir les événements qu'il représente comme présents, et donc comme modifiables. S'il met en scène l'actualité, c'est au contraire avant tout pour en faire un outil de mémoire orientée (le théâtre, comme les pamphlets et les gravures, fixe la façon dont le public doit se souvenir des faits) et une mise en garde adressée à ceux qui prétendraient se révolter contre l'autorité légitime du souverain. Du moins c'est, selon nous, le souhait possible d'un pouvoir monarchique soucieux de maintenir l'actualité « sous contrôle », idéologique comme théâtral.

L'ensemble de la production du théâtre d'actualité des années 1617-1629 n'est cependant pas homogène et l'on peut constater que ce « contrôle » que le monarchie semble exercer sur la production théâtrale se renforce à mesure que s'affirme le pouvoir du jeune roi. Le théâtre d'actualité qui met en scène le premier acte d'indépendance de Louis XIII, à savoir l'exécution de Concino Concini et de Leonora Galigaï, est ainsi moins « dés-actualisé » – au sens de « légendarisé » – que le théâtre qui représente la victoire du roi sur la rébellion protestante des années 1620, et ce sûrement en raison du caractère contestable de l'action du souverain à l'encontre des favoris de sa mère. Quand il s'agit de légitimer les exécutions hâtives de 1617, le théâtre d'actualité à fonction « pragmatique », du fait de sa capacité à susciter l'indignation violente des spectateurs dans le présent de la représentation, peut s'avérer particulièrement utile, et ce d'autant plus que la tradition d'un personnel dramatique

diabolique de furies et de démons permet d'accréditer l'accusation de sorcellerie portée à l'encontre des Concini par la propagande anti-italienne, qui plus est dans un contexte d'intense chasse aux sorcières[1].

Cette différence de traitement du présent entre 1617 et 1624-1629 – dates d'édition de *La Tragédie des rebelles* et *La Rochelaise*, pièces traitant des rébellions protestantes dans le sud-ouest et du siège de La Rochelle – pourrait également trouver une explication dans la position adoptée par le pouvoir royal à l'encontre de ceux qui se sont opposés à lui. Alors que les cadavres des favoris italiens sont l'objet d'un acharnement macabre visant à anéantir la possibilité même d'un souvenir autre que dégradant, les rebelles protestants – hormis les chefs qui sont bannis – sont pardonnés et réintégrés dans la communauté des sujets du royaume, en échange d'une soumission absolue. Cette différence de traitement explique très certainement la différence de tonalité entre les pièces d'actualité mettant en scène l'un et l'autre événement : alors que *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* et *La Magicienne étrangère* adoptent une tonalité satirique burlesque inédite dans notre corpus catholique, qui tourne en dérision le supplice des époux Concini, seuls personnages nommés par leur vrai nom dans la seconde de ces pièces, les tragédies sur la soumission des révoltes protestantes ménagent la figure des rebelles, dont les personnages ne portent pas les noms réels et qui sont présentés comme regrettant leur révolte.

En 1617, alors que le souverain est beaucoup plus jeune et son pouvoir personnel peu assuré, il importe de forger dans le présent de la représentation l'image d'un roi puissant, nouveau Phébus à peine sorti du berceau et pourtant capable d'étrangler le Python – un roi dont les actions contre les personnes rebelles à son autorité sont cautionnées voire même prises en charge par ses sujets fidèles. Durant la décennie 1620, il s'agit au contraire avant tout pour le théâtre d'actualité de célébrer la victoire du roi et de conserver pour la postérité la mémoire d'un Louis XIII à la fois ferme et clément, sachant pardonner à ses sujets soumis. La « dés-actualisation » du présent sur la scène théâtrale, si elle semble une orientation générale du théâtre du premier XVII^{e} siècle, connaît ainsi des inflexions et des degrés, selon l'effet recherché sur les spectateurs et la stratégie esthétique et politique choisie par les dramaturges. Il n'est à ce titre pas indifférent que les deux pièces écrites sur la chute des favoris italiens soient publiées à Rouen et mettent en avant l'attitude politique des Rouennais face à Concini, en appui de l'action royale, mais également leur goût pour un théâtre de l'action au présent.

[1] Voir sur ce point TREVOR-ROPER Hugh, *The European Witch Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New Yord, Harper and Row, 1969.

I. « Faire événement » de la chute des Concini : une actualité fabriquée par le roi, cautionnée par le peuple et « dés-actualisée » par la satire

La mise à mort de Concino Concini et de Leonora Galigaï au printemps 1617 sur ordre de Louis XIII marque une rupture dans notre corpus, car c'est la première fois que les faits portés sur la scène du théâtre d'actualité ne semblent pas s'imposer d'eux-mêmes, dans le présent de leur survenue, comme un événement – à l'inverse de la Saint-Barthélemy ou de l'assassinat des Guise. Cette affaire d'éviction d'un favori, somme toute « mineure » si on la compare aux menaces contre l'État qu'ont constitué les régicides ou la réaction de la population après le massacre de 1572 et le Noël 1588, devient un événement d'actualité par la conjonction de deux « mises en scène » ou « mises en événement ». D'une part, le pouvoir royal légitime son « coup d'État » en le présentant comme la mise en échec d'un complot contre lui – stratégie « classique » de détournement de l'action violente – et, pour cela, « fabrique » l'événement par une mise en scène démonstrative que tout oppose au secret dans lequel Henri III et son entourage avaient tenu la mise à mort des Guise et la disparition de leurs cadavres. D'autre part, cette exposition extrême de l'action royale, qui vise à élever un règlement de compte curial en fait d'importance nationale, rencontre la haine particulière vouée par l'opinion populaire au couple Concini. Cette haine, qui se donne à lire dans les très nombreux pamphlets visant le maréchal d'Ancre et sa femme dès 1615 et qui connaissent une recrudescence au printemps 1617, garantit en quelque sorte la légitimité de la décision du roi dont le peuple semble se faire le relais, en publiant des libelles anti-Concini, mais également en s'identifiant au bras armé de la justice royale quand il se livre au dépeçage du cadavre du maréchal. Quand il inflige à ce dernier les sévices normalement réservés à un régicide, le peuple reconnaît le statut d'événement de la « rébellion » de Concini et la justesse de la réaction – pourtant disproportionnée au regard des faits – d'un jeune monarque qui s'affirme ainsi comme un roi adulte, libéré de la tutelle maternelle.

Cette conjonction particulière de l'action/opinion royale et de l'action/opinion populaire se donne à lire dans le point de vue particulièrement univoque adopté par les pamphlets touchant cette affaire : Hélène Duccini a ainsi compté 118 libelles publiés sur le sujet entre 1615 et 1617, dont pas moins de 101 franchement hostiles aux favoris et 57 publiés après leur mort[1]. Un grand nombre de ces textes se caractérisent également par une cruauté décomplexée et burlesque, qui ne vise pas à susciter la pitié, mais au contraire à ridiculiser et avilir le maréchal d'Ancre et son épouse. Comme l'a noté

[1] DUCCINI Hélène, « Regards sur la littérature pamphlétaire au XVII^e siècle », in *Revue Historique,* Paris, 1978, t. 260, p. 332.

Marie-Madeleine Fragonard à propos de l'ensemble de la production pamphlétaire qui entoure la chute des favoris italiens de Marie de Médicis :

> [l]a mort de Concini ne modifie pas le cours de l'histoire, mais elle détermine dans l'espace des textes d'actualité une sorte de séisme, qui bouscule les modalités habituelles de retransmission des nouvelles autant que la mise à distance réflexive qui pourrait caractériser l'écriture de l'histoire[1].

Ce qui est frappant dans la production pamphlétaire autour de Concini et de Galigaï, c'est en effet l'aspect presque généralisé du traitement ironique et dégradant de leur châtiment. La « pensée d'irrespect[2] » qui s'y déploie n'est pas entièrement nouvelle, puisqu'elle apparaît dans de rares textes ligueurs de 1589 contre Henri III, comme *Le Testament de Henri de Valois recommandé à son ami Jean d'Épernon*[3], dans lequel le souverain liste ses dernières volontés avec force allusions sexuelles et scatologiques, qui tournent en dérision la sacralité du corps royal :

> D'Épernon va quérir tous tes magiciens,
> Pour tirer de mon cul ce qui est nécessaire
> À votre enchantement, vous en avez affaire.
> Je donne mes boyaux et tripes volontiers
> Pour faire des raquettes à tous les tripotiers. [tenanciers de jeu de paume]
> À tous joueurs de quille, après ma mort, j'ordonne
> Ma tête en lieu de boule, écris, car je leur donne,
> Les cheveux de ma tête à la molle Cypris,
> Ce qu'il m'en peut rester, car elle m'a tout pris.
> [allusion au traitement des maladies vénériennes]

Cette tonalité burlesque est cependant peu commune et, même dans les textes ligueurs les plus véhéments, le roi reste un personnage dangereux, terrifiant, allié au diable (il pratique la magie noire avec d'Épernon son fidèle sorcier), et tyrannique comme le « vilain Hérode » (anagramme de son nom Henri de Valois). Dans notre corpus, et plus particulièrement dans les pièces qui traitent de l'assassinat des frères Guise à Blois, la *Guisiade* de Pierre Matthieu et le *Guisien* de Simon Belyard, Henri III est un personnage diabolique mais il n'est jamais tourné en ridicule et, quand il vient se repaître de la tristesse de Madame de Nemours à la fin du *Guisien*, il peut reprendre les vers terriblement majestueux de l'Atrée de Sénèque : « Aux astres clairs égal je marche triomphant/ Et d'un chef élevé aux pôles hauts touchant » (p. 63).

Les deux pièces d'actualité traitant de la chute du maréchal d'Ancre et de son épouse, *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps*[4], qui met en scène l'assassinat de Concini, et

---

[1] FRAGONARD Marie-Madeleine, « La mort de Concini : imprécations et dérisions », in Pierre Civil et Danielle Boillet (éds), *L'Actualité et sa mise en écriture aux XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Espagne, France, Italie et Portugal*, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 121.

[2] *Ibid*., p. 136.

[3] Anon., *Le Testament de Henri de Valois recommandé à son ami Jean d'Épernon, fait à Blois, le septième de mars 1589*, Jean Varengles, publié dans BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, *op. cit*., p. 866-869.

[4] Anon., *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps. Tragédie où l'on voit les desseins, pratiques, tyrannies, meurtres, larcins, mort et ignominie dudit Python,* Paris, jouxte la copie imprimée à Rouen par Thomas Mallart, [1617 ?]. Les citations renverront à cette édition.

La Magicienne étrangère[1], qui représente l'exécution de Galigaï, publiées de manière anonyme à Rouen très peu de temps après les faits, témoignent de l'apparition de cette tonalité burlesque, jusqu'ici absente de notre corpus catholique. Dans l'ensemble des pièces étudiées dans nos Deuxième et Troisième Parties, c'est la première fois que la mise à mort d'un personnage négatif – mort présentée comme une libération pour le royaume par le dramaturge – est mise en scène de manière dégradante et irrespectueuse pour la victime (légitime) de la violence royale. Coligny était certes représenté comme un personnage maléfique, comploteur et traître dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* de Chantelouve, mais il demeure un Grand du royaume jusque dans sa chute méritée, il n'est jamais objet de dérision et de raillerie, comme l'est le « coyon » Concini dans l'écrasante majorité des textes, gravures et médailles qui se multiplient avant et après son assassinat, pour demander ou légitimer l'acte royal.

Si l'on peut distinguer, en suivant Marie-Madeleine Fragonard, deux autres « veines » dans cette production – une veine « sérieuse » qui récapitule les méfaits du favori honni et une veine « dramatique » qui décrit de manière édifiante le procès et l'exécution de la « magicienne étrangère », force est de constater la prédominance de la veine « bouffonne », qui « entre dans le second degré d'une réécriture hautement irrespectueuse, sérielle, violente, vulgaire et ludique, avec des personnages imaginaires et triviaux, des descentes aux enfers et diables follets, dans la parodie textuelle[2] ». Tout à fait inscrites dans cette production pamphlétaire, les deux tragédies d'actualité sur le sujet reprennent les motifs « bouffons » et mettent en scène descentes aux enfers et diables follets, représentant sur le théâtre en forme animée ce que les spectateurs ont pu voir sur les gravures satiriques qui sont largement diffusées après la chute des favoris. *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* et *La Magicienne étrangère* combinent cependant les trois « veines » distinguées dans les libelles de la période et proposent à la fois une célébration « sérieuse » de l'action royale contre des traîtres sorciers, une mise en scène « dramatique » de cette action punitive en représentant l'exécution de Concini puis le procès et la décollation de Galigaï, et une dérision burlesque de leur destinée en donnant à voir au public le spectacle du cadavre démembré du maréchal d'Ancre et la rencontre ironique aux enfers des Ombres du mari et de la femme, tant défigurés par leur supplice respectif qu'ils ne peuvent se reconnaître.

Le traitement « bouffon » des sévices subis par les favoris italiens n'est pas sans rappeler, au sein de notre corpus protestant, la satire burlesque dont les personnages du Marchand (avant sa conversion) et du Pape sont l'objet dans *Le Marchand converti* et la *Comédie du Pape malade*. Mais il convient de noter que, à l'exception des scènes de la *Comédie du Pape* qui représentent les recrues de Satant (Castellion, Villegagnon, etc.), les comédies protestantes visent avant tout des fonctions, des

[1] Anon. [Par un bon Français neveu de Rotomagus], *La Magicienne étrangère, tragédie. En laquelle on voit les tyranniques comportements, origine, entreprises, desseins, sortilèges, arrêt, mort et supplice, tant du marquis d'Ancre que de Léonor Galigaï sa femme, avec l'aventureuse rencontre de leurs funestes ombres*, Paris, jouxte la copie imprimée à Rouen par David Gevffroy et Jacques Besongne, 1617. Les citations renverront à cette édition.
[2] FRAGONARD Marie-Madeleine, « La mort de Concini : imprécations et dérisions », *op. cit.*, p. 123-125.

personnages-types, dans le cadre d'un théâtre d'actualité générique, alors que les deux pièces traitant des Concini s'inscrivent de manière évidente dans une actualité spécifique et désignent à la vindicte et au rire du public des personnages historiques parfaitement connus et parfaitement reconnaissables, qui étaient encore quelques semaines plus tôt au faîte du pouvoir. On peut donc s'interroger sur le but de cette tonalité satirique qui n'est « d'actualité » que de manière rétrospective : il ne s'agit plus d'abattre les Concini, mais de les tourner en dérision après leur mort, et ainsi de cautionner une action qui n'est plus exactement « d'actualité », ou qui du moins semble appartenir à une actualité un peu « contrainte ».

Nous nous demanderons si la « dés-actualisation » de l'actualité, dont nous avons vu qu'elle constituait une tendance forte du théâtre d'actualité sous les premiers Bourbon, ne passe pas ici justement, et malgré tous les efforts des parties en présence pour constituer la mort des Concini en événement « national », par une tonalité satirique particulièrement univoque : puisqu'il n'y a pas véritablement d'enjeu (le danger n'a été que « fictionnellement » encouru et il ne s'agit à présent que de « sécuriser » la gloire du souverain), qu'il n'y a plus d'actualité (les coupables sont morts et personne ne souhaite les venger) et qu'il n'est besoin de convaincre personne de la légitimité de l'action mais seulement de la mettre en scène pour la postérité, alors la satire devient possible et la « pensée d'irrespect » peut se donner libre cours.

Ces deux tragédies rouennaises proposent en effet une intrication complexe de la dimension politique des faits représentés – il s'agit pour les dramaturges de célébrer l'action du roi mais aussi la résistance de leur bonne ville de Rouen face aux menées de Concini – et de leur dimension « littéraire » ou esthétique : par la mise en scène de la dégradation burlesque des Concini et la prééminence de l'action scénique sur le discours rapportant des événements passés, il s'agit également d'offrir au public une vision distrayante et moderne du présent, en utilisant les ressorts scéniques de la cruauté et du sanglant, qui font les beaux jours du théâtre normand.

A) Grandeur et misère des favoris de Marie de Médicis ou comment le « coup d'État du prince[1] » fait l'événement

La légende noire du maréchal d'Ancre Concino Concini et de son épouse Leonora Galigaï est si violente et tenace qu'il semble difficile de livrer un récit objectif de leur avènement et de leur chute, tant les libelles se sont acharnés contre eux de leur vivant et après leur mort, fixant pour jamais une image entièrement négative du couple et témoignant d'une lecture particulièrement – et volontairement – univoque des événements. Nous nous fondons ici principalement sur le livre qu'Hélène Duccini a consacré au favori de Marie de Médicis[2], dans lequel elle tente de réhabiliter Concini en lui rendant sa dimension d'homme d'État, dans la continuité des grands ministres qui ont bâti la monarchie absolue.

La régence de Marie de Médicis est marquée entre 1614 et 1617 par un climat de révoltes nobiliaires et de guerres civiles qui opposent trois grands « partis » : les catholiques zélés, pro-espagnols, favorables à une politique ultramontaine, désireux de voir les articles du concile de Trente devenir lois fondamentales du royaume et qui bénéficient du soutien de la reine ; les modérés ou « politiques », gallicans convaincus, hostiles aux mariages espagnols, partisans de la paix et de la tolérance et favorables à une monarchie centralisée ; les princes, enfin, opposés à une monarchie centralisatrice et omnipotente, revendiquant une place importante pour la noblesse dans l'État et hostiles à la reine sur la question des mariages espagnols. La révolte des princes a également une raison économique : les caisses de la monarchie sont vides, ce qui conduit à une baisse régulière du montant des pensions. Ces princes sont d'autant plus dangereux qu'ils peuvent entraîner dans leur rébellion les régions qu'ils gouvernent : leur pression est telle qu'en 1614, les états généraux sont convoqués à leur demande et qu'ils y obtiennent le droit de présence au Conseil des finances. Un nouveau règlement du Conseil, en mai 1615, limite cependant leur rôle en s'appuyant sur le pouvoir montant des officiers, futurs intendants du roi.

Les princes sont déçus et quittent la cour en critiquant l'influence croissante au Conseil du maréchal d'Ancre, Concino Concini. Cet aventurier italien et sa femme Diana Dori, qui se fait appeler Leonora Galigaï, profitent en effet de l'ascendant de cette dernière sur la reine, dont elle est la sœur de lait, pour faire une carrière rapide en amassant titres, faveurs et pensions. Pour les princes, l'ascension fulgurante de ce couple roturier et étranger témoigne du fait que le pouvoir royal refuse de s'appuyer sur le deuxième ordre du royaume, la noblesse héréditaire ayant conquis son rang par les armes, à l'inverse de Concino Concini élevé par la faveur et qui passe pour un bien couard maréchal de France.

---

[1] L'expression est de Louis Marin, dans sa préface aux *Considérations politiques sur les coups d'État* de Gabriel Naudé. Voir MARIN Louis, « Pour une théorie baroque de l'action politique », préface de NAUDÉ Gabriel, *Considérations politiques sur les coups d'État*, Paris, Les Éditions de Paris, 1989, p. 19.
[2] DUCCINI Hélène, *Concini : grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*, Paris, Albin Michel, 1991.

Le combat des princes est donc à leurs propres yeux celui de la liberté et de la justice contre la tyrannie du favori qui monopolise le pouvoir, sans respect pour les conseillers « naturels » de la monarchie.

La paix de Loudun, signée en mai 1616, vient mettre un terme à une première série de conflits et redonne aux grands leur place au Conseil. Les libelles, par leur nombre et par leur virulence, ont joué un rôle capital dans cette lutte d'influence. Certains libelles en faveur des princes rappellent ainsi la loi salique, le rôle détestable des femmes au pouvoir et la primauté des Français sur les étrangers. Ses détracteurs baptisent Concini le « coyon », c'est-à-dire celui qui, d'après Furetière, « fait profession de lâcheté, de poltronnerie » : les accusations qui reviennent le plus souvent dans les libelles sont en effet celles de lâcheté, d'avidité de fortune et de gloire, mais aussi de sorcellerie – accusation qui vise plus particulièrement Leonora Galigaï. On attribue la constance extraordinaire de sa faveur à un ensorcellement de la reine, technique qu'elle aurait apprise de son médecin juif Montalto, ou de l'astrologue Côme Ruggieri[1].

Le pouvoir du roi commence à se faire sentir à partir d'octobre 1616 : il se rapproche du duc de Luynes et témoigne de son agacement à l'égard de Concini. Le renversement des favoris qui se prépare est ainsi issu d'une collusion entre le parti des princes, les anciens ministres évincés et l'entourage proche du jeune roi, impatient de profiter à son tour de la faveur et des largesses royales. Tous les témoignages soulignent que le jeune prince supporte de plus en plus mal la tutelle de sa mère et l'omniprésence du maréchal d'Ancre : par le « coup d'État du prince » que constitue l'assassinat de Concini, le roi entre dans une conspiration qui peut porter atteinte à la monarchie en révélant que la violence est le « fondement [de son] pouvoir[2] », mais dans cet événement qu'il crée de toutes pièces, cette actualité qu'il planifie et suscite, le jeune souverain va (enfin) jouer le premier rôle.

Le complot contre Concini se trame alors que les armées du roi, soutenues par l'Espagne et menées par le maréchal, ont la victoire sur les princes révoltés. Concini, souvent absent de Paris, part pour Caen le 7 avril 1617. Le duc de Luynes, poussé par ses frères et par Guichard Déageant, suggère de faire appel au marquis de Vitry, capitaine des gardes, pour procéder à l'arrestation du maréchal d'Ancre à l'intérieur du Louvre. La reine mère rappelle Concini qui arrive de Normandie le 17 avril, sans doute pour négocier la paix et la soumission des princes. Le projet se dessine, on choisit la date

---

[1] Protégé par les Concini, Côme ou Cosimo Ruggieri, l'ancien astrologue de Catherine de Médicis, meurt en 1615 en « athéiste » d'après *Le Mercure français* et en proclamant qu'« il n'y a point d'autres diables que les ennemis qui nous tourmentent en ce monde, ni d'autre Dieu que les rois et princes, qui seuls nous peuvent avancer et faire du bien », ce qui provoque un immense scandale et attise l'animosité à l'encontre des Concini. Voir CLOSSON Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, *op. cit.*, p. 256.

[2] MARIN Louis, « Pour une théorie baroque de l'action politique », *op. cit.*, p. 19 : « Le coup d'État du prince, c'est le pouvoir d'État faisant en quelque façon régression à la violence originaire de sa fondation, à son fondement de force. Le coup d'État révèle, dans l'instant même de sa manifestation, le fondement du pouvoir, il est l'apocalypse de son origine ».

du dimanche 23 avril et de donner au roi un rôle central dans la mise en scène : Louis XIII demandera à Concini de le suivre pour voir le plan de Soissons dans son cabinet d'armes. Là, Vitry l'appréhendera. Il paraît assuré que Louis ait voulu se libérer de la tutelle de la régente et de celle de Concini, mais qu'il ait voulu le tuer est moins certain. Si l'on en croit les sources, Louis n'aurait pas répondu à la question du marquis de Vitry : « S'il résiste, que faut-il faire ? ». Ce dernier a cependant la conviction qu'il sera couvert par le roi qui veut se débarrasser définitivement du favori de sa mère.

Suite à une série de contretemps, l'arrestation est remise au lundi 24 avril. Concini arrive au Louvre, on lui remet une lettre ; absorbé dans sa lecture, il ne se rend pas compte que la plus grande partie de sa suite est retenue à l'extérieur. Vitry l'arrête sur le pont dormant du Louvre (la relation officielle insiste sur cette « sommation » officielle), Concini met (ou non) la main à l'épée – signe de rébellion contre l'ordre royal utilisé ensuite par la propagande pour légitimer l'assassinat –, cinq coups de pistolet sont tirés à bout portant vers sa tête, sa mort est instantanée. Les gentilshommes présents s'acharnent sur son corps à coups d'épée et se livrent à une véritable curée des richesses que le maréchal porte sur lui. Leonora Galigaï est immédiatement arrêtée, chez elle, par les archers de Vitry et conduite au Louvre où elle est faite prisonnière. La reine mère, privée de ses appuis, est exilée de la cour. À la fin de la journée, le corps nu de Concini est placé dans un simple drap et, vers minuit, on l'enterre à la sauvette dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, pour ne pas éveiller l'attention.

Le lendemain, trois cents laquais se réunissent pourtant avec le peuple et quelques bourgeois devant Saint-Germain-l'Auxerrois, indignés par l'inhumation chrétienne de Concini. Son corps est déterré : il faut faire subir à la dépouille les supplices qu'une mort brutale a épargnés au criminel de lèse-majesté. La foule se veut l'exécutante d'une justice exemplaire qui doit appliquer une marque infamante sur l'ancien favori. Traînant le cadavre par des cordes, la procession se rend tout d'abord au Pont-Neuf où Concini est pendu par les pieds à une potence qu'il avait lui-même fait dresser pour effrayer ceux qui voulaient prendre le parti des princes. L'auteur anonyme de *L'Enterrement, obsèques et funérailles de Conchine* nous apprend que « l'un de l'assistance fit les mêmes actions sur son corps attaché que l'exécuteur de justice fait sur ceux qu'il pend, on lui coupe les parties vergogneuses, les oreilles et le nez[1] ». L'émasculation est le châtiment du paillard, si longtemps accusé d'avoir courtisé la reine mère : celui qui voulait usurper le pouvoir d'un roi-père est privé du pouvoir paternel d'engendrer. L'essorillement s'applique aux domestiques plus ou moins voleurs : Concini a en effet pillé l'État. L'amputation du nez s'applique au déserteur : elle défigure le courtisan galant et stigmatise sa couardise au combat. On lui coupe aussi les mains, comme au voleur pris la main dans le sac, et les pieds, pour que ce poltron ne puisse plus fuir le danger. Le corps est ensuite traîné en place de Grève où avaient lieu les exécutions capitales, un mannequin recouvert du linceul de Concini est utilisé comme effigie de « la maréchale » afin de procéder à une exécution symbolique du couple. Le cadavre est ensuite traîné devant la Bastille où est encore enfermé Henri de Condé, ce dont on juge

[1] Anon., *L'Enterrement, obsèques et funérailles de Conchine,* Paris, B. Hameau, 1617, p. 6.

Concini responsable : la dépouille doit faire amende honorable en s'agenouillant devant la prison. Ce parcours de l'opprobre se poursuit rue de Tournon où se trouvent les maisons de Concini et du prince de Condé. Pour clore ce chemin de croix inversé, la foule traîne les restes de la dépouille sur le Pont-Neuf devant la statue équestre d'Henri IV, brûle les restes du corps avec le bois de la potence et jette les os et les cendres dans la Seine. Des récits de nécrophagie, avérés ou non, viennent enfin compléter la violence (ou la légende) de cette fureur populaire.

Après ce traitement qui protège en quelque sorte l'acte royal en manifestant la solidarité du monarque et de son peuple dans l'exercice de la violence justicière – et que le pouvoir royal a laissé faire –, commence le processus de légitimation de l'assassinat. Le roi reçoit immédiatement l'hommage de sa noblesse et obtient la soumission conjointe du Parlement et des princes rebelles. Ces derniers, qui se réjouissent de la disparition du favori, n'ont pas tant besoin d'être convaincus que les parlementaires, auprès desquels on justifie le meurtre en invoquant la résistance supposée de Concini à l'ordre de soumission du roi et l'existence d'un complot contre sa majesté (comme on l'avait fait pour Coligny et Guise). La version officielle est élaborée dans la *Lettre du roi aux gouverneurs de ses provinces* : ce texte, vraisemblablement composé par Guichard Déageant, justifie la procédure violente et tyrannique devant la cour et les pays étrangers. On assiste à la publication massive de pamphlets, pièces en vers, gravures et pièces de théâtre d'actualité qui décrivent le geste de Louis le Juste (surnom que le roi s'est lui-même donné dès 1614) contre Concini comme un geste de justice royale, inspiré par Dieu[1]. Pendant que continue de se forger la légende noire du maréchal d'Ancre (le jeu de mots « noir d'Ancre » fleurit d'ailleurs dans les libelles), l'entourage du roi se revêt de ses dépouilles : le duc de Luynes devient lieutenant général du roi en Normandie, Vitry est fait immédiatement maréchal de France, ce qui ne manque pas de soulever quelques protestations.

Les libelles qui plébiscitent l'acte de Louis XIII à l'encontre des deux favoris de sa mère Marie de Médicis ne suffisent cependant pas à établir la légitimité de l'acte violent et « tyrannique » du souverain. Il faut faire les procès de Concini et de Galigaï pour pouvoir s'en servir de preuve et de justification. Le jour de l'assassinat de Concini, sur le conseil du Parlement, on a renoncé à faire le procès du corps du maréchal car l'on n'était pas sûr de pouvoir démontrer qu'il fût coupable de haute trahison et que l'on risquait des réactions de ses partisans, le prétoire étant une tribune délicate. Mais après le succès de l'opération, l'entourage du souverain change d'avis et, le 9 mai 1617, le roi ordonne au Parlement de Paris de faire un procès au feu maréchal et à sa veuve. Leonora Galigaï est transférée de la Bastille à la Conciergerie, où a lieu l'instruction, qui dure près de deux mois. Malgré la longueur de l'enquête, le procès est truqué : on a vraisemblablement fait un tri sévère dans les papiers de Concini pour ne retenir que ce qui pouvait servir l'accusation et l'interrogatoire des témoins ne

[1] Voir sur ce point DUCCINI Hélène, *Faire voir, faire croire, L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, chapitre 6 « 24-25 avril 1617 : l'assassinat du maréchal d'Ancre », p. 318-374.

concerne que des témoins à charge, aucun témoin à décharge n'ayant pu ou voulu témoigner en faveur des prévenus.

À l'issue du procès à la mémoire du maréchal d'Ancre, ce dernier est accusé d'avoir trahi la France et le roi en entretenant des liens avec l'étranger et surtout avec l'Espagne, d'avoir abusé du pouvoir de lieutenant général en Picardie et en Normandie, d'avoir mis la main sur les finances publiques, d'avoir fait marquer ses canons de ses propres armes au lieu de celles du roi[1], d'avoir enfin voulu la guerre avec les princes et de l'avoir prolongée le plus longtemps possible. Les chefs d'accusation qui pèsent contre Leonora Galigaï sont moindres : elle est accusée d'avoir circonvenu la reine et abusé de sa confiance, d'avoir joué de son influence dans l'attribution des charges et d'avoir quasiment pillé les finances du roi. Mais ces accusations « politiques » ne permettent pas de justifier la peine de mort : on ne peut condamner à mort une femme pour les crimes de son mari, quand bien même elle en serait la complice. Il faut davantage de chefs d'accusation, or, depuis plusieurs mois, les libelles qualifient la maréchale de « sorcière » ; un procès en sorcellerie apparaît donc comme le moyen de se débarrasser d'une maréchale d'Ancre bien gênante pour le nouveau pouvoir royal.

Cependant, Leonora Galigaï, comme amie d'enfance de la reine mère, ne peut être soumise à la question : elle est interrogée, mais pas torturée. On questionne aussi ses proches et ses médecins car les traitements exigés par son hystérie permettent d'étayer l'accusation de sorcellerie. Leonora s'était crue possédée et avait eu recours à des séances d'exorcisme au couvent des Augustins, ce que son mari, désespéré de voir un jour sa femme guérir, avait autorisé. Le 7 juillet 1617, le tribunal condamne Leonora Galigaï à mort par dix-sept voix contre deux, mais de nombreux juges le font sur l'assurance que le roi lui fera grâce. Or, justement, ce même jour, le roi quitte Paris pour que ce recours ne soit pas possible. Le 8 juillet, Leonora Galigaï est conduite à la chapelle de la Conciergerie pour entendre la sentence : elle est accusée de « crime de lèse-majesté divine et humaine » et condamnée à avoir la tête tranchée sur un échafaud en place de Grève, la tête et le corps brûlés et réduits en cendres. Ses biens sont confisqués, son fils déclaré ignoble et ne pouvant exercer de charges ou de dignités, sa maison près du Louvre rasée – peine appliquée habituellement aux demeures des régicides. La sentence, contrairement à la coutume qui laissait une journée au condamné pour se préparer à paraître devant Dieu, est immédiatement exécutoire, ce qui témoigne de l'acharnement du (nouveau) pouvoir contre l'ancienne favorite. Vers 19 heures, on fait sortir Leonora Galigaï de la Conciergerie, assistée de deux docteurs en théologie. Sa constance et son courage retournent l'opinion en sa faveur : on n'entend ni cris ni huées quand le bourreau lui tranche la tête et jette son corps dans le bûcher.

Le Parlement de Paris a donné la main à un déni de justice avéré pour justifier les assassinats politiques et la réquisition des richesses légitimes des Concini. Il n'a été prouvé ni que Concini avait comploté contre le roi, ni que Leonora Galigaï se livrait à la sorcellerie. La sentence s'explique par

[1] Ce qui permet d'expliciter la remarque de Phébus à la scène 1 de l'acte IV de *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps*, p. 30 : « Mais quoi n'avait-il pas bien de l'effronterie,/ D'avoir de mon canon déplacé l'armoirie/ Pour y poser la sienne ».

l'enjeu politique du procès, mais aussi par l'avidité de l'entourage du roi devant l'extrême richesse du couple. On peut d'ailleurs noter que la papauté réclame les biens confisqués aux Concini : puisqu'ils ont été condamnés pour fait d'impiété, leurs richesses relèvent de l'Inquisition. Or le roi, qui a tout intérêt à récupérer ces biens, maintient que les condamnés sont morts en état de catholicité, ce qui pourtant détruit la machination judiciaire qu'il a lui-même mise en place contre les époux Concini et plus particulièrement contre la « sorcière » Galigaï. Le règne « personnel » de Louis XIII commence ainsi par un assassinat et une condamnation à mort peu étayée, dont les mobiles politiques sont hautement discutables, mais qui permettent au souverain de s'affranchir de la tutelle de sa mère et d'un couple de favoris « étrangers », détestés par la plus grande partie de ses sujets.

Fondement d'un règne émancipé, ce « coup d'État du prince » qui a exposé la nature du pouvoir comme « choc absolu de la force », doit être justifié, célébré et glorifié, par les pamphlets, par les gravures, et par le théâtre d'actualité, afin que le pouvoir dissimule son origine – « l'épiphanie foudroyante de la violence » – en la transformant en « représentation » (et donc en potentialité) de sa « puissance[1] », en signe de la majorité politique du roi. Par la mise en scène « jouissive » du déchaînement contre des favoris honnis et par la représentation sur la scène d'un consensus complet entre le souverain et son peuple via la tonalité satirique, le théâtre d'actualité va participer à la légitimation de l'action royale et, en miroir, de l'action du peuple qui en a relayé la violence.

[1] Voir MARIN Louis, « Pour une théorie baroque de l'action politique », *op. cit.*, p. 20-21.

B) *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* (1617) : l'affirmation du pouvoir royal dans la dissolution burlesque du sujet rebelle

La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps, Tragédie où l'on voit les desseins, pratiques, tyrannies, meurtres, larcins, mort et ignominie dudit Python, prend sa place dans la série de publications qui, sous forme romancée, versifiée, imagée ou, dans notre cas, théâtralisée, fleurissent après l'assassinat de Concini pour justifier et glorifier l'acte du jeune roi tout en ternissant la mémoire du favori déchu. Cette tragédie anonyme est publiée à Rouen, sans date, mais très probablement au printemps 1617. En raison de la similitude de sujet, d'esprit, de style, de longueur et de forme entre *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* et de *La Magicienne étrangère*, publiée entre juillet et décembre 1617, il nous paraît possible d'avancer, à la suite d'Henry C. Lancaster[1], que les deux pièces ont été écrites sensiblement à la même époque, peut-être par le même auteur (nous reviendrons sur ce point plus loin). Le fait que l'action de la pièce se termine par l'arrestation de Leonora Galigaï nous incite de plus à penser que *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* a été écrite avant la condamnation à mort de cette dernière, sans doute pendant les deux mois d'instruction de son procès, entre début mai et début juillet 1617.

Tragédie encomiastique légitimant l'arbitraire d'un coup d'État, *La Victoire du Phébus français* est aussi une pièce qui revendique son origine rouennaise et qui justifie l'opposition particulière de la ville de Rouen et de son Parlement aux menées de Concini dans la région. Le maréchal d'Ancre, nommé gouverneur de Normandie après la paix de Loudun en mai 1616, se heurte continuellement aux parlementaires rouennais, qui lui refusent le droit de lever trop d'impôts pour entretenir ses gens de guerre et pour rétablir le fort Sainte-Catherine de Rouen – en réponse à ces refus, Concini dresse les fortifications de Quillebeuf que le roi fait abattre après l'assassinat[2]. Tout en glorifiant l'acte royal, le dramaturge de *La Victoire du Phébus français*, appartenant peut-être lui-même au milieu de la robe rouennaise comme de nombreux auteurs du théâtre normand, met en scène pour les spectateurs rouennais le spectacle de leur « héroïque » et juste résistance à l'usurpateur. L'actualité royale et l'actualité urbaine se recoupent ici dans la réjouissance de la chute de Concini, mais l'on pourra se demander si la cour et la ville ont nécessairement les mêmes intérêts.

La « tragédie » de *La Victoire du Phébus* est celle du Python-Concini, dont le titre évoque les épisodes de manière chronologique, de ses « desseins » à son « ignominie », c'est-à-dire aux outrages

---

[1] LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century,* Part I, vol. 1, *op. cit.*, p. 151.
[2] Sur ce point, voir FLOQUET Amable, *Histoire du parlement de Normandie,* Rouen, Edouard frère, 1842, t. V, p. 320-329.

faits à son corps après la mort. Par cette référence mythologique à la victoire de Phébus sur le Python, l'auteur de la pièce ne cherche nullement à convoquer la structure du mythe pour évoquer, par allusion et détour, l'actualité du plus haut degré de l'État français ; il propose au public une grille de lecture mythologique pour caractériser moralement et immédiatement les personnages de ces événements très récents, tout en respectant le déroulement presque contemporain du spectacle et l'inscription dans une géographie française des faits mis en scène – le titre indique d'emblée qu'il s'agit d'un « Phébus **français** » et d'un « Python **de ce temps** » (nous soulignons).

Le mythe convoqué est celui d'Apollon-Phébus, dieu du soleil, fils des amours adultérines de Zeus et Léto. Le premier exploit de ce jeune héros est de sauver sa mère en tuant le dragon envoyé contre elle par la jalouse Héra. Apollon, parvenu à sa taille adulte en quatre jours, se rend à Delphes et rencontre ce dragon au pied du mont Parnasse. Il le pourchasse, le perce de ses flèches et le laisse pourrir sur place, ce qui confère un double sens à son nom : Python est avant tout le pythien, celui qui est originaire de Delphes (*pythios*), mais il pourrait également être celui dont on laisse le corps pourrir (de *pyto*, se putréfier). Cet épisode mythologique est reproduit sur le frontispice de la pièce où une gravure sur bois représente Apollon-Phébus, auréolé de rais de lumière figurant le soleil, menaçant d'une flèche Python, représenté devant son antre et entouré au premier plan de crânes humains, ces bons sujets français qu'il a dépecés en s'enrichissant outrageusement. Une devise en latin, inscrite au-dessus de la gravure, vient légitimer l'acte du dieu-roi : « *Totum ne perderet orben* », c'est-à-dire « Afin qu'il n'anéantisse pas tout l'univers ».

La lecture « pythique » de l'assassinat de Concini ne constitue pas une exception dans la propagande qui prend pour cible le maréchal d'Ancre – au contraire « la figure du monstre Python devient progressivement l'image privilégiée pour évoquer le coup d'État de Louis XIII[1] » – et cet écho témoigne à quel point les deux pièces de notre corpus qui traitent de cet événement s'inscrivent dans une campagne de propagande structurée, orientée vers un but unique : transformer l'assassinat illégal en punition légitime et glorieuse pour le souverain. Faire de Louis XIII un nouveau Phébus, un Apollon pythien, permet au dramaturge de relayer la symbolique solaire du pouvoir royal, tout en montrant un roi vainqueur du mal – le Python figurant une version profane du serpent vaincu par saint Michel. La transposition est transparente pour le public et tout à fait efficace dans ses visées encomiastiques : comme pour Phébus et le Python, l'assassinat de Concini constitue le premier exploit du jeune Louis XIII qui, à l'âge de seize ans, s'est émancipé par cet acte du pouvoir de sa mère. Les pamphlets présentent de plus très souvent Concini comme un monstre[2] et le traitement réservé par la foule à son corps justifie en outre son identification avec le corps putride de Python. De plus, Python est dans la mythologie un dragon femelle, genre féminin qui peut faire allusion à la couardise du « coyon »

[1] DUCCINI Hélène, *Faire voir, faire croire, op. cit.*, p. 370.
[2] Hélène Duccini note que Concini est tour à tour désigné comme l'hydre ou le serpent vaincu par Hercule, le Python vaincu par Phébus, mais aussi comme un « crapaud baveux, vil et repoussant, un rusée renard, une sangsue avide des finances royales, [...] un scorpion inquiétant et sournois, un aspic venimeux, etc ». *Ibid.*, p. 336-337.

Concini ou bien qui permet d'inclure Leonora Galigaï, l'élément féminin de ce couple maléfique et sorcier, dans la victoire de Phébus. Et bien que la reine mère ne figure pas parmi les personnages de la pièce, absence sur laquelle nous reviendrons plus loin, elle pourrait prendre les traits de la jalouse Héra, responsable de la présence de Python dans le royaume de France.

Preuve que la mythologie n'est convoquée qu'à titre idéologique et non pour apporter une structure narrative à la tragédie, en dehors de « Phébus R. de F. » [roi de France] et de « Python M. D. » [maréchal d'Ancre], les autres personnages de la pièce n'appartiennent pas au personnel du mythe. La liste des personnages proposée sous le titre « Noms des Acteurs » est, comme souvent dans le théâtre d'actualité, hétéroclite, et cherche à susciter chez les spectateurs le plaisir du décodage de « clefs » onomastiques aussi transparentes que la référence à l'Apollon pythien : à côté de « Galigaï », seul personnage à être désigné à la vindicte du public par son nom réel, on trouve des noms de fonction ou de classe sociale (L'Homme de chambre, les Archers, Le Grand Prévôt, les Bandes des Bourgeois et les Troupes des Crocheteurs) et deux catégories de noms forgés. Tout d'abord les noms des personnages de l'entourage du roi et des princes de sang, constitués par un prénom inspiré de la vogue du roman pastoral (prénom parfois signifiant) et par une initiale : Lydor (lys d'or) de G. incarne certainement le duc de Luynes[1], favori du roi, Anti-mars de V. (Antimars dans la liste des personnages) le marquis de Vitry qui surpasse le dieu de la guerre en exécutant Concini, Cleridam de L. le duc de Longueville, Theocrat de V. le duc de Vendôme, Arlin de M. le duc de Mayenne et Toléon de N. le duc de Nevers. L'identification d'Alcé D. D. est moins certaine, il s'agit peut-être de Déageant qui prend part au complot contre le maréchal d'Ancre comme Alcé dans la pièce.

Enfin, un dernier nom n'est pas forgé sur ce modèle, celui du personnage de « Ruburo, démon » qui peut représenter à la fois Montalto, le premier médecin de Leonora Galigaï, mort en 1616, son remplaçant Philippe d'Aquin, médecin et savant rabbin originaire du royaume de Naples et encore l'astrologue défunt Ruggieri. Le nom seul de « Ruburo » concentre toutes les rumeurs de sorcellerie qui circulent autour de Leonora et de ses médecins : il conjugue le substantif *rubor*, la rougeur, à l'adjectif *robus*, roux ou rouge, c'est-à-dire la couleur du diable, mais il fait également entendre le mot *robur* qui signifie tout d'abord le chêne, mais aussi le cachot, l'instrument de torture. Si le dramaturge choisit ici un nom construit et signifiant, c'est sans doute parce que les personnes qu'ils visent en premier lieu sont mortes au moment où débute l'intrigue – ce que le public ne peut ignorer, tant les pamphlets se sont déchaînés sur l'entourage médical de Galigaï – et qu'il ne peut donc les viser qu'à travers un personnage symbolique, condensant tous leurs maléfices.

Pour légitimer l'acte extraordinaire que constitue l'élimination sans procès d'un sujet et donc justifier l'arbitraire royal, le dramaturge a recours à une construction dramaturgique simple et efficace,

[1] Lancaster analyse ce « G. » comme une faute d'impression car toutes les autres initiales correspondent à l'initiale des personnages historiques. Voir LANCASTER Henry C., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part I, vol. 1, *op. cit.*, p. 152.

fondée sur une structure binaire. Plus que de progression dramatique, il faut en effet parler ici de succession de tableaux qui se répondent à l'intérieur des actes : au monologue de Python qui, dans la première scène de l'acte I, prépare un complot contre le roi en s'alliant avec l'Espagne et recherche la division du royaume, fait écho le projet de vengeance du roi Phébus à l'encontre du rebelle Python dans la deuxième scène du premier acte ; le deuxième acte oppose de la même façon le dialogue entre Galigaï et Ruburo, qui affirme l'invulnérabilité de Python, et le démenti cinglant de cette soi-disant immunité par la mise à mort de Python dans la scène suivante ; enfin, l'acte III propose les tableaux de la punition successive des favoris italiens : à l'arrestation de Galigaï dans la première scène, répond la mise en pièce du cadavre de Python par le peuple dans la deuxième scène. L'unique scène de l'acte IV vient quant à elle apporter la conclusion heureuse de la « Tragédie » : la réconciliation du roi et des princes rebelles sur le corps de Python.

Tout en transposant sur le théâtre une biographie de Concini « entièrement biaisée par les accusations de son procès : tyrannies en Picardie et en Normandie, trahisons avec l'Espagne, mort tragique et ignominieuse[1] », *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* privilégie l'action sur le discours en représentant pour la première fois sur la scène du théâtre d'actualité des scènes d'une violence particulière et ce sans que l'acte sanglant ne soit condamné (à l'inverse du *Guisien*) : au pic de cruauté constitué par la mise à mort de Python dans la deuxième scène de l'acte II, c'est-à-dire au milieu de la pièce, fait écho, dans une sorte de crescendo macabre, la scène d'exposition du cadavre mutilé de Python à l'acte IV. L'absence de cinquième acte et de chœurs et la réduction à l'extrême du monologue protatique, alliées à cette représentation de la violence sur le théâtre, marquent l'appartenance de *La Victoire du Phébus français* à une esthétique qui rompt à la fois avec l'héritage des moralités et avec celui de la tragédie humaniste. Tragédie sanglante ou « de l'échafaud[2] », cette pièce témoigne d'un goût nouveau du public des spectacles et plus spécifiquement du public rouennais : à la légitimation politique s'ajoute une revendication esthétique ; sur le corps dépecé du « coyon » Concini se fondent à la fois le pouvoir du jeune roi et une nouvelle forme de théâtre sanglant.

(1) Le monologue « furieusement » politique du Python

Le monologue de Python qui ouvre la pièce semble répondre dès les premiers vers à toutes les caractéristiques du monologue furieux : « Quelle fatalité maintenant me travaille,/ Quelle horrible Alecton me gêne, ard et tenaille ? » (p. 5). Expression d'une fatalité qui s'abat sur le personnage, mise

[1] DUCCINI Hélène, *Faire voir, faire croire, op. cit.*, p. 371.
[2] Nous empruntons l'expression à Christian Biet. Voir, entre autres, BIET Christian, « Naissance sur l'échafaud, ou la tragédie du début du XVII^e siècle », in *Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, « Naissance », Montréal, printemps 2003, p. 75-105.

en accusation d'une des Furies, tout semble en place pour dérouler les quelques centaines de vers du monologue programmatique type. Cependant, ce très court monologue de soixante-six vers se révèle être un monologue « furieusement » politique, là où *La tragédie de feu Gaspard de Coligny* s'ouvrait sur un monologue « politiquement » furieux. Loin d'être possédé par quelques divinités infernales, Python se présente comme un stratège politique dont les « stratagèmes » sont constamment déjoués par Phébus : Python avoue en effet avoir déjà tenté « trois ou quatre fois » de « Faire faire naufrage au monarque français » (p. 5), mais l'ange gardien de Phébus l'a toujours protégé. « Aujourd'hui », le roi l'a mandé « pour une expresse affaire », ce qui est contraire aux desseins de Python qui voulait achever les fortifications de son château de Quillebeuf, pour ainsi maîtriser toute la Normandie qui se rebelle contre lui. Nous pouvons souligner ici que le dramaturge de *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* change ici quelque peu les données historiques pour servir son entreprise encomiastique : dans sa tragédie, c'est le roi et non la reine mère qui rappelle Python à Paris, changement qui permet au dramaturge de placer le jeune souverain au centre des rapports de pouvoir et d'évincer la reine mère – déjà exilée de la cour au moment de la publication de la pièce – de sa tragédie. Par la mention de la rébellion de la Normandie, l'auteur flatte de plus son public rouennais en soulignant la vaillance des « braves cités » normandes qui « Ont osé refuser [l]es fortes garnisons » (p. 6) de Python, préférant l'autorité des parlementaires et des échevins de la ville. Cette mention de la capitale normande, première d'une longue série, permet à l'auteur de séduire son public en glorifiant la résistance « Du peuple qui a su [...] empêcher » le désir de Python, résistance qui présente Rouen comme le meilleur soutien du jeune roi qui s'apprête à ordonner (dans le temps de la fiction) et a déjà ordonné (dans le temps de la représentation) la chute du favori.

Les obstacles n'empêchent cependant pas Python, cet « Atlas de la division », d'espérer mener à bien son projet de « guerre cruelle » en faisant « naître en France un tel embrasement/ Que son fertile sein sera son monument » (p. 7). Le dessein ultime de Python semble être de « conquêter » le trône, mais il se refuse à en dire davantage : « C'est assez discouru il ne faut pas tout dire ». Cette réplique, qui semble en décalage par rapport à la convention du monologue, peut être analysée comme une remarque méta-théâtrale : en refusant de préciser les projets de Python, l'auteur rompt avec le monologue programmatique hérité de la tragédie humaniste et prône une nouvelle esthétique fondée sur un suspens certes relatif, car tous les spectateurs de 1617 connaissent les faits représentés sur la scène, mais tout de même préservé au sein de la tragédie.

S'il n'est pas programmatique, le monologue est du moins délibératif et a permis à Python de prendre une décision : il se rendra au Louvre et tentera de dissimuler à Phébus ses projets félons, aidé en cela par son « fardé maintien » et ses « caractères » (p. 7), c'est-à-dire son pacte diabolique[1]. Dans

[1] FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire Universel* [1690], *op. cit.,* entrée « caractère » : « Se dit de certains billets que donnent des charlatans ou sorciers, qui sont marqués de quelques figures talismaniques ou de simples cachets. Ils font accroire qu'ils ont la vertu de faire faire des choses merveilleuses et incroyables comme de faire

les derniers vers, le monologue retrouve donc *in extremis* un caractère « furieux » qui déplace habilement la rébellion politique sur le terrain de la sorcellerie. Python se distingue en effet des princes rebelles à leur souverain par son pacte avec le diable, qui fait de lui le principe de la division et justifie donc sa mise à mort « sans autre forme de procès ».

(2) Un roi-Phébus capable de régner sans tutelle

La seconde scène de l'acte I présente au spectateur l'adversaire de Python, Phébus, entouré des gentilshommes qui vont participer à la mise à mort du traître. Cette construction en miroir que nous avons relevée pour chaque acte s'écarte encore davantage de la dramaturgie humaniste dont s'inspirent encore les tragédies du début du siècle que nous avons étudiées dans cette partie (dans ces dernières, le premier acte ne comporte qu'une seule scène d'introduction). Par son organisation en tableaux symétriques, *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* rompt avec la tradition du premier acte protatique et introductif et fait entrer le spectateur directement au cœur de l'action : le combat entre Python et Phébus. L'auteur ne mentionne pas l'endroit où se déroule la scène, mais l'on sait que l'entrevue entre Louis XIII (Phébus), le duc de Luynes (Lydor) et le duc de Vitry (Anti-mars) pendant laquelle se décide l'assassinat de Concini se déroule au château de Vincennes. Le dramaturge inclut également le personnage d'Alcé-Déageant (?) dans cette présentation d'un jeune roi capable de régner sans tutelle et déterminé à noyer dans le sang le « complot » de Python.

Phébus déplore tout d'abord les maux qui touchent le royaume de France depuis sa plus tendre enfance, et notamment l'assassinat de son père, le « Phénix des grands rois » (p. 8) dont la mort a permis à des « sangsues » de sucer le sang de la France et de manger les « fruits » de ses sujets. Ces accusations à l'encontre des favoris italiens visent implicitement Marie de Médicis qui avait beaucoup insisté auprès d'Henri IV pour faire de Concino Concini son premier écuyer. Phébus s'insurge contre le pouvoir qu'a acquis « ce Python venimeux » qui, sans vertu ni courage, « a voulu gourmander des pairs le premier prince » – allusion à l'arrestation d'Henri de Condé au Louvre. Enfin, le roi ne peut tolérer les actions de Python qui visent à usurper le pouvoir royal :

> Veut Python orgueilleux tenir le premier rang […]
> Veut du peuple normand esclaver la province,
> Élever des impôts, pratiquer des amis,
> Offenser les mignons de la sainte Thémis,
> Empiéter mon État, briguer mon diadème,
> Et planter son trophé' dessus mon tombeau même. (p. 8)

---

cent lieues en trois heures, d'être invulnérable à l'armée, etc. Quand on raconte quelqu'un de ces prétendus effets, on dit qu'il faut que cet homme ait un caractère, qu'il ait fait un pacte avec le diable ».

Ce violent réquisitoire entre en parfait écho avec les desseins que Python a exposés dans la première scène et permet au dramaturge de dresser le portrait d'un roi certes jeune, mais perspicace et avisé, ayant su déjouer le complot qui se trame contre lui, et soucieux à la fois de son peuple « normand » que le favori pressure, de ses parlementaires (« mignons de la sainte Thémis ») qu'il bafoue et de son État qu'il brigue. Lydor renchérit sur ces accusations en accumulant tous les griefs formulés à l'encontre du maréchal d'Ancre dans les libelles de l'époque : le favori de la reine vide les caisses royales, il est insolent envers les sujets du roi, il a recours à des médecins juifs et à la sorcellerie, il est lâche (la figure de Thersite, l'archétype du lâche dans l'*Iliade*, est récurrente pour désigner Python), il complote contre le roi et entretient enfin des liens coupables « avecques l'étranger » (p. 9), c'est-à-dire le roi d'Espagne.

Contrairement aux rois valois de notre corpus, Charles IX pour Coligny et Henri III pour les ligueurs, Phébus n'a cependant pas besoin d'être convaincu par son entourage pour punir ce sujet rebelle et l'« envoyer [...] au royaume des morts ». Le roi annonce en effet à ce Conseil réduit qu'il a déjà « mandé subitement » Python pour le « dépouiller de vie » et « Couper en un seul chef l'hydre des factions » afin de « n'avoir plus de dissensions » (p. 10). En digne fils de son père, Phébus est donc un roi de l'action, résolu à sacrifier un sujet pour sauvegarder l'unité du royaume et qui peut prendre seul des décisions d'importance. Il ne reste plus au roi qu'à fixer les modalités de cet acte salvateur : pour l'accomplir, il désigne Anti-mars à qui il révèle le plan qu'il a lui-même échafaudé et qui correspond point par point à l'assassinat du 24 avril. On peut noter que l'auteur évite de mentionner ici la première tentative avortée du dimanche 23 avril, dont la mention nuirait au prestige royal, et qu'il met en avant la détermination du roi à faire exécuter le maréchal d'Ancre, mais seulement si ce dernier résiste en faisant « du mauvais du sot ou du fougueux »:

> Que s'il fait du mauvais du sot ou du fougueux,
> Baillez le mot du guet ruez-vous sur ce gueux ;
> Et à coups de mousquet d'épée et hallebardes,
> Faites le chiqueter de vos illustres gardes. (p. 12)

L'issue de la confrontation entre Python et Phébus, illustrée par la construction en miroir de ce premier acte, est donc la mort violente de Python pour des raisons politiques : il s'agit de sauvegarder par cet assassinat l'unité menacée du royaume. Cependant, la menace d'un complot tramé contre le roi semble insuffisante (parce que peu fondée) pour légitimer un tel acte : pour justifier le recours à une justice extraordinaire, le complot politique doit se doubler d'un complot sorcier.

(3) Des favoris-sorciers ou comment épargner la responsabilité de la reine mère

L'acte II introduit le spectateur dans les appartements de Galigaï qui dialogue avec son fidèle « démon » Ruburo. Galigaï s'émerveille tout d'abord d'être parvenue au faîte de la gloire et de l'honneur malgré sa « basse qualité » (p. 12) ; le pouvoir politique dont elle se vante prend cependant rapidement toutes les formes d'un pouvoir magique diabolique, capable de renverser l'ordre de la nature :

> Je fais quand il me plaît du ciel le soleil pâle,
> Hécate quand je veux sur la terre dévale, [...]
> Je fais quand il me plaît par chiffres enlacés
> Les morts sembler vivants et les vifs trépassés,
> Bref je peux renverser l'ordre de la nature. (p. 13)

À l'image de son époux, « l'Ernéan de la confusion » (p. 7) et de la division, Galigaï provoque par ses pouvoirs maléfiques le désordre dans le « royaume français » (p. 13) et ses pouvoirs occultes ont permis l'ascension de son époux, protégé par « mille chiffres et charmes » (p. 14). Ruburo renchérit sur cette « immunité » de Python et de Galigaï en affirmant qu'ils se trouvent sous sa protection depuis leur départ d'Italie et qu'il leur a procuré la richesse et le pouvoir malgré l'absence de vertu et de vaillance du maréchal d'Ancre :

> Car dès que commandez incontinent je vole
> Là où vous désirez et vous apporte ès mains
> Cela qui est urgent pour tramer vos desseins. (p. 15)

Galigaï, inquiète pour la vie de son mari, demande à Ruburo s'il peut « venir en assurance » à Paris. Le démon la rassure en affirmant qu'« il n'y a en France/ Seigneur qui oserait l'œillader de travers » et tous deux se retirent pour attendre l'arrivée de Python.

Cette scène très brève se révèle assez « délicate » d'un point de vue idéologique : d'une part, mettre en scène l'origine maléfique du pouvoir de Python permet de présenter l'acte royal comme un acte du Bien contre le Mal et d'en légitimer ainsi le caractère « juridiquement » excessif, mais, d'autre part, affirmer que Python et Galigaï ont usé de charmes pour accéder à la gloire et à la fortune est une façon d'admettre l'efficacité des forces occultes au détriment de la providence divine. Pour justifier l'acte du roi sans conférer à la magie noire un pouvoir sur le réel, le dramaturge doit donc jouer d'un effet de construction : la préparation de l'assassinat de Python par le roi et son entourage dans la scène précédente et sa mise à mort dans la scène qui va suivre apportent ainsi un démenti cinglant à la prédiction de Ruburo selon laquelle Python n'a rien à craindre, et discréditent l'usage de la sorcellerie en la ravalant au rang de superstition.

La « diabolisation » des favoris et de leur entourage est d'autant plus ambiguë qu'elle permet de disculper la reine mère, qui aurait succombé à un envoûtement et n'aurait pas de son plein gré accordé à ses favoris toutes leurs richesses et leur pouvoir : si les signes, les charmes et autres

« caractères » employés par le couple Concini ont été efficaces, alors Marie de Médicis n'est plus coupable mais victime de leurs sortilèges de sorcier. Or *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* ménage d'une certaine façon la figure de la reine mère en ne la mentionnant jamais. Certes, la pièce met en avant la décision du roi présenté en pleine maturité et en pleine possession du pouvoir monarchique : Marie de Médicis, en exil au moment de l'écriture et de la représentation de la pièce, ne figure pas da la liste des personnages, et elle n'est mentionnée par aucun des personnages. Ce silence qui s'inscrit dans le projet encomiastique de la pièce, qui légitime et glorifie l'acte royal, permet également de ne pas évoquer la responsabilité de la reine mère dans l'ascension des favoris et ainsi de ne pas rappeler au jeune souverain que cet assassinat bien peu légal lui a surtout permis de s'émanciper de la tutelle encombrante de sa mère.

La diabolisation de l'ennemi a toujours son revers : s'il est efficace de montrer que le Mal est Mal pour justifier qu'on le mette violemment à mort, il convient toujours de montrer que le Bien n'est pas dupe de ses menées maléfiques et qu'il ne les laisse prospérer que pour les montrer à la face du monde en les réprimant de manière éclatante. Au sein d'un théâtre d'actualité de propagande, le camp du mal, qu'il soit celui des catholiques, des huguenots ou des favoris royaux, doit toujours être à la fois profondément méchant *et* profondément impuissant devant les actions de la Providence, Providence qui se révèle, dans *La victoire du Phébus français*, à travers l'exécution de la décision du souverain.

(4) La mise à mort du sujet rebelle sur le théâtre

La seconde scène de l'acte II, la plus longue scène de la pièce, se déroule au Louvre en trois temps. Tout d'abord, Python s'entretient avec son Homme de chambre à qui il confie son projet d'aller saluer le roi masqué « d'une feinte apparence » afin d'« éventer » le projet du souverain et de pouvoir ainsi « Et lui et son État ensemble molester » (p. 16). Dissimulé comme un « caméléon » et rusé comme un « renard sous la peau d'un lion » (images animales négatives qui reviennent d'un pamphlet à l'autre), Python affirme à nouveau sa volonté d'« Empiéter de Phébus le sceptre et royal siège » et de dompter les Français « sous l'Atlas de [s]es lois » (p. 17).

L'Homme de chambre lui fait cependant remarquer que son projet est contrecarré par la résistance des Normands et notamment de la ville de Rouen. Le dramaturge trouve encore ici une occasion de flatter son public par la bouche de Python, qui souligne la vaillance d'un personnage que nous n'avons pu malheureusement identifier mais qui est très certainement un parlementaire, à la fois « Archimède », « Mars » et « Solon », qui refuse de « subir [au] dessein félon » du maréchal. Ce dernier évoque également dans une tirade assez longue la probité des « Échevins de ville », « Que l'on ne peut gagner par or ne par argent » et mentionne à la fois leur fidélité au roi et leur habileté aux armes. Python entre ensuite dans le Louvre jusqu'« au milieu de la cour » (p. 18), le dramaturge

prenant ici quelques libertés avec l'exactitude des événements pourtant rapportés précisément par les gravures, et ce sans doute pour des raisons techniques, car il aurait été plus difficile de représenter sur la scène le pont dormant du Louvre. Ce « prologue » à l'assassinat est doublement efficace : d'une part, il permet au dramaturge de justifier a priori l'acte sanglant qui va se dérouler dans la suite de la scène en présentant un favori félon qui prépare un véritable coup d'État et, d'autre part, de chanter à nouveau les louanges de la « résistance » rouennaise aux menées de Concini dans son gouvernement de Normandie et de proposer ainsi à son public un miroir flatteur où il peut voir représentée la légitimité de son opposition.

La deuxième partie de la scène est consacrée à la confrontation entre Python et Anti-mars : ce dernier demande à Python de lui remettre son épée au nom du roi de France (le dramaturge met en avant le fait qu'il y a bien eu sommation de la victime avant les coups – ce dont on peut douter au regard des ambiguïtés des relations sur l'événement), mais Python s'insurge contre cet affront (« Mon épée, pourquoi, je ne la rendrai pas », p. 19). Anti-mars ordonne alors aux gardes d'exécuter le maréchal, et ce en des termes parfaitement explicites :

> Dépêchez chiquetez ce poltron à outrance,
> Éteignez en son sang le Python de la France. (p. 19)

Python est donc exécuté sur la scène et meurt sous les nombreux coups d'épieux des Archers, dont les exclamations sont la première marque du traitement burlesque du cadavre du maréchal dans la pièce :

> 1. Archer
> Sus braves compagnons, sus favoris de Mars,
> Perçons de nos épieux ce fat de toutes parts. [...]
>
> 2. Archer
> Sus **faisons un hachis** de ce lâche Thersite. (p. 19, nous soulignons)

L'auteur de *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* choisit de représenter la mise à mort de Concini avec des « épieux » et non à coups de pistolets et s'éloigne donc à nouveau de la réalité historique. Ce choix tient sans doute à une prédilection pour le spectaculaire, le « chiquet[age] » du corps de Python à coups d'« épieux » devant donner lieu à une scène sanglante très appréciée du « théâtre de l'échafaud » rouennais. La représentation de l'assassinat de Python a cependant aussi une raison politique : c'est dans le spectacle de la mort violente du sujet rebelle que l'unité du royaume qu'il a menacée peut se reconstruire. Facteur de dissension et de désordre, Python doit subir sur son corps même les souffrances qu'il a fait subir au royaume qui, lui, ne peut que se réjouir de cet assassinat : « La France par [s]a mort s'admirera heureuse » (p. 20). Le second Archer souligne en outre la douceur relative de cette mise à mort « Car s'il eût été vif la jeunesse française/ L'eût pendu pour trophée en une haute toise ». Cette remarque permet au dramaturge d'atténuer le caractère scandaleux de cet acte de justice extraordinaire, tout en créant un effet de crescendo sanglant

avec la seconde scène de l'acte III, où la « jeunesse française » va en effet se saisir de la dépouille de Python.

Dans la dernière partie de la scène, Phébus, dont l'honneur est préservé par son absence durant le meurtre, entre en scène pour en proclamer la légitimité :

> ANTI-MARS
> Celui qui veut ravir par force une couronne
> Est bien digne de mort.
>
> PHEBUS
> Le droit ainsi l'ordonne. (p. 20)

La sentence est donc rendue après son exécution, le droit vient justifier *a posteriori* une décision de l'arbitraire royal en légitimant cette mise à mort par la menace d'un coup d'État (« ravir par force une couronne »). La vengeance royale n'est cependant pas encore totalement consommée : le Python avait deux têtes et Anti-mars doit à présent « saisir Galigaï et son faux garnement » (p. 20).

(5) La déploration ironique ou le refus du pathétique

La première scène de l'acte III se déroule dans les appartements de Galigaï où Ruburo, tout d'abord seul, déplore la mort de Python qui, « vrai égout immonde/ Comprenait en lui seul tous les vices du monde » (p. 21). Cette déploration inversée (le mort est loué pour ses intentions maléfiques) et particulièrement dégradante (la comparaison à l'« égout immonde ») témoignent de la tonalité burlesque qui domine l'ensemble de la scène. Galigaï, qui ignore encore la mort de son époux, demande ainsi à Ruburo ce qui le pousse à « **vomir** une si triste plainte » (nous soulignons) et ce dernier lui annonce la mort de son « pythonique » (le suffixe héroï-comique venant ici dénoncer l'ambition déchue de Concini). Les déplorations de l'assassinat de Python sont de plus écourtées par Le Grand Prévôt : venu conduire Galigaï à la Bastille, ce dernier accuse la « magicienne » de pleurer des « pleurs de cocodril » et lui promet que, une fois « en cage », elle aura « du loisir de chanter [s]on ramage » (p. 23).

Ces éléments comiques témoignent d'un refus très sensible du pathétique : réduite à l'extrême et rendue ridicule par l'utilisation d'un vocabulaire injurieux ou burlesque, la déploration de Concini est immédiatement inversée, pour susciter le rire et le mépris du public et empêcher toute émotion à l'égard du favori comme toute condamnation de l'acte royal. On ne peut que souligner ici la différence entre le traitement de l'assassinat de Concini et celui de Gaspard de Coligny dans la pièce de François de Chantelouve, qui pourtant justifie les massacres de la Saint-Barthélemy de la même manière que *La Victoire du Phébus français* légitime la mise à mort du maréchal d'Ancre. Si l'amiral est présenté en 1575 comme un personnage négatif, furieux, lié aux puissances des enfers et déterminé à ruiner le royaume par un complot diabolique, il n'est jamais ridiculisé dans *La Tragédie de feu Gaspard de*

Coligny et si sa mort est racontée par le Messager au Peuple français comme un acte de libération de la France, elle n'est pas montrée sur la scène et n'est jamais présentée comme un objet de dérision[1]. Les traitements dégradants réservés au cadavre de Coligny, que ne sont pas sans évoquer les sévices pratiqués en 1617 sur le corps de Concini, sont présentés comme la conséquence de l'ambition de l'amiral et le retournement de fortune qui préside à sa pendaison n'est pas mis en scène sur un mode burlesque mais sur un mode terrifiant et proprement infernal – le spectateur doit être convaincu du danger que représentait Coligny pour le royaume. D'origine noble, grand personnage de l'État malgré sa trahison, l'amiral ne pouvait chez Chantelouve être l'objet d'une dérision parodique ; la destinée du traître étranger Concini, sorti du ruisseau pour atteindre les cimes du pouvoir, est au contraire sur le théâtre le sujet de tous les travestissements bouffons qui représentent les événements à peine passés sur un mode trivial et comique et recherchent le rire irrespectueux du public.

Le dialogue entre Ruburo et Galigaï permet également au dramaturge de reposer sur la scène la question de l'efficacité de la sorcellerie. Face aux accusations de Galigaï qui lui reproche d'avoir vendu son époux, le « démon » doit en effet admettre le rôle de la fortune dans la destinée humaine, fortune sur laquelle la magie noire ne peut rien : « Ne savait-il pas bien que tout est inconstant » (p. 22). Le débat est ainsi tranché : Python et Galigaï usaient de sorcellerie et doivent pour cela être sévèrement punis, mais cette sorcellerie est inefficace face à la volonté de Dieu qui défend Phébus, le roi très chrétien.

(6) Le miroir populaire de la justice royale : l'acharnement sur le corps de Python

La « Bande de Bourgeois » qui fait son entrée dans la seconde scène de l'acte III loue la toute puissance de « l'Éternel » qui « A éteint le Python qui embrasait la France » (p. 24). Les Bourgeois soulignent que, dans sa « royale clémence », Phébus a cependant permis d'« inhumer ce perfide inhumain » dans l'église de Saint-Germain car il ne pouvait punir Python « à l'égal de son vice » (p. 25). Quelques voix s'élèvent pour dire qu'il « le fallait traîner à la voirie/ Comme quelque carcasse ou charogne pourrie » (p. 24) et que « L'on le devait rôtir ou pour le moins brûler » (p. 25). Entre alors en scène la Troupe de Crocheteurs[2], qui a extrait le cadavre de Python de son sépulcre et le traîne dans la « bourbeuse fange ». La Troupe se justifie de son acte devant la Bande de Bourgeois en arguant du fait que « toujours d'ordinaire/ L'on déterre les corps des traîtres déloyaux,/ Comme ne devant être inhumés aux tombeaux/ De nos prédécesseurs ». Le traitement réservé au corps du maréchal d'Ancre

[1] Nous renvoyons à la Deuxième Partie, Chapitre 2, I- « Mettre en scène le massacre du 24 août ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité impossible », p. 398.
[2] D'après Furetière, les crocheteurs sont des portefaix qui transportent des fardeaux sur des crochets et, par extension, des « gens de basse condition, qui font des choses indignes des honnêtes gens ».

est présenté sur le théâtre comme un rituel sacrificiel par lequel le peuple vient légitimer l'acte royal en manifestant la solidarité des sujets avec le monarque dans l'exercice de la violence justicière. Le chemin de croix que l'on a réellement fait parcourir au cadavre de Concini constitue une sorte de miroir de la sentence du roi exécutée par Vitry-Anti-mars et l'acharnement de la Troupe de Crocheteurs sur le corps de Python reproduit à son tour sur la scène du théâtre de Rouen la violence parisienne du 25 avril 1617.

L'exhumation et le démembrement du cadavre n'ont cependant pas lieu sur scène, pour des raisons sans doute morales – la profanation d'une tombe est un acte hautement répréhensible – mais probablement aussi pour les raisons techniques invoquées notamment par Pierre Laudun d'Aigaliers dans son *Art poétique français*. Après avoir affirmé qu'il désire « faire le théâtre plus sanglant[1] » afin de plaire au spectateur, Laudun signale en effet qu'« il ne faut pas toujours représenter les horreurs de la tragédie devant le peuple » car cela pose des problèmes techniques de vraisemblance :

> Comment pourra-on démembrer un homme sur le théâtre ? L'on pourra bien dire qu'on le va démembrer derrière et puis venir dire qu'il est démembré, et en apporter la tête ou autre partie[2].

Si elle ne peut procéder au démembrement de la dépouille du Python sur la scène, la Troupe de Crocheteurs décrit cependant avec force détails à la Bande de Bourgeois – et à travers eux au spectateur – les sévices qu'elle lui a infligés ou qu'elle s'apprête à lui faire subir :

2. BANDE DE BOURGEOIS
Et où l'allez vous mettre.

2. TROUPE DE CROCHETEURS
Trainé par les ruisseaux lui faire reconnaître
En la place Royale, en la place Maubert,
Et par tous les carrefours ou plus de peuple appert,
Qu'il a injustement comme un traître sans foi
Attenté sur l'État et les trésors du roi.

1. BANDE DE BOURGEOIS
Vous nous contez ici de joyeuses merveilles,
Mais quoi où sont ses doigts, son nez et ses oreilles.

1 TROUPE DE CROCHETEURS
Nous les avons coupés et vendus à poids d'or,
Comme il voulait la France et les Français encor.

2. BANDE DE BOURGEOIS
Il n'a plus d'écritoire[3] et qu'est-elle devenue.

2. TROUPE DE CROCHETEURS
Plus que le demeurant elle a été vendue.

1. BANDE DE BOURGEOIS
Du reste de ce corps après que ferez vous.

---

[1] AIGALIERS Pierre Laudun d', *Art poëtique françois* [1597], Jean-Charles Monferran (éd), Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000, p. 205.
[2] *Ibid*.
[3] D'après le *Dictionnaire Universel* de Furetière, une « écritoire » est « une espèce d'étui où l'on serre les choses nécessaires à écrire, et particulièrement le canif, les plumes, l'encre et la poudre ». Ce sens est propice à l'allusion grivoise, bien que le sens précis de sexe masculin ne soit attesté dans aucun dictionnaire de langue moderne.

1. TROUPE DE CROCHETEURS
Dès lors que nous aurons assoupi les courroux
Que nous avons sur lui touchant ses insolences,
Nous le pendrons fangeux à ses propres potences,
Puis pour venger Phébus et les princes français,
Nous brûlerons son corps de ce funeste bois. (p. 26)

Selon un rite de justice archaïque, Python est puni par où il a fauté : on répand le sang de celui qui était plus lâche que Thersite, on vend ses organes à prix d'or comme lui-même exploitait le royaume de France. Et toute la communauté s'unit dans cet acte de vengeance : après la noblesse qui, par les mains d'Anti-mars-Vitry, a exécuté le sujet fauteur de discorde, les Bourgeois indignés du comportement du favori rejoignent le petit peuple des Crocheteurs pour accomplir le rituel du supplice *post mortem* de Python : « Vous ne serez pas seuls, ô vaillante cohorte,/ Ains nous vous servirons pour le gêner d'escorte » (p. 26). La communauté des sujets, ébranlée par les projets de Python, se reconstruit ainsi dans l'anéantissement collectif du sujet rebelle qui mettait à mal son unité ; dans le présent de la représentation théâtrale, la mise en scène du corps châtié permet aux spectateurs normands de partager sur un plan fictionnel et symbolique la vengeance exercée par le peuple parisien à l'encontre de l'ancien favori honni.

Mais plus que les trois ordres du royaume, c'est la Nature elle-même qui doit concourir au châtiment des crimes contre-nature de Python et notamment de sa volonté parricide à l'encontre du roi : les Crocheteurs conduisent ainsi sa dépouille sur un bûcher pour la brûler, « Puis que le ciel, la terre, et l'élément ondeux/ Ne veulent supporter ce Python malheureux » (p. 26). Cette mention des éléments naturels qui rétablissent l'ordre par le supplice d'un Concini qui voulait mettre le royaume sens dessus dessous est tout à fait topique et montre à nouveau combien *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* s'inscrit dans un ensemble d'écrits pamphlétaires qui combinent chacun de manière originale des éléments codifiés : Hélène Duccini indique que pas moins de huit pamphlets de 1617 utilisent cette image[1] et François de Rosset, dans la première « Histoire » de ses *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* publiées en 1619, « Des enchantements et sortilèges de Dragontine, de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse », qui retrace le destin de Concini et de Galigaï, conclut son récit par un sonnet dont voici le premier tercet :

Le feu, l'air et la terre, et le moite élément,
Refusant de donner à son corps monument,
D'autant que sa mémoire est partout diffamée[2].

L'ultime supplice du bûcher prive Concini de sépulture et donc de lieu de mémoire, la tragédie d'actualité refusant, par l'ironie et le burlesque et par la construction dramaturgique, d'être le lieu d'une quelconque commémoration de son souvenir.

[1] DUCCINI Hélène, *Concini : grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*, *op. cit.*, p. 336.
[2] ROSSET François de, *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps* [1619], Anne Vaucher Gravili (éd), Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 72.

La « pensée d'irrespect » à l'œuvre dans cette scène de mutilation burlesque du cadavre du maréchal d'Ancre par les « crocheteurs » et les « bourgeois » de Paris permet au public rouennais de partager, par le rire et la médiation de la scène, cette actualité voulue par le roi et « validée » par le peuple. En se moquant de Concini, en s'en jouant sur scène et dans la salle, les spectateurs normands « performent » pour ainsi dire l'humiliation du favori et participent ainsi par le biais du théâtre à l'acte de justice royale.

(7) Réconciliation du roi et des princes et affirmation d'un pouvoir monarchique de plus en plus « absolu »

Le dernier acte, dans une scène unique et conclusive, réunit Phébus, Lydor, Alcé et les princes révoltés Cleridam, Theocrat, Arlin et Toléon. Phébus, seul en scène, se réjouit tout d'abord de la punition de Python, « ce fat qui [lui] servait d'obstacle » et « Allait d'un cœur de roc [s]es sujets martyrant » (p. 27). Il faut ici noter que le roi se présente comme la victime principale des menées rebelles de Python car, conformément à la nouvelle vision bourbonienne du pouvoir monarchique, il incarne l'ensemble de l'État en sa seule personne. Phébus évoque ensuite la soumission des princes rebelles devant son « dessein si puissant » et constate avec joie que « ces invincibles princes,/ Oubliant tout dédain accour[ent] devers [lui] ».

Dans la suite de la scène, les Grands prêtent serment d'allégeance au « Monarque généreux des plus grands rois le roi » et se placent « sous les lois de [sa] volonté » (p. 28). Tout en se repentant, les princes justifient leur révolte en invoquant les forfaits de l'insolent Python qui ne respectait pas leur rang, dilapidait les fonds royaux et pratiquait la sorcellerie. Ces accusations font entendre la revendication des princes qui, depuis la mort d'Henri IV, exigent une plus grande place et un plus grand pouvoir auprès du roi. Theocrat s'indigne ainsi de l'influence qu'avait acquise Python, alors que les « princes de sang, bases de la couronne/ N'[étaient] quasi plus rien près de votre personne [le roi] ». Cleridam-Longueville rappelle quant à lui le rôle qu'il a joué dans le renversement de Python en le chassant de la ville de Péronne. Ces répliques des princes plaident pour la restauration du pouvoir des corps intermédiaires et notamment de la noblesse dans le nouveau règne personnel du jeune Phébus-Louis XIII. Cependant, le roi semble opposer une fin de non-recevoir à ces revendications, en indiquant d'une part que le projet de Python était tourné exclusivement contre sa personne, unique incarnation de l'État (« son dessein/ Était de **m'**arracher le sceptre de la main », p. 30, nous soulignons), mais aussi en s'attribuant à lui seul la gloire de l'assassinat du favori italien : « C'est un grand coup du ciel que la toute puissance/ **M'**a fait ainsi prévoir sa superbe arrogance » (p. 31, nous soulignons). En bon roi très chrétien, Phébus se présente *in fine* comme le bras armé de Dieu, qui cautionne la justice de la monarchie de droit divin et à qui il convient de rendre grâce dans les derniers vers de la tragédie :

Puisque l'Altitonnant qui voyait sa malice
Lui a fait éprouver notre juste justice,
Allons chanter une hymne (agréable à Ses yeux),
Secondant les accents des anges glorieux.
FIN (p. 31)

Tout en représentant sur le théâtre une nouvelle conception plus « absolue » du pouvoir monarchique, le dramaturge anonyme de *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* flatte une dernière fois l'ensemble de ses spectateurs rouennais : parlementaires, échevins, bourgeois et soldats se voient tous rassemblés par l'éloge de leur résistance à Concini, éloge qui plus est prononcé dans la fiction par les princes du royaume. Lydor et Alcé rappellent ainsi l'opposition des « honnêtes bourgeois » (p. 29) de Rouen aux projets de Concini, des « escadrons des enfants de la ville » à ces menées militaires, des « messieurs de la Cour de la duché normande » et des « échevins de Rouen la cité » qui l'ont éconduit. Arlin mentionne quant à lui le rôle qu'a joué le Parlement de Paris dans la sauvegarde du royaume (« Il eût perdu l'État c'est un point assuré/ Si votre Parlement ne l'eût contrecarré », p. 30), donnant un indice supplémentaire pour confirmer l'hypothèse selon laquelle l'auteur anonyme de *La Victoire du Phébus contre le Python de ce temps* appartient au milieu de la robe rouennaise. C'est ici que l'on peut s'interroger sur la coïncidence entre le point du vue « royal » et le point de vue « municipal » rouennais dans la pièce : l'éloge de l'attitude normande face à Concini ne tend-il pas à défendre le fait que la cité et son indépendance sont les meilleurs remparts contre la tyrannie des ministres, selon une argumentation topique qui va à l'encontre des velléités centralisatrices d'une monarchie en chemin vers l'absolutisme ?

En représentant sur la scène un événement qui fédère la haine de l'ensemble du public et qui permet à la communauté spectatrice de s'autocélébrer à une échelle locale (urbaine ou régionale), et ce alors que les événements représentés sur le théâtre sont essentiellement parisiens, le dramaturge confère à sa pièce qui met en scène des événements présents ou à peine passés un caractère d'actualité plus marqué, et ce d'autant plus que le temps opératif écoulé entre les événements et leur représentation théâtrale est réduit à l'extrême. Dans ce présent temporel et géographique de la représentation si proche du présent de la fiction, les spectateurs rouennais se trouvent rassemblés par la célébration en commun de l'acte royal et de leur propre résistance, dans une détestation du favori honni et dans la réjouissance de sa chute, mais aussi, peut-être dans une esthétique théâtrale spécifique.

(8) Une tragédie « à la mode de Rouen » ?

Nous l'avons vu, *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* constitue une rupture tonale dans notre corpus : sur la scène du théâtre d'actualité catholique, c'est la première fois que des personnages négatifs sont traités de manière si dégradante et burlesque – le théâtre mettant en

scène la pensée d'irrespect qui apparaît autour de cet événement dans les libelles. Mais cette pièce anonyme marque également une rupture esthétique et dramaturgique forte par rapport aux tragédies d'inspiration globalement humaniste que nous avons précédemment étudiées : *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* ne comporte en effet pas de chœurs, les monologues y sont rares et très courts, de même que les longues tirades sont évitées et, à plusieurs reprises, l'action (parfois sanglante) semble l'emporter sur le discours. Plusieurs remarques méta-théâtrales viennent souligner ostensiblement ce refus des longs discours et la prééminence accordée à l'action : Python abrège de manière surprenante son monologue protatique – traditionnellement assez étendu – en soulignant que « C'est assez discouru, il ne faut pas tout dire » (p. 7) ; de même, à l'acte II, alors qu'elle se livre à un panégyrique de ses pouvoirs qui aurait pu se prolonger encore sur quelques dizaines de vers, Galigaï propose subitement à son interlocuteur Ruburo de « chang[er] de propos » (p. 14), comme lassée elle-même de la longueur de sa réplique. À plusieurs reprises, les personnages semblent ainsi soucieux que le public ne s'ennuie si on lui raconte toute l'intrigue avant qu'elle ne se déroule sous ses yeux ou si on lui propose de longues tirades résumant les événements passés au lieu de lui donner à voir sur la scène des actions – particulièrement des actions sanglantes.

Deux autres vers nous semblent en effet pouvoir être interprétés dans le sens de cette défense d'une nouvelle esthétique théâtrale, avant tout rouennaise, où l'action violente représentée sur la scène vient concurrencer sur le théâtre les longues tirades de la tragédie humaniste. À Python qui se vante de pouvoir mettre la Normandie en coupe réglée dans la seconde scène de l'acte II, L'Homme de chambre répond par ces mots :

> Vous pouvez bien de sang fermer la tragédie
> Mais vous n'êtes aimé dedans la Normandie
> Car lors que vous allez un dessein désirant,
> Toujours quelqu'un du lieu vous va contrecarrant. (p. 17)

Cette réplique peut certes être lue comme le constat d'une situation militaire : Concini aura beau verser le sang des Normands grâce à ses armées et à ses fortifications de Quillebeuf, il ne sera jamais aimé dans la région dont il est gouverneur. L'expression « de sang fermer la tragédie » nous invite cependant à lire dans ces vers un double sens méta-théâtral : si la « tragédie » peut se jouer sur la scène du monde – selon une métaphore topique que nous avons déjà beaucoup rencontrée dans cette étude –, elle peut également faire référence au genre tragique tel qu'il se pratique sur les scènes de Normandie. C'est en effet à Rouen que s'est le plus développé, dans les premières années du XVII^e^ siècle, un genre tragique nouveau, qui se démarque des formes de la tragédie humaniste en abandonnant les chœurs et dont les effets sont principalement fondés sur la représentation de la violence sur la scène. À en juger par le nombre de publications originales rouennaises de ces tragédies sanglantes, le public normand semble tout particulièrement apprécier ce « théâtre de l'échafaud » (C. Biet), qui fait de la scène théâtrale un nouvel espace de jugement et de punition, redoublant

l'échafaud juridique de la place de Grève[1]. L'auteur anonyme – mais sans nul doute rouennais – de *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* ferait donc allusion, dans cette réplique de L'Homme de chambre, au goût de son public pour les effusions de sang et mettrait ainsi en garde Concini : il aura beau faire couler le sang sur le théâtre (et en particulier le sien), conformément aux attentes des spectateurs normands, il ne s'en rendra pas plus aimable auprès d'eux.

Par cette allusion au lien qui unit la « tragédie » historique de Concini et la « *tragédie* » d'actualité représentée, le dramaturge cherche encore à flatter son public en le confortant dans sa prédilection pour une esthétique « cruelle » qu'il met lui-même en pratique. Dans le même temps, il s'assure que les cruautés pratiquées sur le corps de Concini sous les yeux du public (d'abord sa mise à mort puis les sévices *post mortem*) ne vont pas susciter la commisération des spectateurs normands, qu'il prévient, au sein même de la pièce, que le personnage de Concini ne doit « pas [être] aimé [ou pleuré] dedans la Normandie ». Le choix esthétique de la tragédie sanglante devient instrument de propagande en faveur de la chute du favori : en versant le sang du maréchal d'Ancre sur la scène tout en empêchant toute forme de déploration ou de réflexion morale sur cette mort par l'absence de chœurs, et en substituant aux longues tirades héritées de la tragédie humaniste (souvent consacrées à l'hésitation entre la clémence et la sévérité) une action scénique violente, rapide et efficace, l'auteur de *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* célèbre « dramaturgiquement » la force et la résolution du jeune souverain, lequel, en parfait accord avec ses sujets – qui ont même prêté main forte à la punition – a su abattre le monstre qui menaçait le royaume et ne mérite que dédain et raillerie.

Le Python diviseur avait cependant deux têtes et c'est à la chute de la seconde, Leonora Galigaï, qu'est consacrée *La Magicienne étrangère*, tragédie anonyme rouennaise de 1617 qui forme le pendant de *La Victoire du Phébus français*.

[1] Voir BIET, Christian, « Échange et « contre-échange », Le maître et l'affranchi sur le théâtre de l'échafaud. L'action cruelle et la dramaturgie des contradictions dans *Le More cruel* (circa 1608) », in Marie-France Wagner, Louis Frappier et Claire Latraverse (éds), *Les Jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 285-318.

C) *La Magicienne étrangère* : justification théâtrale d'une « parodie de justice[1] »

La Magicienne étrangère, tragédie. En laquelle on voit les tyranniques comportements, origine, entreprises, desseins, sortilèges, arrêt, mort et supplice, tant du Marquis d'Ancre que de Leonor Galigaï sa femme, avec l'aventureuse rencontre de leurs funestes ombres, a été publiée à Rouen en 1617 et porte comme seule mention auctoriale « Par un bon Français neveu de Rotomagus », c'est-à-dire « fils de Rouen ». Elle a été attribuée à tort à Pierre Matthieu – pourtant originaire de Franche-Comté, comme nous l'avons vu – et c'est sous le nom de cet auteur que l'ouvrage est encore référencé dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Dans son étude sur la littérature dramatique en France au XVII[e] siècle[2], Henry C. Lancaster explique que cette fausse attribution est due au fait que Godard de Beauchamps, dans ses *Recherches sur les théâtres de France*, publiées en 1735, mentionne *La Magicienne étrangère* juste après avoir mentionné Pierre Mathieu, ce qui a conduit certains érudits à lui attribuer cette pièce par erreur. Nous ne reviendrons pas ici sur le détail de cette attribution erronée et renvoyons à l'article que Gilles Ernst a consacré à la question[3], en indiquant cependant que l'hypothèse qu'il avance selon laquelle Pierre Mainfray pourrait être l'auteur de cette pièce ne nous semble pas convaincante.

S'il semble impossible d'identifier avec certitude l'auteur de *La Magicienne étrangère*, il faut noter les ressemblances frappantes qui existent entre cette tragédie et *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps*, ressemblances qui peuvent laisser penser que ces deux pièces ont été écrites par le même auteur, ou, du moins, que l'un des auteurs anonymes s'est assez manifestement « inspiré » de l'autre. Les deux tragédies qui, de la même façon que les deux romans que Pierre Boitel publie en 1617 sur la chute de Concini puis sur celle de Galigaï[4], fonctionnent comme un diptyque, sont de la même longueur (une trentaine de pages), ont une structure identique rare en quatre actes, dont les trois premiers sont chacun composés de deux scènes et le dernier d'une seule scène à valeur conclusive. L'absence de chœurs, la rareté et la brièveté des monologues viennent encore souligner cette ressemblance entre les deux pièces. En outre, à deux reprises, les vers des deux tragédies sont pratiquement identiques : ainsi, Phébus, à la scène 2 de l'acte I de *La Victoire du Phébus français* s'indigne des menées rebelles de Python qui a voulu « Offenser les mignons de la sainte Thémis »

---

[1] Anne de Vaucher Gravili, in ROSSET François de, *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps, op. cit.*, p. 68.
[2] LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century,* Part I, vol. 1, *op. cit.,* p. 151.
[3] ERNST Gilles, « P. Matthieu, *La Magicienne étrangère* et la mort de Concini », in *Le Génie de la forme : mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 133-142.
[4] BOITEL Pierre, *La Défaite du faux amour*, Paris, P. Chevalier, 1617 et *Histoire tragique de Circé, ou suite de la Défaite du faux amour*, Paris, P. Chevalier, 1617.

(p. 8), alors que, dans la première scène de *La Magicienne étrangère*, le Grand Pan – qui désigne également Louis XIII – se réjouit de la mort de Conchine « Qui voulait commander aux mignons de Thémis » (p. 6). Dans cette même scène, le Grand Pan énumère les forfaits du maréchal d'Ancre « Qui fit assassiner le seigneur de Prouville,/ Qui cuida faire occir' le duc de Longueville », alors que dans le monologue d'introduction de *La Victoire du Phébus français*, Python rappelle ses crimes en usant des mêmes termes et des mêmes rimes : « Lors que je fis tuer le seigneur de Prouville,/ Et cuidais faire occir' le duc de Longueville » (p. 6). Ces similitudes étonnantes tendraient à faire croire que les deux tragédies ont été composées par le même dramaturge, mais il faut cependant noter que les très nombreuses allusions bibliques présentes dans *La Magicienne étrangère* ainsi que le personnel mythologique de cette pièce sont totalement étrangers à *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps*, et que les deux pièces, pourtant publiées de manière très rapprochée, n'ont pas été imprimées par les mêmes éditeurs. Il apparaîtrait donc plus probable qu'un des auteurs ait « plagié » l'autre, ou du moins se soit servi de la structure dramatique d'une pièce (vraisemblablement *La Victoire de Phébus*, selon une logique d'actualité qui s'impose au théâtre de propagande) pour rédiger la sienne le plus rapidement possible, transposant dans cette forme dramatique les informations colportées par les gravures et les pamphlets.

Le sonnet liminaire de *La Magicienne étrangère*, « À la louange du très chrétien très auguste et victorieux Louis de Bourbon roi de France et de Navarre » (p. 3), inscrit la tragédie dans le registre encomiastique. L'auteur anonyme s'efforce de légitimer l'exécution de Concino Concini en l'inscrivant non dans l'ordre de la justice humaine, mais dans l'ordre de la justice divine :

> Mais qui du Ciel ou vous envoya au cercueil,
> Ce Typhon qui voulait s'égaler au soleil,
> Ce fut vous par Vitry, si on croit le vulgaire.
> Mais moi cet argument (SIRE) ainsi je ne crois
> Car le Ciel par Vitry vous émut à le faire,
> Pour délivrer la France et le peuple françois. (p. 3)

Cet habile glissement permet de ne pas poser la question de l'arbitraire royal qui a pourtant présidé à l'assassinat sans procès du maréchal d'Ancre. Par l'accumulation des figures mythologiques, ce sonnet liminaire annonce de plus le processus de surlégitimation que va mettre en place l'ensemble de la tragédie. Le roi est ainsi comparé à « un Hercul' généreux » qui a étouffé les « hydres rigoureux », Concini et Galigaï, selon l'image traditionnelle du roi très chrétien exécutant l'hydre hérétique. La figure d'Hercule, attachée traditionnellement à la monarchie française et plus particulièrement à Henri IV, laisse cependant la place dans les tercets à la figure de Jupiter, à travers l'assimilation du maréchal d'Ancre et de Typhon, ce monstre mythologique au corps couvert d'écailles qui s'attaque aux dieux de l'Olympe et provoque l'ultime lutte entre les cieux et la terre avant d'être précipité par le dieu des dieux au fond des enfers. À la fois Hercule et Jupiter, Louis XIII incarne donc la force, la prouesse, la persuasion, l'intelligence et la sagesse, qualités grâce auxquelles il peut « Rendre la

France heureuse et les Français heureux » en ramenant « le siècle d'or » dans le royaume de France. La mention dans le sonnet du retour sur terre d'« Astrée », fille de Jupiter et de la déesse Thémis, exilée dans les cieux depuis la fin de l'Âge d'or, témoigne en effet de manière topique de l'avènement d'une nouvelle période dorée, inaugurée par l'acte du jeune roi contre les favoris italiens honnis.

Cette « bigarrure » référentielle se retrouve dans la liste des « Noms des acteurs » (p. 4), où se mêlent les références mythologiques, antiques, bibliques et historiques ainsi que l'univers de la pastorale. L'Ange gardien de la France côtoie les trois Furies – Alecton, Thesiphone et Mégère – tandis que l'Ombre de Conchine et l'Ombre de Galigaï peuplent des enfers païens sous le regard du démon Ténébrion. Le personnage du roi est baptisé Le grand Pan François, en référence à Pan, le fils de Zeus ou d'Hermès qui aide Zeus à vaincre Typhon, le monstre qui symbolise Concino Concini dans le sonnet liminaire, mais également à la divinité pastorale, protecteur des troupeaux (français). Les Conseillers du Parlement, l'Exécuteur et les Docteurs en théologie sont désignés par leur seule fonction ; les présidents nommés par le roi pour instruire le procès de Galigaï sont réunis dans un seul personnage qui porte le nom du sage et législateur antique, Solon français. Comme dans *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps*, les noms des gentilshommes de la suite du roi et des princes combinent le plaisir de l'énigme (transparente) avec le goût contemporain pour le roman pastoral, en associant un prénom parfois signifiant à l'initiale de la personne réelle : Aymelis [aime lys] de L. représente vraisemblablement le duc de Luynes, Leontide [qui a les attributs du lion] de V. le marquis de Vitry, Almidor de N. le duc de Nevers, Argante du M. le duc de Mayenne et Lucidor de L. le duc de Longueville. Enfin, Galigaï et Conchine – sous la forme d'une Ombre – sont, comme Galigaï dans *La Victoire du Phébus français*, les deux seuls personnages à être désignés par leur nom réel. Il semble que le dramaturge ait voulu conserver le nom réel des favoris tant détestés pour les désigner plus nettement à la vindicte du public et pour ne pas encourir le risque qu'une transposition onomastique, bien que transparente et composite, ne valorisât ces deux personnages historiques en les transformant en *persona* théâtrales.

Pour la première fois dans notre corpus tragique et en rupture manifeste avec l'héritage humaniste, *La Magicienne étrangère* ne commence pas par un monologue : la pièce s'ouvre sur le Conseil du grand Pan qui se réjouit de la mort de Conchine et projette le procès en sorcellerie de son épouse Galigaï. Les Furies, figures traditionnelles du monologue protatique sont rejetées dans la seconde scène du premier acte où elles affrontent L'Ange gardien de la France devant lequel elles se soumettent à la puissance divine. Les Furies se voient donc dépossédées de leur pouvoir néfaste sur le monde comme sur la tragédie : la volonté politique du grand Pan pourra s'exercer sans rencontrer d'obstacle. L'acte II fait pénétrer le spectateur dans le secret de l'instruction qu'il réduit à une seule scène, ce qui renforce l'impression d'efficacité de la justice royale : Galigaï, arrêtée pendant l'entracte, est interrogée et, sous la menace de la torture, avoue ses forfaits, tant politiques que sorciers, puis se voit immédiatement signifier sa condamnation à mort. La seconde scène de l'acte II apporte un écho

burlesque à cette scène de procès : aux enfers, Ténébrion et l'Ombre de Conchine s'entretiennent de la future exécution de Galigaï dans un dialogue non dépourvu d'ironie. La première scène de l'acte III, c'est-à-dire le milieu de la tragédie, est réservée au « clou » du spectacle : après une contrition sincère et une longue prière à Dieu, la maréchale d'Ancre est décapitée sur le théâtre. La seconde scène de cet acte cherche à nouveau à désamorcer la possible émotion du spectateur face à la constance de Galigaï lors de son exécution en représentant la rencontre aux enfers des Ombres de Conchine et de Galigaï, rencontre teintée d'humour macabre. Enfin, l'unique scène de l'acte IV apporte la conclusion apaisée de la tragédie : Le grand Pan, entouré de ses proches et des princes, rend grâce à Dieu pour la mort des deux favoris italiens puis, en bon roi bourbon et en portrait fidèle de son père, il clôt la discussion « Pour au métier de Mars [s']expérimenter » (p. 32).

(1) Une décision royale sur-légitimée

La première scène de *La Magicienne étrangère* se déroule au Louvre peu après l'assassinat de Concini. Le grand Pan, accompagné de ses fidèles Aymelis de L. et Leontide de V., des princes Almidor de N., Argante de M. et Lucidor de L. ainsi que du Solon français, remercie Dieu d'avoir préservé la couronne de France du danger que représentait le « parjure couard » Concini qui « voulait de [s]on État demeurer le vainqueur » (p. 6). Le roi justifie son acte en convoquant la menace du coup d'État que « Conchine », « ce second Typhé », fomentait contre l'Olympe de la monarchie française. Comme dans *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps*, le danger que représentait la rébellion du maréchal d'Ancre est présenté avant tout par le roi comme un danger pour le pouvoir royal incarné en sa seule personne. Selon le grand Pan, Concini désirait en effet :

> Contrecarrer ma gloire, envahir ma splendeur,
> Et bâtir mon tombeau sur ma propre grandeur. (p. 6)

Pour légitimer son acte de justice extraordinaire, le roi énumère ensuite les très nombreux méfaits de Conchine : l'anaphore du pronom relatif « qui » – représentant le maréchal – sur dix-huit vers dont quatorze vers consécutifs vient renforcer la violence du réquisitoire. Pour conclure, Pan présente enfin Conchine comme « le chaos de confusion », « l'argument de la division » et « le pivot des discordes civiles », c'est-à-dire comme le principe diabolique par excellence dont il faut éteindre « en ce siècle à jamais [l]a mémoire » (p. 7).

Aymelis de L., en bon favori, chante les louanges du souverain, mais Leontide de V. fait remarquer au grand Pan François que « ce n'est pas assez » et qu'« Il faut faire à sa femme en bref temps son procès » car c'est elle « la source du mal » dont « le venin de Cerbère » a fait naître tous les « discords ». Le grand Pan ne tergiverse pas sur les vertus de l'auguste clémence royale et condamne « ceste affreuse sorcière » à la mort « Avant qu'il soit trois jours ». Le resserrement de l'intrigue sur

quelques jours, alors que l'instruction du procès dura près de deux mois, s'explique par une volonté du dramaturge de souligner la fermeté du jeune monarque et l'efficacité du nouveau pouvoir royal.

La suite de cette première scène est consacrée à la justification de l'accusation de sorcellerie portée contre Galigaï. L'exécution de la sorcière est tout d'abord légitimée par la référence à « deux monarques Gaulois », Philippe Auguste et Charles IX, qui « punirent par le feu la sorcière malice/ De deux vieilles Circé » (p. 8) qui avaient usé de sorcellerie à leur encontre. Almidor s'en prend sur ce sujet à l'Italie, patrie de tous les sorciers et plus particulièrement du couple Concini, ce qui constitue une attaque à peine voilée contre la régente exilée, italienne également. Argante presse le Solon français de brûler Galigaï puisque « Conchine l'attend jà, pour elle il meurt d'ennui,/ Et lui tarde beaucoup qu'elle n'est avec lui ». Cette tonalité à la fois burlesque, qui parcourt l'ensemble de la pièce, participe de l'entreprise de légitimation de la mise à mort des époux Concini en désamorçant toute élévation tragique qui pourrait susciter l'émotion et la compassion du spectateur.

Le Solon français prend alors la parole pour attester qu'aussitôt que Galigaï aura été convaincue de sorcellerie, elle sera conduite en place de Grève. L'issue du procès est donc connue à l'avance par le juge lui-même, il n'y aura pas de débat *pro et contra* et le seul enjeu sera d'accumuler suffisamment de preuves pour justifier la condamnation aux yeux du public. C'est d'ailleurs à cette tâche que s'attelle Aymelis, qui convoque « ses livres de sorciers son vierge parchemin,/ Ses chiffres inconnus ses divers caractères » comme les « témoins iréfractaires » (p. 9) de sa future mort. L'évocation de ces preuves accablantes, qui furent forgées pour le procès, conduit Lucidor et Leontide à prononcer la sentence de Galigaï avant même qu'elle n'ait été arrêtée : « Car les lois du passé profanes et divines/ Commandent d'étouffer de semblables vermines ». Pan presse une dernière fois Le Solon français de procéder rapidement à l'exécution et répond à Almidor et Lucidor qui se réjouissent à nouveau de la mort de Conchine

> C'est assez discouru ici de cet affaire
> L'Éternel par Vitry ce beau coup m'a fait faire,
> Or doncques du passé n'allons plus discourant,
> Mais allons de ce pas faire le demeurant.

Ces quatre vers, qui concluent la scène, sonnent comme une proclamation esthétique qui fait écho à la décision du dramaturge de ne pas commencer sa tragédie par un monologue. Le début *in medias res* introduit le spectateur au cœur d'un dialogue qui est avant tout promesse d'action. Le roi refuse de trop s'attarder sur le passé de l'intrigue, bien qu'il s'agisse du passé immédiat, et oriente résolument la pièce vers « le demeurant », c'est-à-dire l'action à accomplir. L'issue de cette action est à la fois parfaitement connue (dans le temps de la fiction, parce que sa légitimité est prouvée, dans le temps de la représentation, parce qu'elle a déjà eu lieu), mais le fait qu'elle ne soit pas annoncée dans un monologue protatique par une entité divine ou infernale l'inscrit dans le champ de l'action humaine et plus spécifiquement royale, que la tragédie va célébrer.

(2) Le rejet des furies au second plan de l'intrigue

Les trois furies, Alecton, Thesiphone et Mégère, ne font leur entrée qu'à la scène 2 de l'acte I, dans laquelle Alecton appelle ses sœurs à la rescousse pour sauver du bûcher leur « sœur » et « intime complice » (p. 11) Galigaï. Pour la protéger, les trois sœurs décident de déchaîner toutes sortes de maux sur le royaume de France afin « Que le monde aux humains ne soit plus qu'un enfer » (p. 12). Mais alors intervient L'Ange gardien de la France, selon un collage de l'univers païen et de l'univers chrétien fréquent dans notre corpus : malgré les remontrances des furies qui l'accusent de jalousie envers les démons, L'Ange informe les trois sœurs que leurs projets sont vains car l'Éternel veille sur la France « Depuis treize cens ans » et qu'il a décidé de faire « expirer sa faute » (p. 13) à Galigaï. L'Ange menace de plus les furies de les attaquer avec l'aide de « saint Denis apôtre de la France » (p. 14) si elles ne retournent pas aux enfers.

À ces mots, les trois sœurs prennent peur : Mégère reconnaît que la puissance de Dieu s'étend « aussi même ès paluds infernaux », Alecton refuse de combattre la « sainte dextre » de son « maître » qui a déjà puni « Conchine » et « Montgomery » et Thesiphone affirme quitter la « partie » de Galigaï. Alecton clôt le débat en incitant ses sœurs à retourner aux enfers en abandonnant la maréchale à son sort, puisque le Mal ne peut triompher du Bien :

> Allons c'est trop longtemps en ce lieu caqueté,
> Retournons voir Pluton et laissons Galigaï,
> Puis que l'enfer en vain de lui aider s'essaye. (p. 15)

Cette mention méta-théâtrale (« c'est trop longtemps en ce lieu caqueté ») fait écho aux propos du grand Pan à la fin de la première scène (« C'est assez discouru ici de cet affaire ») et souligne à nouveau la rupture que constitue *La Magicienne étrangère* avec la tradition de la tragédie humaniste. L'utilisation des figures surnaturelles et notamment des furies, si présentes dans la tragédie du XVI^e^ siècle et en particulier dans notre corpus, est tournée en ridicule par le dramaturge : d'une part, les divinités infernales n'apparaissent qu'après Pan, le représentant du pouvoir divin sur la terre, qui a décidé du déroulement de la tragédie et contre la volonté duquel elles ne peuvent rien et, d'autre part, elles ne peuvent monopoliser la scène par de longs monologues furieux – leurs propos étant rabaissés au rang de « caquets ». La mise en scène de ces figures maléfiques semble indiquer *a contrario* qu'elles n'ont plus leur place dans une dramaturgie fondée sur une action politique et judiciaire, menée par un roi décidé et soutenu par Dieu. Cependant, leur tentative ratée de venir secourir Galigaï rattache la maréchale à leur univers démoniaque et prépare ainsi le glissement du procès du domaine politique au domaine sorcier.

(3) Le procès de Galigaï : le spectateur pénètre dans le secret de l'instruction

Le spectateur pénètre dans le secret de l'instruction du procès de Galigaï à la première scène de l'acte II ; il ne s'agit pas pour Le Solon français de déterminer la vérité des soupçons de magie noire, mais d'obtenir les aveux de la maréchale afin de légitimer son exécution. Ainsi l'engage-t-il à « accuse[r son] vice » et à se soumettre « à la sainte Justice » (p. 15) de Dieu à travers la justice du roi. L'accusation est tout d'abord politique : Solon reproche à Galigaï d'avoir recherché la division de la France, la disgrâce des princes et la discorde des provinces. Galigaï nie cependant en indiquant que ces actions auraient été contraires à son intérêt car c'est à la France qu'elle doit « [s]on heur et [s]on autorité » (p. 16), ce qui, aux yeux du spectateur, vient encore renforcer le scandale de sa trahison. Devant son refus d'avouer, Solon menace de lui « bailler la gène avec sévérité » et, comme lors du procès réel, déplace l'accusation du plan politique au plan de la sorcellerie en comparant Galigaï à Phèdre, Pasiphaé et Médée, célèbres pour leurs sortilèges sacrilèges. Devant la menace de la torture que brandissent à leur tour les deux Conseillers, Galigaï cède et décide de « déclarer toute la vérité » (p. 17). Elle acquiesce alors à tous les chefs d'accusation énumérés avec soin par Solon : son projet était d'envahir les provinces, de proscrire les princes et de ravir la couronne, ce qui constitue un crime de lèse-majesté humaine ; de plus, elle pratique la sorcellerie depuis l'âge de douze ans et possède tous les secrets de ce « métier », ce qui constitue un crime de lèse-majesté divine. Les aveux circonstanciés de Galigaï permettent au Solon français de prononcer sa sentence qu'il veut clémente, les sorcières étant généralement brûlées vives : « J'ordonne qu'ou ayez le chef décapité,/ Et que votre corps soit dedans un feu jeté/ [...] pour être a rien réduit » (p. 19). L'ordre est donc rétabli par la destruction totale du corps du sujet rebelle à Dieu et au roi : comme le souligne l'Exécuteur chargé de raccompagner Galigaï dans sa cellule, c'est en effet « l'heure dernière/ Que [Galigaï] diviser[a] plus le royaume de France » (p. 19-20).

En condensant l'instruction du procès et la sentence en une seule scène et en permettant au public de pénétrer dans le secret judiciaire, le dramaturge légitime la justice royale en mettant en exergue son efficacité. Le processus de justification de l'exécution le conduit de plus à représenter sur la scène la confession de Galigaï, alors que, dans la réalité, la maréchale n'a pas avoué les faits qui lui étaient reprochés ; par l'aveu scénique, le personnage de Galigaï accepte sa condamnation, ce qui permet au roi de n'être plus que le juge impartial qui fixe la sentence par la voix du Solon français, et non plus à la fois juge et accusateur[1]. La solennité de cette scène de procès et l'énoncé de la sentence capitale pourraient conférer à la condamnée une certaine grandeur aux yeux des spectateurs : la longue

[1] Sur la question de la nécessité de l'aveu dans un procès politique, nous renvoyons à l'article de FERNANDEZ Hélène, « Représenter un procès politique au XVII^e siècle, Michel de Marillac à Rueil (1632) », in Christian Biet et Laurence Schifano (éds), *Représentations du procès, Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*, Collection Représentation, Université Paris X-Nanterre, 2003, p. 427-436.

réplique dans laquelle Galigaï énumère ses pouvoirs de sorcière à la première personne du singulier (p. 18-19, « Je faisais mêmement par mes charmeurs efforts,/ Les morts sembler vivants, et les vifs sembler morts ») la présente ainsi comme un personnage maléfique mais exceptionnel dans le mal, qui pourrait susciter dans le public une admiration terrifiée. Or *La Magicienne étrangère*, à l'image de la production pamphlétaire extrêmement irrespectueuse à l'égard des époux Concini, cherche à circonscrire ce possible effet de « séduction » du spectateur en faisant suivre cette scène solennelle par une scène aux enfers particulièrement burlesque, dans la veine d'un théâtre urbain qui s'inspire des formes appréciées et plus anciennes du mystère et de la moralité.

(4) Le contrepoint comique du procès : le dialogue de Conchine et Ténébrion

L'ombre de Conchine entre en scène dans la seconde scène de l'acte II et se livre tout d'abord à un monologue déploratif : « Ombre malheureuse » (p. 20) condamnée à errer éternellement aux enfers, Concini se reproche son ambition et ses menées rebelles contre le roi, qui justifient sa mort et l'arrestation de son épouse. Cette déploration est interrompue par Tenebrion, démon « personnel » du maréchal, qui se réjouit de la mort prochaine de Galigaï :

> Io courage enfer ! la victoire est acquise,
> C'est ce jour que l'on doit décoller la marquise,
> Et devant le public jeter dedans les feux,
> Par un très saint arrêt, son vil corps odieux. (p. 21)

À l'instar de Satan dans les comédies protestantes du milieu du XVI^e^ siècle, Tenebrion sert la dénonciation du commerce que la sorcière italienne entretiendrait avec les puissances infernales : dans *Le Marchand converti* et *La Comédie du Pape malade*, le personnage du diable est utilisé pour montrer que la doctrine catholique romaine mène aux enfers et non au paradis ; dans *La Magicienne étrangère*, le « démon » de Concini – tout aussi comique et truculent pour le public que Satan dans les pièces de Jean Crespin et Conrad Badius –, se réjouit d'avoir emporté une « victoire », puisque la décollation de Leonora Galigaï va apporter une âme supplémentaire en « enfer ». Si les puissances infernales se présentent sur la scène comme les alliées de la maréchale – ce qui permet de légitimer les accusations de sorcellerie et autres maléfices dont le royaume de France aurait été victime –, elles appuient également la justesse de son châtiment en se réjouissant de son arrivée imminente aux enfers, et en soulignant qu'elle mérite son sort tragique : à l'acte I, tout en cherchant en vain les moyens de contrer sa ruine, Alecton souligne que Leonora a « mérité ce supplice » (p. 12).

Personnage comique qui participe à la dégradation burlesque des Concini, Tenebrion annonce la nouvelle de l'exécution prochain à Conchine qui lui demande si « Leonor de France maréchale/ [a]

fait le saut ? » (p. 21-22, nous soulignons) et qui, une fois qu'il a appris la sentence, s'étonne, tout comme Tenebrion, de sa clémence (la torture sera donnée au corps *après* la mort) :

> CONCHINE
> Mais quoi par sa magie et par son vil péché,
> Dites-moi mon ami **n'est-ce pas bon marché ?**
>
> TENEBRION
> Oui certes, et pour moi j'estimais que son vice,
> Se verrait expié d'un plus cruel supplice. (p. 22, nous soulignons)

Les expressions familières utilisées par Conchine ainsi que le peu de tristesse qu'il manifeste à l'annonce de la prochaine exécution de Galigaï contribuent à renforcer l'effet comique de ce dialogue. Conchine salue cependant la constance de son épouse devant ce grand déshonneur de mourir « au lieu patibulaire », mais Tenebrion l'empêche de glorifier le comportement de Galigaï en soulignant que « Jamais femme ne fut de la mort tant peureuse » et qu'elle se serait suicidé si elle avait pu prévoir son sort : « Si elle eût cru ramer au havre de la mort/ Des lacs de ses rubans elle se fut fait tort ». L'Ombre de Conchine prie Tenebrion de lui faire traverser le Styx afin qu'il puisse « le jour revoir », mais Tenebrion refuse « Puis qu'il faut d'if semer notre noire contrée,/ Pour quand ta Leonor y fera son entrée » (p. 23). Cette volonté de faire des enfers un lieu digne de recevoir feu la maréchale d'Ancre s'inscrit encore dans la tonalité burlesque de la scène, qui cherche à désamorcer la solennité de la scène précédente du procès et surtout le pathétique de la scène à venir de l'exécution. De plus, en insistant sur la venue imminente de Galigaï aux enfers, le dramaturge ne permet pas au spectateur de penser que la contrition de la « magicienne étrangère » sera assez efficace pour la sauver des flammes infernales.

(5) L'échafaud sur l'échafaud : la contrition émouvante de Galigaï et sa décapitation sur scène

La première scène de l'acte III donne à voir au spectateur un échafaud de supplice posé sur l'échafaud du théâtre : le « spectacle » donné pour la première fois en place de Grève à Paris est rejoué sur le théâtre de Rouen quelques semaines ou mois après sa première – et réelle – « exécution ». Le caractère spectaculaire de la mise à mort est souligné par la condamnée elle-même qui appelle ses yeux et son cœur à la contrition :

> Puisque mon corps l[a] base et l'égout de tout vice,
> Doit **servir de spectacle** en ce juste supplice. (p. 24, nous soulignons)

À la demande des deux Docteurs en théologie, Galigaï se livre dans cette scène à une confession complète et affirme sa foi dans la grâce divine pour la rémission de ses péchés : « Car vous n'ignorez pas que Dieu peut plus remettre/ D'offenses et péchés qu'on n'en saurait commettre » (p. 25). L'Exécuteur demande très poliment à Galigaï si elle désire « être voilée », ce à quoi la condamnée

répond tout aussi poliment qu'elle désirerait faire sa prière « au Créateur des cieux » sans bandeau sur les yeux, puis elle le prie de lui laisser le temps « De donner à [s]on fils quelque admonestement », ce que lui accorde le bourreau.

Galigaï prononce sa dernière prière dans une des plus longues tirades de la pièce : elle y affirme à nouveau sa croyance en la rédemption et accepte son châtiment qui la sauve de la mort éternelle car le sang du Christ est assez puissant « Pour effacer [s]on mal » (p. 26), puis elle recommande à son fils de ne pas tenter à son exemple « le sort de la fortune » en étant ambitieux, et se remet enfin entre les mains du « Seigneur immortel auteur de toutes causes », afin qu'il exauce sa prière. Un des Docteurs lui demande d'abjurer les démons, ce qu'elle fait en demandant une ultime fois pardon à Dieu, au « roi Louis » et « aux princes sortis du beau sang de Bourbon » (allusion à l'emprisonnement du prince de sang Henri de Condé, dont les princes tiennent les Concini pour responsables), avant de demander à l'Exécuteur avec une constance remarquable de faire « [s]on office » (p. 27). Ce dernier lui tranche la tête sur la scène, comme l'indique la formule rituelle « Recevez de vos maux doncques la payement », avant d'appeler le public de l'exécution à monter sur l'échafaud pour s'emparer du corps de la sorcière pour lui faire subir la seconde partie de la sentence :

> Recevez de vos maux doncques le payement,
> Sus sus montez en haut et venez ce corps prendre
> Pour le jetant au feu le consommer en cendre. (p. 27)

Le second Docteur clôt immédiatement la scène – la représentation du bûcher pourrait être techniquement difficile – en rappelant que l'exécution est la conséquence d'un arrêt du Parlement et donc de la justice royale :

> Retirons nous Monsieur puis qu'avec gravité
> Nous voyons de la cour l'arrêt exécuté. (p. 27)

Il faut ici se garder d'une lecture trop schématiquement foucaldienne qui verrait dans cette scène l'exercice d'une « cruauté » excessive de la justice royale à l'encontre du corps de la condamnée : comme l'a montré Pascal Bastien, les suppliciés en France au XVII^e^ siècle sont déclarés « infâmes », or « l'infamie est l'outil juridique qui provoque la mort civile et qui permet, en avilissant le condamné, de confisquer son corps au profit de la justice du roi[1] ». Ainsi, les émeutes autour des gibets sont rares en France, et l'exercice de contrition et de confession auquel se livre souvent le supplicié n'empêche pas sa déshumanisation corporelle car l'infamie disjoint le corps, objet du supplice, de l'âme, qui peut atteindre le salut. « La constance du condamné, intériorité qui appartient à Dieu, peut susciter admiration ou empathie ; mais au XVII^e^ siècle, elle ne suscite pas de pitié[2] » et ne remet pas en cause la légitimité de la justice royale, qui s'écrit sur le corps déclaré infâme et donc exclu de la communauté des hommes.

---

[1] BASTIEN Pascal, « Le droit d'être cruel : l'exercice de la cruauté dans l'ancien droit français », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres*, *op. cit.*, p. 185.
[2] *Ibid.*, p. 187.

L'admiration ou l'empathie du public – de l'exécution en juillet 1617, mais aussi de la représentation de *La Magicienne étrangère* – pourraient cependant se révéler idéologiquement délicate dans un système de propagande qui cherche à noircir et à avilir le couple Concini dans l'esprit des sujets du royaume et plus particulièrement des spectateurs rouennais. Pour limiter cette possible admiration devant la constance et la fermeté de la condamnée, le dramaturge utilise la même technique qu'à l'acte II, à savoir la juxtaposition d'une scène solennelle de confession et d'une scène burlesque et infernale qui fait appel à une certaine forme d'humour macabre.

(6) La légende noire des Concini : une rencontre aux enfers teintée d'humour macabre

Dans la scène suivante, Conchine, seul aux Enfers, revient sur ses regrets exprimés à l'acte II et affirme au contraire qu'il aurait dû mettre ses projets à exécution et tuer le roi : « Bref que n'ai-je en un coup d'un barbare couteau/ Mis la France et son peuple en un seul tombeau » (p. 28). Il renchérit ensuite sur la scélératesse de son comportement : « De vrai homme jamais ne n'acquit sous les cieux/ Plus que moi détestable, ingrat et odieux ». Ce réquisitoire, qui contredit le repentir auquel s'est livré plus tôt le personnage, permet à l'auteur de discréditer totalement feu le maréchal d'Ancre en convoquant le spectre toujours latent des deux régicides sanglants d'Henri III et Henri IV. Conchine s'interrompt cependant lui-même par une formule qui témoigne à nouveau d'une certaine désaffection des auteurs et du public normands pour les longs monologues hérités de la tragédie humaniste (« Mais changeant de propos »), quand il voit venir à lui une « ombre chétive » dans laquelle il ne reconnaît pas son épouse.

Galigaï s'indigne non sans ironie de l'accueil que lui réserve son époux, pourtant « Argument de [s]a perte » et « auteur de [s]a ruine » ; ce dernier s'excuse de ce « méconnaissement » provoqué par l'« idée difforme » de sa femme, qui l'empêchait de la « reconnaître aisément ». Cet épisode met très vraisemblablement en scène une vignette d'une gravure célèbre, l'*Histoire véritable de la vie et de la mort de Concini, prétendu marquis d'Ancre et maréchal de France et de sa femme*[1], intitulée « Rencontre faite en l'autre monde du mari et de sa femme avec leurs reproches », dans laquelle on peut voir Concini et Galigaï, vêtus d'un simple morceau de tissu cachant leur nudité, qui s'entretiennent sur les rives du Styx. Si l'on peut supposer que le maquillage nécessaire à la mise en scène de ce passage où les personnages apparaissent comme des fantômes défigurés devait renforcer pour le public la dimension comique de la rencontre, il est intéressant de noter à nouveau combien les deux tragédies d'actualité représentant la chute des favoris italiens s'inscrivent dans un discours de

[1] Anon., *Histoire véritable de la vie et de la mort de Concini, prétendu marquis d'Ancre et maréchal de France et de sa femme, laquelle fut exécutée en Grève par arrêt du Parlement prononcé le huitième de juillet 1617*, gravure sur bois, s.l., s.d.

propagande plus général, dont elles reprennent les motifs « types », à la manière de la *Guisiade* et du *Guisien* pour l'assassinat des frères Guise à Blois.

Les deux Ombres s'entretiennent de la mise à mort de Galigaï en multipliant les allusions burlesques : Galigaï désigne ainsi le bourreau par l'expression « Celui qui à Paris guérit du mal des dents » alors que Conchine lui dit que, si son cadavre a été brûlé, « C'était pour vous tenir un peu plus chaudement » (p. 29). Les époux se préoccupent de leur devenir au moment de la résurrection des corps et déplorent la dispersion de leurs cendres :

> L'OMBRE DE CONCHINE
> Je me plains de cela car j'aurons de la peine
> À retrouver nos os çà et là dispersés
> Quand Dieu réveillera les peuples trépassés.
>
> L'OMBRE DE GALIGAÏ
> On aura de la peine à les rejoindre ensemble
> Ayans été brûlés. (p. 29)

Cette évocation comique du problème de la résurrection de la chair – dogme qui apparaît cependant de moins en moins central dans la théologie catholique à la Renaissance[1] – met l'accent sur la dégradation dont ont été l'objet les cadavres du maréchal et de son épouse, en adoptant une tonalité ironique qui désamorce toute commisération et toute empathie et insiste sur l'avilissement des Concini, avilissement qui les marque à jamais d'infamie puisqu'ils ne pourront atteindre la vie éternelle.

Après s'être félicité de la clémence du roi envers leur fils – clémence qui, nous l'avons vu, est toute relative, mais *La Magicienne étrangère* est avant tout une tragédie encomiastique qui célèbre l'action de Pan-Louis XIII–, Conchine invite Galigaï à le suivre aux enfers où l'attendent les « fidèles sœurs Mégère et Alecton » pour « honorer [sa] célèbre entrée » (p. 30). Galigaï ne peut cependant accepter cette invitation héroï-comique car, comme toutes les âmes sans « sépulture », elle est condamnée, « Suivant l'antiquité », à errer cent ans avant « d'entrer céans ». Cet ultime châtiment permet au dramaturge de ne pas mettre en scène les retrouvailles infernales des deux époux et de conserver la conclusion « heureuse » pour le clan royal, au dernier acte de sa tragédie.

[1] André Dartigues parle d'un « déplacement d'accent » de la résurrection à l'immortalité de l'âme à la Renaissance, en vertu duquel on « tend à limiter le problème eschatologique à la question de l'âme, ou du moins à traiter comme secondaire le thème de la résurrection [de la chair] ». Voir DARTIGUES André, « Résurrection des morts, théologie historique », in Jean-Yves Lacoste (éd), *Dictionnaire critique de théologie,* Paris, PUF, 1998, p. 993.

(7) L'apothéose d'un roi majeur

Le grand Pan entre en scène à l'acte V, entouré de ses fidèles et des princes ; il loue d'abord le « roi des rois » qui a délivré le royaume de France d'un « Busire[1] inhumain », abaissant ainsi l'arrogance d'un Goliath « Pour un petit David saintement exaucer » (p. 30). Cette identification de Pan avec le roi biblique David insiste sur l'inégalité du combat et donc sur la vaillance et la ruse du jeune souverain, qui a pu par cet acte acquérir une majorité politique incontestée. En bon roi très chrétien, Pan rend grâce à Dieu, mais aussi à son Ange gardien et au « bon saint Denis » (p. 31), protecteur de la France. Les nobles se réjouissent de la mort des favoris italiens dont l'« exemple notable [...]/ Sera vu à jamais de la postérité ». Leontide souligne que les seuls « livres magiques », « statues de cire et cahiers judaïques » que l'on a trouvés chez eux justifiaient une condamnation au bûcher, tandis qu'Almidor juge que les « intelligences/ Qu'ils machinaient avec les ennemis de France » constituaient à elles seules un crime de « lèse-majesté » (p. 32). En réunissant ainsi les deux chefs d'accusation (politique et sorcier) et en estimant que chacun d'eux devait être puni par la mort, les gentilshommes du roi légitiment à nouveau la sentence royale à l'encontre de Concini – principalement accusé de subversion politique – et de Galigaï – condamnée avant tout pour faits de sorcellerie. Pan souligne cependant la clémence dont il a fait preuve car il ne veut « donner la mort égale aux vices », se haussant à la hauteur du nom qu'il s'est lui-même donné, Louis le Juste. Argante convoque alors la figure tutélaire et glorieuse d'Henri IV, dont Pan-Louis XIII s'est montré en cette occasion le digne héritier :

> Ainsi Henri le Grand votre preux géniteur,
> Mariait la justice avecques la douceur. (p. 32)

Les gentilshommes présents chantent à nouveau la « gloire » du roi, qui sera plus renommé pour cet acte que l'on a jamais estimé « Achille », « César », « Voire Pompée le Grand, Auguste et Alexandre » (p. 32). Le jeune souverain sait pourtant rester modeste et rendre l'honneur de sa victoire « à Dieu seul », avant de clore la tragédie par l'affirmation de son bouillant caractère et du sang bourbon – i. e. guerrier – qui coule dans ses veines :

> C'est ici trop tardé allons d'ardeur bellique
> Manier un cheval, ébranler une pique,
> Faire quelque surprise un assaut inventer,
> Pour au métier de Mars nous expérimenter.
> FIN. (p. 32)

La dernière scène de la pièce donne donc à voir au spectateur de 1617 un portrait élogieux du roi Pan-Louis XIII : à la fois roi très chrétien et « très bourbon », il se présente comme un monarque juste, avisé et clément, capable de gouverner sans tutelle et sans ces favoris « étrangers » que le peuple

[1] Dans la mythologie grecque, Busire ou Busiris est un roi d'Égypte qui sacrifie les étrangers pour conjurer la sécheresse. Il est mis à mort par Hercule, nouvelle identification élogieuse du roi Pan.

déteste. L'absence notable de la régente italienne Marie de Médicis, dont il n'est pas même fait mention dans l'ensemble de la tragédie, souligne de plus la nouvelle indépendance du jeune roi qui est, lui, français et homme, et donc plus à même de gouverner le royaume aux yeux du public. Cette « indépendance » ne joue cependant que par rapport aux mauvais conseillers et à une reine « étrangère » : *La Magicienne étrangère*, comme *La Victoire de Phébus sur le Python de ce temps*, oppose à cette tutelle néfaste dont le souverain s'est débarrassé l'union du roi avec son peuple – et plus particulièrement avec son bon peuple rouennais –, peuple dont il comprend les demandes (notamment l'éviction des favoris) et qui, en retour, légitime son action en y participant à sa mesure, dans les rues de Paris en prolongeant la violence d'État par une violence populaire, mais aussi sur les scènes du théâtre normand, en rejouant cette violence sur la scène.

À l'inverse de l'actualité mise en scène dans les autres pièces de notre corpus, l'affaire Concini ne semble pas faire question pour les contemporains et ne donne pas lieu à une littérature polémique *pro et contra*. Si elle est représentée sur la scène du théâtre d'actualité rouennais, ce n'est ainsi pas tant pour convaincre les spectateurs du bien-fondé de l'action royale (du moins pour le sort de Concini, la mise à mort de Galigaï étant un sujet plus délicat), que pour proposer au public la « mise en événement » de cette actualité somme toute relativement anecdotique, et ce afin de mettre en scène l'accès du roi à sa majorité politique et sa parfaite adéquation avec son peuple, une fois écartés les mauvais ministres et la régente italienne. Vidé de tout caractère problématique, cet « événement » fabriqué de toutes pièces pour être exposé – le roi aurait très bien pu faire protéger le cadavre de Concini afin de lui éviter les sévices *post-mortem* – se trouve donc à la fois « actualisé » par une opération de publication sans précédent (publication entendue ici à tous les sens du terme), et « dés-actualisé » par son intégration à un discours univoque très contrôlé, qui ne laisse place ni à la discussion ni à l'émotion. Nous nous trouvons ici devant un exemple manifeste « d'actualisation sous contrôle » (nécessairement royal) d'un événement.

De la même manière que le peuple s'est fait le bras armé du roi en dépeçant le cadavre de Concini et qu'il a « participé » à la justice souveraine en assistant à l'exécution de Galigaï, les dramaturges et les spectateurs de *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* et de *La Magicienne étrangère* valident l'action royale en rejouant ces châtiments sur la scène et dans la salle d'un « théâtre de l'échafaud », où l'action représentée prime sur le discours rapporté. Dans le présent du spectacle, l'humiliation des Concini est à nouveau performée sur la scène afin que la communauté des spectateurs puisse affirmer son soutien et sa participation même à l'éviction des favoris. Cette concorde nouvelle ne se fonde pas sur un rêve d'union pacifique, mais au contraire sur la « pensée d'irrespect », qui désigne à la vindicte satirique du public l'ennemi à exclure du groupe. Le refus du pathétique qui marque ces deux pièces anonymes témoigne ainsi du fait que le lynchage symbolique et concret des Concini ne suscite pas, du côté du pouvoir comme du côté des sujets, le regret d'une union

à jamais perdue ; il affirme au contraire le triomphe d'une nouvelle union du roi et de son peuple, fondée sur le rire partagé face au traitement burlesque et dégradant du maréchal d'Ancre. Là où la propagande royale de Charles IX et d'Henri III tentait de légitimer les « coups d'État » en les minimisant et en atténuant leur caractère violent (la Saint-Barthélemy, l'assassinat des Guise), la propagande de Louis XIII et de son entourage, relayée par toute la production pamphlétaire sur le sujet, affirme au contraire que le pouvoir d'un roi enfin adulte réside justement dans cette violence exemplaire. Si l'on peut deviner dans l'affirmation « municipale » de ces deux pièces rouennaises les futures oppositions urbaines (et en particulier normandes) à la politique centralisatrice de la monarchie bourbonienne, l'heure est pour l'instant à la concorde et à sa mise en scène sur le théâtre d'actualité, le jeune souverain semblant, par cet acte fondateur de son pouvoir personnel, jouir d'un « état de grâce » auprès de son peuple.

Pour légitimer et publier son acte d'émancipation, Louis XIII a su transformer une manœuvre politique relativement anecdotique en événement d'actualité à l'échelle nationale, et il a rencontré ce faisant une propagande tout à fait prête à relayer cette mise en scène tant qu'elle pouvait présenter le peuple comme un acteur de la chute des favoris honnis. Quand, dans la décennie 1620, le roi majeur est confronté aux derniers soubresauts des conflits religieux qu'il réprime brutalement, il s'agira au contraire de transformer immédiatement l'événement en histoire, et donc de le transformer en passé, afin que le danger qu'il représente ne contamine pas toute l'actualité.

II. Le présent « légendarisé » : théâtre d'actualité ou théâtre d'histoire ?

Contrairement aux événements de 1617, la soumission des rébellions protestantes par Louis XIII dans la décennie 1620 a un fondement religieux. Si l'opposition entre les confessions n'est plus directement théologique, c'est bien au nom d'une menace qu'ils sentent peser sur leur foi que certains réformés prennent les armes. Or, contrairement à son père, le relaps Henri IV, le jeune roi est un catholique fervent et résolu et donc on pourrait s'attendre à ce que le théâtre d'actualité qui met en scène ses victoires contre les rebelles glorifie la victoire de la vraie foi romaine contre l'hérésie protestante. Mais ce serait mal comprendre la politique de Louis XIII et, pour la seconde partie de la décennie, de son ministre Richelieu : il n'est pas question à cette époque de remettre en cause la situation de « tolérance » établie par l'édit de Nantes. Si le souverain prend la tête des armées pour mâter les rebelles protestants – qu'on peut appeler « hérétiques » en regrettant qu'ils ne se convertissent pas, mais qu'on ne tue pas en raison de leur foi –, c'est au nom du respect du roi, de l'État et de la paix, qui veut que le monarque ait le monopole de la violence légitime. Si les rebelles protestants doivent être punis, c'est au nom d'une faute politique, non d'une faute religieuse.

Certes, un esprit de croisade catholique souffle alors sur l'Europe et la monarchie encourage les conversions dans l'espoir de voir le royaume réuni à nouveau dans une seule et même religion, mais la propagande royale ne cherche nullement à rallumer la discorde entre les sujets. C'est un roi victorieux, mais également un roi de concorde et de clémence qui sillonne le sud-ouest et qui fait le siège de La Rochelle, et c'est avant tout un roi qui veut réunir tous ses sujets sous son autorité incontestée. En bonne propagande royale, le présent de ces ultimes conflits religieux doit donc être immédiatement « légendarisé » et se transformer en passé glorieux d'une révolte soumise avec fermeté et douceur (bien que, pour certaines villes, cette « douceur » soit toute relative).

Le théâtre d'actualité qui représente ces événements propose ainsi une vision rétrospective des faits : dans *La Tragédie des rebelles* (1624) et *La Rochelaise* (1629), que nous allons traiter ici de manière synthétique, les personnages rebelles racontent *a posteriori* les défaites qu'ils ont essuyées face au souverain et déplorent leur propre révolte, dont ils jugent parfois eux-mêmes la répression légitime. Contrairement aux tragédies sur les favoris italiens, ces pièces ne cherchent pas à donner une vision satirique dégradante des opposants du roi, et ce pour laisser ouverte la possibilité d'une réconciliation. La mise en scène des conflits est d'une certaine manière « dés-actualisée » par le fait que les personnages représentant les rebelles portent des noms de bergers de pastorale (*La Tragédie des rebelles*) ou bien sont constitués en chœurs de pastorale (*La Rochelaise*). La seule « actualité » que le théâtre se doit de montrer est celle du triomphe royal. Mais, comme nous l'avons déjà souligné, ce dernier est montré de manière rétrospective, comme déjà entré dans l'histoire pour contribuer à la

gloire future de Louis XIII. Cette mise en scène de l'actualité « *a posteriori* » permet un plus grand contrôle puisque le présent, présenté comme passé, apparaît toujours a-problématique : les faits sont triés et l'on peut dès lors forger la légende de l'événement dans le moment même où cet événement survient. Ces pièces d'actualité ne cherchent donc pas à susciter chez le spectateur une quelconque action dans l'au-delà de la représentation, si ce n'est l'admiration pour l'action héroïque de son souverain.

En contrepoint à cette « dés-actualisation » de l'actualité dans *La Tragédie des rebelles* et *La Rochelaise*, publiées en France sous le contrôle du nouvel État bourbon, nous présenterons dans une dernière sous-partie une pièce composée en français mais publiée dans les Pays-Bas espagnols et qui représente les premiers épisodes de la guerre de Trente Ans. Nous verrons comment, par une mise en scène spectaculaire, non univoque et « au présent » des événements, *La Sanglante bataille d'entre les Impériaux et les Bohêmes* souligne par contraste l'évolution du théâtre d'actualité dans le royaume de France vers un théâtre d'histoire et vers la tragédie « moderne », usant du détour et du cryptage pour représenter le présent et le passé proche.

A) Les derniers soubresauts des conflits religieux dans le royaume de France

Les années 1620 sont marquées par une reprise en main du royaume à travers un renforcement de l'autorité et de l'administration de l'État et une affirmation de la catholicité de la monarchie. Cette double politique trouve une illustration particulière dans la mise au pas des places fortes protestantes jugées rebelles à l'autorité royale, tout d'abord dans le Sud-Ouest dans les années 1620-1622, puis lors du siège de La Rochelle, en 1627-1628. Si on ne peut nier que ces conflits armés ont une dimension religieuse, il faut souligner que le processus de dé-théologisation que nous avons vu à l'œuvre depuis les années 1580 est à présent achevé : bien que les défaites des huguenots soient souvent présentées dans les publications catholiques comme des punitions divines, l'affrontement n'est jamais présenté dans une dimension théologique et les protestants punis sont bien moins considérés comme des hérétiques que comme des sujets politiquement séditieux. Malgré la violence des combats et la décision de faire exécuter les populations de certaines villes rebelles, Louis XIII ne remet d'ailleurs jamais en cause le régime de tolérance relative établi par Henri IV et si les libertés politiques des municipalités huguenotes sont parfois limitées, la liberté de culte n'est jamais remise en question – dans les limites « techniques » établies par l'édit de Nantes.

La tolérance, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, n'est cependant pas à cette époque un concept positif : elle est perçue comme un pis-aller pacifié, dans l'attente que le royaume puisse à nouveau refaire son unité religieuse. Si elle ne doit pas être poursuivie par les moyens de la guerre, cette unité peut être recherchée par la conversion volontaire : c'est à cette mission que s'attachent

plusieurs ordres religieux du royaume, et plus particulièrement les capucins et les jésuites, menant une croisade intérieure contre les réformés en pratiquant le prêche et la controverse dans les régions où la population huguenote est importante. Grâce à leur action pastorale et à la caisse spéciale destinée par l'administration royale à encourager financièrement les conversions, une grande partie de la haute noblesse calviniste est convertie au début du XVII^e^ siècle.

Cet élan missionnaire correspond à la sensibilité d'un roi qui a montré dès sa jeunesse un très grand attachement à la religion catholique : il assiste journellement à la messe et procède à ses devoirs de prince thaumaturge avec constance et abnégation (il touche ainsi 1 400 malades dans le bourg de Chizay le dimanche 30 mai 1621). Après avoir maté les princes rebelles dans les années 1616-1617, Louis XIII décide de lancer une offensive contre les huguenots séditieux. Terre privilégiée de la Réforme, le Béarn est la première région visée : après avoir demandé la restitution des biens ecclésiastiques plusieurs fois mais sans résultat aux autorités protestantes locales, le roi prend la tête de son armée et entre dans Pau en octobre 1620, ordonne la tenue d'une procession du Saint Sacrement, installe les jésuites et les capucins dans la province, avant d'être accueilli à son retour à Paris comme un champion du catholicisme.

L'affaire secoue fortement le parti huguenot : sans avoir obtenu l'autorisation royale et donc contrairement aux dispositions de l'édit de Nantes, l'assemblée générale protestante est convoquée à La Rochelle en décembre 1620 afin de préparer la résistance. Les réformés établissent des premiers contacts avec le roi d'Angleterre – ce qui constitue un acte de haute trahison – et, craignant la mobilisation des armées royales, l'assemblée institue huit cercles militaires qui se répartissent les provinces pour organiser la défense protestante. Il est important de souligner que la majorité des huguenots, et notamment le vieux Duplessis-Mornay, condamne ces préparatifs et proteste de sa soumission à la monarchie. La rébellion est avant tout menée par quatre seigneurs : le duc de Rohan, son frère le sieur de Soubise, le comte d'Orval, fils cadet de Sully, et le duc de La Force.

Un esprit de croisade semble traverser l'Europe : en novembre 1620, les forces conjointes de l'Espagne et du Saint-Empire ont battu les protestants de Bohême à la bataille de la Montagne Blanche, comme nous le verrons plus loin lors de l'analyse de la pièce de Denis Coppée *La Sanglante bataille* ; les communautés protestantes, inquiètes de la présence des troupes royales, prennent les armes dans les Cévennes en février 1621 ; à Paris, le 21 février, une foule catholique attaque les protestants qui reviennent du culte à Charenton, faisant plusieurs morts.

Le roi considère qu'il faut ramener les protestants à l'obéissance parce qu'ils se sont rebellés contre son autorité en s'assemblant et en préparant une défense armée : les participants de l'assemblée de La Rochelle sont déclarés coupables de lèse-majesté. En avril 1621, sous les ordres du roi et du duc de Luynes, nommé connétable, l'armée royale se met en marche vers le sud du royaume. Le 6 mai, à Tours, le souverain fait exécuter des sujets catholiques qui avaient attaqué des protestants quelques jours auparavant, afin de se donner à voir comme un roi de justice châtiant avant tout les séditieux,

quelle que soit leur confession. La campagne militaire royale est néanmoins placée sous le signe de la dévotion catholique : prières assidues, communion fréquente, toucher des écrouelles.

Le roi ne rencontre pas de résistance jusqu'à Saint-Jean-d'Angély : la ville, tenue par le sieur de Soubise, refuse d'ouvrir ses portes, mais doit capituler le 25 juin 1621. Selon un procédé qui sera souvent adopté par la monarchie pendant ces derniers conflits religieux, la liberté de culte est maintenue dans la ville, mais les murailles sont rasées. La plupart des places protestantes se rendent sans résister et selon un cérémonial qui met en scène leur soumission : le corps de ville remet les clefs au roi et lui jure fidélité. Des résistances se font cependant sentir : Clairac résiste quelques jours[1], Nérac également, et Montauban se prépare au combat en consolidant ses fortifications. Les armées royales se postent devant les remparts de cette ville le 18 août 1621, mais le siège piétine et les habitants huguenots opposent une résistance héroïque – les récits rapportent que même les femmes repoussent les assaillants à coups de faux. Les troupes du roi, touchées par la scarlatine, sont très affaiblies ; la nouvelle de la mort du duc de Mayenne, dernier des très catholiques frères Guise, d'un coup de mousquet huguenot reçu devant Montauban, se répand à Paris et suscite une émotion populaire qui se termine par l'incendie du temple réformé de Charenton. Le roi doit lever le camp le 14 novembre 1621, après avoir perdu les quatre cinquièmes de son effectif.

Encouragé par sa mère, avec laquelle il s'est réconcilié et qui fait son apparition au Conseil au début de l'année 1622, Louis XIII relance l'offensive en Poitou et vainc à nouveau Soubise dans les marécages de l'île de Riez (aujourd'hui Saint-Hilaire-de-Riez), le 16 avril 1622. Il reprend Royan le 11 mai et, un mois plus tard, la ville de Nègrepelisse, dont, fait exceptionnel, la population est entièrement massacrée. Les textes publiés très rapidement pour célébrer l'événement (dits « occasionnels ») présentent cette extrême sévérité comme une punition exemplaire exercée légitimement contre des sujets rebelles à l'autorité royale, et non contre des hérétiques – ce qui aurait contredit les dispositions « tolérantes » de l'édit de Nantes – ; cependant, l'exécution générale de Nègrepelisse est aussi décrite dans certains textes comme un juste châtiment de Dieu, témoignant de la qualité politico-religieuse de l'action royale.

Cette première vague de « reconquête » royale et religieuse se clôt à Montpellier : après un mois et demi de siège, la ville, aux deux tiers protestante, capitule le 18 octobre 1622. Le roi y fait une entrée solennelle le 20 octobre, accueilli par une foule en liesse. La paix de Montpellier confirme l'édit de Nantes, mais elle interdit la tenue d'assemblées politiques sans autorisation du roi et prévoit la destruction des fortifications des places de sûreté huguenotes, à l'exception de La Rochelle et Montauban. Privée de ses forces militaires et décimée par les violences perpétrées par les capitaines

[1] Dans le sonnet X de la Seconde partie de ses *Œuvres*, publiées en 1623, Théophile de Viau, présent pendant le siège du côté des armées royales après avoir abjuré le protestantisme en 1622, condamne la violence aveugle des hommes et le saccage de sa ville natale : « Sacrés murs du Soleil où j'adorais Philis,/ Doux séjour où mon âme était jadis charmée,/ Qui n'est plus aujourd'hui sous nos toits démolis/ Que le sanglant butin d'une orgueilleuse armée ».

royaux et en particulier par les armées du prince de Condé qui voulait par son zèle faire oublier sa rébellion de 1615, la société réformée méridionale est profondément affaiblie et elle est devenue minoritaire dans de nombreuses villes où elle était auparavant dominante. Les registres municipaux vont désormais désigner les calvinistes par l'expression « Religion Prétendue Réformée », les présentant comme des citoyens « de second rang[1] » et le roi leur interdit l'accès au consulat.

La mort en décembre 1621 du favori le duc de Luynes, emporté par l'épidémie de scarlatine sous les remparts de Montauban, et le départ en Italie du prince de Condé, déçu par le règlement pacifique du conflit lors de la paix de Montpellier, renforcent le poids de Marie de Médicis à la cour, et marque le début de l'ascension de son principal agent, le cardinal de Richelieu, qui entre au Conseil le 29 avril 1624. Après avoir obtenu la confiance du roi en 1625, le cardinal se lance dans une grande entreprise d'exaltation de la puissance monarchique et de renforcement de l'État royal. Il souhaite réduire les ambitions des princes, et contrôler la noblesse en interdisant notamment les duels, pour réduire la sphère d'autonomie de l'« honneur » et s'assurer que le roi conserve le monopole de la violence légitime.

Les huguenots se sentent menacés par les garnisons royales postées en face de La Rochelle et dans les îles de Ré et d'Oléron. Le sieur de Soubise réussit à obtenir le soutien de Charles Ier d'Angleterre pour relancer des opérations en France, ce dernier désirant se défendre contre une possible offensive franco-espagnole. La marine anglaise est en vue de l'île de Ré le 20 juillet 1627, mais la garnison royale postée sur l'île résiste, tandis que la plupart des sujets protestants condamne la prise d'armes. Richelieu et Louis XIII décident d'en finir avec La Rochelle, qui constitue un danger permanent sur la côte atlantique : le siège débute en septembre 1627, mené par Monsieur frère du roi, Gaston d'Orléans, nommé lieutenant général contre son gré. Le roi et Richelieu rejoignent le siège le 19 octobre, Monsieur quittant alors immédiatement son commandement. Suite à plusieurs tempêtes, les troupes anglaises abandonnent l'île de Ré et les armées royales ferment le chenal d'accès au port, afin d'obtenir un blocus complet de la ville. La Rochelle est contrainte d'expulser les bouches inutiles qui meurent au pied des remparts : le siège fait 15 000 victimes sur une population de 21 000 personnes. Après plus d'un an de siège, la ville négocie sa reddition et capitule le 28 octobre 1628. Le roi fait son entrée le 1er novembre, jour où est organisée une procession du Saint Sacrement dans l'ancienne place forte huguenote. Selon les dispositions de l'édit enregistré le 15 janvier 1629, les institutions municipales sont abolies, les remparts rasés et les notables ayant dirigé la sédition bannis.

L'impact de la chute de La Rochelle est considérable, en France, mais également dans toute l'Europe catholique : le pape Urbain VIII assiste à un service solennel à l'église Saint-Louis-des-

[1] LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629, op. cit.*, p. 453.

Français à Rome pour remercier Dieu de cette victoire, des centaines d'occasionnels[1] sont publiées qui comparent La Rochelle à une nouvelle Troie vaincue par un roi comparé au valeureux Achille, à une hydre malfaisante terrassée par un nouvel Hercule, à une seconde Jéricho aux murailles abattues par Louis XIII-Josué. Le roi aimera d'ailleurs s'entourer des témoignages de cette victoire : à Versailles – alors simple pavillon de chasse – il fait accrocher un tableau représentant le siège de La Rochelle. Le cardinal-ministre Richelieu, qui a dirigé seul le siège de la ville entre février et avril 1628, apparaît quant à lui comme le champion de la reconquête catholique ; mais il va décevoir les catholiques les plus zélés en abandonnant l'offensive intérieure contre les huguenots, pour tourner son attention et celle du roi vers la guerre européenne afin de contrer la puissance des Habsbourg. Cette nouvelle inflexion politique témoigne du pragmatisme du cardinal et de sa relative modération à l'égard des protestants : conquérir et raser La Rochelle signifie avant tout pour lui soumettre des sujets séditieux et rebelles à une autorité du roi qu'il veut affermie, et ce bien que les victoires obtenues soient toujours attribuées à l'intervention de Dieu, nécessairement présent aux côtés des armées du roi très chrétien.

Les nombreux textes qui sont publiés et diffusés autour des derniers conflits armés qui secouent la France entre 1620 et 1622 d'une part, et entre 1627 et 1629 d'autre part, sont tous – ou pratiquement tous – des textes en faveur de l'action royale, aucune ville d'impression importante ne se trouvant sous domination huguenote. Ces libelles, brochures, livrets et autres placards font l'éloge de la victoire du roi qui a su mettre un terme à la rébellion qui agitait le royaume. Mais bien qu'ils soient publiés très peu de temps après les événements – le temps opératif étant réduit à quelques jours, semaines ou mois –, ces « occasionnels », et en particulier les deux pièces d'actualité que nous allons étudier à présent, n'ont pas exactement pour objet un présent qu'il s'agirait d'infléchir dans un sens ou dans un autre, en incitant le spectateur à l'action en faveur de tel ou tel camp ou au ralliement à telle ou telle opinion. Ces textes proposent avant tout au public la vision d'un événement présent mis en scène de la façon dont la propagande royale souhaite qu'on s'en souvienne : il ne s'agit pas seulement, par la représentation orientée de faits militaires, d'assurer la légitimité du souverain dans le présent de l'actualité, mais également (et peut-être surtout) de bâtir sa gloire future et de construire une image de l'autorité royale qui convienne à la nouvelle forme que souhaite lui donner la monarchie bourbonienne.

[1] Voir sur ce point JOUHAUD Christian, « Imprimer l'événement. La Rochelle à Paris », in Roger Chartier (éd), *Les Usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 381-428.

B) *La Tragédie des rebelles (1622)* et le « pseudo-détour » tragico-pastoral : entre « légendarisation » et valeur exemplaire

La Tragédie des rebelles, où sont les noms feints, on voit leurs conspirations, machines, monopoles, assemblées, pratiques et rébellions découvertes[1], est publiée à Paris en novembre ou décembre 1622, par un certain « P. de B. parisien », que Soleinne identifie dans sa *Bibliothèque dramatique*[2] comme Pierre de Brinon, bien que cette attribution soit douteuse car ce dernier est conseiller au Parlement de Normandie et appartient à la branche de la famille Brinon installée de longue date à Rouen. Dédiée à la reine Marie de Médicis, avec laquelle le roi est tout nouvellement réconcilié, cette pièce évoque le soulèvement récent des places fortes protestantes et la façon dont il a été maté par les armées royales. Le titre même de la *Tragédie* indique clairement que la légitimation de l'action royale réside dans la rébellion de ses sujets, alors que ces derniers lui doivent totale obéissance.

Le choix de « noms feints » pour désigner les acteurs de ces événements si récents peut sembler étrange si on le rapporte à la liste des personnages, où l'identité des personnes désignées par ces noms est explicitement indiquée, chaque personnage dans la pièce étant mis en correspondance, à deux exceptions près, avec une personne historique réelle, un citoyen anonyme ou une ville. Meris est ainsi le sieur de Soubise, Doris la France, ou encore Alexis un Citoyen de Montauban. C'est la première et unique fois dans notre corpus qu'un dramaturge choisit de ne pas nommer ses personnages par leur vrai nom tout en indiquant clairement leur identité dans la liste des personnages – dans *Cléophon* par exemple, Jacques de Fonteny proposait certes une lecture à clefs transparente, mais qu'il fallait tout de même décoder et il n'était dit nulle part de manière tout à fait explicite qu'Ergasie était Henri IV. Est-ce que cette nécessité d'utiliser des « noms feints » tout en indiquant leur référent « réel » dans le temps de la représentation est le signe que les dramaturges commencent à ressentir le besoin de transformer les personnalités historiques qu'ils représentent sur la scène en personnages de théâtre, et donc de souligner leur statut fictionnel ? Il semble en effet que quelque chose de spécifique se joue dans l'incarnation d'une personnalité historique par un acteur sur le théâtre, car il arrive à plusieurs reprises que les dialogues mentionnent le nom de personnes réelles, qui n'ont pas d'incarnation dans la pièce (comme Jean de Gontaut-Biron p. 11, le duc de Mayenne p. 28), ou bien sans faire le lien avec le personnage qui le représente dans la tragédie : le nom de Soubise est ainsi mentionné au quatrième acte (p. 28), mais il n'est pas dit qu'il est le Meris du premier acte. Comment interpréter cette particularité notable de *La Tragédie des rebelles* ?

---

[1] P. DE B., *La Tragédie des rebelles, où sont les noms feints, on voit leurs conspirations, machines, monopoles, assemblées, pratiques et rébellions découvertes*, Paris, Veuve Ducarroy, 1622. Les citations renverront à cette édition.

[2] JACOB Pierre-Louis (éd), *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, Paris, Alliance des Arts, vol. I, 1843, p. 215.

Nous proposons de relier cette évolution – qui en est à ses débuts mais qui va conduire à la disparition du théâtre d'actualité de la scène française dans la suite du XVII[e] siècle – au « double renoncement » sur lequel repose, selon Hélène Merlin, la mise en place très progressive et non linéaire de l'absolutisme en France : renoncement du pouvoir royal à commander les consciences et à régir la sphère du particulier, qui va être assimilée au fur et à mesure à la littérature et, en contrepartie, renoncement des sujets à appartenir consubstantiellement à la sphère publique politique et donc à y participer. Choisir de donner à des personnalités historiques des noms de personnages appartenant à l'univers de la pastorale (Meris, Tirsis, Palemon, Menander, etc.), cela peut être pour le dramaturge parisien P. de B. une façon d'affirmer l'appartenance de sa tragédie d'actualité au champ de la littérature, quand bien même elle participe également d'une stratégie encomiastique de légitimation du pouvoir royal par la mise en scène d'un événement réel et récent. « L'argument » de la *Tragédie* semble d'ailleurs relayer cette revendication littéraire, d'une part parce que l'auteur y justifie l'appellation de « tragédie » non par la traditionnelle métaphore du monde comme échafaud tragique, mais par un rappel des critères formels du genre (« Toute tragédie est sanglante, et ne se finit jamais que par une catastrophe de malheurs, qui s'éclatent en fin au désavantage de ceux qui en sont les premiers auteurs », p. 5), d'autre part parce que le dramaturge affirme que sa pièce « est **une pure invention**, par laquelle sous noms feints, on peut reconnaître qu'en vain la rébellion s'attaque aux justes armes du roi » (p. 6, nous soulignons). P. de B. revendique ainsi la paternité d'un genre théâtral nouveau, qui consiste à mettre en scène l'actualité à travers des « noms feints » – nous savons à la fin de cette thèse que cette déclaration est incorrecte, ou de mauvaise foi[1].

Aucun des événements évoqués dans *La Tragédie des rebelles* n'est en effet « invent[és] » : les batailles, les prises de ville, les entrées royales narrées par les personnages correspondent parfaitement aux événements des années 1620-1622, mais en revanche la rencontre des différents personnages, et en particulier des personnages allégoriques de Doris-La Ville de Paris, Cloris-La France[2] et Mégère-La Rébellion, est « pure invention » de l'auteur, qui propose à son lecteur de se livrer à une lecture allégorique de sa pièce. *La Tragédie des rebelles* clame dans « L'argument » son statut fictionnel, qui garantit sa lecture « morale » sur le mode de l'*exemplum* historique et « dés-actualise » les événements représentés : il ne s'agit pas tant pour le public de « reconnaître » sous les « noms feints » de pastorale les faits qui appartiennent à l'actualité, mais de « reconnaître » la leçon politique générale que l'on peut tirer de leur représentation, à savoir « qu'en vain la rébellion s'attaque aux justes armes du roi ».

---

[1] À la même époque, le roman et l'histoire tragique utilisent le même détour par des « noms feints » qui renvoient (supposément) à des personnes réelles. Les *Histoires des amants volages de notre temps* (1617) de François de Rosset est ainsi sous-titrée « *où sous des noms empruntés sont contenus les amours de plusieurs princes, seigneurs, gentilshommes et autres personnes de marque, qui ont trompé leurs maîtresses, ou qui ont été trompés par elles* ».

[2] L'identification des deux nymphes est inversée dans la liste des personnages, nous rétablissons conformément à la didascalie qui ouvre l'acte II.

Le titre de la pièce est cependant bien plus proche d'une lecture d'actualité et renvoie sans détour au soulèvement des places fortes protestantes à peine soumises par le roi : *La Tragédie des rebelles, où sont les noms feints, on voit leurs conspirations, machines, monopoles, assemblées, pratiques et rébellions découvertes*. *La Tragédie des rebelles* se place ainsi dans un entre-deux, d'une manière qui n'est pas sans évoquer *Cléophon* : tout en appartenant au théâtre d'actualité tel que nous l'avons défini – il n'y a pas de détour fictionnel qui proposerait une fable compréhensible et cohérente indépendamment des événements récents et les personnages renvoient explicitement à des personnalités historiques –, la pièce affirme son statut d'*exemplum* historico-théâtral. Le dramaturge souhaite donc que le spectateur tire un enseignement politique des faits représentés, par un procédé de transposition que nous qualifierons de « pseudo-allégorique », en raison, d'une part, du décalage entre le genre revendiqué (la tragédie) et les personnages empruntés à l'univers de la pastorale, et, d'autre part, du fait que le spectateur doit *et* ne doit pas deviner qui sont les personnages mis en scène sous les « noms feints ».

Le choix de ce « détour » relatif, s'il semble s'inscrire dans une revendication d'autonomie auctoriale nouvelle, peut également être expliqué par un contrôle de plus en plus strict exercé par le pouvoir sur la production d'actualité. Si l'État monarchique laisse progressivement aux sujets une plus grande autonomie dans la sphère particulière de la production littéraire, il entend maîtriser le discours politique dans la sphère publique. Si cette maîtrise est impossible – comme le montreront bien les mazarinades –, elle n'en traduit pas moins une volonté du pouvoir à laquelle les auteurs peuvent décider de se conformer. En dédiant sa pièce à la reine mère, le dramaturge P. de B. fait preuve d'allégeance à la monarchie et l'on pourrait analyser son choix de recourir à des « noms feints » comme une manière de se soumettre aux attentes du pouvoir royal. Contrairement à *La Victoire du Phébus français* et à *La Magicienne étrangère*, où seuls les personnages négatifs portent explicitement les noms des personnalités historiques qu'ils représentent, afin de les désigner plus clairement à la vindicte du public, ici tous les personnages mis en scène sont des « rebelles » – le camp royal n'apparaît pas, sauf sous les traits allégoriques des nymphes Doris-La Ville de Paris et Cloris-La France – et ils pourraient donc être désignés par leur vrai nom dans une pièce d'obédience manifestement « royale ».

Cependant, les « rebelles » du début des années 1620 ne subissent pas le sort dégradant de Concino Concini et de Leonora Galigaï : l'édit de pacification de Montpellier du 18 octobre 1622 les réintègre tous dans leurs biens et leur honneur. Si P. de B. condamne dans sa pièce leur rébellion, il ne s'agit pas pour le dramaturge de livrer un portrait grossier et déshonorant des chefs de la révolte huguenote (bien que la supposée couardise de Soubise soit soulignée à plusieurs reprises), mais surtout de donner à voir la puissance et la magnanimité du roi qui a su, une fois la démonstration de son pouvoir faite, pardonner à ses adversaires. Ne pas représenter sur le théâtre les rebelles sous leur vrai nom, tout en l'indiquant dans la liste des personnages, c'est donc témoigner d'un respect de l'action royale en ne prenant pas le risque, après le changement de ton particulièrement notable qui a marqué

la production d'actualité entourant l'affaire des favoris italiens, de ridiculiser sur la scène des personnes que le roi n'a pas voulu punir de manière dégradante. Seuls Mégère-La Rébellion et le magicien Amilcar – qui représente Pierre Du Moulin, premier pasteur du temple de Charenton qui, de peur d'être arrêté, se réfugie en 1621 à Sedan – sont condamnés à l'acte III en raison du lien qui les unit au diabolique et à la sorcellerie. Mégère est cependant une entité abstraite qui permet d'atténuer utilement la responsabilité des nobles que le roi a graciés ; quant à Pierre Du Moulin, il concentre en sa personne, comme Leonora Galigaï, les accusations de rébellion, d'hérésie et de sorcellerie, mais il n'est pas non plus mis en scène sous son vrai nom, et l'auteur se sent obligé de signaler dans « L'argument » qu'il n'est pas sûr que ce grand érudit soit véritablement un magicien diabolique, comme le voudrait la rumeur : « (je ne peux pas dire pourtant, que Du Moulin soit de ce métier ; je ne le sais que par opinion) » (p. 8).

Les « noms feints » permettent enfin au dramaturge de ne pas sembler commenter la décision du roi sur le théâtre : les faits ont inspiré l'*inventio* de l'auteur, mais il ne les remet pas en jeu dans sa pièce, il les rapporte sur le mode du récit (aucune action n'est représentée sur la scène) et en les transposant sous un vernis pastoral dont il donne toutes les clefs dans « L'argument », combiné à une structure dramatique tragique qui donne à voir au spectateur la défaite inéluctable des rebelles. Bien que l'extrême popularité du roman pastoral incite les auteurs à convoquer l'univers de la bergerie afin de plaire au public, le choix de mettre en scène les personnalités historiques sous des noms de bergers n'est pas seulement un effet de mode : contrairement à la tragédie qui représente l'histoire passée et à la comédie qui donne à voir le présent sur un mode traditionnellement générique (avec des personnages types et non des personnalités réelles), la pastorale, en s'inscrivant en apparence dans un hors-temps et un hors-lieu (dont nous avons vu précédemment qu'ils pouvaient être très ancrés dans l'ici et maintenant de la performance[1]) permet au dramaturge d'opérer une sorte de « pseudo-détour » théâtral, qui établit une distance minimale avec les faits représentés et les rejette d'une certaine façon hors du temps présent de la représentation, tout en leur conférant une aura « historique » au sens de « légendaire », et ce grâce à la structure dramatique tragique.

Cette combinaison du personnel dramatique pastoral et de la tragédie traduit un rapport nouveau à l'actualité : s'il faut d'une part que le dramaturge loue les victoires à peine remportées par le roi, il ne faut pas que ce présent soit mis en scène comme possiblement « discutable » ou comme devant entraîner une action des spectateurs dans l'au-delà de la performance. Il ne doit que traduire une adhésion à la gloire monarchique encore renforcée par les récentes actions royales : mise en scène pour être glorifiée, la geste héroïque du roi de France doit immédiatement se faire histoire pour participer à la légende en construction de la monarchie bourbonienne et le choix du temps à la fois

[1] Nous renvoyons notamment aux parties consacrées à la *Bergerie spirituelle* de Louis Des Masures p. 184, à la *Bergerie* de Pierre de Ronsard p. 357 et à la *Pastorelle sur la victoire* de Loys Papon p. 432.

historique et « suspendu » de cette « tragi-pastorale » d'actualité semble pleinement convenir à ce projet.

Du genre tragique, *La Tragédie des rebelles* emprunte « le catastrophe dernier » (p. 5), mais également la structure en cinq actes ; conformément à l'évolution progressive de la tragédie au XVII^e^ siècle, la pièce est cependant dépourvue de chœurs. À l'acte I, les bergers Meris et Tirsis, représentant monsieur de Soubise et monsieur de Favas [ou Fabas], décident de se reposer sous l'ombrage et de « chanter/ Quelque chanson pour [se] réconforter » (p. 9). Meris est cependant inquiet de voir le loup fondre sur ses brebis et d'encourir la punition de leur mère (Mégère), à la « voix bien amère » et au « bâton tortu ». Tirsis se moque de sa couardise, mais Meris lui rappelle qu'il a lui-même « l'autre jour » (p. 11) fui devant Jean de Gontaut-Biron en « sortant du profond de ta Roche » – le texte jouant sur le nom de La Rochelle qui peut renvoyer, sous cette forme, à l'univers pastoral, fait de montagnes et de forêts. Tirsis lui retourne le compliment en mentionnant sa défaite de Saint-Jean-d'Angély :

> C'est un plaisir de t'ouïr discourir
> De tes vertus lors que tu fis mourir
> Dedans Saint Jean qui a été détruite,
> Tant de soldats et que tu pris la fuite. (p. 11)

Meris conte ensuite à Tirsis le terrible songe qu'il a fait et qui le plonge dans l'angoisse : il a rêvé qu'il se trouvait sur cette île (île de Riez) et qu'« Un grand Lion d'un courage hautain » (p. 12) faisait « grand outrage » sur ses brebis, puis qu'un « Vitrier » l'attaquait « d'un courage guerrier » et enfin qu'un « jeune Mars » (p. 13) au « généreux cœur » le mettait en pièces et restait « le vainqueur », pendant que lui-même fuyait à la nage. Les victoires à peine passées (avril 1622) de Luynes (le Lion), Vitry (le Vitrier) et de Louis XIII ce « jeune Mars » contre Soubise à Riez sont ainsi présentées comme encore à venir par le songe funeste (c'est une façon pour les dramaturges de les évoquer sans utiliser à chaque fois le récit rétrospectif de bataille), mais également comme inévitables, le songe devant nécessairement se réaliser dans la tragédie. Crainte par les rebelles mêmes, l'action punitive du roi (qui, dans le temps de la représentation, a eu lieu depuis quelques mois) est donc annoncée comme légitime et inéluctable. Palemon, le sieur de la Motte – qui, d'après « L'argument », a été fait prisonnier par les armées royales à la bataille de Riez mais que nous n'avons pu identifier –, entre en scène dans la scène suivante pour confirmer les craintes de Meris et annoncer que « plus de deux mille » (p. 15) de leurs agneaux ont péri dans l'attaque de « deux lions », et que l'océan en est tout « rougi ». Les trois bergers redoutent la colère de leur mère « si La Rochelle ouït/ Le moindre vent de ce malheureux bruit » (p. 16) et Meris décide de fuir à la nage plutôt que de « mourir dans l'île de Riez », indiquant ainsi précisément aux spectateurs qui pourraient encore en douter le lieu où se déroule l'action.

La victoire royale contre les rebelles protestants, qui a eu lieu dans le non-temps théâtral qui sépare le songe de Meris et le récit de Palemon, semble déjà transformée en objet de gloire historique à l'acte II, où la nymphe Doris-La Ville de Paris raconte à Cloris-La France l'entrée solennelle que la ville de Paris a réservée à son roi victorieux. Cette scène fait en réalité référence à l'entrée de Louis XIII dans la capitale le 28 janvier 1622, après la première offensive contre les places fortes protestantes et après l'échec du siège de Montauban. Escorté par 8 000 bourgeois qui viennent l'accueillir à l'extérieur de la ville, le roi entre en triomphateur et le *Te Deum* est chanté à Notre-Dame pour célébrer ses victoires. *La Tragédie des rebelles* opère donc ici un double saut temporel qui consiste, d'une part, à présenter comme récent un événement qui est antérieur aux batailles rapportées dans l'acte I, et, d'autre part, à présenter le présent des victoires de 1622 sur le mode du « déjà passé » de la commémoration. En rappelant dans le présent de la représentation l'accueil triomphal que Paris a réservé au souverain après sa première campagne contre les rebelles, le dramaturge, qui se désigne comme « parisien », cherche sans doute à inscrire la capitale dans le mouvement de célébrations urbaines qui accompagne le retour de Louis XIII depuis Montpellier dans les derniers mois de 1622 : Arles le 30 octobre, Aix le 3 et le 10 novembre, Marseille le 7 novembre, Avignon le 16 novembre, Grenoble le 29 novembre[1]. Au moment où est publiée *La Tragédie des rebelles*, le roi n'a pas fait son entrée dans Paris, qui aura lieu le 10 janvier 1623, et c'est comme si le dramaturge cherchait à souligner la soumission et l'amour que sa ville témoigne envers le roi, en rendant à nouveau présent sur le théâtre l'entrée royale de janvier 1622, dont la date est volontairement imprécise – Doris évoque « l'entrée » que « cette alme province » a préparée « l'autre jour » (p. 17).

L'éloge du roi est augmenté par la mise en abyme : plutôt que de louer directement ses succès militaires, Doris décrit « le bel appareil/ Qui fut dressé » (p. 18) par les Parisiens pour célébrer « ce beau soleil » (p. 17) royal, « ce monarque indomptable » (p. 18), « cet astre flamboyant » (p. 19), « ce grand prince » qui « offusqu[e] la mémoire/ De ses aïeux par sa brillante gloire ». Suivant les procédés allégoriques encomiastiques propres aux arcs de triomphe des entrées royales, Louis XIII est dans cette scène identifié tour à tour à Apollon, le dieu du Soleil (l'insistance sur cette dimension solaire montre bien comment cette image, traditionnelle pour désigner les rois de France, est particulièrement exploitée par la mythologie bourbonienne), à « Achille » (p. 18), le guerrier invincible, et aux vaillants Troyens comme « sacré fils d'Hector » (p. 19), conformément aux origines mythiques de la monarchie française. L'actualité portée sur la scène est cependant moins celle de la victoire militaire que de sa célébration, ce qui montre une inflexion du théâtre d'actualité vers le théâtre d'histoire : la mise en scène d'un présent sous la forme du « déjà passé » de la commémoration permet d'une part l'élaboration de la gloire future, mais également de faire oublier la jeunesse du roi en le montrant comme un roi mature, au faîte de son rayonnement et de sa puissance, prêt à entrer tout armé dans la

[1] Voir sur ce point : CANOVA-GREEN Marie-Claude, « Révolte et imaginaire : le voyage de Louis XIII en Provence (1622) », in *Dix-septième siècle*, 2001/3, n° 212, p. 429-439.

légende bourbonienne et capable de faire durer « l'Âge d'or et la paix assurée » (p. 20) établie par son glorieux père.

L'acte III rompt avec la tonalité pastorale jusqu'à présent dominante en faisant entrer en scène le personnage du démon Racadamantro, surgissant des enfers pour faire « sentir/ Aux Rochelais que vaut un repentir » (p. 20) et pour « Tout terrasser cette ville d'assaut », afin de punir « tout ce peuple mutin » qui hait « la France et son heureux destin » (p. 21). Cette intervention est idéologiquement intrigante : contrairement au diable très sarcastique des comédies protestantes, dont nous avons vu qu'il pouvait se faire l'allié de la démonstration réformée en montrant que les fidèles catholiques étaient promis aux enfers, Racadamantro ne semble pas se réjouir de l'arrivée imminente de nouvelles recrues pour ses marmites infernales en la personne des rebelles huguenots. Ce démon surgit des enfers « tout bouffi de colère », mais, à l'inverse des furies qui ouvrent fréquemment les tragédies catholiques de notre corpus, il ne cherche pas à exercer sa rage destructrice sur un royaume de France uni et heureux, mais sur ce « peuple mutin » de La Rochelle, se faisant ainsi allié objectif du projet royal de soumission des rebelles. La ville de La Rochelle étant la seule à résister encore au pouvoir royal à la fin de l'année 1622, l'appel radical à la destruction que lance Racadamantro peut être perçu par le spectateur comme l'annonce de sa réalisation dans un futur proche, le monologue furieux – bien qu'il ne soit pas placé ici au début de la pièce – ayant toujours un caractère programmatique. Cette alliance entre l'action royale et les enfers est cependant problématique : comment Louis XIII, champion du catholicisme, pourrait être soutenu dans ses actions par un démon assoiffé d'une vengeance aveugle ? Est-ce une manière pour le dramaturge de ménager l'image glorieuse du roi en indiquant qu'il n'est pas directement responsable de la mise à sac de certaines villes, puisque c'est Racadamantro qui incite ses « trois sœurs » à « Brûl[er], frapp[er], abbatt[re] les maisons,/ Rez pied, rez terre et que l'herbe touffue,/ Dorénavant croisse de rue en rue » (p. 21) ? Il n'apparaît cependant pas très adroit de lier les possibles excès des troupes royales à une action diabolique. L'intervention de ce démon, qui apparaît par les dessous du théâtre, semble davantage s'expliquer par un goût du metteur en scène pour le spectaculaire et une volonté d'inscrire la rébellion (comme comportement, bien plus que comme incarnation réelle dans des chefs rebelles dont on a vu qu'ils étaient ménagés) dans le domaine de l'infernal et du diabolique, comme le montre la suite de l'acte. Ce lien entre rébellion et sorcellerie se fait pourtant au mépris de la cohérence dramaturgique, puisque Racadamantro appelle les trois furies à détruire La Rochelle, alors même que la ville est tenue par Mégère-La Rébellion.

Dans la scène suivante, Mégère, effrayée par la menace que fait peser sur elle ce démon alors que sa ville, « le séjour de la race rebelle » (p. 22), après « de mauvaises journées » (p. 23), a chassé les soldats de Mars, demande au magicien Amilcar-Du Moulin de consulter L'Oracle pour « savoir l'horreur/ Et le méchef qui [leur] pend sur la tête ». Si le personnage du mage ou du magicien appartient à l'univers pastoral, Amilcar est bien plutôt un sorcier maléfique qui se livre dans la suite de

la scène à une convocation des esprits reprenant tous les éléments des traités de démonologie : tout d'abord, il « désigne une trace/ Où les démons pourront prendre leur place » (p. 24), i.e. il trace au sol un rond de sorcier, puis il élabore une potion en mélangeant du vin, de l'herbe et du lait sur un poêle, enfin il convoque les esprits en tournant à plusieurs reprises trois fois sur lui-même, avant d'entrer en transe (« Mon cœur frémit, les membres me frissonnent », p. 25) et de frapper le sol de son bâton pour libérer la parole souterraine de L'Oracle. Ce dernier annonce la ruine prochaine de La Rochelle :

> Je vois déjà les cieux rouges de flammes
> Pour se venger des actions infâmes,
> Des révoltés qui contre toute loi,
> Veulent fermer les portes à leur roi. (p. 25)

Après avoir transformé l'événement présent (les victoires) en passé digne de commémoration, *La Tragédie des rebelles* présente le futur de la soumission de La Rochelle sur le mode de la prédiction. La scène est cependant à nouveau contestable : ce que les catholiques royaux espèrent au plus haut point (la punition des rebelles hérétiques) est annoncé par un procédé de sorcellerie qu'ils condamnent absolument, et donne lieu à la scène la plus spectaculaire de la pièce – sans doute la plus marquante pour le public. Faut-il croire la prédiction théâtrale qui annonce comme assuré la reddition de La Rochelle ?

Quoi qu'il en soit, l'acte IV apporte confirmation de l'efficacité de l'action royale en mettant en scène le camp des rebelles abattus. Menander-duc de Rohan se plaint d'avoir « perd[u] [s]on honneur/ En conduisant tant de pauvres gendarmes,/ Dans les combats et parmi les alarmes,/ Où la plupart de fer outrepercés/ Y ont été fièrement renversés » (p. 27). Alexis, citoyen de Montauban, convoque le souvenir de l'« affreuse bataille » de Fauch, où les armées royales baignèrent « Toute la terre d'une onde ensanglantée » et des peines que le « colosse du Maine » (le duc de Mayenne) fit, avant sa mort, subir aux révoltés, acquérant ainsi un « immortel renom » (p. 28). Olympius, citoyen de La Rochelle, déplore enfin la noyade à laquelle Soubise a conduit « la plupart de nos gens » (p. 29) lors de la bataille de l'île de Riez, indiquant ainsi le résultat catastrophique de la décision de Meris-Soubise à la fin de l'acte I. Menander décide de se retirer à Castre en attendant une meilleure fortune, quant à Fabius-duc de La Force, il se félicite de s'être rendu et d'avoir « pris l'argent que le roi [lui] a donné » plutôt que de subir un « naufrage » annoncé, et désire à présent se reposer « avec le roi de France », « asile où [il] veu[t] désormais/ Vivre tranquille et demeurer en paix ». Les combats sont présentés comme passés : ils sont objets de récits comparés et de lamentations de la part des vaincus et le roi est partout triomphant, dans les batailles comme dans les négociations, puisqu'il est parvenu à convaincre un chef rebelle de se rallier à sa cause.

Ces victoires sont chantées à l'acte V par les nymphes Doris et Cloris, qui adressent une prière au « Grand Dieu du Ciel » (p. 30) pour qu'il guide le « bras et la dextre puissante,/ De ce grand prince **afin qu'un même autel**/ Aille adorant ton saint nom immortel » (nous soulignons). Unique mention

de la dimension religieuse de l'opposition entre les armées du roi très chrétien et les rebelles protestants, cette revendication (ultra)-catholique n'est cependant pas poursuivie et la fin de la pièce livre un panégyrique du « jeune monarque » (p. 31) qui a su engraver « une immortelle marque » de son renom « sur les fauteurs de la rébellion ». Les nymphes prient enfin le Seigneur qu'il conduise le roi vainqueur « dedans son Louvre » où « il régira et tiendra pour jamais/ Tous ses sujets et son royaume en paix ».

L'actualité des batailles, présentée sous l'angle de la célébration et de la commémoration *a posteriori*, participe avant tout à l'élaboration de la gloire du jeune souverain, qui doit impérativement, pour assurer la paix, reprendre le flambeau de son guerrier de père. Le présent n'est pas présenté dans ce théâtre comme quelque chose de transformable par le spectateur, mais, à travers le « pseudo-détour » tragico-pastoral, comme un miroir de célébration par lequel le public participe à la louange d'une action royale exemplaire et incontestable : sur le théâtre, dans les corps des acteurs, l'actualité se mue progressivement en légende dorée.

C) *La Rochelaise* (1629) ou l'actualité comme champ d'expression d'une providence royalo-divine à graver dans les mémoires

Ce mouvement de désengagement progressif du théâtre de l'actualité n'est cependant nullement linéaire. *La Rochelaise*, *tragédie où se voient les heureux succès et glorieuses victoires du roi très chrétien Louis XIII, depuis l'avènement de sa majesté à la couronne de France, jusques à présent*[1], publiée à Rouen en 1629, mais dont ne subsiste qu'une copie imprimée à Troyes la même année, témoigne du fait que le théâtre d'actualité n'a pas abruptement disparu des scènes théâtrales françaises. Il semble au contraire avoir suivi une évolution inversement proportionnelle à la mise en place du contrôle d'un État de plus en plus dominant sur la production théâtrale mettant en jeu le présent sans détour.

La Rochelaise traite en effet de l'actualité de manière beaucoup plus « présente » que *La Tragédie des rebelles* : elle représente le siège de La Rochelle en train d'avoir lieu (et non sur le mode du songe programmatique ou du récit postérieur) et met en scène des personnalités historiques les plus éminentes du royaume sous leur vrai nom : le Roi, le Cardinal, Monsieur frère du roi. La pièce, d'une trentaine de pages comme *La Victoire du Phébus français, La Magicienne étrangère* et *La Tragédie des rebelles*, s'inscrit dans la très importante production qui entoure la reddition de La Rochelle, présentée par tous ces textes comme la victoire ultime de la religion catholique sur l'hérésie

[1] P. M., *La Rochelaise*, *tragédie où se voient les heureux succès et glorieuses victoires du roi très chrétien Louis XIII, depuis l'avènement de sa majesté à la couronne de France, jusques à présent*, Troyes, Jean Jacquard, 1629. Les citations renverront à cette édition.

protestante et comme l'affirmation définitive du pouvoir incontestable du (plus si) jeune Louis XIII. Louant à la fois la puissance et la clémence du roi, cette tragédie encomiastique ne met en scène les rebelles que sous la forme anonyme du « Chœur » ou de la « Troupe » et les montre abattus, prêts à se soumettre au roi ; elle ne met donc pas en scène l'expression d'un point de vue contraire au pouvoir monarchique et se rapproche en cela des relations historiques, ce qui explique sans doute pourquoi elle peut mettre en scène les plus hautes personnalités de l'État sous leur vrai nom. L'exemplaire troyen est signé P. M., ce qui a conduit Soleinne à l'attribuer (encore) à Pierre Matthieu[1], mais, comme pour *La Magicienne étrangère*, cette attribution paraît très improbable au regard de la forme et du style de la pièce, de la carrière de Matthieu que nous avons évoquée plus haut, ainsi que de la publication *princeps* à Rouen, où Matthieu n'a jamais résidé.

La structure en quatre actes – qui marque l'appartenance à une production d'actualité opposée à l'*inventio* littéraire revendiquée par l'auteur de *La Tragédie des rebelles* – fait alterner les actes se déroulant dans le camp royal et les actes situés dans La Rochelle assiégée, la pièce ne semblant pas nécessiter la coexistence scénique des deux espaces, et ce bien que nous sachions que certains théâtres rouennais avaient les moyens de la mettre en scène[2].

L'Ange conservateur de la France ouvre la pièce par un court monologue (42 vers) où il annonce à La Rochelle mutinée « Les justes châtiments qu'[elle] v[a] méritant/ Pour la rébellion de [s]on peuple inconstant » (p. 3). Ayant courroucé « l'Alcide de la France », ce « Jupiter qui sied sur l'Olympe français », ce « Louis débonnaire » (p. 4), la ville mériterait une punition sanglante, mais L'Ange promet déjà que

> [...] ce juste Aristide, arc-boutant de la France
> Se veut éterniser en usant de clémence
> Vers une ville ingrate, afin qu'à l'avenir
> De LOUIS DE BOURBON soit cher le souvenir. (p. 4)

Tout en mettant en scène les événements à peine passés du siège de la ville comme des faits d'actualité, la pièce contribue à l'élaboration de la gloire future du roi : les grandes figures mythologiques sont convoquées pour inscrire l'action royale dans une filiation prestigieuse qui tisse un lien « validant » entre passé mythique, passé historique qui a déjà réutilisé ces figures (Henri IV comme nouvel Hercule-Alcide notamment) et temps présent qui doit se présenter comme digne de la mémoire future.

Ce processus de validation de l'action royale présente dans le « temps long » du mythe jusqu'à la mémoire future des événements présents ou à peine passés se donne à voir dans la seconde scène du

---

[1] JACOB Pierre-Louis (éd), *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, *op. cit.*, vol. I, p. 221.

[2] Nous renvoyons sur ce point aux travaux de Sybile Chevallier et notamment à cet article : CHEVALLIER Sybile, « Une poétique scénographique de la violence : le théâtre rouennais du premier XVII^e siècle », in Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (éds), *Littératures classiques*, n° 73 « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) », Paris, Honoré Champion, automne 2010, p. 375-389.

premier acte, qui met en scène le Roi, Monsieur, Richelieu et le Comte de Schomberg, maréchal de France depuis 1625 et qui se distingue particulièrement au siège de La Rochelle. Devant les remparts de La Rochelle affamée, le Roi signale à la ville rebelle qu'elle a elle-même provoqué la colère d'un roi guerrier, « qui fut armé aussitôt que vêtu », à l'image de ses aïeux « qui portaient sur la face/ La terreur de Mavors, de César le bonheur/ La vaillance d'Alcide, et d'Auguste l'honneur » (p. 5). Le Cardinal renchérit sur cet héritage militaire glorieux en rappelant la vaillance de « Cet Hannibal français, cet invaincu Pompée » dont le roi est « extrait » et dont il ne démérite pas, puisqu'il a accompli « tant de braves exploits » qui lui ont rapporté « les palmes d'honneur qui [lui] ornent la tête ». Monsieur – qui avait quitté le siège à l'arrivée du roi, mais que le dramaturge mêle au chœur de louanges du monarque – insiste sur le fait que le « grand courage » (p. 6) du souverain « Aux siècles à venir [...] rendra témoignage » de l'éclat de son nom. Le Roi et Schomberg rappellent ensuite les combats déjà remportés par les troupes royales : contre les princes en « Picardie », contre Concini en Normandie, contre Marie de Médicis au « Pont-de-Cé » (p. 7). Nous pouvons noter que les ennemis, bien que parfaitement identifiables par le public – les événements datent respectivement de 1615, 1617 et 1620 – ne sont pas nommés, par souci de ménagement pour les princes et la reine mère avec lesquels le roi s'est réconcilié, et pour ne pas entretenir la mémoire du nom honni du favori italien, à l'opposé de la mémoire glorieuse du souverain qui doit traverser les âges.

En bon souverain très chrétien, le Roi souligne que ces victoires n'auraient pu être remportées sans l'aide de Dieu, qui « va gardant des rois le diadème » (p. 8) et lui a permis de vaincre « dans les champs béarnois » (référence à la campagne de 1621-1622) et d'« emporter cette belle victoire/ Qui rend [s]on nom illustre au temple de mémoire ». Si la pièce met en scène l'instant présent du siège de La Rochelle, dont on attend la reddition d'un moment à l'autre, il importe pour le dramaturge d'inscrire cette actualité dans le temps long de la gloire, depuis l'Antiquité guerrière (Hannibal, Pompée, César) et jusqu'à la « mémoire » des « siècles à venir », et de la providence divine, dont le roi est l'expression privilégiée dans le monde.

À cet optimisme du camp royal au premier acte s'oppose le défaitisme du camp ennemi au second acte qui donne à voir deux personnages collectifs, le Chœur de La Rochelle et la Troupe des Anglais, empêchant ainsi que l'ennemi puisse acquérir une stature individuelle capable de rivaliser avec celle du monarque. Tout d'abord seul en scène, le Chœur de La Rochelle déplore sa rébellion contre le « Phénix des monarques » (p. 9), qui veut à présent faire un exemple et « montrer aux François/ Qu'il ne faut irriter la grandeur des rois ». Le Chœur de la ville témoigne de son entière soumission actuelle au souverain (ce qui va justifier sa clémence) en maudissant « l'heure fatale/ Qui [la] fit témoigner à [s]on roi déloyale » en allant chercher le soutien des troupes anglaises.

La Troupe des Anglais qui entre en scène incite les Rochelais à se rendre car selon eux le roi de France peut très « justement/ Faire [leur] cité servir de monument » (p. 10), i. e. de tombeau. Le Chœur de La Rochelle redoute cependant la violence du châtiment royal et convoque les exemples de

Saint-Jean-d'Angély et de Clairac pour justifier sa peur. La Troupe des Anglais rend hommage à la clémence royale et signale que le roi ne se comporte ainsi qu'avec les villes particulièrement rebelles et que les cités qui lui ont témoigné leur soumission en lui apportant leurs clefs n'ont pas eu à subir la destruction. Selon les Anglais, si le roi prend La Rochelle d'assaut, il n'y a nul doute qui lui fera subir le sort de Saint-Jean-d'Angély, car la ville « a trop témoigné quelle est son impudence » (p. 12). Le Chœur de La Rochelle tente de se disculper en disant qu'il comptait sur l'appui des Anglais, ce à quoi la Troupe répond que Dieu n'a pas voulu qu'il en fût ainsi et que les tempêtes subies par leur flotte ressemblent beaucoup à l'intervention de la « chaste pucelle » (p. 13) Jeanne d'Arc qui fit des soldats anglais un « sanglant massacre ». Cette intervention divine, qui appartient à la fois au domaine de l'histoire et de la légende, pousse la Troupe des Anglais et le Chœur de La Rochelle à avoir « recours à la clémence/ De ce grand Mars français » et de lui rendre la ville en « implor[ant] sa bonté, et sa miséricorde » (p. 14).

L'effet de cette ambassade se donne immédiatement à voir à l'acte III, dans lequel sont présents les mêmes personnages qu'à l'acte I. Dans une longue énumération épique, le Roi dresse d'abord la liste de ses succès militaires, à la fin de laquelle il veut inclure La Rochelle « cette Babylon/ Qui pensait obscurcir la grandeur de [s]on nom » (p. 15). Il annonce à ses conseillers que les échevins de la ville sont venus implorer son pardon et que, malgré son droit absolu de réduire cette ville en cendres, il a décidé de se montrer magnanime :

> Mais les rois, les bons rois n'ont le cœur sanguinaire,
> Ains pardonnent l'offense au grossier populaire,
> Sans le vouloir noyer dans un fleuve de sang,
> Ou l'aller par le fer et le feu étouffant. (p. 15)

Monsieur le félicite de faire preuve de clémence, qui est bien davantage « loué[e] des **futurs écrivains** » (p. 16, nous soulignons) que la « vengeance » – à nouveau, nous pouvons voir que la mise en scène de l'action présente est entièrement orientée vers la gloire future et la mémoire de l'action royale telle qu'elle sera forgée par l'histoire-légende et ses « écrivains ».

Si le jeune Roi s'inscrit par ses exploits dans la vaillante lignée bourbonienne, il surpasse même ses prédécesseurs, comme le souligne le cardinal Richelieu en lui précisant que cela lui « doit être une immortelle gloire/ D'avoir si jeune d'ans remporté la victoire/ Dessus cette Rahab [personnage biblique, habitante de Jéricho qui cache des espions] qui se faisait des lois/ Qui a vu dessus soi camper cinq puissants rois ». Cette victoire royale est d'autant plus exceptionnelle aux yeux du Comte de Schomberg que « **Du siècle des Valois** ce séjour de rebelles/ Ne se voyait flanqué de tant de citadelles » (p. 17, nous soulignons). Il s'agit ici pour le dramaturge, à travers les voix de l'entourage du roi, de louer l'exceptionnalité d'une action royale qui s'inscrit dans la continuité d'un héritage glorieux, tout en le surpassant, renforçant en cela l'honneur à venir du pourtant jeune

souverain : « Aussi en avons-nous une gloire immortelle/ Plus le combat est grand plus la victoire est belle ».

La dimension religieuse de la rébellion qui, comme dans *La Tragédie des rebelles*, n'est pas présentée comme un élément essentiel du conflit, est évoquée selon toute attente par le Cardinal de Richelieu, qui indique que « les arcs-boutants de la Religion » (comprendre Religion Prétendue Réformée) ne pensaient pas que les armées du roi seraient capables « De rendre leur Genève aux Lys assujettie », mais que Dieu, lassé de les voir « doublement obstinés » (contre la vraie foi et contre le roi), les a réduit à l'obéissance. On le voit, dans ces ultimes soubresauts des conflits religieux, la foi est toujours subordonnée à la politique : l'opposition entre les parties ne concerne pas le salut ou la présence réelle du Christ dans l'hostie consacrée, mais la question de la soumission à l'autorité temporelle, dont le Roi rappelle qu'elle est un enseignement christique qu'ont méprisé les rebelles huguenots, présentés de manière négative comme des « nouveaux rabbins ».

> Mais ces nouveaux rabbins sont remplis d'ignorance
> Puisqu'ils vont contemnant les écrits sacré-saints
> Qui veulent que l'on cède aux princes souverains. (p. 18)

Après avoir loué l'intervention militaire du « prince de Condé » et de Henri II de Montmorency, le Roi se réjouit que

> Dedans peu nos neveux et la postérité,
> Diront voilà où fut autrefois La Rochelle
> Qu'un roi fit ruiner pour lui être rebelle. (p. 19)

Le futur imminent – la reddition de la ville et la destruction de ses remparts – est ainsi présenté par le dramaturge dans la perspective de la mémoire que la « postérité » conservera de l'événement.

Le détail de l'édit de paix est donné à l'acte IV par le Chœur de La Rochelle, qui informe la Troupe des Anglais de l'issue des négociations avec le roi : la clémence de ce dernier est soulignée, puisque les citoyens comme les soldats conservent la vie, que la flotte anglaise sera reconduite à bon port dans ses navires, et que seuls « ceux de notre loi qui ont soutint la guerre/ Et trempé avec nous » (p. 20) seront bannis, quand les « autres excès » de la ville seront « effacés » par des dédommagements matériels, « Sans qu'au temps à venir on en fasse mémoire ». Conformément à l'esprit de l'édit de Nantes, on conservera la mémoire de la victoire royale, mais non celui de la rébellion religieuse. L'étonnement de la Troupe des Anglais face à tant de mansuétude invite le Chœur de La Rochelle à souligner que le roi ne traite pas ses sujets réformés comme s'ils étaient des païens :

> Le roi ne traite point de la sorte les siens
> Aussi ne les prend-il comme des Indiens
> **Il sait que du grand Dieu ils ont la ressemblance**
> **Sont aux autres chrétiens semblables en croyance**
> Sinon en quelque point que Dieu accordera
> Quand d'un œil de piété il nous regardera. (p. 21, nous soulignons)

C'est le principe de « tolérance » tel qu'il a été élaboré par l'édit de Nantes qui est ici convoqué[1] : si l'on accepte la coexistence temporaire de deux confessions chrétiennes dans le royaume de France, confessions semblables en ce qu'elles s'opposent radicalement aux « hérésies » païennes, juive ou « mahométanes », il n'en reste pas moins que le rétablissement de l'unanimité spirituelle par la conversion des huguenots au catholicisme grâce à l'action éclairante de Dieu demeure l'horizon d'attente de la monarchie française catholique : « s'il n['a] plu [à Dieu] permettre que ce soit **pour encore** en une même forme et religion, que ce soit au moins d'une même intention et avec telle règle qu'il n'y ait point pour cela de trouble et de tumulte entre eux » (préambule de l'édit de Nantes, nous soulignons). Cette union spirituelle est présentée comme inéluctable par les réformés mêmes dans *La Rochelaise* : ainsi, la Troupe des Anglais prédit la venue d'une « saison dorée » (p. 21) sous le règne de Louis XIII, qui fera luire « La vérité » et entrer « Les erreurs [...] au tombeau », tant et si bien que « La foi sera unique, et l'arche d'alliance/ Trouvera derechef Dagon sans résistance ». Contrairement à l'Âge d'or apporté par Henri IV, la « saison dorée » promise par son valeureux fils n'est pas une simple paix après les sanglants conflits civils, elle est aussi, aux yeux d'un dramaturge qui se fait militant dans les dernières pages de sa pièce, la promesse d'une reconquête catholique et de la réunion du royaume dans une seule et même foi, dont les personnages huguenots eux-mêmes se font les (étranges) avocats.

Le souhait d'une réunification religieuse de royaume n'entraîne cependant pas la contestation de la nouvelle forme de pouvoir royal mise en place par la monarchie bourbonienne, et notamment la question de la parfaite indépendance du souverain à l'égard de ses sujets et du fait qu'il ne soit responsable de ses actions que devant Dieu. Ainsi, à la Troupe des Anglais qui demande les raisons de l'emprisonnement de madame de Rohan [Catherine de Parthenay, mère du duc de Rohan], le Chœur de La Rochelle répond :

> Cela nous est caché, **ce n'est point aux mortels**
> **À savoir le secret des grands dieux immortels**,
> Et toutefois le roi provide et équitable
> N'a point permis cela sans cause raisonnable. (p. 22, nous soulignons)

Nous ne pouvons que remarquer ici la reconnaissance d'un lien consubstantiel entre le roi et le divin, qui sacralise le monarque en le séparant radicalement de ses sujets, simples « mortels ». Cette condition divine du souverain impose l'obéissance comme vertu première du sujet, qui ne peut contester la validité des décisions politiques royales, prises dans le « secret » du conseil et nécessairement « équitable[s] » et « raisonnable[s] ». La rébellion contre le souverain « de droit divin » est à nouveau condamnée par la voix des Rochelais rebelles, qui indiquent à quiconque

[1] Il est intéressant de noter que cette « tolérance » n'est pas très éloignée de celle prônée dans les pièces protestantes post-édit de Nantes, *Le Miroir de l'Union belgique* et *Le Triomphe de la Ligue* : le conflit religieux étant devenu plus politique que théologique, une réconciliation des deux confessions est envisageable, chacune tirant bien évidemment en son sens. Voir Première Partie, Chapitre 3, III- Le théâtre d'actualité dans l'Europe protestante après l'édit de Nantes : résistance, « devoir de mémoire » et politisation des conflits, p. 244.

voudrait suivre leur mauvais exemple que l'insoumission envers le monarque ne peut qu'entraîner l'anéantissement :

> Il ne faut pas pourtant que les villes rebelles,
> Soient vers sa majesté comme nous infidèles,
> Car tentant conte lui leurs débiles efforts
> Leurs cités se verraient des sépulcres de mort. (p. 22)

Cette mise en garde finale est certes une leçon d'actualité mais, dans l'ensemble, l'enjeu dominant de *La Rochelaise* est la nécessité d'inscrire l'action d'un roi encore jeune dans la continuité de la grandeur historique de sa fonction et de la dynastie qu'il incarne. Le présent, encore secoué de conflits civils, doit être immédiatement converti sur la scène en promesse de la gloire future du souverain et de la paix durable qu'il instaure dans le royaume : l'actualité, toujours menaçante, est mise en scène de manière rétrospective, comme une victoire passé destinée à un souvenir glorieux que le théâtre doit entretenir. Cette tragédie de 1629 témoigne également du très grand « contrôle » idéologique qui caractérise le théâtre d'actualité publié en France pendant la décennie 1620. Contrairement aux pièces traitant de la chute des Concini, on ne trouve dans *La Rochelaise* nulle présentation satirique et bouffonne des opposants aux rois, qui pourrait contrevenir au spectacle de la grandeur royale. De plus, les personnages de rebelles ne cherchent jamais à défendre leur cause par des arguments qui pourraient convaincre le public, et se font au contraire les avocats de leur propre punition, avant d'être *in fine* graciés par un roi sévère mais juste. Le présent des derniers conflits civils est ainsi mis en scène comme « dés-actualisé » et « a-problématique » : l'actualité sur scène n'est plus qu'un miroir du triomphe du roi et de la nécessaire soumission des sujets, miroir proposé comme modèle au public français.

D) Le contrepoint « belge » : *La Sanglante bataille d'entre les Impériaux et les Bohêmes* (1624), une fresque d'actualité spectaculaire et non univoque

En miroir de ces pièces « royales » et pour clore cette étude de la production du théâtre d'actualité en langue française à l'époque des conflits religieux, nous souhaitons évoquer *La Sanglante bataille d'entre les Impériaux et les Bohêmes donnée au parc de l'Étoile, la reddition de Prague et ensemble l'origine du trouble de Bohême, tragédie*[1], écrite par Denis Coppée et publiée à Liège en 1624. Bourgeois de Huy, comme il se présente lui-même sur la page de titre de sa pièce, Denis Coppée est un sujet du roi d'Espagne et vit dans la *Belgica regia*, la partie méridionale et catholique des Pays-Bas, gouvernée par l'archiduchesse Isabelle d'Autriche, depuis la mort de son mari l'archiduc Albert d'Autriche en 1621.

Issu d'une famille modeste de marchands halliers[2], Denis Coppée est né vers 1580 et se lance à partir de 1603 dans une activité de drapier, puis de teinturier et de tisserand. Selon Léopold Dupont, il participe à la gestion des affaires publiques de Huy à partir de 1615 : représentant des drapiers au conseil des Onze, puis au conseil communal, il devient en 1623 adjoint d'un des bourgmestres de la ville avant d'être élu en 1624 receveur et administrateur des finances communales. Coppée meurt vraisemblablement dans les premiers mois de 1630, non sans avoir ajouté à sa carrière marchande et administrative une carrière littéraire, puisqu'il est l'auteur de poèmes, de chansons, d'épitaphes et d'anagrammes publiés, et de pas moins de neuf pièces de théâtre, dont deux sont perdues, écrites entre 1621 et 1624.

Quatre de ces pièces sont supposément publiées à Rouen chez Raphaël du Petit-Val, mais il semble qu'il s'agisse d'une supercherie éditoriale et que les pièces aient toutes été publiées dans les Pays-Bas méridionaux. La production théâtrale de Coppée comprend un mystère, cinq tragédies religieuses, pour la plupart hagiographiques, une tragédie antique (*Marcus Curtius*, 1624) et deux tragédies traitant de sujets contemporains : l'une sur la mort du sultan Osman publiée un an après son assassinat (*L'Exécrable assassinat perpétré par les janissaires en la personne du Sultan Osman*, 1623) et l'autre sur la défaite des armées protestantes de Bohême face aux troupes impériales à Prague publiée entre 4 et 6 ans après les faits représentés (*La Sanglante bataille*, 1624). Puisque nous avons exclu de notre étude les pièces turques comme trop « lointaines » et « exotiques » pour relever de la mise en scène d'une actualité événementielle connue des spectateurs et relevant d'enjeux immédiats

---

[1] COPPÉE Denis, *La Sanglante bataille d'entre les Impériaux et les Bohêmes donnée au parc de l'Étoile, la reddition de Prague et ensemble l'origine du trouble de Bohême, tragédie*, Liège, Léonard Streel, 1624. Les citations renverront à cette édition.

[2] Pour des précisions biographiques et bibliographiques sur Denis Coppée, nous renvoyons à cet article : DUPONT Léopold, « Denis Coppée : tradition religieuse, actualité politique et exotisme dans le théâtre à Liège au temps du baroque », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 55, 1977, p. 791-840.

dans le présent de la représentation, c'est à cette dernière pièce que nous allons à présent nous intéresser.

La Sanglante bataille représente sur la scène les événements liés à la révolte des protestants de Bohême contre l'autorité catholique du Saint-Empire romain germanique, dans les années 1618-1620, événements qui vont être à l'origine de la guerre de Trente Ans. En 1609, l'empereur Rodolphe II de Habsbourg, roi de Bohême, garantit aux protestants par une « lettre de majesté » (*Majestätsbrief*) le droit de pratiquer leur religion. Son successeur Matthias Ier, lui-même sans héritier, choisit en 1618 pour lui succéder Ferdinand II de Habsbourg, fervent catholique et défenseur de la Contre-Réforme. Le 23 mai 1618, pour protester contre la fermeture de deux temples réformés en Bohême, une délégation protestante, menée par le comte von Thurn, se rend à la résidence du roi Matthias à Prague. La discussion s'envenime et deux gouverneurs habsbourgeois, Wilhelm Slavata et Jaroslav Martinic, ainsi que leur domestique Fabricius, sont défenestrés, mais tombent sur un tas de fumier et survivent. En mars 1619, Matthias meurt : les habitants de Bohême déposent Ferdinand II et choisissent comme roi Frédéric V du Palatinat (dit Le Palatin), fervent calviniste. Élu à la tête du Saint-Empire en août, Ferdinand II de Habsbourg souhaite mater la révolte protestante de Bohême : ses troupes sont soutenues par les soldats de son cousin Habsbourg Philippe III d'Espagne, stationnés aux Pays-Bas catholiques et à la tête desquels se trouve le comte de Bucquoy, et par ceux de la Ligue catholique de Maximilien Ier de Bavière, menés par le comte de Tilly. Frédéric V tente quant à lui en vain d'obtenir le secours de Jacques Ier d'Angleterre, dont son épouse, Élisabeth Stuart (dite La Palatine), est la fille, mais il reçoit cependant l'aide des Provinces-Unies protestantes.

Une trêve est signée à Ulm entre catholiques et luthériens en juillet 1620 mais la Bohême, calviniste, n'est pas concernée et les armées de Ferdinand l'attaquent en novembre 1620. Le 8 novembre, les troupes de Bucquoy et Tilly écrasent les révoltés protestants à la bataille de la Montagne Blanche (*Bílá hora* en tchèque), près du parc où se trouve le célèbre pavillon de l'Étoile, bâtiment construit en forme d'étoile au milieu du XVIe siècle. Au cours de la bataille, le carme déchaux espagnol Dominique de Jésus-Marie[1], qui avait convaincu les chefs catholiques d'attaquer, galvanise les troupes impériales en se portant en avant des combats avec un crucifix et en exhibant une image de l'adoration des bergers mutilée par des iconoclastes[2]. Vaincu, Frédéric V est mis au ban du Saint-Empire et doit s'exiler en Hollande. En Bohême, les responsables de la révolte sont condamnés à mort, la *Majestätsbrief* de Rodolphe II est révoquée et l'empereur procède à une vaste campagne de restauration du catholicisme. La couronne de Bohême, qui était élective, devient héréditaire au profit des Habsbourg et la cour est transférée de Prague à Vienne.

[1] Quand le siège de Montauban par les armées royales se prolongera en 1621, on fera appel à ce carme déchaux pour galvaniser les troupes catholiques.

[2] Olivier Chaline a montré dans quelle mesure cette bataille constituait un moment privilégié de la Contre-Réforme. Voir CHALINE Olivier, *La bataille de la Montagne Blanche (8 novembre 1620). Un mystique chez les guerriers*, Paris, Noesis, 1999.

De nombreux princes protestants estiment que l'empereur a outrepassé ses droits, ce qui conduit à la poursuite et à l'extension du conflit. Durant les années 1621-1622, le comte de Tilly affronte les troupes protestantes autour du Rhin, sans résultat décisif jusqu'à la bataille de Stadtlohn en août 1623, qui met en déroute l'armée du prince réformé Christian de Brunswick. Le sud et l'ouest du Saint-Empire sont à présent tenus par les Habsbourg catholiques, mais le conflit va être relancé en 1625 par l'intervention du roi luthérien Christian IV de Danemark.

Si l'on compare *La Sanglante bataille* de Coppée avec *La Tragédie des rebelles* et *La Rochelaise*, on ne peut que souligner les différences de représentation sur le théâtre d'un sujet d'actualité pourtant très similaire : la victoire remportée par des troupes catholiques sur une rébellion protestante. La situation d'écriture des trois pièces n'est cependant pas éloignée : les deux tragédies françaises sont écrites alors que les rebelles protestants du sud-ouest (1622) et de La Rochelle (1629) ont été vaincus, alors que *La Sanglante bataille* est publiée en 1624, dans un moment où les catholiques du Saint-Empire semblent avoir définitivement pris le dessus sur les princes protestants. Cependant, si les pièces françaises évoquent la défaite des révoltés, elles ne la représentent pas, car elles cherchent avant tout à mettre l'accent sur la clémence du roi : il importe pour les dramaturges de transformer le passé récent de dissensions internes en gloire future pour le souverain et de mettre en avant la paix obtenue pour créer une rupture définitive avec le passé des guerres civiles. *La Tragédie des rebelles* comme *La Rochelaise* sont des pièces encomiastiques qui louent la monarchie en montrant que ceux qui se dressent contre un pouvoir légitime sont toujours punis, mais ces pièces tendent à transformer l'actualité en objet d'une légende glorieuse et non en instrument de propagande pour convaincre le public de choisir tel ou tel camp. Il n'y a plus de camp à choisir dans la France des années 1620 : seule domine l'autorité d'un souverain garant de paix et porteur d'un nouvel Âge d'or.

La situation est différente dans *La Sanglante bataille* qui donne à voir l'actualité sur un mode événementiel, comme en train d'advenir et non sur un mode rétrospectif – dans *La Tragédie des rebelles*, les batailles ont lieu hors-scène et elles sont racontées par l'un des bergers ; dans *La Rochelaise*, même si l'action commence juste avant la reddition de la ville, les combats sont déjà passés et le théâtre représente avant tout le triomphe magnanime de Louis XIII. La pièce de Denis Coppée met au contraire en scène toutes les actions qui conduisent à la bataille de la Montagne Blanche, elle-même également représentée sur le théâtre : ces faits sont donnés à voir au spectateur comme présents et donc comme propres à susciter sa réaction dans l'actualité de la représentation de la pièce et dans l'au-delà de la séance dramatique. On peut en effet penser que Denis Coppée cherche à persuader le spectateur hollandais catholique du bien-fondé d'une lutte armée qui l'oppose, de manière indirecte, à son ennemi des Provinces-Unies protestantes. Le fait que les armées catholiques soient menées par des capitaines originaires des Pays-Bas méridionaux, le comte de Bucquoy et le comte de Tilly, particulièrement mis en valeur dans la pièce pour leur bravoure et leur intelligence

militaires, participe ainsi de l'inscription d'un conflit géographiquement lointain dans le présent des spectateurs – impression de proximité renforcée par le fait que les enjeux religieux, politiques et militaires de la guerre de Trente Ans sont très proches de ceux de la guerre de Quatre-Vingts Ans.

Comme le montre son titre, *La Sanglante bataille* fait appel au spectaculaire pour donner cette sensation d'actualité au public des Pays-Bas espagnols : pas moins de 36 personnages prennent la parole dans la pièce, et neuf d'entre eux sont des personnages collectifs qui doivent être interprétés par plusieurs acteurs (chœurs, troupes de soldats). Contrairement aux pièces françaises sur les derniers conflits religieux, dans lesquelles les dramaturges tentent d'atténuer les responsabilités des rebelles auxquels le roi a octroyé son pardon en utilisant des « noms feints » de pastorale ou des personnages collectifs anonymes, *La Sanglante bataille* se rapproche du théâtre documentaire tel que le pratique Pierre Matthieu dans *La Guisiade* et met en scène sous leur nom toutes les personnalités historiques qui ont pris part aux événements, certains n'intervenant pourtant que pour prononcer une ou deux répliques, et ce en dépit de toute économie spectaculaire. Ce personnel dramatique très étoffé permet à Denis Coppée de représenter sur scène les épisodes de bataille, qui ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les conflits entre les troupes espagnoles et les troupes réformées dans *Le Miroir de l'Union belgique*. Faudrait-il voir dans la mise en scène des conflits armés une spécificité hollandaise ? Nos connaissances sur le théâtre d'expression hollandaise de la période ne nous permette pas de répondre à cette question, mais elle peut être posée à titre d'hypothèse. La complexité de la représentation des batailles dans la pièce de Coppée (coups de feu, canonnades, blessures, nombre des acteurs présents sur la scène) est de plus renforcée par le principe d'alternance entre les deux camps qui structure l'ensemble de *La Sanglante bataille*.

En mettant en scène sans déformation outrancière ou diabolisante l'exposé des revendications de chacune des forces en présence, *La Sanglante bataille* donne à voir au spectateur l'affrontement des arguments *pro et contra*, sans laisser cependant le moindre doute sur la position catholique de l'auteur, clairement exposée dans les chœurs et par le fait que les soldats protestants sont appelés « Troupe ennemie ». Si le spectateur (nécessairement catholique) est invité à se ranger du côté des Impériaux contre les Bohêmes, la position des opposants protestants n'est cependant pas ridiculisée ni immédiatement condamnée. Contrairement à *La Tragédie des rebelles* et à *La Rochelaise*, dans lesquelles les réformés sont toujours présentés comme regrettant leur rébellion contre l'autorité royale, les « Bohêmes » mis en scène par Denis Coppée justifient leur action en montrant que les libertés octroyées par Rodolphe II aux protestants ont été bafouées. L'actualité des conflits religieux du Saint-Empire, qui engagent les Pays-Bas espagnols en raison de l'appartenance de l'empereur Ferdinand II à la famille des Habsbourg, est ainsi donnée à voir au spectateur comme une actualité contradictoire, dans le présent complexe de son déroulement et de ses enjeux.

La fresque historique de *La Sanglante bataille* s'étend sur plus de deux ans et met en scène les événements qui ont mené à la bataille de la Montagne Blanche, en partant de la défenestration de

Prague en mai 1618. La première scène de l'acte I qui, selon une évolution du genre tragique que nous avons pu voir à l'œuvre dans les dernières pièces de notre corpus, ne donne pas à entendre le monologue protatique d'un personnage furieux, mais fait entrer en scène le Comte de la Tour (comte von Thurn), le prince Christian d'Anhalt et le comte de Hohenhole, seigneurs réformés qui forment le souhait de se rebeller contre l'autorité impériale catholique (« C'est trop porter le joug de la maison de d'Autriche », p. 17), cette dernière ne respectant pas le régime de tolérance instauré par la « lettre avantageuse et plein de faveur » (p. 19) de l'empereur Rodolphe et leur imposant la fermeture de plusieurs temples alors même que les prêtres catholiques prêchent à travers tout le pays et « blasonnent Luther auteur de [leur] bien » (p. 18). Confiants dans le soutien du prince de Transylvanie Bethlen Gábor et, à travers lui, de « l'empereur de Turquie », du roi d'Angleterre et de la « guerrière Hollande » (p. 21), les princes réformés décident d'attaquer « brusquement cette chancellerie » de Prague, en l'absence de l'empereur Mathias (p. 22).

La seconde scène du premier acte se déroule dans le château de Prague : le burgrave Popel, le conseiller d'état Semancius et le secrétaire Philippe Fabrice s'inquiètent des mouvements de rébellion menés par les « héréti[ques] » et « évangéliques » (p. 23) et évoquent le souvenir du réformateur tchèque du XV^e^ siècle « le malheureux Jan Hus » (p. 24), considéré comme un précurseur de Luther et dont l'exécution par la papauté a déclenché la première défenestration de Prague en 1419. Les nobles réformés de la première scène font irruption au conseil, les armes à la main et accusent les représentants de l'empereur de les avoir rendu « odieux » (p. 25) auprès de Mathias et d'avoir fait détruire leurs temples. Après s'être défendu assez hypocritement de ces accusations (on voit ici que le dramaturge ne prend pas nécessairement le parti de tous les personnages catholiques), le Président (Wilhelm Slavata), un Conseiller (Jaroslav Martinic) et le Secrétaire (Philippe Fabrice), sont contraints de sauter par la fenêtre avant de recevoir des « coups d'arquebuses » (p. 28) – ce qui nécessite un dispositif scénique à compartiments et si possible à plusieurs degrés, puisque nous les retrouvons « au fossé » (p. 30) peu de temps après. Le Comte de la Tour tente d'expliquer à la Troupe des chrétiens fidèles (comprendre catholiques) les raisons de la sédition, mais ces derniers la réprouvent et déplorent que cette rébellion mette fin à la paix, constatant qu'« un pays qui a tant de religions/ Ne peut qu'il ait encore plus de divisions » (p. 30). Après que le Président, le Conseiller et le Secrétaire se sont émerveillés d'être encore vivants, le Chœur redouble la déploration de la Troupe de chrétiens fidèles en regrettant que la « damnable et perverse hérésie » (p. 31) ne conduise les peuples à se rebeller contre leur roi par ambition.

Conformément au principe de présentation « égale » de toutes les parties qui régit *La Sanglante bataille*, l'acte II se déroule chez Ferdinand II, empereur du Saint-Empire, catholique zélé, éduqué par les jésuites. Comme les personnages de l'acte I, ce dernier se livre à une mise au point historique sans doute nécessaire pour le spectateur des Pays-Bas espagnols de 1624 : il rappelle la lutte de son glorieux prédécesseur Charles Quint contre Luther et sa propre accession au trône de Bohême

puis à celui de Hongrie. Il regrette que ses sujets, qui l'avaient accueilli avec pompe, se rebellent contre son autorité et « Ravissent tous les biens des ecclésiastiques/ La mère Église étant le but de leurs pratiques » (p. 35). Un Courrier vient l'informer de l'échec des entretiens de paix et du fait que la guerre se fait de plus en plus menaçante, à mesure que les protestants pillent les biens de l'Église catholique. Il annonce également à l'Empereur qu'il a reçu le soutien du roi d'Espagne et que le Comte de Bucquoy conduit des troupes depuis la Flandre. L'Empereur clôt la scène en affirmant sa confiance dans la « Toute bonté » (p. 41) qui ne peut manquer de soutenir la justesse de sa cause. Le Chœur intervient à la fin de l'acte pour chanter les louanges de ceux qui s'apprêtent à « Mourir pour la défense/ De la foi qu'on offense » et condamner « Tous les briseurs d'images » qui font un grand tort à leurs âmes en ne pensant pas à « La récompense/ D'après la mort » (p. 42). On le voit, tout en laissant aux rebelles protestants la possibilité d'exprimer sur la scène leur point de vue sans être ridiculisés ou immédiatement condamnés, *La Sanglante bataille* place l'opposition entre les « Impériaux » et les « Bohêmes » sur un plan avant tout religieux et eschatologique, et non sur un plan politique, à l'inverse des pièces d'actualité publiées en France depuis l'édit de Nantes, qui cherchent à occulter la question théologique des conflits. Denis Coppée met ainsi en avant la question de l'iconoclastie, propre à toucher plus particulièrement le spectateur des Pays-Bas méridionaux, qui ont été très marqués par la crise iconoclaste de 1566, qui a donné le départ de la Révolte des Gueux protestants en Flandre et de la guerre de Quatre-Vingts Ans.

Cette iconoclastie, traumatique pour le spectateur hollandais, est défendue à l'acte III par La Palatine, épouse de Frédéric V Le Palatin, nommé roi de Bohême par les réformés. La Palatine reproche tout d'abord à son époux son ambition, qui a conduit au déclenchement de la guerre, mais ce dernier l'assure qu'il ne pouvait repousser la couronne qu'on lui proposait et que la guerre permet de faire preuve de sa vaillance. Il tente de la rassurer en lui disant que l'Angleterre et la Hollande de « Maurice ce guerrier plus qu'Achille admiré » (p. 45) vont le soutenir, et qu'il envoie pour cette raison l'Infant en ambassade vers son grand-père le roi anglais. Ce dernier, à l'instar du Dauphin de la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, préfèrerait témoigner de son courage sur le champ de bataille, mais se plie à l'autorité paternelle.

Dans une sorte d'insert qui implique un changement de lieu au sein de l'acte (l'acte I pouvait être mis en scène dans des espaces contigus), la seconde scène donne à voir au public l'adresse du Comte de Bucquoy à ses Soldats « wallons » (p. 49) pour les galvaniser. « Ici l'ennemi attaque Bucquoy » (p. 50) indique une didascalie, et le général wallon, blessé d'une balle, décide de se retirer avec ses troupes pour sauver la journée. Le Père Dominique, seul en scène, prie Dieu qu'il accorde la victoire à ses troupes fidèles.

La scène suivante se déroule à nouveau dans le palais du Palatin, qui dit adieu à sa femme en lui promettant la victoire. La Palatine lui recommande d'être prudent et le roi tente à nouveau de la réconforter dans un échange qui se veut touchant, où les époux s'appellent « mon cœur » (p. 54 et 57),

ce qui souligne à nouveau que Denis Coppée ne cherche pas à susciter l'aversion univoque du public à l'encontre des personnages réformés : le dramaturge les montre dans leur bon droit, dans le souci légitime de leur gloire et l'intimité de leur famille, mais dans l'oubli de leur salut et dans l'erreur religieuse. Après que Le Palatin a fait le compte des troupes qui s'apprêtent à le soutenir (Angleterre, Turquie – ce qui est un élément de condamnation de la cause protestante par les catholiques), La Palatine l'exhorte en effet à détruire les images :

> Oui mais, si vous voulez avoir bons avantages,
> **Il faut faire achever de rompre les images** :
> **Ma foi il fait beau voir ce crucifix du pont** !
> Il semble que ce soit pour me faire un affront,
> Qu'on ne le rue en bas [...]
> Réformer cet abus ainsi que d'autres l'on doit,
> Puisque nous possédons le sceptre de Bohême. (p. 57, nous soulignons)

L'évocation du crucifix du pont Saint-Charles de Prague que La Palatine souhaite voir détruit semble indiquer que la bataille qui va avoir lieu à l'acte suivant a un fondement théologique : la valeur de sacralité ou non des images religieuses, selon que l'on est catholique ou protestant. Le Chœur clôt d'ailleurs l'acte en s'en prenant à ces « bons politiques » (p. 57), « ces bons hérétiques », qui détruisent l'image même de leur père et « Ne peuvent voir/ De Jésus la remembrance ». Le Chœur les invite à craindre « qu'un tonnerre/ Ne les rendît morts sur la terre/ Ainsi qu'Oza » (p. 58), qui toucha à mains nues l'arche d'alliance et que Dieu fit foudroyer sur le champ. Cette mise en garde est particulièrement intéressante à nos yeux puisque la lecture du présent à l'aune du passé biblique, selon le principe du « temps plié » eschatologique que nous avons exposé en Première Partie de ce travail, est complètement absente de notre corpus français post-ligueur.

Soucieux de proposer un futur ouvert au royaume de France, futur qui ne soit pas le retour constant du pire des conflits civils, les dramaturges des pièces d'actualité publiées en France après 1598 se refusent à faire le lien entre le présent ou le futur immédiat et les temps bibliques, particulièrement le temps de l'Ancien Testament et du Dieu de colère. Il s'agit d'ouvrir le temps présent à la survenue d'un nouvel Âge d'or inscrit dans l'histoire et avant tout dans l'histoire politique de la monarchie bourbonienne. Dans *La Sanglante bataille*, à l'inverse, la préoccupation théologique et eschatologique qui fut celle de l'ensemble de la production théâtrale d'actualité du XVI^e^ siècle, est encore bien présente, et Denis Coppée peut opérer un lien temporel anagogique entre la punition qui va s'abattre sur les iconoclastes par la main armée des troupes impériales et la punition divine qui s'est abattue sur Oza. Certes, la question de la fin des temps n'est pas aussi sensible dans cette tragédie que dans les pièces protestantes du milieu du XVI^e^ siècle que nous avons étudiées, néanmoins, on peut constater que la dimension eschatologique du conflit est toujours présente dans *La Sanglante bataille*. Ce rappel constant dans la tragédie de Coppée de l'opposition théologique entre catholiques et réformés autour de la question des images peut s'analyser à l'aune de la guerre qui oppose les Pays-Bas méridionaux catholiques aux Provinces-Unies protestantes, guerre qui, dans le présent de la

représentation de 1624, vient de reprendre après une trêve de douze ans, et dont les causes, à l'origine principalement politiques (rejet de la domination espagnole) sont devenues avec le temps principalement religieuses (scission entre le nord protestant et le sud catholique).

La « sanglante bataille », tant préparée et attendue des spectateurs, se déroule sur scène à l'acte IV. Dans le camp catholique, le Comte de Tilly jure fidélité à la cause légitime du Duc de Bavière qui veut punir ceux qui sèment « la discorde [...]/ Dans toute l'Allemagne » (p. 59). La Troupe ennemie, menée par un Capitaine de Bohême, entre en scène – vraisemblablement sur le côté opposé à celui occupé par les soldats catholiques – et dit son impatience à combattre. Le Duc de Bavière ordonne à ses troupes de tirer, s'en suit une « Petite escarmouche » comme l'indique la didascalie, escarmouche qui met en déroute la Troupe ennemie. Le texte semble indiquer que les deux armées restent sur le théâtre, chacune prenant la parole pour annoncer sa victoire prochaine – sans nécessairement recourir à une scène à compartiments, qui serait problématique pour la représentation des combats, ce dispositif nécessite un partage de la scène entre les deux camps, sans que l'un soit censé entendre l'autre. La suite de l'acte donne ensuite à voir au public en alternance, d'un côté, les Impériaux, qui hésitent sur la stratégie à adopter et que le Père Dominique convainc que Dieu est à leurs côtés car il ne peut que s'opposer à ceux qui s'allient avec les « Turcs » et les « Tartares » et veulent « chasser la foi » (p. 68), et, de l'autre côté, les protestants exhortés par Le Palatin qui lance la bataille en faisant donner du canon.

Le combat général est représenté à travers plusieurs épisodes qui mettent en jeu les chefs des armées : Bucquoy, qui était resté en arrière en raison de sa blessure, se lance dans la bataille de peur que le canon ne mette les troupes bavaroises en déroute ; Le Palatin souhaite rester avec ses soldats malgré la défaite imminente, mais ces derniers le persuadent de se retirer ; le Baron de Petressen, blessé, se réjouit de la victoire, bien que le Chirurgien se soit déclaré impuissant à le soigner ; le Duc de Bavière et le Comte de Bucquoy s'acheminent vers Prague ; Le Palatin et La Palatine fuient vers la Silésie, malgré les plaintes de la Nourrice qui redoute que la reine ne perde l'enfant qu'elle porte. Le Chœur catholique et le Chœur protestant commentent cette fuite qui a obligé le couple royal à traverser le pont Saint-Charles malgré la présence de la statue du Christ en croix : si les réformés en rendent responsable la fortune, le Chœur catholique souligne au contraire qu'il s'agit d'un châtiment de la providence divine.

L'acte V apporte la conclusion de la bataille de la Montagne Blanche. Figures entièrement positives, le Duc de Bavière et le Comte de Bucquoy empêchent que la Troupe des soldats wallons ne se livre au pillage de Prague. Le Héraut des Bourgeois de la ville vient ensuite transmettre la demande de grâce des habitants à Ferdinand et le témoignage de leur repentance. Suite au pardon du Duc de Bavière, qui affirme que « Seulement les auteurs de ce soulèvement/ Comme ils ont mérité, auront le payement » (p. 82), les bourgeois pragois remettent aux généraux catholiques les clefs de la ville, et le

Baron de Petressen meurt l'esprit apaisé quant à la victoire de son camp et « Bien aise de mourir en si très juste guerre » (p. 85). L'action se déplace ensuite à Vienne, où l'Empereur attend, inquiet, des nouvelles de l'issue des combats. Le Comte de Bié, frère de Bucquoy, vient lui annoncer la bonne nouvelle et raconte la « sanglante bataille » au spectateur qui n'a pu en voir que quelques épisodes représentés sur la scène. Le récit de Bié souligne la vaillance des chefs militaires et met en exergue l'intervention du Père Dominique :

> Le carme déchaussé portant un crucifix
> De l'Église romaine, encourage les fils :
> Nous semblons assurés dessous cette bannière :
> Notre cœur en accroît, notre âme en est guerrière ;
> Sachant bien que qui met en la croix son espoir,
> Est plus heureux que cil qui ne daigne la voir. (p. 89)

Le Comte de Bié énumère ensuite les lieux conquis, les soldats morts et les prisonniers, l'Empereur promettant récompense aux troupes qui se sont si bien battues pour la foi catholique et pour son bon droit. Les Chœurs catholique et protestant finissent la tragédie en débattant du caractère successif ou électif du trône de Bohême : le Chœur catholique, retraçant la généalogie des rois de Bohême, démontre le caractère successif de la fonction et légitime définitivement Ferdinand II de Habsbourg, que sa victoire à Prague a déjà désigné comme l'élu de Dieu. Conservant toujours un équilibre dans la présentation des différents points de vue, Denis Coppée laisse cependant les derniers mots de la pièce au Chœur protestant, qui propose de laisser les Grands régler leurs querelles auxquelles les petits ne peuvent rien, et de prier Dieu de « Mettre la paix en la gent polonaise/ Et en tous lieux » (p. 103).

En alternant les scènes d'un camp à l'autre, en ne ridiculisant pas les personnages protestants et en leur laissant ouvrir et fermer sa tragédie, Denis Coppée propose aux spectateurs hollandais de 1624 une vision non univoque de l'actualité du Saint-Empire. Certes, la révolte protestante est fermement condamnée dans *La Sanglante bataille*, et ce tant sur le plan politique de la rébellion contre un souverain légitime désigné par Dieu, que sur le plan théologique de la reconnaissance du caractère sacré des images religieuses. Cependant, en mettant en scène ces événements dans le présent de leur survenue, le dramaturge met en avant les nuances des personnages et la complexité des situations : l'événement, présenté dans son actualité et avec un souci de précision historique, est toujours porteur de contradictions, comme nous l'avons vu dans l'étude de *La Guisiade* de Pierre Matthieu[1].

L'actualité de la révolte de Bohême est double pour les spectateurs « belges » de 1624 : au niveau international, l'équilibre religieux dans le Saint-Empire a des répercutions dans toute l'Europe, notamment en raison des systèmes d'alliance entre les souverains ; au niveau national, les Pays-Bas espagnols sont particulièrement impliqués dans le conflit de Bohême par la présence de troupes

[1] Voir Deuxième Partie, Chapitre 6, III, B- *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589) : une tragédie d'actualité à la fois « documentaire » et partisane – qu'en est-il de « la vraie intelligence des choses passées » ?, p. 458.

catholiques venues des Flandres et à la tête desquelles se trouvent deux chefs locaux, mais ils peuvent également trouver un écho entre ce conflit religieux et la guerre de Quatre-Vingts ans, qui a repris sur le sol hollandais en 1621, après douze ans de trêve. Contrairement à *La Tragédie des rebelles* et à *La Rochelaise*, il ne s'agit donc pas pour Denis Coppée de donner à voir dans *La Sanglante bataille* le rétablissement d'un *statu quo ante* de « tolérance » religieuse, mais de s'interroger de manière ouverte sur la possibilité de cohabitation religieuse, au sein de l'Empire comme au sein des Pays-Bas. Alors même que les questions théologiques et eschatologiques sont tues ou contournées dans le théâtre d'actualité publié en France après l'édit de Nantes, le problème de l'iconoclastie, si sensible dans les provinces hollandaises catholiques, est ainsi central dans la pièce de Coppée.

Le refus des images saintes est vigoureusement condamné par le Chœur car il ferme l'accès au paradis, mais il faut cependant noter qu'il n'est pas présenté comme un acte de sorcellerie. Là où, pour disqualifier ses ennemis, le théâtre contemporain « français » en fait des personnages manipulés par des démons ridicules et dont la révolte n'a plus de fondement religieux, ici point de furies mauvaises, mais des personnages rationnels qui opposent leurs modes de pensée et leurs croyances, si disqualifiées soient-elles. Si les protestants sont qualifiés d'hérétiques et s'ils espèrent un soutien de l'Empire ottoman, ils ne sont à aucun moment montrés comme liés au diable et la promesse de leur damnation est somme toute peu accentuée.

La Sanglante bataille se situe ainsi à une charnière où la dimension religieuse n'a pas entièrement cédé le pas à la dimension politique du conflit, mais où l'on ne représente plus l'opposition théologique sur le mode des chaudières bouillantes qui attendent en enfer les mécréants hérétiques. Par le choix d'un théâtre spectaculaire qui met en scène les événements sur le mode du présent scénique, Denis Coppée laisse au déroulement des faits le soin d'apporter la leçon de l'affrontement des protestants et des catholiques. Le dénouement de la bataille de la Montagne Blanche vient ainsi proclamer que Dieu est du côté de ces derniers, la victoire étant un signe indubitable de la légitimité de leur cause et de l'erreur blasphématoire des réformés. Si la présentation des différents camps n'est pas univoque dans la pièce de Coppée, la fin de la tragédie vient confirmer aux spectateurs catholiques hollandais la justesse de leur combat, dans l'actualité de la reprise de la guerre de Quatre-Vingts ans. L'événement à peine passé n'est ici pas (encore) figé dans la légende des rois et des hommes, mais représenté comme un fait témoignant, au présent, de l'intervention de Dieu aux côtés de ses fidèles.

Conclusion du Chapitre 8

Ce dernier chapitre nous a permis de montrer comment l'exercice du « contrôle » monarchique sur le théâtre d'actualité dans les deux premières décennies du règne de Louis XIII passe avant tout par un processus de « légendarisation » des événements. Selon les nécessités de la propagande, la mise en scène du présent peut cependant obéir à des stratégies et des situations, tant politiques que dramatiques, relativement différentes.

Nous avons ainsi pu voir comment le pouvoir royal, pour affirmer sa nouvelle indépendance lors de l'affaire Concini, transforme un fait relativement anodin en événement « national », propre à marquer le début du règne personnel du souverain et à l'unir symboliquement avec ses sujets dans un acte de justice punitive partagé. Dans ce premier cas, nous avons montré comment l'actualisation « sous contrôle » des faits s'opère sur deux niveaux : « fabrication » de l'actualité d'une part, par une tolérance et une exhibition des sévices corporels subis par les rebelles châtiés, et unanimisme (réel ou construit) de l'opinion contre les Concini d'autre part, unanimisme qui permet le développement d'une « pensée d'irrespect » (Marie-Madeleine Fragonard) burlesque et dégradante envers les anciens favoris de la reine mère, sur les cadavres desquels se scelle la nouvelle concorde du roi et de ses sujets.

Cette tonalité satirique, nouvelle dans notre corpus catholique, peut s'inscrire dans le processus de « dés-actualisation » du présent que nous avons cherché à mettre en lumière dans notre Troisième Partie. Les deux pièces d'actualité qui mettent en scène Concino Concini et Leonora Galigaï en 1617 n'ont en effet pas vraiment de visée pragmatique dans le présent de la représentation : les deux favoris sont morts au moment où les pièces sont écrites et, à l'inverse des frères Guise, personne ne semble regretter leur condamnation – à l'exception sans doute de la reine mère bannie de la cour. Ce qui est d'actualité, c'est la volonté du pouvoir royal d'une part et du « peuple » rouennais d'autre part de se donner le spectacle de « leur » action libératrice. Dans la mise en scène satirique du « coyon » et de son épouse s'écrit la légende du jeune roi : afin de ressembler au plus près à son père qui a terrassé l'hydre de la Ligue pour monter sur le trône, Louis XIII doit s'inventer un opposant redoutable pour pouvoir passer le « rite initiatique » de tout bon monarque bourbon. Cependant, les ennemis qui ont vraiment inspiré la terreur sont généralement traités avec plus de respect et il y a dans la désinvolture bouffonne de la mort des Concini un excès qui semble indiquer l'irréalité du danger réellement encouru par le roi et ses sujets face aux favoris italiens.

Nous avons également pu voir comment ce processus de « légendarisation » de l'événement est en quelque sorte battu en brèche par l'origine rouennaise de *La Victoire de Phébus contre le Python de ce temps* et de *La Magicienne étrangère*, et ce à double titre : la volonté des habitants de Rouen de « participer » indirectement au châtiment des favoris par la représentation de leurs supplices sur la scène ainsi que le goût marqué du théâtre normand de l'époque pour l'action scénique au

détriment des discours rapportés conduisent les dramaturges anonymes de 1617 à mettre en scène les événements parisiens au présent, et non sous la forme rétrospective que semblerait exiger la légende bourbonienne en marche.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous avons vu qu'il en était tout autrement pour les événements des années 1620 : la peur que suscite une possible reprise des conflits religieux dans le royaume de France invite le pouvoir royal et les dramaturges qui mettent en scène ses victoires à une attitude opposée par rapport à l'actualité. Loin de vouloir « fabriquer » l'événement afin de lui donner une résonnance présente, la propagande monarchique et le théâtre d'actualité qui l'accompagne s'efforce au contraire, d'une part, de minimiser la dimension religieuse des combats pour ne donner à voir que la soumission légitime d'une rébellion politique, et, d'autre part, de présenter les faits présents ou à peine passés sur un mode rétrospectif, afin de les faire entrer immédiatement dans la geste héroïque de Louis XIII. Le théâtre d'actualité se fait théâtre d'histoire et l'on cherche à « dissoudre » le présent, toujours instable et menaçant, dans le passé de la légende et le futur du souvenir glorieux. Le contrôle sur l'événement passe donc ici par une relative « dés-actualisation » de l'actualité, dont témoigne en particulier le « pseudo-détour » tragico-pastoral de la *Tragédie des rebelles*, qui invite le spectateur à tirer une leçon morale a-temporelle de la fable, tout en conservant cependant des allusions très évidentes au moment présent.

Cette « dés-actualisation » de la scène – tendance non linéaire et particulière à chaque pièce – nous a semblé confirmée par une rapide comparaison des pièces d'actualité françaises des années 1620 avec *La Sanglante bataille*, tragédie composée dans les Pays-Bas espagnols à la même période et qui met en scène des événements similaires. Écrite dans un contexte de guerre ouverte avec les provinces réformées du Nord, la pièce de Denis Coppée fait de l'opposition religieuse le centre de son propos et cherche à galvaniser les spectateurs catholiques par la représentation sur la scène de leurs victoires militaires. Le fait que le carme déchaux Dominique de Jésus-Marie soit un personnage important de *La Sanglante bataille* et qu'il ne soit pas même mentionné dans *La Tragédie des rebelles*, alors qu'il a participé au siège de Montauban en 1621, témoigne à nos yeux d'une sorte d'achèvement du processus de sécularisation du théâtre d'actualité qui s'est dessiné tout au long de notre étude. « Privé » de présent par les nécessités de la construction d'une légende royale et « privé » d'enjeu polémique dans un royaume qui se prétend pacifié tant sur le plan politique que sur le plan religieux, ce théâtre d'actualité semble dès lors fortement menacé.

Conclusion de la Troisième Partie

Bien que cette thèse ne traite pas exclusivement du théâtre d'actualité joué et publié en France, nous avons décidé de clore cette étude en 1629, date qui marque la fin de la longue séquence de conflits religieux entamée dans le royaume au milieu du XVI^e^ siècle. Nous avons déjà évoqué dans la Première Partie les raisons de la disparition progressive du théâtre à Genève à la charnière du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, quant au théâtre d'expression française publiée dans les Pays-Bas, il ne constitue pas le cœur de notre recherche et nous l'avons principalement étudié dans ses rapports à la production « nationale ». Cette date butoir de 1629 n'est cependant pas une simple commodité « historique » qui nous permettrait de mettre un terme nécessaire à notre recherche : le processus de « dés-actualisation » que nous avons analysé dans cette Troisième Partie semble en effet conduire, de manière non linéaire mais inévitable, à la disparition du théâtre d'actualité de la scène française – du moins à court terme. Certes, cette « disparition » n'est pas brusquement effective au lendemain de la reddition de La Rochelle, mais l'évolution de la représentation sur la scène des événements présents ou à peine passés pendant le règne d'Henri IV et le début du règne de Louis XIII semble atteindre une sorte de « point de non retour » à la fin de la décennie 1620, et marquer le début d'une éclipse du théâtre d'actualité sur la scène française.

Pour une monarchie bourbonienne qui affirme et renforce son pouvoir, préoccupée de l'édification de sa légende dorée et cherchant à contrôler la production littéraire et théâtrale par le système des pensions d'auteurs mis en place par Richelieu, le présent ne peut apparaître que comme une menace porteuse d'événements toujours susceptibles de produire l'instabilité, la contestation, voire la sédition, et il convient de l'écarter du théâtre où sa mise en scène pourrait prendre une valeur pragmatique beaucoup trop dangereuse pour le maintien de l'ordre enfin restauré. À l'exception (relative) du cas Concini où le pouvoir « fabrique » l'événement et sa résonnance présente pour mieux asseoir sa légitimité, le théâtre d'actualité des années 1600-1629 cherche donc à « dés-actualiser » le présent par différents moyens dramaturgiques : « suture » temporelle pour minimiser le trauma des régicides dans les pièces sur l'assassinat d'Henri III et d'Henri IV, présentation des faits sur le mode de l'*exemplum* moral et non plus sur celui de la chronique historique (*L'Écossaise*), « légendarisation » de l'action royale présentée sous un angle rétrospectif pour mieux ériger la gloire future des premiers Bourbon (les victoires de Louis XIII sur les « rebelles » protestants). En quelque sorte « privé » de présent, mais également « privé » de la polémique religieuse qui avait suscité son essor au début du XVI^e^ siècle, dans un contexte de sécularisation de la politique et de l'État, les « marges » d'expression du théâtre d'actualité semble dès lors particulièrement réduites et l'usage du « détour » paraît s'imposer sur la scène française pour parler du temps présent ou de l'à peine passé.

Certes, ce « détour » n'est nullement nouveau et les thèses de Tiphaine Karsenti et de Corinne Meyniel[1] ont montré comment les sujets troyens ou vétéro-testamentaires peuvent, dès le XVI^e^ siècle, être le support d'une projection par laquelle le spectateur de théâtre est invité à réfléchir sur le temps présent et à modéliser son attitude sur celle des héros antiques ou bibliques. Les dramaturges « humanistes » soulignent eux-mêmes la valeur d'application des épisodes anciens à l'actualité des guerres : en 1568 Robert Garnier sous-titre *Porcie*[2], « tragédie française, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome, propre et convenable pour **y voir dépeinte la calamité de ce temps** », quand le pseudo-Philone donne pour titre complet à *Adonias* en 1586 « *ou tableau et* ***patron de l'état des choses présentes****, et que nous pourrons voir bien tôt ci-après : Qui servira comme de mémoire pour notre temps, ou plutôt de leçon et exhortation à bien espérer*[3] » (nous soulignons). Sous « feintes étrangères[4] », il s'agit de dépeindre « nos propres maux » et de « consoler » les contemporains par le spectacle des tragédies antiques et bibliques dont les malheurs du temps sont le reflets : « les exemples anciens nous devront dorénavant servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombres[5] », car ils sont la promesse d'une restauration possible de l'ordre après les plus grandes ruines, écrit ainsi R. Garnier dans la dédicace de *La Troade* en 1579.

Ce code de réception spectaculaire, fondé sur l'« éloignement » (Thomas Pavel[6]), devient dominant – pour ne pas dire unique – dans le théâtre français après 1630, qui, contrairement au théâtre du XVI^e^ siècle et du début du XVII^e^ siècle où les pièces usant du détour coexistent avec les pièces d'actualité, ne met plus en scène ouvertement et directement les tensions qui ont traversé le passé récent ou qui traversent encore l'actualité. Andrea Frisch a lié cette « esthétique de la distance » à la « rhétorique de l'amnésie[7] » mise en place par l'édit de Nantes, mais il semble plus exact de dire que, si le

> théâtre du XVII^e^ siècle ne parle pas des Guerres, dans un silence concerté, [...] ses scénarios ne cessent de parler des passés si lourds qu'ils entraînent un poids devenu fatalité. D'une certaine manière, le

---

[1] KARSENTI Tiphaine, *Le Détour troyen. Formes et fonctions de la matière troyenne dans le théâtre français, des guerres de religion à la fin du règne de Louis XIV,* thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre, 2006, et MEYNIEL Corinne, *De la cène à la scène, la tragédie à sujet vétérotestamentaire pendant les guerres de religions en France, 1550-1625,* thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010.

[2] GARNIER Robert, *Porcie*, *tragédie française, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome, propre et convenable pour y voir dépeinte la calamité de ce temps*, Paris, Robert Estienne, 1568.

[3] PHILONE, *Adonias, tragédie de M. Philone. Vrai miroir, ou tableau et patron de l'état des choses présentes, et que nous pourrons voir bien tôt ci-après : Qui servira comme de mémoire pour notre temps, ou plutôt de leçon et exhortation à bien espérer,* Lausanne, J. Chiquelle, 1586.

[4] GARNIER Robert, Sonnet « À Monsieur de Cissé », in SYNÈSE, *Les Hymnes de Synèse,* [...] *traduits de grec en français par Jacques de Courtin de Cissé*, Paris, Gille Beys, 1581, A iiii v° : « Tandis qu'en durs regrets, et en plaintes amères,/ Tu me vois lamenter d'une tragique voix/ Les désastres romains, et les malheurs grégeois,/ Pleurant nos propres maux sous feintes étrangères ».

[5] GARNIER Robert, *La Troade*, Paris, Mamert Patisson, 1579, « À Monseigneur l'archevêque de Bourges ».

[6] PAVEL Thomas, *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

[7] FRISCH Andrea, « French Tragedy and the Civil Wars » in *Modern Language Quarterly*, n° 67, University of Washington, 2006-3, p. 311 : « *an aesthetics of distance* », « *an all-embracing rhetoric of amnesia* ».

> XVII^e siècle, qui parle si peu ouvertement des Guerres, n'en est pas gravement ignorant. Il s'efforce de contourner le souvenir traumatique dans des équivalents métaphoriques[1].

Après 1630, le théâtre peut certes dire la violence et la mettre en scène, mais elle n'est jamais directement celle de l'actualité : il use de l'« éloignement », du « contournement » par des « équivalents métaphoriques », ou encore de l'« allégorie », pour reprendre le mot – ici entendu au sens d'allégorie *in factis* – que Georges Couton utilise pour analyser *Don Sanche*, *Nicomède* et *Pertharite* de Corneille comme « des examens de la situation politique pendant la Fronde[2] ».

Cette évolution de la représentation du présent sur la scène ne peut être dissociée de la mise en place d'une nouvelle forme d'esthétique théâtrale dite « classique », fondée sur un idéal d'universalité (du moins pour la tragédie) qui s'oppose au particularisme de l'ici et maintenant qui fonde les pièces de notre corpus. Cette esthétique spectaculaire repose également sur une « définition en quelque sorte non zélée du spectateur, qui ne peut pas monter sur la scène, qui doit y assister, jouir de sa théâtralité par le regard et non par la participation[3] » et donc diffère en tous points du spectateur « militant » que le théâtre d'actualité à fonction pragmatique aimerait voir agir dans l'au-delà de la séance dramatique. Dans le théâtre dit « classique », en raison du caractère volontairement éloigné et non particularisé de la fable, le « spectateur non zélé », issu selon Hélène Merlin-Kajman de la scission entre le public et le particulier qui fonde l'absolutisme, n'est pas « directement, immédiatement destinatair[e] de l'énergie représentée sur scène, des passions violentes qui s'y déploient[4] ». Les dramaturges revendiquent certes la portée morale de leurs œuvres, mais il s'agit d'une leçon générale, qui concerne l'ensemble du public potentiel et ne s'adresse donc pas, à l'inverse de nombreuses pièces que nous avons étudiées, à une assemblée de spectateurs restreinte, prédéfinie, et directement impliquée dans l'action représentée.

L'essor de la tragédie « moderne », à partir des années 1635, est de plus lié à « l'acceptation raisonnée des règles[5] » et donc au respect des trois unités, au nom des principes de vraisemblance et d'illusion. Ces unités contreviennent, d'une part, à la vocation « historiographique » d'un certain théâtre d'actualité qui, pour être fidèle aux événements réels, s'étend nécessairement sur plusieurs jours et sur plusieurs lieux (alors qu'avec l'histoire romaine ou la mythologie, il est plus facile pour les dramaturges de s'écarter du déroulement « attendu » du récit pour le faire entrer dans les 24 heures et le lieu unique requis), et, d'autre part, à la profonde hétérogénéité formelle qui caractérise les pièces

---

[1] FRAGONARD Marie-Madeleine, « La mémoire et l'écriture : problèmes généraux », in Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard (éds), *La Mémoire des Guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVI^e-XVIII^e)*, *op. cit.*, p. 22.
[2] COUTON Georges, *Corneille et la Fronde. Théâtre et politique* [1951], préface d'Alain Niderst, Paris, Eurédit, 2008, p. 15.
[3] MERLIN-KAJMAN Hélène, « Les Guerres de religion et l'interdit de la mort sur scène », *op. cit.*, p. 241.
[4] *Ibid.*, p. 249.
[5] FORESTIER Georges, « De la modernité anticlassique au classicisme moderne (1628-1634). Le modèle théâtral », in *Littératures classiques*, n° 19 « Qu'est-ce qu'un classique ? », 1993, p. 90.

d'actualité étudiées dans cette thèse, bien davantage orientées par la recherche d'une efficacité persuasive que par le respect de règles strictes de composition.

« Le théâtre classique peut donc s'interpréter comme une pratique de la mémoire qui contourne la prescription politique de silence et d'oubli [de l'édit de Nantes] tout en se séparant du passé[1] ». La comédie se replie ainsi sur le domaine de la sphère familiale et privée et s'éloigne définitivement de la satire politique et religieuse pratiquée par les formes comiques de la fin du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle[2]. La tragi-comédie, florissante dans les années 1620-1630, appartient davantage au domaine du merveilleux qu'au « réel » présent, et la pastorale de cette période favorise quant à elle une esthétique de la « distance » (L. Giavarini). La tragédie, enfin, genre « historique » par excellence, combine « pratique de la mémoire » et « séparа[tion] du passé » par une stratégie du détour, qui permet de penser « universellement » le présent, à travers le filtre d'une fable ancienne ou géographiquement lointaine : détour par l'histoire antique, détour par la mythologie, détour par l'empire ottoman.

Le sujet « turc » connaît en effet une grande vogue, qui pourrait contredire notre propos du fait de la proximité temporelle des événements représentés dans de nombreuses pièces sur le sujet. Clarence Rouillard[3] recense ainsi pas moins de 7 pièces composées entre 1630 et 1653 qui mettent en scène des faits survenus en 1553 (date de l'assassinat par Soliman de son fils Mustapha, à l'origine du grande « cycle de Soliman[4] » sur la scène française, parmi lequel 6 pièces jouées entre 1635 et 1653) ou en 1621 (date de l'assassinat du sultan Osman, sujet de la pièce de Tristan L'Hermite *Osman* représentée en 1647). Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction de cette thèse, il ne nous semble cependant pas que les sujets « turcs » puissent être placés sur le même plan que les sujets « européens », du fait de la très grande distance spatiale et culturelle qui les sépare des spectateurs. Pour appuyer notre propos, nous pouvons convoquer la « Seconde Préface » de *Bajazet*, pièce mettant en scène des événements de 1635 et créée en 1672. Dans cette préface, Racine s'excuse en ces termes d'avoir « osé mettre sur la scène une histoire si récente » :

---

[1] MERLIN-KAJMAN Hélène, « Les Guerres de religion et l'interdit de la mort sur scène », *op. cit.*, *loc. cit.*

[2] L'actualité fait cependant retour sur la scène comique à la fin du siècle autour de l'Affaire des Poisons (1679-1682). Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé font ainsi jouer à partir de novembre 1679 et avec grand succès *La Devineresse ou les faux enchantements,* qui s'inspire de cette actualité brûlante, mais en la dédramatisant fortement pour en proposer une « version rassurante aussi bien pour le public que pour le gouvernement ». Tout en conservant de nombreux détails qui font allusion à l'Affaire (le nom du personnage principal, Madame Jobin, n'est ainsi pas sans évoquer la devineresse La Voisin, exécutée en février 1680), les dramaturges transforment cette histoire contemporaine « sordide » en une « pièce comique, légère et divertissante » et ils représentent les devins comme des charlatans qui ne vivent que de la crédulité de leurs clients. Voir CORNEILLE Thomas et DONNEAU DE VISÉ Jean, *La Devineresse, ou les faux enchantemens* [1680], Julia Prest (éd), London, Modern Humanities Research Assoiation, 2007, Introduction, p. 14-17.

[3] ROUILLARD Clarence Dana, *The Turk in French History, Thought and Literature (1520-1660)*, *Études de littérature étrangère et comparée* n° 13, Paris, Boivin et Cie, 1941.

[4] *Ibid.*, p. 421.

> À la vérité, je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des héros sur le théâtre qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. [...] **L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps**. Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. C'est ce qui fait, par exemple, que les personnages turcs, quelques modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre. On les regarde de bonne heure comme anciens. Ce sont des mœurs et des coutumes toutes différentes. **Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnes qui vivent dans le sérail, que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre**[1]. (nous soulignons)

Racine affirme que « l'éloignement » géographique de l'empire ottoman annule en quelque sorte la proximité temporelle des sujets turcs, qui paraissent aussi éloignés aux spectateurs que les événements de l'histoire ancienne. Ce n'est donc pas « l'actualité » politique que les dramaturges mettent en scène quand ils représentent les événements tragiques des règnes très proches de Soliman ou d'Osman, mais une réflexion sur la nature du pouvoir, la cruauté et la tyrannie – réflexion qu'il propose au public à travers ce « détour » turc, présenté comme un miroir éloigné et donc universellement pertinent à la monarchie française.

Au regard de notre étude pour la période 1554-1629, le fait qu'aucune pièce de théâtre d'actualité ne semble avoir été composée pour mettre en scène la pourtant essentielle journée des dupes de novembre 1630[2] ou tout autre événement du règne de Louis XIII postérieur à la prise de la Rochelle, est particulièrement notable. Plus tard, la Fronde contre Mazarin et le jeune Louis XIV conduira à la production et à la diffusion de plus de 5 000 « mazarinades » en 5 ans[3] – production pamphlétaire qui n'est pas sans rappeler par sa forme et sa cadence les opuscules de la Ligue parisienne de la fin des années 1580. Or dans cet ensemble impressionnant, publié entre 1548 et 1553, la *Bibliographie des mazarinades*[4] ne conserve la trace que d'une seule pièce[5] de théâtre publiée anonymement et sans lieu en 1652. *L'Intrigue de l'emprisonnement et de l'élargissement de messieurs les Princes,* connue également sous le titre de *La Balance d'État, tragi-comédie*, est un texte théâtral d'une centaine de pages, qui dénonce « *les postures théâtrales du Mazarin* », à travers une « *perpétuelle allégorie de noms et d'histoire* » dont les clefs sont données à la fin de l'ouvrage. Si cette pièce ressemble très fortement à certaines œuvres de notre corpus et notamment à *Cléophon* par l'usage des noms de personnages cryptés, elle témoigne par son caractère unique du dépérissement du théâtre d'actualité, et ce au cœur même d'une lutte de pouvoir qui utilise pourtant l'imprimé comme

---

[1] RACINE Jean, *Bajazet*, « Seconde préface », in RACINE Jean, *Œuvres complètes*, vol. 1 Théâtre-Poésie, Georges Forestier (éd), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 625.
[2] À notre connaissance, il faudra attendre Népomucène Lemercier et son *Richelieu ou la journée des dupes* de 1828 pour que l'événement soit mis en scène.
[3] Ce chiffre ne tient compte que des textes conservés. Voir JOUHAUD Christian, *Mazarinades. La Fronde des mots,* Paris, Aubier, 1985.
[4] MOREAU Célestin, *Bibliographie des mazarinades*, Société de l'Histoire de France, 3 vol., Paris, 1850-1851.
[5] L'anonyme *Tragédie de la royauté jouée sur le théâtre de la France par le cardinal Mazarin*, publiée en 1551, est un texte narratif.

vecteur essentiel de propagande. Au milieu du XVII^e^ siècle, le théâtre ne semble plus être un lieu privilégié de la mise en scène et en débat de l'actualité, sans doute principalement parce qu'il paraît impossible aux auteurs qu'une représentation théâtrale du présent, sans « détour » ni médiation, puisse être effectivement jouée devant un public à convaincre – à l'inverse, si toutes les pièces de notre corpus n'ont pas été représentées, leur mise en jeu sur la scène constituait sans nul doute pour leurs dramaturges un horizon potentiel, sinon possible.

Le cas particulier de *L'Innocence persécutée*[1], manuscrit clandestin, non signé, rédigé par des partisans de Fouquet dans les années 1667-1668, vient confirmer, près de trente ans après la dernière pièce de notre corpus, qu'il n'apparaît plus possible à cette époque de mettre en scène l'actualité selon une prise de position qui contreviendrait au pouvoir monarchique. Ce texte, décrit par Christian Biet comme un « texte pseudo-théâtral d'intervention politique[2] » et qui prend la défense du surintendant condamné, est composé d'une suite d'entretiens ou de dialogues entres des personnalités historiques réelles et de premier plan (le roi Louis XIV, Fouquet, Colbert, la mère du roi Anne d'Autriche). L'absence de dissimulation par des noms codés ou de détour par une fable antique rapproche très fortement ce texte de plusieurs pièces d'actualité de notre corpus, et notamment de *La Guisiade* et du *Guisien*, qui défendent un serviteur du roi injustement puni aux yeux de leurs auteurs. Mais il faut souligner que *L'Innocence persécutée*, bien qu'elle emploie une forme dialoguée et qu'elle joue sur un « effet de spatialité[3] » qui doit permettre au lecteur d'imaginer une actualisation possible de ces dialogues sur une scène, n'est pas une pièce de théâtre. Comme pour les œuvres que nous avons étudiées, l'effet pragmatique que ce texte clandestin cherche à exercer sur le lecteur pour l'inciter à agir dans le monde politique passe pourtant par une « création formelle fait d'emprunts, de recyclages, d'insertions multiples, d'empilements, aussi bien au niveau générique, stylistique que dramaturgique[4] ».

Proche des pièces de notre corpus par sa proximité temporelle avec les événements et par l'absence de médiation entre les faits et leur mise en fiction, par son hétérogénéité formelle qui cherche à persuader le lecteur par tous les moyens rhétoriques, par sa fin ouverte qui est une incitation à l'action, *L'Innocence persécutée* a tous les aspects d'un « pseudo-théâtre » d'actualité. Le fait que ce texte soit cependant un dialogue est le signe que le théâtre, au milieu du XVII^e^ siècle, ne peut plus représenter le temps présent sur un mode spécifique (la comédie le peut sur le mode générique de la peinture de mœurs, à condition de ne pas aborder les événements historiques et les questions

---

[1] Anon., *L'Innocence persécutée, dialogues*, Marie-Françoise Baverel-Croissant (éd), Institut Claude Longeon, Renaissance et âge classique, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.
[2] BIET Christian, « "Libérez Fouquet ! Expulsons les jésuites !" La lecture d'une théâtralité janséniste comme lieu politique de sociabilité », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXXIII, n° 64, 2006, p. 165.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*., p. 166.

politiques de manière trop frontale), qui plus est pour mettre en scène des propos si ouvertement tendancieux. « L'entretien, s'il est formellement théâtralisé, peut alors donner à voir, par la lecture, des objets auxquels le théâtre ne peut accéder, ou à des énoncés interdits, donc polémiques ou transgressifs[1] ». Ce texte pro-Fouquet témoigne ainsi à la fois d'un renoncement (temporaire) à une certaine « transitivité » du théâtre d'actualité, mais également de la conscience que la forme théâtrale constitue un vecteur privilégié pour inciter un spectateur « zélé » à l'action. Alors même qu'elle abandonne la scène, *L'Innocence persécutée* semble ainsi contenir, en germe, la possibilité d'une renaissance future du théâtre d'actualité polémique, propagandiste, voire militant : celui, par exemple, de la Révolution française, puis, plus tard, des groupes socialistes de la fin du XIX^e^ siècle, de l'agit-prop soviétique, du théâtre-documentaire d'Erwin Piscator, ou encore celui des « théâtres en lutte » des années 1960[2].

[1] *Ibid*., p. 165.

[2] Voir GAUDEMER Marjorie, « La Dramaturgie propagandiste : l'exemple de la Terreur », in Martial Poirson (éd), *Le Théâtre sous la Révolution - Politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit*., p. 340-352 ; GAUDEMER Marjorie, *Le Théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 – Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, 2009 ; Équipe Théâtre moderne, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, 3. vol., Lausanne, L'Âge d'homme, 1977-1978 ; NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, *op. cit*., 2007.

CONCLUSION

He [Stephen Gardiner, bishop of Winchester] thwarted, also, and wrangled much against players, printers, preachers. And no marvel why: for he sees these three things to be set up of God as a triple bulwark against the triple crown of the Pope, to bring him down; as, God be praised, they have done meetly well already[1].

Il [Stephen Gardiner, évêque de Winchester] tempêta aussi et s'éleva vigoureusement contre les acteurs, les imprimeurs et les pasteurs. Cela n'est pas surprenant : c'est parce qu'il considère que ces trois professions ont été instaurées par Dieu comme un rempart contre la triple couronne du pape, afin de le renverser. Et, Dieu soit loué, leur action n'est déjà point trop mal avancée.

Les Guerres de religion : un moment de déploiement/dépliement du présent sur la scène d'actualité d'expression française

Le récit que le théologien protestant John Foxe livre en 1563 d'un sermon de l'évêque de Winchester qui s'en prend, dans cet ordre, « aux acteurs, aux imprimeurs et aux pasteurs » pour avoir répandu une doctrine hostile à l'Église romaine, indique la puissance polémique et persuasive que les hommes du milieu du XVI^e^ siècle reconnaissent au théâtre et le rôle joué par la scène dans la diffusion des idées – ici les idées de la Réforme – aux côtés des formes peut-être plus attendues de l'imprimé et du prêche. Nous ne pouvons savoir si les acteurs mis en cause par Stephen Gardiner ont représenté des pièces d'actualité, mais l'on peut penser que, s'ils participaient de la lutte contre la « triple couronne du pape », leurs spectacles instruisaient, à la manière des premières pièces de notre corpus d'actualité protestant, une critique en règle de la corruption de l'Église catholique.

Nous avons montré dans cette thèse comment le théâtre d'actualité s'inscrit en effet dans un réseau d'images topiques qui circulent d'un media à l'autre et cherchent à créer chez les spectateurs un effet de reconnaissance et d'adhésion immédiat au message représenté sur la scène. Si les conflits religieux constituent l'actualité de toutes les pièces de notre corpus, nous avons cependant pu voir que la représentation du présent sur la scène ne recherchait pas seulement, ou pas toujours dans l'ensemble de notre période, un effet polémique et une fonction pragmatique qui pousserait le spectateur à agir dans le réel *via* (et au-delà de) la fiction théâtrale.

L'étude chronologique que nous avons menée nous a permis d'observer que les formes les plus ouvertement polémiques et les plus « pragmatiques » du théâtre d'actualité de notre période correspondent peu ou prou à l'embrasement armé des Guerres de religion. Pour reprendre le

[1] FOXE John, *The Acts and Monuments of John Foxe* [1563], Josiah Pratt (éd), Londres, Religious tract Society, 1877, vol. 6, p. 57.

continuum guillaumien que nous avons exposé en introduction et qui a guidé l'ensemble de notre étude, c'est le moment où les pièces de notre corpus atteignent le degré maximal d'actualisation du présent sur la scène. L'actualité s'impose alors si fortement aux contemporains qu'elle ne semble trouver de forme théâtrale qu'à travers un présent *in esse*, c'est-à-dire au plus près de l'événement représenté, donnant à voir sur la scène une actualité « spécifique », à travers des faits tout à fait identifiables et des personnages qui portent le nom des personnalités réelles qui y ont pris part. Cette actualisation très poussée du présent, que nous avons appelée « présentification », se caractérise souvent par la réaction pathétique violente qu'elle cherche à provoquer chez les spectateurs auxquels elle s'adresse : la re-*présentation* du présent sur le théâtre doit ainsi susciter indignation, colère ou jubilation, selon le positionnement du dramaturge et, par conséquent, de son public (le théâtre d'actualité ne prêchant que des convertis), par rapport à l'événement porté à la scène.

Ce déploiement du présent dans le théâtre d'actualité est aussi une forme de « dépliement ». Le présent mis en scène dans le théâtre d'actualité protestant antérieur à 1562 se situe en effet, de manière dominante, dans une pliure temporelle qui fait des événements contemporains le reflet du passé biblique – tout martyre nouveau est ainsi une réitération de la Passion du Christ – et l'annonce d'un futur apocalyptique que l'on pressent comme de plus en plus proche. Pris dans ce « temps plié » eschatologique, le présent ne propose pas d'étendue à l'action humaine : il est signe d'un futur écrit de tout temps et que seule la volonté divine pourra faire advenir, mais qui n'est pas encore présent et ne peut à ce titre être représenté que dans un au-delà de la fiction dramatique, à l'image du temps « irréel » de l'étrange sixième acte du *Triomphe de Jésus Christ* (1562) de John Foxe. La représentation du présent, si elle sert la cause protestante en désacralisant l'Église romaine à travers une mise en scène burlesque parfois profondément scatologique, n'est pas dans ce cas un appel à l'action – le présent n'ayant pas d'étendue – mais un engagement à la patience : puisque tous les signes sont réunis pour annoncer l'Apocalypse, il n'est plus qu'à se préparer au Jugement dernier. L'actualité « générique » qui domine ce théâtre ne vise ainsi pas des individus particuliers mais une situation présente de la foi catholique profondément dégradée, témoignage du règne de l'Antéchrist et donc promesse de l'imminence de la parousie.

Cet horizon commun à toutes les pièces protestantes antérieures au milieu des années 1560 peut être mis en scène comme une menace de damnation qui pèse sur les personnages non encore convertis (le genre choisi est alors celui de la tragédie comme pour *Le Marchand converti*), comme l'affirmation d'une foi dans un salut éternel (*Tragique comédie de l'Homme justifié par foi* ; *Le Triomphe de Jésus-Christ, comédie apocalyptique*), salut dont les fidèles réformés, qui prônent le retour à la simplicité d'un Âge d'or du christianisme (la *Bergerie spirituelle* de Des Masures) seront les heureux élus. Si les choix génériques recoupent la division traditionnelle entre fin malheureuse (*La Tragédie de Timothée*) et fin heureuse (du moins aux yeux des protestants qui se réjouissent de la maladie de l'Église romaine dans *La Comédie du Pape malade*), notre étude a ainsi montré qu'ils

reflètent également une conception du temps présent représenté sur la scène, en l'occurrence sa double vectorisation vers le passé de la Révélation et vers le futur de la vie éternelle.

Le théâtre d'actualité catholique précédant la Saint-Barthélemy est lui aussi fondé sur une forme de « repli » temporel, non pas eschatologique, mais mythique : conformément à la pensée talismanique très prégnante dans l'imaginaire valois, la représentation du présent sur la scène sous les traits d'un Âge d'or éternellement recommencé aurait le pouvoir, sinon d'enchanter la réalité, du moins de persuader les spectateurs de suivre le chemin de paix proposé sur la scène. Tout en faisant directement référence à une actualité spécifique, jusqu'à proposer de mettre en scène, dans la *Bergerie* de Ronsard, les enfants royaux interprétant leurs propres rôles, ce théâtre d'actualité est fondé sur un déni de la réalité de la scission religieuse du royaume, et ne représente le présent historique que pour tenter de l'abolir dans le retour immuable de la concorde pastorale.

Ce temps « plié » se déplie dans la violence des conflits armés. Du côté protestant, les fidèles doivent constater la non venue des Temps derniers et la nécessité de remplacer la patience par un combat au présent, afin de sauvegarder la communauté menacée dans son ensemble par les massacres. Contrairement aux supplices individuels comme celui évoqué dans la *Tragédie de Timothée* (1563), ces mises à mort anonymes, collectives, et sans procès, ne peuvent en effet plus être envisagées comme une promesse de salut éternel, car il pèse toujours un doute sur la cause de ces « martyres ». Du côté catholique, la réalité des conflits contraint la monarchie valois à renoncer à son « rêve d'amour », noyé dans le sang d'une Saint-Barthélemy qu'elle a provoquée.

Ce dépliement du temps dans les années 1560-1570 confère au présent une certaine durée et le rend disponible à l'action (violente) des hommes, sur la scène du monde et donc sur la scène du théâtre d'actualité. Dans ce processus d'actualisation du présent sur la scène, des différences se font cependant jour entre théâtre protestant et théâtre catholique, et au sein même des pièces de chaque confession.

La *Comédie du Pape malade* (1561) marque la transition, dans le théâtre d'actualité protestant, entre actualité générique et actualité spécifique : dans la deuxième partie de la pièce, Conrad Badius désigne les cibles de la propagande réformée par leurs noms, bien que l'ensemble de la *Comédie* reste placé sous le signe de la chute prochaine d'une Rome atteinte de décrépitude. La violence collective dont les protestants sont l'objet, à Cabrières en 1545, à Wassy en 1562, puis pendant la « saison des Saint-Barthélemy[1] » en 1572, rend cependant complexe ce mouvement d'actualisation. Si la *Tragédie du sac de Cabrières* met en scène un événement historique sans faire appel – pour la première fois dans notre corpus d'actualité protestant – à des entités surnaturelles, à des personnifications allégoriques ou à des personnages-types, un temps « opératif » d'une vingtaine d'années semble avoir été nécessaire pour pouvoir représenter sur la scène sous une forme directe ce fait profondément

[1] GARRISSON-ESTÈBE Janine, *Tocsin pour un massacre ou la Saison des Saint-Barthélemy, op. cit.*

traumatique pour l'ensemble de la communauté réformée. Il n'en reste pas moins que cette pièce marque un tournant dans la conception protestante de la position des individus dans le temps : le temps eschatologique « plié » est ici déplié, et le présent entretient un rapport « historique » double avec le passé et le futur. La représentation de l'actualité assume en effet deux fonctions : d'une part, elle entretient la mémoire du sac de la ville et témoigne dans le présent que les morts de Cabrières, qui n'ont pu clamer leur foi devant un juge, sont néanmoins morts en martyrs ; d'autre part, elle incite les spectateurs des années 1560, qui savent que la violence de 1545 s'est reproduite à Wassy, à ne pas reculer devant « le feu » et à prendre les armes contre l'oppresseur catholique. D'une manière qui n'est pas sans écho avec une pièce d'actualité d'aujourd'hui traitant également d'un massacre, la *Tragédie du sac de Cabrières* peut être considérée comme « une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants[1] ».

Le choc provoqué par l'ampleur de la violence de l'été 1572 met cependant un terme à ce mouvement d'actualisation du présent sur la scène protestante : le traumatisme est sans doute trop grand pour que la représentation directe de la Saint-Barthélemy soit possible, du moins en langue française, puisque nous avons vu que Christopher Marlowe la met en scène à Londres, après un temps « opératif » d'une vingtaine d'années. Cette mise en scène de la Saint-Barthélemy sur la scène anglaise témoigne du caractère relatif de la notion même d'actualité : si les événements de 1572 sont perçus comme « contemporains » par les spectateurs londoniens des années 1590, qui plus est dans une Angleterre élisabéthaine protestante, ils ne constituent certainement pas leur « actualité » de la même manière que pour un public d'origine française, ce qui peut expliquer, en plus des spécificités de l'esthétique théâtrale anglaise, cette différence de traitement d'un même événement sur les scènes d'actualité d'expression française et anglaise. Dans le théâtre d'actualité protestant en français, le présent à peine déplié se replie donc à partir de 1572 sur un silence d'une trentaine d'années.

Notre étude a également montré que le mouvement général d'actualisation du présent sur la scène au moment de la radicalisation des conflits religieux armés n'est pas uniforme dans le corpus catholique. La violence de la Saint-Barthélemy n'est ainsi pas sans effet sur les « bourreaux » : trois années semblent nécessaires pour que l'événement soit porté sur la scène d'actualité dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* (1575) – ce qui est peu certes au regard du silence réformé, mais tout de même sensible au regard du temps « opératif » très court qui préside à la rédaction du théâtre d'actualité catholique entre 1559 et 1589[2]. Dans la pièce de François de Chantelouve, comme dans la presque totalité de notre corpus, « actualisation » du présent sur le théâtre ne signifie pas mise en scène de « la vérité » – si tant est que cette notion puisse avoir un sens en histoire, en particulier quand elle est appliquée à l'histoire immédiate. Au service de la propagande du nouveau souverain Henri III,

[1] Cette phrase est le sous-titre de la pièce *Rwanda 94*, créée par le Groupov en 2000, qui retrace les événements du génocide rwandais de 1994.
[2] Nous renvoyons sur ce point au graphique 6 de l'Introduction, p. 36.

qui avait pris une part active au massacre en tant que duc d'Anjou, la pièce de François de Chantelouve opère un tri dans le passé proche et sélectionne les événements qu'elle va « actualiser » sur la scène pour proposer une vision conforme à la position royale après la Saint-Barthélemy : selon la toujours efficace théorie du complot, le roi Charles IX – décédé au moment de l'écriture de la pièce et donc susceptible d'assumer sur la scène l'entière responsabilité de cette action – a été contraint d'ordonner l'exécution des rebelles protestants qui cherchaient à le renverser. La décision du roi est de plus dramaturgiquement validée par l'intervention – au début de l'acte III soit au point central de la tragédie – de l'« angeliqu' Mercure » qui descend des cintres pour annoncer au public que la mise à mort du démon Coligny est le vœu du dieu Jupiter. De même que cette actualisation du passé proche entretient le silence sur le rôle d'Henri III (qui ne figure par parmi les personnages), de même le déchaînement de violence « populaire » à l'encontre de l'ensemble des protestants, à Paris comme dans plusieurs villes de province, n'est absolument pas mis en scène ni même évoqué par Chantelouve : le personnage du Peuple est en effet cantonné au rôle de Chœur passif dans *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, déplorant l'état de la France et ne participant en aucune façon à l'action.

On le voit, le personnel composite du théâtre d'actualité, qui a longtemps été condamné par la critique comme le produit d'un théâtre humaniste (malheureusement) encore imprégné d'une « conception archaïque [comprendre « médiévale »] du spectacle dramatique[1] », est en réalité la conséquence d'une stratégie de propagande qui prime sur le respect des genres ou des esthétiques : l'important est de donner à voir, par des signes spectaculaires évidents, connus et appréciés du public (Mercure-le Bien descend des cintres, quand le frère de Coligny-le Mal monte des dessous) une version compréhensible et parfaitement orientée du présent et/ou du passé proche, le tout à travers une re-*présent*ation scénique qui lui confère un effet d'évidence propre à convaincre le spectateur. Le principe de « bricolage » et de combinaison de toutes les traditions théâtrales mais aussi de toutes les « images d'actualité » véhiculées par la polémique, qui est à la base du théâtre d'actualité, n'est ainsi pas nécessairement à étudier sous l'angle d'une maladresse supposée de ses dramaturges souvent occasionnels ou anonymes, mais comme le choix pragmatique (et donc conscient) d'une efficacité à la fois dramatique et politique.

De même, le choix du genre d'une pièce d'actualité s'inscrit dans les stratégies politiques de son auteur. Si Loys Papon décide d'évoquer sur la scène les victoires du duc de Guise et du duc de Mayenne contre les reîtres à Vimory et à Auneau sur le mode de la bergerie dans la *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands* (1588), ce n'est ainsi pas pour nier la réalité d'un temps présent dévasté par les combats et les rapines, mais pour entretenir la fiction d'un rétablissement de la paix grâce aux Guise, et ce au moment où la Ligue pourrait être accusée d'entretenir la division dans le

[1] MILLET Olivier, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *op. cit.*, p. 8.

royaume. Le genre pastoral ne signifie pas ici « distance[1] » ou détour, et il ne s'oppose pas à une actualisation *in esse*, puisque la pièce est écrite juste après les événements et que les personnages qu'elle met en scène sont des victimes des conflits qui se réfugient dans le Forez où la pièce est représentée devant la noblesse ligueuse locale ayant elle-même participé aux combats aux côté des Guise. Contrairement à la *Bergerie* de Ronsard, la *Pastorelle* de Loys Papon ne propose cependant pas une fiction de paix créée par la concorde de l'ensemble des sujets dans le grand corps mystique du royaume, mais elle prône une union de la communauté ultra-catholique fondée sur le combat violent contre un double ennemi : les huguenots et les « politiques » partisans du compromis religieux. Ce déplacement du présent doré taslimanique des fêtes de Blois à un présent de fer, même vainqueur, dans la collégiale de Montbrison, est le signe que le processus d'actualisation du présent des conflits religieux sur le théâtre d'actualité n'est pas seulement lié au genre tragique – qui, traditionnellement met en scène une actualité spécifique et événementielle –, bien qu'il soit le plus employé par les dramaturges catholiques à partir de 1572.

L'assassinat du duc de Guise et de son frère le cardinal sur ordre d'Henri III durant les états généraux de Blois en décembre 1588, encore aujourd'hui désigné comme la « tragédie de Blois[2] », ne peut en revanche être représenté sur la scène d'actualité qu'à travers le genre tragique, selon l'image alors topique d'une France réduite à n'être plus qu'un échafaud sanglant sur lequel les héros sont mis à mort. Cet événement semble particulièrement favorable à une actualisation très marquée du temps présent sur le théâtre ligueur : d'une part il marque une rupture définitive avec le parti royal et donc il n'est point besoin de ménager la personne du roi dans la représentation de l'événement ; d'autre part, il constitue une action relativement aisée à réaliser sur la scène par rapport aux massacres collectifs ou aux batailles rangées. Nous avons vu que les deux pièces composés à partir des assassinats de Blois, *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589) et *Le Guisien* (1592) de Simon Belyard, qui mettent pourtant toutes deux en scène sans détour les personnages historiques de cette « tragédie », témoignent cependant d'un rapport différent à la mise en scène du temps présent.

La Guisiade, composée très près de l'événement, en propose une vision « documentaire » et respecte très scrupuleusement le déroulé historique tel qu'il est alors connu, ce qui conduit son auteur à mettre en scène un personnage d'Henri III qui ne soit pas trop manichéen, au détriment parfois de l'efficacité polémique de son propos. L'« actualisation » du présent passe ici par la dimension informative de la pièce qui donne à entendre aux spectateurs les discours prononcés aux états dans une forme très proche de leur version officielle diffusée par l'imprimé. Le temps « opératif » très court et le fait que la première version de la pièce soit publiée avant le régicide d'Henri III, renforce de plus la représentation du présent *in esse* : après un quatrième acte très « documentaire », *La Guisiade* se clôt

---

[1] GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale*, *op. cit.*

[2] *La Tragédie de Blois. Quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise,* catalogue de l'exposition tenue au château de Blois du 17 décembre 1988 au 19 janvier 1989, Conservation du château et des musées, Blois, 1988.

sur les imprécations de Madame de Nemours à l'encontre du roi. L'action du dernier acte n'est pas commentée par un chœur, parce qu'elle semble encore à déterminer et à construire, par le public lyonnais et tout le mouvement ligueur, dans le futur de la représentation et dans le réel du monde.

Après un temps « opératif » un peu plus long (3 ans), mais dans un contexte de combat ligueur toujours très actuel et virulent, Simon Belyard privilégie quant à lui l'effet scénique sur la « vérité » des faits et donne à voir aux spectateurs troyens une « actualisation » du passé proche que nous pouvons qualifier de « scénique » (par opposition à une actualisation « historique » chez Pierre Matthieu). La représentation de l'assassinat du Duc sur la scène (alors qu'il est perpétré hors-scène dans *La Guisiade*), sans doute permise *et* rendue nécessaire par la distance temporelle plus grande qui sépare le public des événements de Blois, est exceptionnelle dans notre corpus pour un personnage qui n'est pas représenté de manière négative dans la pièce ; elle est de plus annoncée et redoublée par pas moins de cinq descriptions du meurtre et par une multiplication des allusions au sang versé du Duc, qui rejoue sur la scène la Passion du Christ. Cette « présentification » du cadavre de Guise, doublée d'une mise en scène du roi Henri III en tyran sénéquien cherche à raviver l'émotion du public devant le spectacle « sur-actualisé » (dans le temps et dans l'action scénique) d'un passé proche.

Qu'elle soit fondée sur la puissance « documentaire » ou sur l'usage d'un pathétique spectaculaire, l'actualisation du passé proche et du présent sur la scène doit servir de ciment de l'action politique du spectateur dans le théâtre ligueur de la fin des années 1580 et du début des années 1590. Par la re-*présent*ation d'un présent de plus en plus *in esse*, les dramaturges cherchent à créer un effet de continuité entre le temps de la fiction et le temps de la représentation – sans abolir la distance scénique qui permet de juger (négativement) l'événement représenté –, et cela pour fortifier le public ultra-catholique dans ses convictions. À la manière des pièces protestantes des années 1550 qui recyclent les images topiques de la polémique réformée (la maladie de chrétienté, la marmite papale, etc.), les pièces ligueuses des années 1580 s'inscrivent dans l'ensemble de la production de propagande pro-catholique et usent « d'images d'actualité » pour renforcer l'effet de d'actualisation : les récits de *La Guisiade* et *Le Guisien* évoquent ainsi des scènes maintes fois représentées dans les gravures qui circulent intensément après les assassinats de Blois, et que leur public a nécessairement en tête, pouvant ainsi suppléer si nécessaire par l'image fixe aux limites techniques ou esthétiques de la scène animée. Se fondant sur la vision que la communauté catholique s'est déjà forgée de l'événement tout en la renforçant – selon un principe propre à la propagande –, ces pièces souhaitent pousser les spectateurs à la lutte contre le tyran Henri III, puis contre l'hérétique Henri de Navarre que les ligueurs refusent tout d'abord de reconnaître comme roi.

L'apaisement bourbon : vers une actualité « mémorielle » et une dés-actualisation du présent

La « bouffée » d'actualisation du temps présent qui caractérise le théâtre d'actualité à l'époque des conflits armés s'éteint avec la pacification mise en œuvre par Henri IV. L'édit de Nantes impose l'oubli ou, du moins, une mémoire très sélective des événements, à la seule gloire du nouveau pouvoir bourbon, et quand un dramaturge décide de mettre en scène l'actualité, il doit se défendre de vouloir « regratter [l]es plaies[1] » de la France ou « mettre le sel sur la plaie[2] ». Comme l'ont montré Reinhart Koselleck et Hélène Merlin-Kajman[3], cette paix de raison est fondée sur une scission dans la conception du royaume comme corps mystique formant à la fois un État et une Église : selon un processus de sécularisation qui caractérise les Temps modernes et bâtit les premières fondations d'un pouvoir monarchique qu'on a par la suite qualifié d'absolu, les particuliers renoncent à leur appartenance au corps mystique du royaume en échange de leur « liberté de conscience », tandis que le souverain n'est plus responsable du salut de ses sujets, mais s'affirme comme « seul détenteur de la puissance publique[4] ». Déjà, dans la *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* (1579), Gabriel Bounin, contemporain et très certainement familier de Jean Bodin, lançait sur la scène les premiers appels à une « paix de loi », fondée non plus sur une unité religieuse de l'ensemble du royaume mais sur l'autorité légale du souverain et sur la soumission des sujets – en particulier la noblesse – à cette autorité. En 1579, sa proposition théâtrale n'avait pas rencontré d'écho dans l'actualité et demeurait tout autant de l'ordre de l'irréalité que le rêve de concorde de la monarchie valois. À partir du milieu des années 1590, et tout au long du premier tiers du XVII^e^ siècle, la monarchie bourbonienne parvient progressivement à l'imposer, sans pour autant mettre un terme à toutes les dissensions politico-religieuses dans le royaume, ce dont témoigne tout particulièrement les diverses ramifications de l'assassinat d'Henri IV.

Dans cette nouvelle configuration politique, le présent ne peut être un temps ouvert et disponible à l'action des sujets dans la sphère publique, toujours susceptible de provoquer de nouveaux troubles civils, mais il ne peut non plus s'annuler dans une pliure temporelle eschatologique ou mythique, modes de pensée du temps alors dépassés. Dans le théâtre d'actualité d'expression française, la mise en scène du présent évolue donc vers de nouvelles fonctions : côté protestant, la « souvenance[5] » des conflits et le remplacement de l'enjeu théologique par un enjeu politique ; côté catholique, la « suture » temporelle de toute nouvelle catastrophe présente, et la légendarisation du présent au service de la gloire bourbonienne.

---

[1] [NÉRÉE Richard Jean de], *Le Triomphe de la Ligue, tragédie nouvelle, op. cit.*, 4 r°.
[2] E. G. T. [GAULT Eustache], *Pastorelle pour le bout de l'an de Henri le Grand*, *op. cit.*, A ii r°.
[3] KOSELLECK Reinhart, *Le Règne de la critique*, *op. cit.* ; MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps, op. cit.*
[4] MERLIN-KAJMAN Hélène, *Ibid.*, p. 19.
[5] [NÉRÉE Richard Jean de], *Le Triomphe de la Ligue, tragédie nouvelle, op. cit.*, 6 r°.

Dans les deux pièces protestantes publiées aux Pays-Bas après 1598, *Le Miroir de l'Union belgique* en 1604 et *Le Triomphe de la Ligue* en 1607, la fonction pragmatique de l'actualité devient une fonction mémorielle : publiées hors du royaume, ces deux pièces mettent en garde le spectateur contre l'oubli de l'histoire récente et affirment la nécessité du souvenir pour louer Dieu d'avoir apporté la paix, et afin de ne pas retomber dans les erreurs du passé. Richard Jean de Nérée, dans *Le Triomphe de la Ligue*, tragédie au titre antiphrastique publiée vingt ans après les faits représentés, souhaite construire, par sa bien, une « souvenance [...] de papier » qui témoigne de la défaite du camp ligueur. Antoine Lancel traite, dans *Le Miroir de l'Union belgique*, d'événements plus récents (selon un temps « opératif » compris entre 9 ans et quelques mois) et qui ne tombent pas directement sous le coup de l'interdit mémoriel de l'édit de Nantes – bien qu'il soit souvent fait allusion au régicide d'Henri III – ; la pièce met toutefois en scène le passé proche et le présent de la Guerre de Quatre-Vingts ans sous une forme historique mémorielle et non radicalement actualisée. Le dramaturge cherche moins à susciter l'émotion du spectateur hollandais devant les risques encourus par l'Union belgique qu'à entretenir la mémoire des hauts-faits guerriers qui lui ont permis de résister à l'Espagne et de se constituer en nation indépendante. L'étonnant personnage de l'Historiographe, qui ne se laisse pas prendre aux beaux discours espagnols grâce à sa connaissance du passé, permet à la pièce d'adopter une position de surplomb par rapport à l'actualité et de substituer la connaissance historiographique exposée dramaturgiquement dans de longs récits à l'expérience vive qui était celle, par exemple, de la *Tragédie du sac de Cabrières*.

L'enjeu de cette mémoire n'est cependant pas polémique, du moins d'un point de vue religieux : la critique des catholiques concerne soit des personnalités historiques discréditées par le nouveau pouvoir et que les pièces accusent d'utiliser la religion comme un prétexte pour couvrir leur ambition, soit des figures types comme les personnages topiques du prêtre Père-Pillard et du moine Soul-de-Lard dans *Le Miroir de l'Union belgique*, supports d'une critique traditionnelle du clergé et non d'une véritable propagande. Les pièces d'actualité protestantes des années 1600 donnent en effet à voir une vision politique et non plus théologique des conflits, et ce pour construire de nouveaux consensus nationaux fondés sur un sentiment patriotique des sujets et sur une sacralisation d'un État qui renonce à l'unité religieuse et correspond au projet de pacification « politique » du règne d'Henri IV. L'apparition du personnage positif de l'Homme Politique dans *Le Miroir de l'Union belgique*, ainsi que la mise en scène de Monserpiné-François de Montpensier dans *Le Triomphe de la Ligue*, premier personnage *positif* qui affirme sa foi catholique dans une pièce protestante, en clamant son respect de l'autorité royale, témoignent de cette vision politique de l'actualité, présentée sur la scène comme la garantie d'une paix civile fondée sur la tolérance religieuse et sur le primat de la « nation » française sur les divisions confessionnelles.

L'omniprésence de la doctrine paulinienne dans ces deux pièces, doctrine selon laquelle toute autorité vient de Dieu auquel il faut se soumettre, non par « crainte de punition », mais par « motif de

conscience[1] », soutient cette idée d'une paix « tolérante » et désengage la représentation du présent ou du passé proche d'une incitation à la lutte. Si le temps présent demeure ouvert à l'action humaine et ne se replie pas dans une vision eschatologique du Temps, il n'est plus le lieu du combat armé, mais celui de la paix de raison, fondée sur une mémoire qui se veut non polémique (mais non pas impartiale) des événements de l'actualité.

Nous avons cependant montré qu'il existe des résistances protestantes à cette pacification fondée sur une acceptation de la sécularisation du présent. Dans *La Tragédie de François Spera* (1608), Jean-Denis Cecier tente ainsi de re-théologiser le présent pour dissuader ses coreligionnaires qui, suivant le prestigieux modèle du roi Henri IV, pourraient être tentés par une conversion. Cecier met ainsi en garde le nouveau converti Claude Boucart en convoquant un fait qui appartient encore à l'actualité telle que nous l'avons définie en introduction, mais cependant relativement éloigné du public. La mort de désespoir de François Spera suite à une conversion au catholicisme s'est en effet déroulée en Italie en 1558, soit soixante ans avant sa re-*présentation* sur la scène d'un théâtre dont on peut dès lors interroger la dimension d'actualité. Nous avons pu voir qu'au moment où Cecier décide de mettre en scène cette tragédie, l'histoire de François Spera est devenue un *exemplum* moral utilisé dans toute l'Europe protestante comme un rempart contre les conversions et donc que cette actualité, appliquée au cas de Claude Boucart exactement contemporain de l'écriture de la pièce, peut être en réalité analysée comme une *allegoria in factis* mettant en scène un présent *in posse* et non plus *in esse* et propose au spectateur une lecture des faits représentés sur le mode du détour.

Aux frontières de notre corpus, *La Tragédie de François Spera* témoigne ainsi d'une actualisation « ratée » du passé proche sur la scène et donc d'une inadéquation radicale du point de vue théologique de Jean-Denis Cecier dans un présent désormais sécularisé, où le converti ne semble plus directement menacé par un désespoir perçu comme une punition de Dieu. De la même manière que *La Peste de la peste* de Du Monin (1584) et *Le Petit rasoir des ornements mondains* de Philippe Bosquier (1589) appelaient les catholiques à la pénitence en tentant de lire dans le présent les signes de la colère de Dieu mais se heurtaient à une désormais impossible manifestation de la transcendance dans le monde, *La Tragédie de François Spera* semble en décalage avec un présent qui est à l'apaisement et où même le « théâtre-prêche » est contraint de déplacer la question religieuse du domaine théologique au domaine moral.

Le théâtre catholique des années 1600 s'inscrit quant à lui pleinement dans le projet de pacification de la monarchie bourbonienne. Après la très importante production ligueuse des années 1580 et 1590, il témoigne d'un plus grande contrôle exercé par le pouvoir royal sur les publications et sur la représentation du passé proche et du présent, dans les imprimés mais également sur le théâtre.

[1] PAUL saint, *Épître aux Romains*, *loc. cit.*

Les pièces d'actualité publiées entre 1600 et 1611 proposent ainsi une re-présentation du passé proche qui tend non à mettre en avant une situation de crise pour inciter le spectateur à l'action, mais au contraire à « suturer » la catastrophe afin de rassurer le public et donc de le maintenir dans l'inaction politique. Cette « dés-actualisation » de l'actualité traumatique se donne particulièrement à voir dans les mises en scène des assassinats d'Henri III et d'Henri IV, qui condamnent absolument les régicides et pleurent les souverains défunts – de manière évidemment moins marquée pour le dernier Valois à la légende si noire dans *Cléophon* de Jacques de Fonteny (1600) que pour le « bon roi Henri » dans *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* de Claude Billard (1610) – mais légitiment avant tout le monarque qui leur a succédé. La représentation de l'actualité traumatique sert donc d'une part à la déploration du roi assassiné (mais sur un mode non polémique, dimension encore renforcée dans *Cléophon* par l'utilisation de noms grecs codés, qui témoigne déjà d'une certaine « dés-actualisation ») et, d'autre part, à la louange du nouveau monarque bourbon (Henri IV puis Louis XIII) qui éloigne à jamais, par sa force et sa vaillance, le spectre hideux des guerres civiles. Si la pièce de Claude Billard, composée très près des événements, relève nécessairement du genre tragique, les bergeries publiées l'année qui suit le second régicide mettent ainsi l'accent sur la continuité d'un âge d'or pastoral un temps obscurci par le geste de Ravaillac, mais qui renaît dans la figure solaire du jeune Phébus-Louis XIII annonçant le retour rassurant du jour et des saisons, par-delà un présent de crise qui s'en trouve annulé.

L'étude des dernières pièces d'actualité de notre corpus, composées au début du règne de Louis XIII, a montré que ce processus de « dés-actualisation » du présent sur la scène passe par un double contrôle que la monarchie semble exercer sur la représentation scénique de l'actualité. Le pouvoir royal peut ainsi décider de « créer » l'actualité afin de l'instrumentaliser ou, à l'inverse, d'en « désamorcer » le potentiel toujours dangereux pour le maintien de l'ordre en l'inscrivant immédiatement dans la légende bourbonienne.

La mise en scène de l'exécution des favoris italiens de Marie de Médicis en 1617 par décision du jeune roi relève du premier type de « contrôle » sur l'actualité : profitant de la haine que les époux Concini suscitent dans la population, le roi et son entourage décident de « faire événement » avec ce qui n'est, somme doute, qu'un règlement de compte curial qui n'engage pas l'avenir du royaume. En laissant le peuple de Paris mutiler le cadavre de Concini, Louis XIII l'associe habilement à un coup d'État pourtant juridiquement condamnable, mais qui fonde son émancipation. Malgré cette volonté royale de créer l'actualité pour servir l'affirmation de son pouvoir, le consensus général sur cette action – dont témoigne le traitement burlesque et dégradant des cadavres et de la mémoire de Concino Concini et de Leonora Galigaï dans les pamphlets mais également dans les deux tragédies d'actualité consacrées à l'événement (*La Victoire du Phébus français* et *La Magicienne étrangère*, 1617) – marque une certaine « des-actualisation » du présent. Puisque la condamnation des anciens favoris est unanime et qu'ils sont morts au moment où ces pièces sont écrites, alors la mise en scène de leur chute n'a pour but que la célébration rétrospective de l'action royale et du peuple qui l'a soutenu, en

particulier le peuple normand dont la résistance à Concini est particulièrement soulignée dans ces deux pièces rouennaises.

Pour asseoir son pouvoir et se démarquer de la sphère d'influence maternelle, Louis XIII a besoin, en 1617, de fabriquer l'actualité à partir d'un événement qui ne renvoie pas aux conflits religieux du siècle précédent. Quand, dans la décennie 1620, les places fortes protestantes se rebellent contre son autorité, le pouvoir monarchique cherche au contraire à empêcher tout embrasement « actualisant » qui pourrait mettre en danger la paix de tolérance. Dans *La Tragédie des rebelles* (1622) et *La Rochelaise* (1629), l'action militaire royale est exclusivement mise en scène sur le mode rétrospectif qui lui permet d'entrer immédiatement dans la légende bourbonienne. De même, le choix de *La Tragédie des rebelles* d'opérer un pseudo-détour pastoral qui dissimule les « rebelles » protestants derrière des noms de pastorale, et l'utilisation de personnages collectifs non précisément déterminés dans *La Rochelaise*, n'incitent pas le public catholique à prendre les armes contre ces nouveaux fauteurs de trouble, mais à contempler rétrospectivement (malgré un temps « opératif » très court) le spectacle de la force et de la clémence royales, présentées dans toute leur gloire.

Le théâtre d'actualité catholique publié entre 1600 et 1629 est presque exclusivement un théâtre de propagande royale – *L'Écossaise ou le désastre* d'Antoine de Montchrestien (1601), plus difficile à situer politiquement, propose avant tout une lecture morale stoïcienne du décollement de Marie Stuart – et c'est sans doute ce contrôle du pouvoir qui va entraîner l'éclipse temporaire de la représentation directe du présent dans le théâtre d'expression française dans la suite du XVII^{e} siècle, comme nous l'avons montré dans la conclusion de la Troisième Partie. Si la « bouffée » d'actualisation du temps présent des années 1560-1590 correspond à une période de profonde désorganisation de l'État où les différentes parties en présence ont intérêt à mettre en scène l'événement pour le condamner ou le louer, la reprise en main de la représentation de l'actualité par le pouvoir bourbon témoigne au contraire d'une méfiance envers l'événement qui est toujours perçu comme une menace d'instabilité et envers sa mise en scène qui porte toujours en elle la possibilité d'une contestation de son action. À partir de 1629 et jusqu'au moins la fin du règne de Louis XIV, les dramaturges devront donc passer par le détour temporel, principalement mythique et historique, ou par le détour géographique, comme Racine dans *Bajazet*, pour tendre au présent un miroir de lui-même.

Le théâtre patriotique genevois : une actualisation « complète » ? Entre théâtre et rituel, la question des spécificités confessionnelles

Ce panorama de notre corpus à la lumière du mouvement d'actualisation puis de « dés-actualisation » qui le caractérise a laissé de côté une forme particulière de théâtre d'actualité que nous avons baptisée dans le chapitre 4 le théâtre patriotique genevois. Ce dernier, qui met en scène des événements plus locaux qu'européens, ne s'inscrit pas tout à fait de la même manière dans cette

double évolution que nous avons observée, tout en présentant cependant des formes et des fonctions caractéristiques de la représentation du présent sur la scène à cette époque, telles que cette thèse a pu les observer et les décrire.

Tout d'abord, le théâtre d'actualité du XVI^e^ siècle et du premier tiers du XVII^e^ siècle s'adresse à une communauté de réception qui préexiste au spectacle : si les pièces de notre corpus cherchent à renforcer l'opinion du public sur telle situation ou sur tel événement, elles ne s'adressent cependant qu'à des convaincus. Par son positionnement radical, reflet de la radicalisation de l'opposition religieuse au tournant du siècle, notre théâtre d'actualité nécessite une adéquation de point de vue entre le dramaturge et les spectateurs. Or cette adéquation n'est sans doute jamais aussi parfaite que dans le théâtre patriotique genevois, où des re-*présent*ants de la communauté (auteur et acteurs) proposent à l'ensemble de la communauté la re-p*résent*ation de ce qui la fonde et la légitime. Dans ce théâtre identitaire, la communauté rassemblée en assistance spectatrice se donne ainsi le spectacle des raisons de son « vivre ensemble » selon un effet de miroir qui fait que l'union représentée reflète et célèbre l'union de concitoyens dans la salle, le présent de la fiction s'emboîtant très étroitement (et parfois presque parfaitement) avec le présent du spectacle.

Si ses fonctions de ce théâtre sont beaucoup plus « locales » que le reste des pièces d'actualité, il n'en reste pas moins que l'on peut y observer des évolutions de la représentation du présent qui ont des similitudes frappantes avec le double mouvement contraire d'actualisation/« des-actualisation » que nous avons mis au jour. D'une part, les deux pièces d'actualité composées et jouées pour célébrer le serment de combourgeoisie de 1584 donnent à voir une actualité beaucoup plus spécifique que la *Poésie de l'alliance perpétuelle*, jouée en 1558, et que la *Comédie du monde malade et mal pansé* de Jacques Bienvenu, jouée en 1568. Sous la pression des habitants suisses de la ville, le théâtre patriotique genevois ne doit plus représenter une Genève protestante éternellement élue de Dieu sur le mode d'une actualité « générique », mais montrer que l'indépendance de la ville a également été acquise par les vaillants ancêtres eidguenots. Cette conjugaison nécessaire d'un passé historique suisse et d'une atemporalité réformée se donne particulièrement à voir dans les deux volets de la célébration de 1584 : la tragi-comédie de *L'Ombre de Garnier Stoffacher* de Joseph Duchesne doit plaire aux confédérés helvétiques, quand la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* de Simon Goulart propose une vision morale du présent qui s'adresse avant tout aux réformés exilés – majoritairement français – qui dominent à présent la République de Genève.

La croisade que les pasteurs protestants mènent contre le théâtre à partir des années 1580, que nous avons analysée dans le chapitre 1, met un terme aux célébrations théâtrales données lors des renouvellement des combourgeoisies. Une dernière pièce d'actualité patriotique genevoise est cependant parvenue jusqu'à nous sous la forme tronquée d'un manuscrit très fautif : la *Trage-comédie de l'Escalade de Genève*. Texte festif, composé vraisemblablement à l'occasion d'un mariage en 1605, cette pièce d'actualité célèbre la défense héroïque de leur ville par les Genevois face à l'attaquant savoyard le 12 (ou 22, selon le calendrier de référence) décembre 1602. Pour des raisons

qui n'ont pourtant rien à voir avec la préservation d'un ordre monarchique, cette pièce donne également à voir un début de « légendarisation » de l'actualité. La communauté, célébrant son indépendance vaillamment obtenue, se représente à elle-même le danger qu'elle a encouru et tend à transformer cet événement très récent en mythe de fondation qui scelle l'union volontaire, dans la foi mais également dans un système politique, de l'ensemble des concitoyens.

La forme de l'actualisation du présent dans les pièces patriotiques de 1584 présente cependant une particularité qui la distingue du corpus catholique des années 1580 : si *La Guisiade* et *Le Guisien* – par la proximité avec l'événement, la précision documentaire des dialogues ou l'extrême présentification des actions sur la scène – proposent une actualisation très poussée du présent sur le *continuum* guillaumien que nous avons transposé dans l'univers théâtral, cette actualisation n'est jamais « complète ». L'actualité représentée sur la scène reste séparée du présent des spectateurs par le fonctionnement même de la représentation théâtrale, toujours à la fois incarnation et distance. Or il semble que les pièces patriotiques de 1584 se situent à l'extrême limite de la frontière entre jeu théâtral et cérémonie : en représentant des membres de la communauté en train de réitérer sur la scène le serment que l'ensemble de l'assistance a prêté le matin même au temple, *L'Ombre de Garnier Stoffacher* et, surtout, la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* ne font pas que divertir les ambassadeurs venus de Berne et de Zurich. Ces pièces tendent en effet au performatif – au sens austinien du terme : refaire le serment sur scène, c'est presque transformer la représentation théâtrale en cérémonie d'assermentation. Certes, ces pièces sont très certainement interprétées par des collégiens qui ne sont pas en âge de prêter serment, mais en les préparant ainsi par le jeu à leur rôle futur de citoyen, la communauté genevoise qui assiste à cette « promesse » d'assermentation future convertit le jeu théâtrale en rituel où les acteurs ne jouent plus un rôle, mais son propre rôle (futur) de représentants – cette fois au sens politique – de la République de Genève.

Cette « tentation performative » est peut-être, *in fine*, ce qui différencie le théâtre d'actualité protestant du théâtre d'actualité catholique. Nous avions, en début de thèse, interrogé l'existence de spécificités confessionnelles dans la représentation du présent. Force est de constater, à l'issue de ce travail, que les différences ne sont pas notables entre les deux ensembles du corpus, une fois mis de côté les décalages temporels et les situations historiques particulières de chaque religion. Forme fondamentalement « bricolée », composée d'emprunts et de reprises ne visant que l'efficacité de son propos, le théâtre d'actualité ne sauraient suivre des règles poétiques et esthétiques strictes imposées par une vision religieuse de la scène. Pourtant, la méfiance des autorités réformées envers le processus même de l'incarnation théâtrale, que nous avons exposée dans le Prologue et dans le chapitre 1, pourrait expliquer cette tension du théâtre d'actualité vers le rituel qui n'apparaît pas dans le théâtre catholique (ce dernier, s'il condamne moralement les dérives du théâtre, ne remet pas fondamentalement en cause le principe de la représentation). Cette analyse paraît corroborée par le fait qu'après 1584, le théâtre officiel genevois disparaît et que toute représentation théâtrale est interdite

dans la cité réformée. Après avoir toléré cette méthode efficace de diffusion des idées et de consolidation de la communauté face à l'ennemi catholique, les pasteurs genevois semblent avoir constaté que le théâtre demeure de l'ordre de la représentation et se fonde donc sur le détournement temporaire mais condamnable de l'identité octroyée par Dieu. On peut trouver dans la célébration rousseauiste de la fête (où l'on est qui l'on est) au détriment du théâtre (où l'on joue à être quelqu'un d'autre) un prolongement de cette « tentation » genevoise d'abolir ce qui fait justement la spécificité du théâtre, même quand il est d'actualité « maximale » et tend vers la performance : la coexistence d'une proximité et d'une distance avec l'action représentée, distance qui permet justement au spectateur d'évaluer l'événement présent et de se positionner par rapport à lui.

Le théâtre d'actualité : un théâtre de crise et d'idéologie ?

Nous avons pu mettre en lumière dans ce travail la concomitance de la plus grande actualisation du présent sur la scène théâtrale avec le moment de plus fort embrasement des Guerres de religion et la temporaire disparition du théâtre d'actualité d'expression française une fois la paix rétablie dans le royaume de France et la position de Genève relativement assurée à la fois localement et au niveau international. Est-ce à dire que le théâtre d'actualité serait nécessairement un théâtre de la crise ? Son existence et sa puissance semblent en tout cas fondées, au XVI^e^ et au XVII^e^ siècles, sur une certaine désorganisation de la société qui permet, d'une part, l'expression relativement libre d'opinions politiques sur le temps présent et qui exige, d'autre part, la mise en scène directe de l'actualité pour répondre à l'urgence d'une situation.

Les autres périodes de l'histoire auxquels le théâtre d'actualité d'expression française semble avoir été plus présent – la Révolution française, la progression des mouvements socialistes à la fin du XIX^e^ siècle ou encore les années 1960 – correspondent également à des moments d'embrasement historique et politique dans lesquels les individus semblent avoir besoin de représenter leur présent *in esse* afin de mieux le penser et agir sur lui. Cette « bouffée » actualisante s'éteindrait avec l'essoufflement des luttes, le rétablissement d'un pouvoir stable ou l'irruption d'un nouvel événement majeur qui recompose la situation (comme la Première Guerre mondiale pour le théâtre socialiste).

On constate dans le théâtre contemporain l'existence de pièces qui entrent dans la définition de l'actualité que nous avons donnée en introduction et qui mettent en scène un état de « crise », mais qui pourtant ne correspondent plus exactement aux fonctions dominantes de polémique, de propagande et/ou de consolidation de la communauté qui dominent dans notre corpus.

Une pièce comme *11 Septembre 2001/11 September 2001* de Michel Vinaver ne propose ainsi pas de prise de position politique ou idéologique sur les attentats du 11 septembre qui pourrait coïncider avec la position des spectateurs. Dans une époque qui clame la mort des idéologies et

déplore son propre désengagement politique, le théâtre d'actualité ne semble plus pouvoir s'afficher comme un théâtre d'opinion tranchée qui imposerait son point de vue au public. C'est au contraire à ce dernier de démêler, dans la juxtaposition des voix et des justifications, ce qui est à ses yeux le sens de l'événement ; la construction polyphonique, en anglais et en français, et sans jugement surplombant de *11 Septembre 2001/ 11 September 2001* rejoint d'une certaine manière la forme du « neutre » qui, selon la définition de Roland Barthes, ne signifie pas le « nul » mais le « pluriel[1] ».

Dans les spectacles *Rwanda 94* du Groupov ou *Requiem pour Srebrenica*[2] d'Olivier Py, même si les orientations politiques sont plus évidentes que dans la pièce de Michel Vinaver, on constate un relatif effacement de la fonction idéologique auctoriale : s'inscrivant dans la tradition du théâtre documentaire mais sans effet de jugement, ces spectacles donnent à voir au public un collage de témoignages parfois délivrés sans médiation (le début de *Rwanda 94* est composé par le très long récit d'une scène de massacre par une survivante, Yolande Mukagasana), de récits, d'articles de presse, de recherches universitaires, et c'est dans la rencontre de tous ces discours du « Pur présent » (pour reprendre la « didascalie » qui ouvrait, sous la forme d'une enseigne lumineuse, *Requiem pour Srebrenica*), discours souvent contradictoires, que le spectacle doit faire sens individuellement, pour chaque spectateur qui les démonte et les reconstruit.

Comme l'a souligné David Lescot à propos de ces deux spectacles, dans notre époque où « toute forme de totalisation historique ou politique est suspecte », seul un « théâtre documentaire de l'individu, de l'existentiel, du symbole ou du sentiment[3] » semble possible, à charge au public de déterminer, ou non, une attitude politique à partir de ce théâtre d'actualité qui, dans une proportion inverse à la représentation du présent au XVI^e^ siècle et au début du XVII^e^ siècle, est avant tout un théâtre de la commémoration, et non de l'action.

---

[1] BARTHES Roland, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978),* Thomas Clerc (éd), Seuil, Paris, 2002, p. 159.
[2] Spectacle écrit et mis en scène par Olivier Py au CDN d'Orléans puis au Festival d'Avignon en 1999, texte non publié.
[3] LESCOT David, « Théâtre documentaire », in Jean-Pierre Sarrazac *et alii* (éd), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 219.

ANNEXES

Annexe 1 :

Liste des pièces perdues appartenant (potentiellement) au théâtre d'actualité pour la période 1545-1629.
Cette liste à été établie principalement à partir des recherches de Gerard Dirk Jonker, de Raymond Lebègue et de John S. Street, ainsi que des ouvrages bibliographiques de référence sur le théâtre de la période.

1545 : Gilbert Cousin, *Tragédie de l'homme affligé* (seul a survécu un extrait republié en 1561 à Lyon dans ses « Aucunes œuvres », sous le titre de « Extrait d'une tragédie de l'homme affligé »)

1552 : Louis Enoch, *Tragédie des cinq écoliers de Berne exécutés à Lyon* (épisode rapporté par Crespin dans le martyrologe)

1553 : farces hérétiques représentées à Agen

1554 : *La Prison de Réformation* (jouée à Clairac)

1555 : *Moralité de Honneur, Vertu, Limoges, et trois habitants*

1555 : farces hérétiques représentées à Libourne

1558 : pièce jouée à La Rochelle d'une femme malade, guérie par un petit livre qu'elle reçoit d'un étranger

1560 : *La Farce de Robinet, Jehanot, son fils, le Vicaire, le Bulliste, Roguelant, son cuisinier, Jacquette*

1560 : *La Moralité de Timon, Jupiter, Mercure, Plutus, Pauvreté, le Parasite, le Flatteur, l'Escornifleur, Trafictès, le Philosophe*

1562 : *La Religion malade*, représentation à Grenoble à laquelle assiste le poète Soffrey de Calignon

1573 : De Gerland (?), *Montgomery, tragédie où sont contenus tous les troubles de France jusqu'en 1566*.

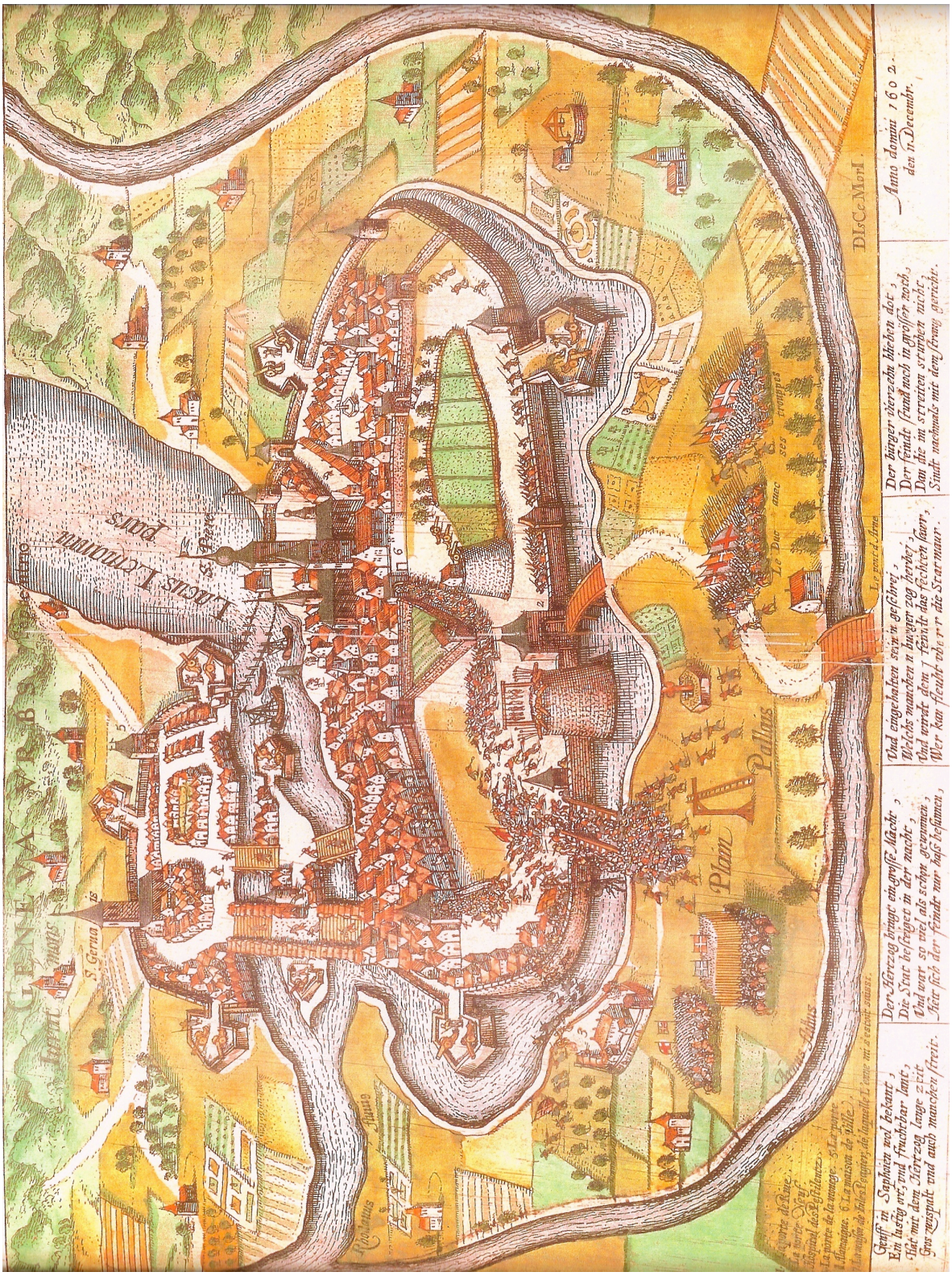
1577 : *Tragédie de Calvin* jouée au collège jésuite de Pont-à-Mousson

1584 : *Tragédie de la mort du duc de Guise*

c. 1595 : Louis de Charmois, *Monologue du bon vigneron sortant de sa vigne et retournant souper en sa maison*

Annexe 2 :

Eau-forte de l'atelier de Franz Hogenberg, Cologne, 1603, reproduite dans FATIO Olivier et NICOLLIER Béatrice, *Comprendre l'Escalade : essai de géopolitique genevoise*, Genève, Labor et Fides, 2002, p. 72-73.
Le chiffre 2 correspond à la Porte Neuve et le chiffre 4 à la porte de la Monnaie. Selon une représentation simultanée, on peut voir le gibet des prisonniers savoyards sur le bastion de l'Oie, entre la Corraterie, où sont posées les échelles, et la Porte Neuve devant laquelle sont stationnées les troupes du duc d'Albigny.



Annexe 3 :

Transcription de la *Trage comédie de l'Escalade faite à Genève le 12e de décembre 1602*, établie par nos soins d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Genève, Arch. Tronchin 233.

N. B. : trois passages indiqués en italique entre crochets demeurent incertains.

Trage comédie de l'Escalade faite à Genève le 12e de décembre 1602

La présente appartenant à Jacques Le Roy
bon compagnon et de ceux qui font profession
de faire service à chacun

Claude Botillier votre serviteur
très humble demeure ainsi comme vous savez
d'aussi bon que je prie Dieu qu'il veuille
chasser tous les savoyards, à leur mettre même
ici dedans, ce que fera si plait à Dieu

[PERSONNAGES :
Le Prologue
Satan
D'Albegny
Brunolieu
Le Duc
Le Père Alexandre
Le Président Rochette
Chaffardon
Sonaz
Picot
Le Courrier
Les Fuyards
Le Premier syndic de Genève
La Bravade
Tabazan]

LE PROLOGUE

Honorables seigneurs si vous voulez attendre
Un tragique discours je vous ferai entendre
Or vous dames aussi s'il vous plait m'écouter
Il faut tant seulement silence me prester
Ce que dire je veux ce n'est point une fable
Des mots de [*bon*] plaisir dont on use à la table
Ici vous ne verrez l'impudique Cypris
Ni son fils Cupidon ni le beau Adonis
Ici n'est le Troyen et déloyal Jason
Qui enleva Médée ni la riche toison
Roger Renaud Roland ni toute leur brigade
Ne viendront aussi faire aucune bravade
Les satyres cornus par jeux représentés
Ne sont point ni aussi les feintes déités

Que jadis les païens mêlaient dans leurs fables
Comme de Jupiter ou fol autre semblable
Bref ce qui vous sera ici représenté
Ne contient rien sinon la pure vérité.
Vérité de longtemps a Genève prêchée
Qui sans l'aide de Dieu était bien empêchée
Par les moyens du duc savoyard orgueilleux
Mais Dieu lui démontra ses effets merveilleux.
Le duc étant rempli d'une vaine espérance
Et enragé de voir que Henri roi de France
Lui avait fait la guerre jusque dans son pais.
Dont lui et ses sujets furent bien ébahis
D'Albegny voulant recouvrer l'honneur de son altesse
Brunolieu va et vient et jamais il ne cesse
Il a fait tant de tours et a tourné si bien
Que Genève endormie ne se doutant de rien
La sachant bien au vrai à cheval lors il monte
Va trouver d'Albegny et lui en fait le compte
Et encore davantage Sonaz et d'Attigna
Des guerriers redoutés et courageux soldats,
Chaffardon le veneur, aussi Picot qui porte
Le pétard espérant le piquer à la porte
Mais il fut bien trompé, la coulisse étant bas
Au soldat bien hardi avança son trépas
Ce Français renié qu'on nomme la Jeunesse
Ayant ouï le bruit se sauva de vitesse
Vateville baron le suit aussi de près
Dandalou Bourguignon plusieurs aussi après
Maudissant d'Albegny le duc et le prêcheur
Les donnant à Satan qui fut premier l'auteur
De cette trahison.

SATAN

Je suis assez connu à mon accoutrement
Par quoi il n'est besoin me nommer autrement
Tellement qu'à ma voix vous pouvez bien connaître
Que je suis des méchants le docteur et le maître
J'enrage que je vois prêcher la vérité
Et que les huguenots vivent en liberté
Et mes pauvres enfants si vois votre marmite
Qui a les pieds rompus et devient fort petite
Mais ne vous souciez je la redresserai
Ou si je ne le fais au moins j'y tâcherai
Je va je viens je cours sans cesse par le monde
Je fais par plusieurs fois de Genève la ronde
Je vois qu'à se garder ils ne font leur devoir
Courage me enfants il nous les faut avoir
Je va chercher des gens pour faire l'entreprise
Je crois à moi amis qu'elle sera tôt prise.

D'ALBEGNY

Lieutenant général je suis de son altesse
Charles Emmanuel rempli de hardiesse
Pour l'aimer et soumis je me suis déclaré
Ennemi de mon roi comme toujours l'étais

Si j'avais le pouvoir sur lui comme l'envie
Avant qu'il fût trois jours il ne serait en vie
Mais quoi il est si fin il se garde si bien
Que de l'assassiner il n'y a nul moyen
Pour me venger de lui que faut-il que je fasse
Il me faut si je puis surprendre quelque place
Genève qui là est assis en beau lieu
Je le voudrais faire mais voici Brunolieu
Brunolieu mon ami quel bon vent en ces quartiers t'amène

BRUNOLIEU

Monseigneur, il est bon, ne soyez point en peine
Si nous venons à bout de ce que j'entreprends
Les mutins genevois paieront nos dépens
Qu'on me donne des gens, j'irai Genève prendre
Or si je ne la prends que l'on me fasse pendre.

D'ALBEGNY

Connais-tu là-dedans quelqu'un qui soit pour nous

BRUNOLIEU

Ne doutez point monsieur, car nous les aurons tous

D'ALBEGNY

Ne sais-tu pas qu'ils font de nuit très bonne garde

BRUNOLIEU

L'on n'est jamais perdu si l'on ne se hasarde

[D'ALBEGNY]

L'on ne saurait de jour les avoir aisément

BRUNOLIEU

J'espère bien aussi les avoir autrement
Je veux aller de nuit et percher des échelles
Car on ne poste pas partout des sentinelles

D'ALBEGNY

Mais comment le sais-tu

BRUNOLIEU

Monsieur j'y suis été
Par quoi j'en puis savoir toute la vérité.

D'ALBEGNY

Or puisqu'il est ainsi je vais sans plus attendre
Son altesse trouver et lui ferai entendre
Brunolieu mon ami je te promets la foi
Que quand je le verrai je parlerai pour toi
Et lui dirai comment tu as fait l'entreprise
Contre les ennemis du chef de notre Église
Retourne cependant assurer des soldats

BRUNOLIEU

Je n'y faudrais monsieur j'y va tout de ce pas

LE DUC

Entre tous les chrétiens je suis le premier prince
Honoré et servi je suis en ma province
Mais il n'y a si grand qui ne soit surmonté
Par la fortune adverse qui l'a bien tôt dompté
Elle l'a bien montré au superbe Biron
Qu'elle tenait toujours assis en son giron
J'avais en ce Biron toute mon espérance
Pensant par ce moyen que serais roi de France
Car de catholicon lui fit prendre un breuvage
Qu'il eût si tôt goûté lui vainquit le courage
D'assassiner son roi et aussi son dauphin
Mais hélas cela fut découvert à la fin
Mais voguent les bateaux en dépit des hasards
J'espère encore un jour dresser mes étendards
Sur plus beau lieu qui soit du royaume de France
Un songe que je fais m'a donné l'espérance
Savoir si aucun de vous le saurait expliquer
Je va présentement ici le raconter.
Si on voit en songeant un oiseau tout pareil
À celui qui sans peur regarde le soleil
Et qui en regardant ne craint point que sa vue
Se trouble aucunement ou qu'elle diminue
Ce grand oiseau qui est de tous autres le chef
Dedans son bec crochu il portait une clef
Se laissa prendre à moi c'est ce qui me fait croire
Que je dois obtenir quelque grande victoire
Or voilà le cours de mon songe fini
Mais je suis bien trompé si je vois d'Albegny
Seigneur d'Albegny quelle bonne nouvelle

D'ALBEGNY

Monseigneur, elles sont toutes bonnes et belles

LE DUC

Encore guère guère qu'aux appris

D'ALBEGNY

C'est Brunolieu qui a bravement entrepris
De Genève escaler et s'en rendre le maître

LE DUC

Ah mon cher d'Albegny si cela pouvait être
Nous aurions bien moyen de vous récompenser
Mais il faut bien ici plus d'une fois penser
Ce n'est pas peu de fait qu'un tel cas entreprendre

D'ALBEGNY

Il dit si ne le fait que vous le fassiez pendre

LE DUC

Or puisqu'il est ainsi allez vous débotter
Et puis tout à loisir vous viendrai consulter

D'ALBEGNY

Je l'ai tout consulté il ne reste rien plus
Que d'avoir de bons soldats qui se soient jà trouvés au périlleux combat
Surtout il faut avoir la fleur de la noblesse
Qui est en ce pays si plaît à votre altesse

SATAN

Je vois bien maintenant qu'il faut que l'Évangile
Trébuche sous les pieds de ma romaine fille
Sus sus debout debout courage mes enfants
Qu'on ne m'épargne point ces rebelles et méchants
Ceux qui n'épargneront âme santé ni âge
Le fleuve stygieux passeront sans péage
Or si commanderai à Cerbère qui mord
De me les aboyer en arrivant à port
Je leur va apprêter place sans plus attendre
Lorsque j'aurai parlé à mon fils Alexandre
C'est un de mes docteurs qui sait fort bien prêcher
Contre la vérité et la foi bien cacher
Je lui porte toujours cette belle louange
Ah ça, voici venu mon chérubin mon ange
Approche m'embrasser viens çà mon grand mignon
Viens çà mon bienaimé viens çà mon compagnon
Comment se portent donc mes enfants de Savoie

LE PÈRE ALEXANDRE

Sire de mieux en mieux ils suivent votre loi

SATAN

Observent-ils toujours tous mes commandements

LE PÈRE ALEXANDRE

Oui sire sinon quelque entendement
Qui ne veuille pas suivre votre belle doctrine

SATAN

Genève en peu de temps aurai mis en ruine
J'ai si bien travaillé que le duc or après
Il fasse solliciter cette affaire de près
Or je m'en vais quérir le président Rochette
La besogne sans lui ne sera pas bien faite
Si jamais il fut temps d'inventer raison
C'est aujourd'hui qu'en est la meilleure raison
Je m'en le va quérir d'une grande vitesse
Puis je l'emmènerai parler à son altesse
Attends-moi donc ici mon bienaimé docteur

LE PÈRE ALEXANDRE

Votre commandement je ferai de bon cœur
Si or les huguenots seront tous en malheur
J'entends ci mon ami son altesse à la salle
Je m'en le va trouver et humble supplier
Que Genève étant pris évêque j'en serai
Si je pouvais coiffer la mitre épiscopale
Je pourrais bien vêtir la robe cardinale

Après être légat puis pape devenir
Car celui-là qui l'est s'en ira tôt mourir
Monseigneur recevez bénédiction
Et de tous vos péchés pleine absolution
In nomine pater de par notre saint père

LE DUC

Vous soyez bienvenu mon confesseur et père
Depuis quand êtes-vous arrivé en ce lieu

LE PÈRE ALEXANDRE

Je suis ici venu par le vouloir de Dieu
Monseigneur vous offrir mon très humble service

LE DUC

Mon père vous m'avez fait un très bon office
Si j'avais aussi bien tous mes amis ici
De les envoyer querre je n'aurais le souci
Je crois que la plupart ont reçu la nouvelle
Que je veux escaler Genève la rebelle
Or est-il qu'en ce cas il faut être secret
Vigilent et subtil et sceller son secret

LE PRÉSIDENT ROCHETTE

Je voudrais que vous fussiez le plus haut de la ville
Et qu'il m'en eût coûté ma robe et mon bonnet

CHAFFARDON

Et à moi mon limier et mon petit cornet

LE PÈRE ALEXANDRE

Je voudrais qu'il m'en eût coûté mon bréviaire

SONAZ

Et moi de mon cheval la bride et la croupière

PICOT

J'espère de faire sauter portes et ponts-levis

CHAFFARDON

Je crains qu'il nous faudra à tous changer d'avis

D'ALBEGNY

Par ma foi Chaffardon tu as peu de courage

CHAFFARDON

Excusez-moi monsieur mais je vois que l'ouvrage
Que vous entreprenez est très mal avancé

D'ALBEGNY

L'on achève jamais sans avoir commencé

LE DUC

Que voulez-vous sans démise je veux avoir la France

D'ALBEGNY

Elle sera bientôt sous votre obéissance
Mais il faut avoir premier Bâle et Strasbourg

LE DUC

Je n'aurai jamais pays sans que nous ayons bourg
Car c'est jà dès longtemps être ma fille aînée
Par ce chien huguenot de Bèze gouvernée
Si je la puis tenir jamais il en mourra

CHAFFARDON

Il est bien malaisé de le tirer de là
Il est mauvais gascon si rempli de courage
Et qui se prend à lui en reçoit du dommage
Ayons si nous pouvons Genève tout premier

LE DUC

Monsieur le Président il s'y faut envoyer
Allez et dites-leur comment je leur veux faire service
Mais c'est à la façon que marche l'écrevisse
Vous entendez bien tous que c'est à reculons
Je leur ferai sonner le triste violon
Et ne fut onc ouï parler de telle aubade
Que je leur baillerai si ne se donnent garde
Monsieur St Nicolas vous veuille bien conduire
Et faire que bientôt vous soyez de retour

LE PRÉSIDENT ROCHETTE

Je n'espère pas de faire long temps séjour
Mes affaires seront comme je crois tôt faites

SATAN

Ne disais-je pas bien qu'on ferait tous mourir
Ces mutins qui jamais n'ont voulu m'obéir
Huguenots qui voulez suivre la vérité
Et résister mes lois pleines de liberté
Vous ne me voulez point porter aucun hommage
Mais gardez-vous aussi d'en avoir du dommage
Si Genève sans foi est prise par mes gens
Les autres huguenots seront fort diligents
À renoncer Calvin, Viret, Luther ou Bèze
Qui ont à mes docteurs tant donné de malaise
Or tandis que je suis ici à deviser
Je me pourrais bien trop longuement amuser
Rochette arrivera à Genève en peu d'heure
Je m'en le va trouver sans plus longue demeure
Car il faut que je sois auprès de lui afin
De l'instruire à mentir et être caut et fin
Mais je lui soufflerai tant et tant aux oreilles
Qu'au peuple genevois il contera merveilles
Il est déjà bien loin mais je suis bien trompé
Si dedans peu de temps je ne l'ai rattrapé

LE DUC

Je ferai un présent de ce vieillard de Bèze

Au saint père Clément qui en sera bien aise
Et la chair des autres prédicants
Seront pour nourriture aux animaux des champs
Je ferai orner le temple de St Pierre
De bagues et de joyaux de maintes fines pierres
St Gervais St Germain la Madeleine aussi
Je ferai parer et orner tous ainsi
Au père de la foi j'ai fait cette promesse
Qu'il aura St Germain pour y chanter la messe
À la Madeleine les cordeliers seront mis
À St Pierre les chanoines seront remis
À St Gervais j'établirai des pasteurs d'église
Moyenneurs et prendrai qui soient fait à ma guise
Monsieur le Président, je pensais par ma foi
Que fussiez devenu huguenot genevois
Mais à ce que je vois vous n'en avez envie

LE PRÉSIDENT ROCHETTE

J'aimerais beaucoup mieux avoir perdu la vie
Je leur ai fait entendre que vouliez finir vos jours
Dedans un ermitage et faire vos séjours

LE DUC

Je vous supplie un peu un peu les beaux discours
Qui me ferait beau voir avec une besace
Pleine de gros pain bis au lieu d'une cuirasse
Par ma foi ces gens-là croient bien de léger

LE PRÉSIDENT ROCHETTE

Quand vous eussiez envoyé un simple messager
Tout autant que de moi ils [*?*] tenir compte

LE DUC

Monsieur le Président achevez votre conte
Moi même tout premier veux escaler la muraille

LE PRÉSIDENT ROCHETTE

Un prince ne doit monter par une échelle

LE DUC

Quoi voulez-vous laisser cette entreprise belle

LE PRÉSIDENT ROCHETTE

Nous en viendrons à bout, ne vous en donnez peine

LE DUC

Alors n'épargnez aucun homme
Fors Bèze le vieillard pour envoyer à Rome
Et boutez les filles que belles trouverez
Tout à votre plaisir un mois vous en ferez
Et afin que de tous soit perdue la mémoire
Au bout de ce mois-là vous les mènerez boire
Avec leurs bons parents et amis trépassés
Qui seront jà bien loin devant elles passés

LE PÈRE ALEXANDRE

auprès des murailles

Approchez tous ici gendarmes catholiques
Adorez cette croix et baisez ces reliques
Et ils vous garderont et du feu et du fer
Et fut-il chaud comme celui d'enfer
Bénis du ciel notre unique espérance
Fais ce bien et nous donne assurance
Que tous ces huguenots puissent être endormis
Et que nous les puissions tous en ruine mis
L'on ne chantera plus de ces psaumes en musique
Mais nous chanterons à grand cri la messe

Dominus vobiscum

LE COURRIER

parlant au duc

Monseigneur d'Albegny dit qu'il y en a de montés

LE DUC

Il y en a-t-il beaucoup qui soient son côté

LE COURRIER

Il y en a bien deux cents que j'ai bien su compter

LE DUC

Va le dire au roi d'Espagne et n'y faut pas

LE COURRIER

Je n'y faudrais monsieur j'y va tout de ce pas

LES FUYARDS

Banni de paradis soit le Père Alexandre avec son latin
Nous n'avons autre chose que des coups pour butin
Adieu mon compagnon j'ai la tête cassée
Mon dieu mon compagnon ma cuirasse m'a rompu le côté

LE DUC

Oh à ce que je vois vous avez bien sauté
Allons tout doucement je vous ferai panser
Mais où est d'Albegny, je le veux bien tancer
Et bien, sieur d'Albegny vous êtes bien habile
Mais c'est à courtiser
Les dames de Turin avec eux deviser
Tout ce qu'entreprenez a fort belle parade
Mais quand vient aux effets ce n'est rien que cacade

D'ALBEGNY

Monseigneur on dit toujours communément
Qu'on doit garder la peau et non l'accoutrement

LE DUC

C'est bien le vrai moyen de bien congrument vivre
De n'aller point au coup et tenir toujours libre
Le serrure des champs
Sus sus qu'on [*tienne*] plus ici le jour s'en va devant

Adieu chers Attigna Sonaz et Chaffardon
Vous gagnez paradis par votre mort heureuse
Je ferai tant chanter que vous aurez pardon

LE PREMIER SYNDIC DE GENÈVE

Je ne sais comme dans ce grand monde
De bien plus grand malheur en cette vie n'abonde
Que dans notre cité il y a si peu de tour
L'on n'y saurait pas vivre en paix pas un seul jour
L'un doit et de payer il ne tient point de compte
Et or davantage il n'a aucune honte
De nier tout à fait l'argent à lui prêté
Ne doit-on pas punir telle méchanceté
Aux criminels savoyards
Vous Sonaz d'Attigna et aussi Chaffardon
Vous aviez consulté vous et vos compagnons
Vous vouliez que le Rhône nous fût pour sépulture
Vos corps y seront et vos testes au boulevard de l'Oie
Or dites donc Messieurs adieu à la Savoie
La Bravade appelez Tabazan

LA BRAVADE

Volontiers Monsieur Tabazan veniez par là monsieur

TABAZAN

Venite venite soulia
Je vous despecherai galia[1]
Quetia ici veni fare
Navia vo qin d'atro afare
Vo devria mori de vergogne
De me dena de la besogne
Alin vite corin de grands
A ce bin de fasoré ran
Et ce biau habit de satin
Me feron bere de bon vin
Et cele belle rapille
Me faron maria mes filles

SATAN

Oh malheureux que je suis
Il faut bien que je m'enfuie
Pour autant pas je ne puis
Avoir ce que j'avais envie
Je m'en va fort enragé
Cacher au profond Averne
De là je suis délogé
Ces lieux que je gouverne
Je demeurerai là-bas
Grognant qu'aucun ne m'échappe
En attendant le trépas
De mon grand méchant de pape
Lui et tous ses cardinaux

[1] Gaillard.

Ont des chambres préparées
Dans mes paluds infernaux
Qui de fourneaux sont parées
J'aime bien ces gros prélats
La chair en est délicate
D'autant que dans de bons plats
Ils mettent souvent la patte
J'aime fort telles gens
Et sont ceux que je désire
Car avec les indigents
Je ne trouverais que faire
Je n'ai jamais pu goûter
De cette race calvine
Car la foi les fait monter
Vers la majesté divine
Je tâche par tous moyens
À leur faire du dommage
Mais ils n'ont de mes liens
Aucune peur dont j'enrage
J'en ai beaucoup fait tuer
J'en ai fait tuer et pendre
D'autre jour ai fait brûler
Et jeté au vent leurs cendres
Mais ils font toujours refus
Donc je ne sais plus que dire
Tellement que tout confus
Il faut que je me retire

FIN

Jacques le Roi et bon compagnon

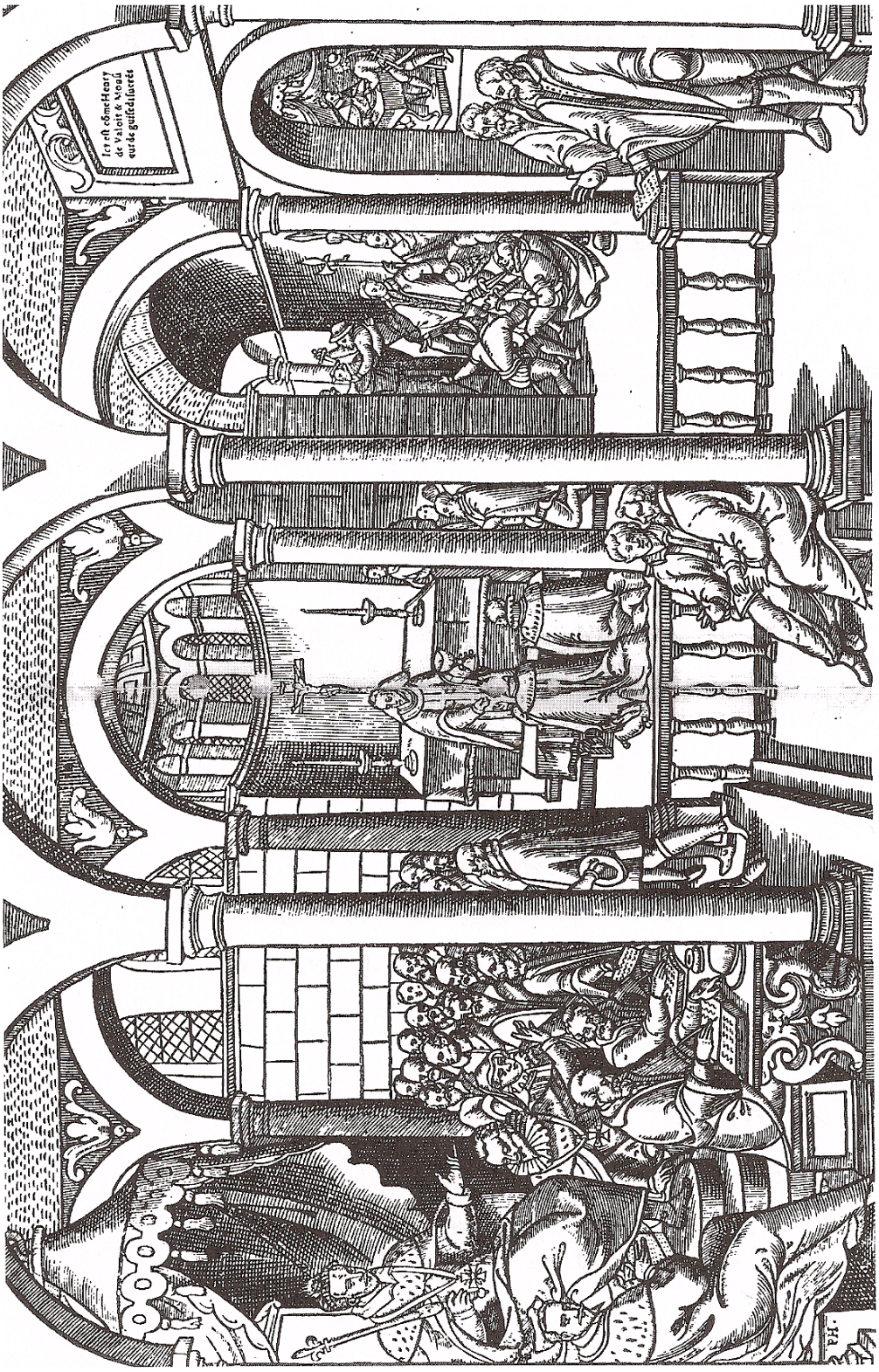
Annexe 4 :

Peinture à l'aquarelle, vraisemblablement de la main de Loys Papon, illustrant ***La Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands, reîtres, lansquenets, Suisses et Français rebelles à Dieu et au roi très chrétien l'an 1587***. (British Library, Fonds Harley, manuscrit n° 4325, p. 58)



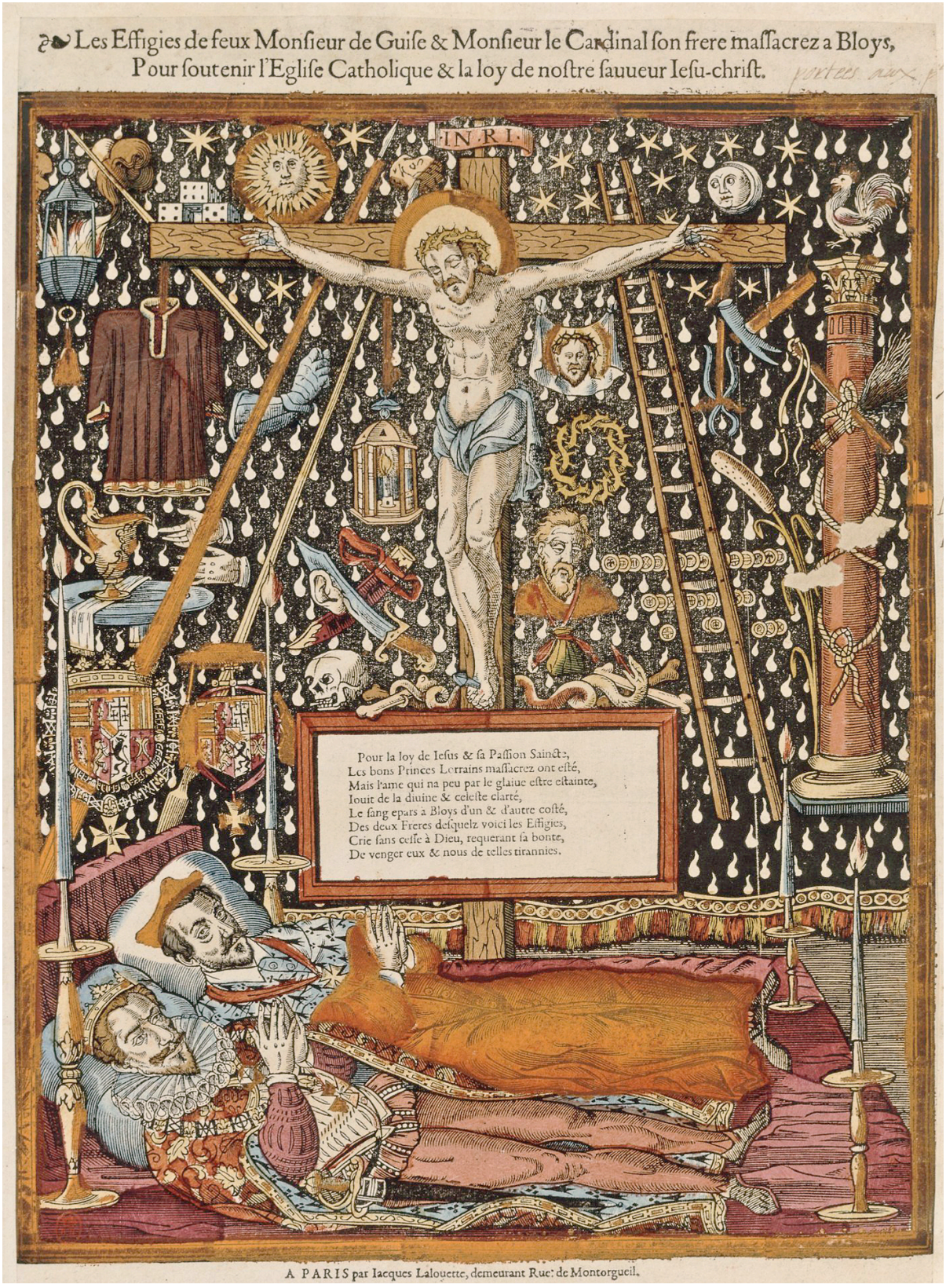
Annexe 5 :

Anon., gravure sur bois, **« Démonstration de l'assemblée publique des états tenus en la ville et château de Blois sous le perfide Henri de Valois. Et comment ayant communié avec messeigneurs de Guise, il les fait massacrer à coups de poignards »**, Paris, Nicolas Le Roy et François Gence, s. d. [1589]. (Bibliothèque nationale de France, Recueil de Pierre de L'Estoile, *Les Belles figures et drôleries de la Ligue avec les peintures placards et affiches injurieuses et diffamatoires contre la mémoire et honneur du feu roi*)



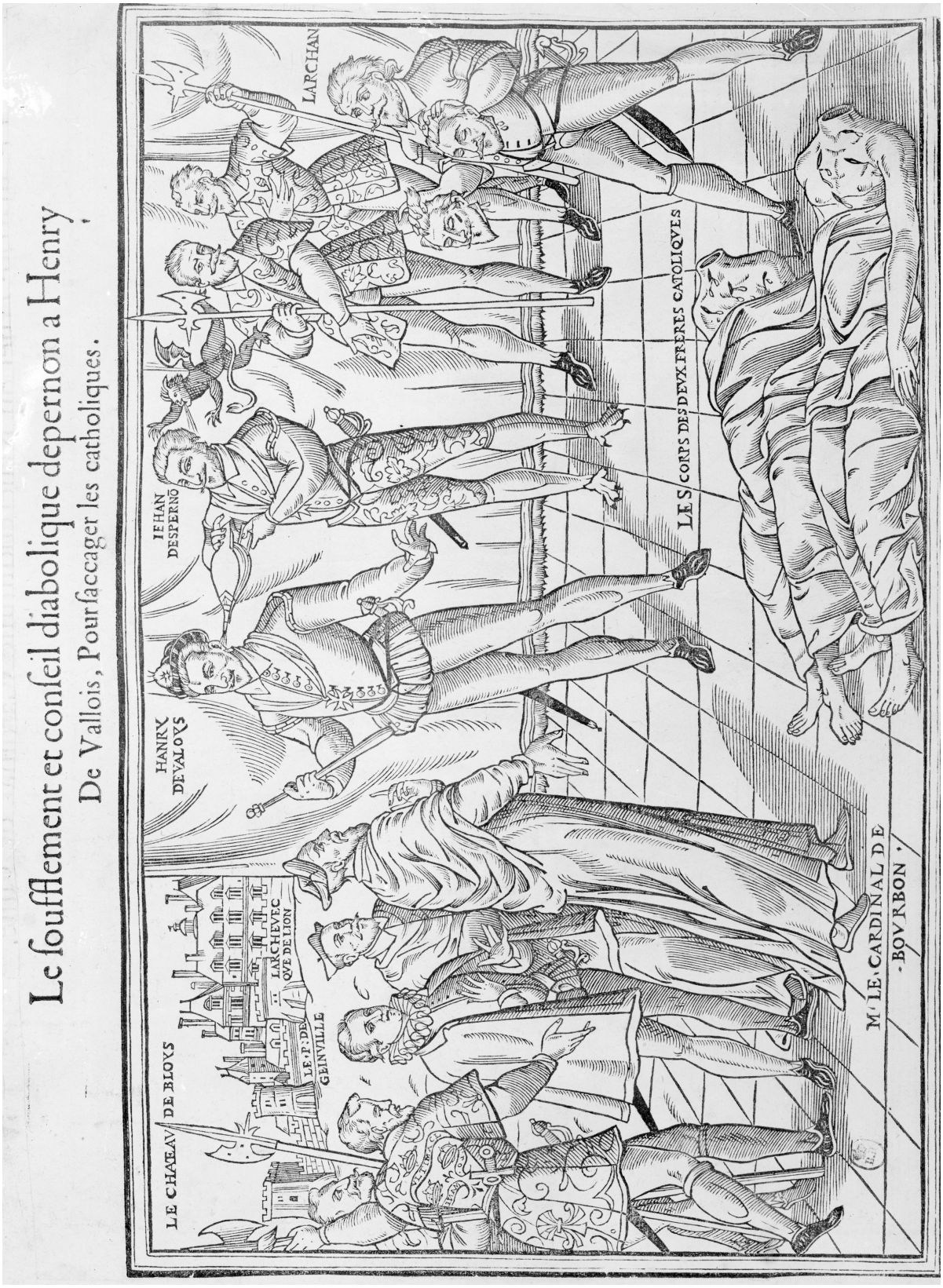
Annexe 6 :

Anon., gravure sur bois coloriée, **« Les Effigies de feux monsieur de Guise et monsieur le cardinal son frère massacrés à Blois, Pour soutenir l'Église catholique et la loi de notre sauveur Jésus-Christ »,** Paris, Jacques Lalouette, s. d. [1589]. (Bibliothèque nationale de France, Recueil de Pierre de L'Estoile, *Les Belles figures et drôleries de la Ligue*)



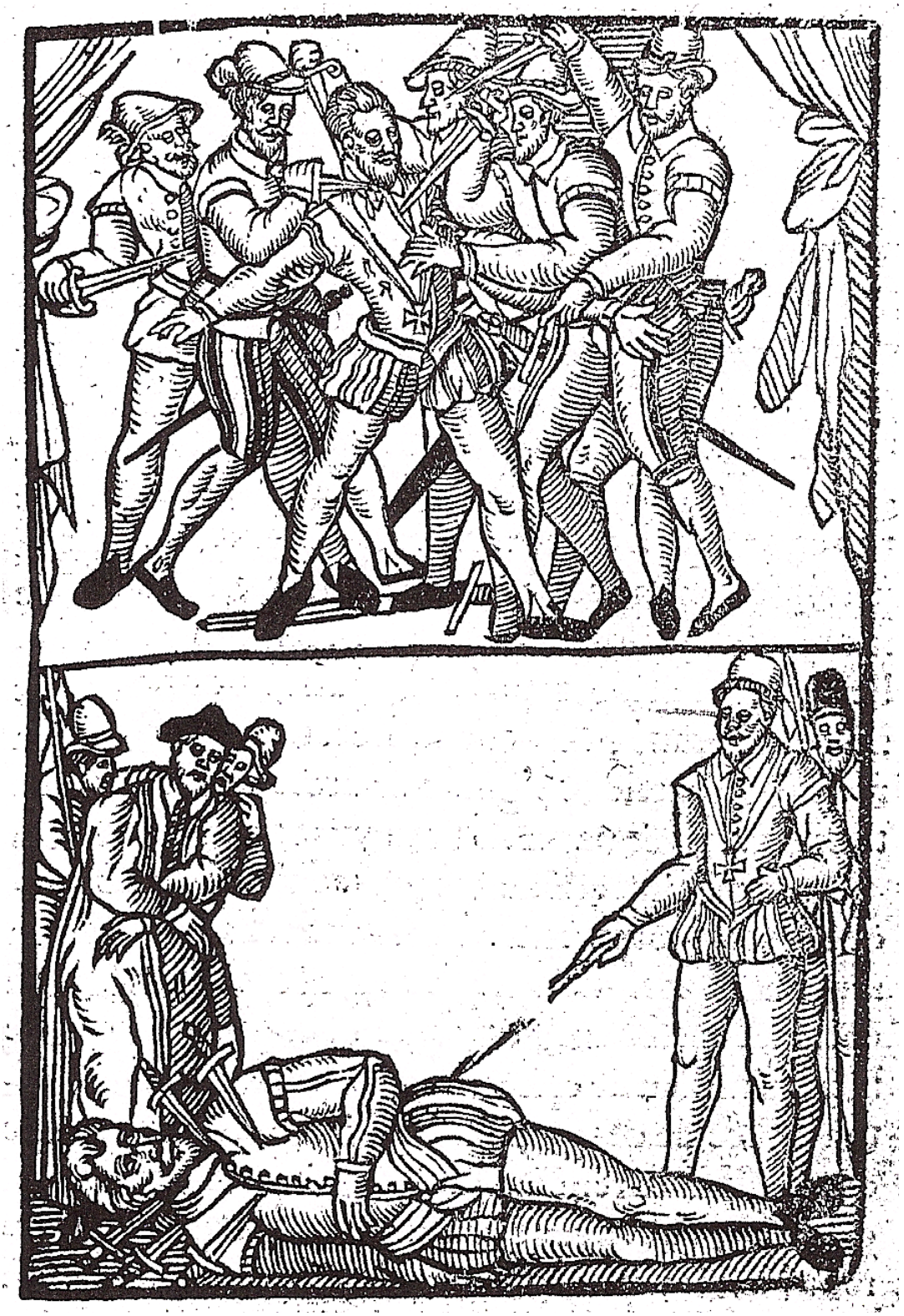
Annexe 7 :

Anon., gravure sur bois, **« Le Soufflement et conseil diabolique d'Épernon à Henry de Valois, Pour saccager les catholiques »**, s. l., s. d. [1589]. (Bibliothèque nationale de France, Recueil de Pierre de L'Estoile, *Les Belles figures et drôleries de la Ligue*).



Annexe 8 :

Anon., gravure sur bois in PINSELET Charles, ***Le Martyre des deux frères*** *contenant au vrai toutes les particularités les plus notables des massacres, et assassinats, commis ès personnes de très hauts et très puissants et très chrétiens princes, messeigneurs le révérendissime cardinal de Guise archevêque de Reims. Et de monseigneur le duc de Guise, pairs de France. Par Henri de Valois à la face des états dernièrement tenus à Blois*, s. l., 1589, p. 31. (British Library)



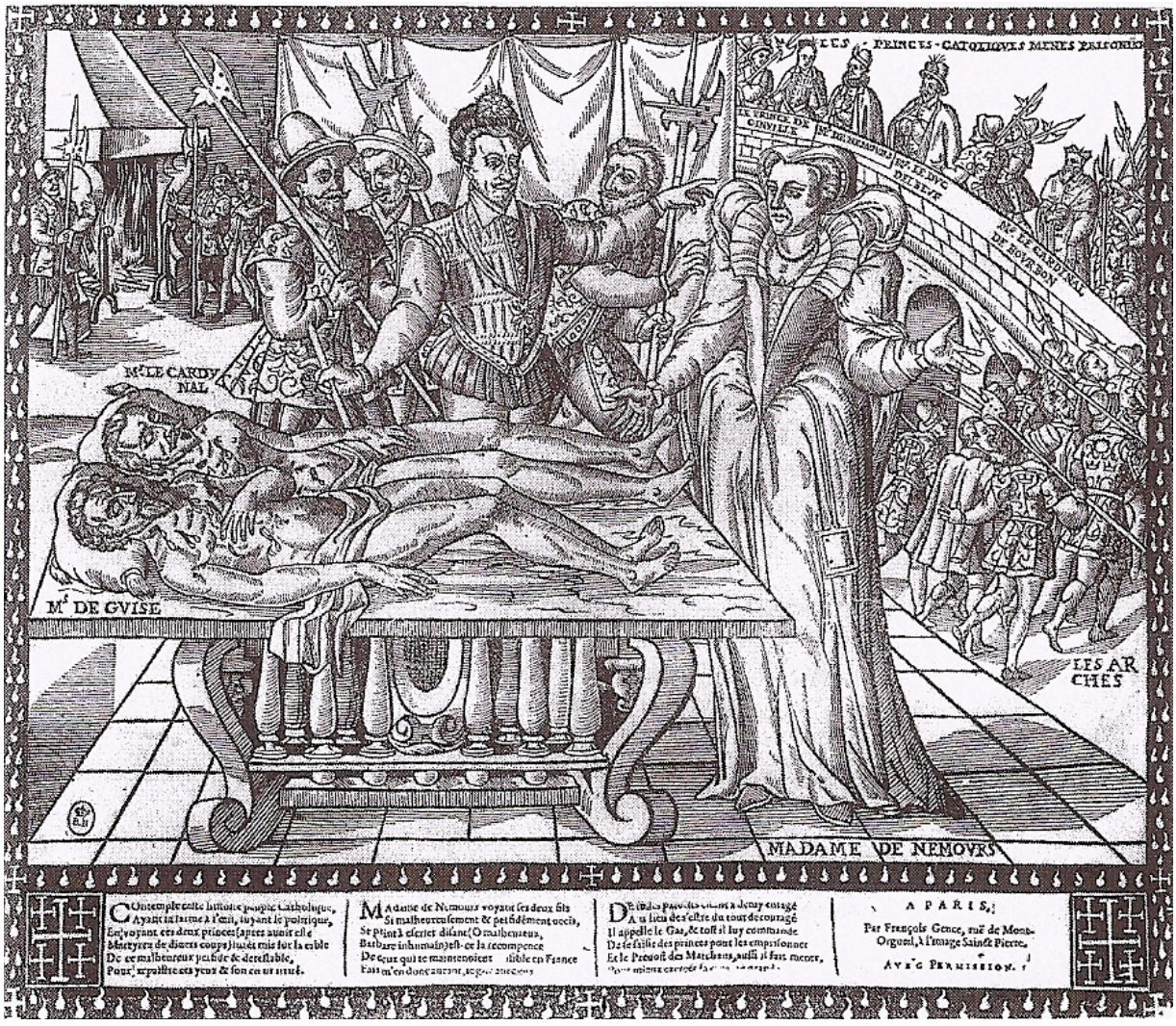
Annexe 9 :

Anon., gravure sur bois, **« Comment Henri fait mettre en pièces les corps des deux princes martyrs, puis les fait jeter au feu pour les consommer en cendre »**, s. l., s. d. [1589] (Bibliothèque nationale de France, Recueil de Pierre de L'Estoile, *Les Belles figures et drôleries de la Ligue*).



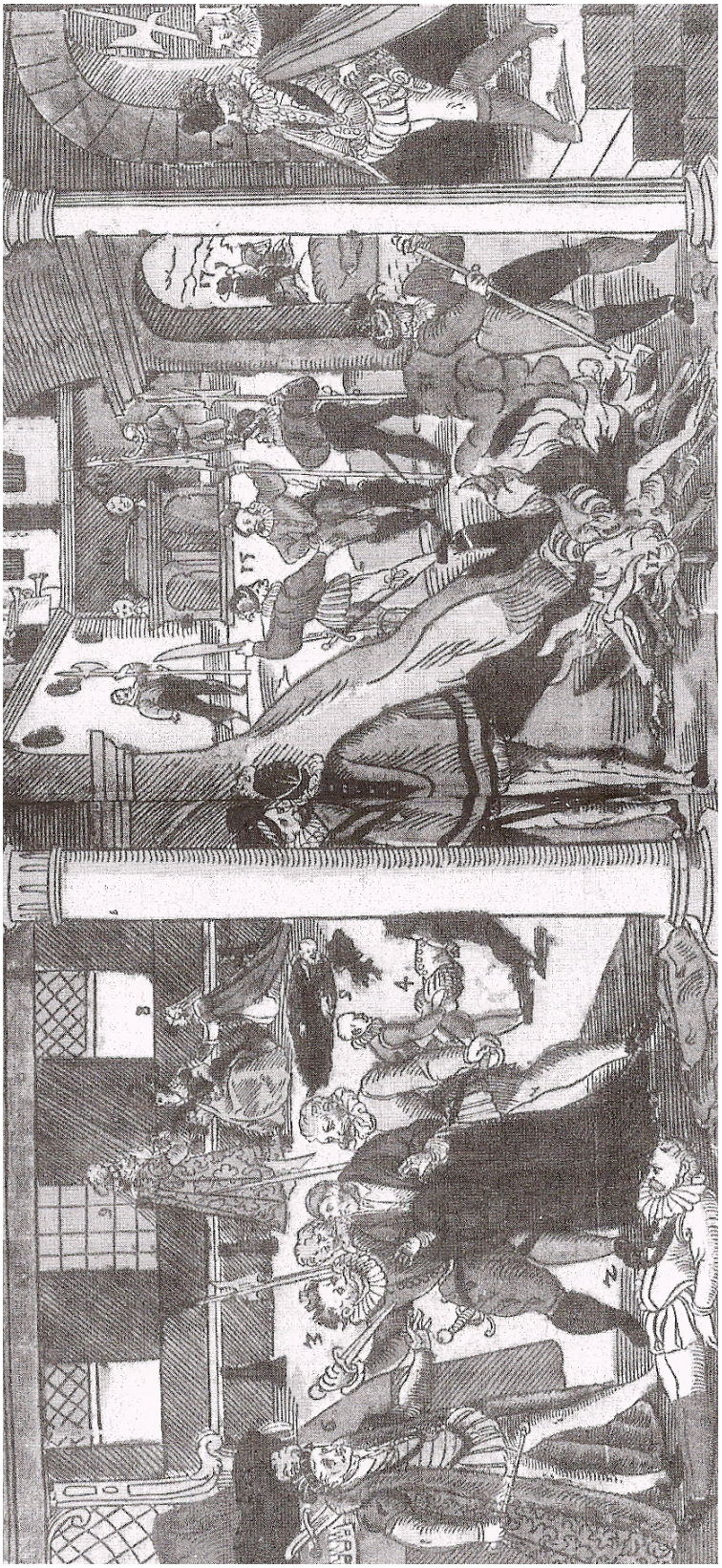
Annexe 10 :

GENCE François, gravure sur bois, **« Comme les deux princes étant morts sont mis sur une table, avec la remontrance de Madame de Nemours, à Henri de Valois, et l'emprisonnement de messieurs les princes catholiques »**, Paris, s. d. [1589]. (Bibliothèque nationale de France, Recueil de Pierre de L'Estoile, *Les Belles figures et drôleries de la Ligue*)



Annexe 11 :

WEBER Hans, gravure sur bois coloriée par Lucas Mayer, **« Nouveau journal du roi Henri III qui a fait exécuter à Blois en France les deux seigneurs de Guise »**, Nuremberg, s. d. [1589]. Les numéros renvoient à une légende perdue. (Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes, coll. Hennin)



BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE
THÉÂTRE D'ACTUALITÉ D'EXPRESSION FRANÇAISE (1554-1629)

N. B. : Afin que le lecteur puisse localiser les ouvrages dans les catalogues des bibliothèques, nous avons exceptionnellement conservé l'orthographe ancienne des titres dans la bibliographie. Quand une édition d'époque ne figure pas au catalogue de la Bibliothèque nationale de France, nous indiquons entre crochets dans quelle bibliothèque elle peut être consultée. Les éditions des XIX^e^ et XX^e^ siècles que nous avons utilisées sont indiquées en retrait.

Anon. [Par un bon Français neveu de Rotomagus], *La Magicienne estrangère, tragédie en laquelle on voit les tirannicques comportemens, origine, entreprises, desseings, sortillèges, arrest, mort et supplice tant du marquis d'Ancre que de Léonor Galligay, sa femme, avec l'advantureuse rencontre de leurs funestes ombres, par un bon François, nepveu de Rotomagus*, Paris, jouxte la copie imprimée à Rouen par David Geuffroy et Jacques Besongne, 1617.

Anon., *La Victoire du Phebus françois contre le Python de ce temps, tragédie, où l'on voit les desseins, pratiques, tyrannies, meurtres, larcins, mort et ignominie dudit Python*, Paris, jouxte la copie imprimée à Rouen par Thomas Mallart, [1617 ?].

Anon., *Poesie de l'alliance perpetuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Geneve, faite l'an M.D.LVIII, item* [BIENVENU, Jacques] *item une comedie du monde malade et mal pensé, récitée au renouvellement desdites alliances à Geneve le deuxieme jour de may M.D.LXVIII*, [Genève, Jean Crespin], 1568. [Bibliothèque de Genève]

> Anon, *Poésie de l'alliance perpétuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Geneve*, in BIENVENU Jacques, *Comédie du Monde malade et mal pansé (1568) par Jacques Bienvenu, précédé de deux poèmes sur l'alliance de Berne et de Genève (1558)*, Théophile Dufour (éd), Genève, 1882.

Anon., *Trage comédie de l'Escalade faite à Genève le 12^e^ de décembre 1602*, ms., Bibliothèque de Genève, Arch. Tronchin 233. [Bibliothèque de Genève. La transcription de ce manuscrit figure en annexe 2 de la thèse]

Anon., *Tragédie du sac de Cabrières*, ms., Bibliothèque Vaticane, Codex pal. lat. 1983. [Bibliothèque Vaticane]

> Anon., *Tragédie du Sac de Cabrières*, Daniela Bocassini (éd), in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, I, 3 (1566-1567)*, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1990.

Anon., *Tragédie de Timothée, chrestien, lequel a esté bruslé iniquement par le commandement du Pape pour ce qu'il soustenoit l'Evangile de Jésus Christ, traduite nouvellement de Latin en françois*, Lyon, Saugrain, 1563.

P. DE. B. [Pierre de Brinon ?], *La Tragédie des rebelles, où sont les noms feints, on voit leurs conspirations, machines, monopoles, assemblées, pratiques et rébellions découvertes*, Paris, Veuve Ducarroy, 1622.

[BADIUS Conrad], *Comédie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaintes sont au vif exprimées, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses supposts pour maintenir son siège apostatique et empescher le cours de l'Évangile sont cathégoriquement descouvertes, traduite de vulgaire arabic en bon romman et intelligible, par Thrasibule Phénice*, [Genève, Conrad Badius], 1561.

BADIUS Conrad, *Comédie du Pape Malade*, Enea Balmas et Monica Barsi (éds), in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, I, 7 (1561-1568)*, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1995.

BARRAN Henri de, *Tragique comédie françoise de l'Homme justifié par foy*, s. l., 1554.

BARRAN Henri de, *Tragique comédie française de l'homme justifié par foi*, C. Reynolds-Cornell (éd), in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 6 (1541-1554), Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1994.

BELYARD Simon, *Le Guysien, ou Perfidie tyrannique commise par Henry de Valois es personnes des illustriss. Reverediss. et tresgenereux Princes Loys de Loraine Cardinal, et Archevesque de Rheims, et Henry de Loraine Duc de Guyse, grand Maistre de France*, Troyes, Jean Moreau, 1592. [Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, Bibliothèque Municipale de Châlons-en-Champagne, British Library]

BELYARD Simon, *Charlot ou eglogue pastourelle sur les miseres de la France, & sur la tresheureuse & miraculeuse delivrance de tresmagnanime & tresillustre prince monseigneur le duc de Guise*, Troyes, Jean Moreau, 1592. [Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, Bibliothèque Municipale de Châlons-en-Champagne, British Library]

[BIENVENU, Jacques], *Comédie du Monde malade et mal pensé*, in Anon., *Poesie de l'alliance perpetuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Geneve, faite l'an M.D.LVIII, item une comedie du monde malade et mal pensé, récitée au renouvellement desdites alliances à Geneve le deuxieme jour de may M.D.LXVIII*, [Genève, Jean Crespin], 1568. [Bibliothèque de Genève]

BIENVENU Jacques, *Comédie du Monde malade et mal pansé (1568) par Jacques Bienvenu, précédé de deux poèmes sur l'alliance de Berne et de Genève (1558)*, Théophile Dufour (éd), Genève, 1882.

BIENVENU Jacques, *Comédie du Monde malade et mal pensé,* Rosalba Guerini (éd), in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 7 (1561-1568), Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1995.

BILLARD Claude, *Tragédie sur la mort du roy Henry le Grand*, in *Tragédies françoises de Claude Billard, seigneur de Courgenay*, Paris, François Huée, 1612.

BILLARD Claude, *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006, p. 938-1012.

BOSQUIER Philippe, *Tragoedie nouvelle, dicte Le petit razoir des ornemens mondains : en laquelle toutes les misères de nostre temps sont attribuées tant aux hérésies qu'aux ornemens superflus du corps, composée par F. Philippe Bosquier, Montois, religieux en l'ordre de saint François, en la province de Flandre*, Mons, Charles Michel, 1589.

BOUNIN Gabriel, *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe et de la Picquorée et bannissement de Mars, à l'introduction de Paix et saincte Justice*, Paris, Jean Mestayer, 1579.

[CECIER Jean-Denis] I.D.C.G., *La Tragédie de François Spera, dédiee à Claude Boucart ci devant professeur en philosophie, à Lausanne*, s. l., 1608.

CHANTELOUVE François de, *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni, jadis amiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24 aoust 1572, avec le nom des personnages*, Paris, Nicolas Bonfons, 1575.

CHANTELOUVE François de, *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny*, Keith Cameron (éd), University of Exeter, 1971.

CHANTELOUVE François de, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* [1575], Lisa Wolfe et Marian Meijer (éds), in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 1, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1999.

COPPÉE Denis, *La Sanglante bataille d'entre les imperiaux et bohèmes donnee au parc de l'Estoille la reddition de Prague et ensemble l'origine du trouble de Boheme. Tragedie*, Liège, Léonard Streel, 1624.

DES MASURES Louis, *Bergerie spirituelle*, Genève, François Perrin, 1566.

DU BOYS Jacques, *Comédie et resjouyssance de Paris, sur les mariages du roy catholique d'Espagne et du prince de Piedmont, aux princesses de France mesdames Élizabet et Marguerite, fille et soeur du roy très chrestien Henry II. de ce nom : contenant les particularités des cité, ville et université de Paris, avec troys épithalames, le premier à Hymen, le second à la Nuict, le troisiesme à Vénus*, Paris, Olivier de Harsy, 1559.

DU MONIN Jean-Édouard, *La Peste de la peste ou Jugement divin, tragédie,* in *Le Carême de Jean-Édouard Du Monin, divisé en trois parties*, Paris, Jean Parent, 1584.

> DU MONIN Jean-Édouard, *La Peste de la peste ou Jugement divin, tragédie*, Gilles Banderier (éd), in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 4, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 2005.

DUCHESNE Joseph, *L'Ombre de Garnier Stoffacher, suisse. Tragicomédie sur l'alliance perpétuelle de la cité de Genève avec les deux premiers & puissans cantons Zurich et Berne*, [Genève], Jean Durant, 1584.

FONTENY Jacques de [I.D.F.], *Cléophon, Tragédie conforme et semblable à celles que la France a veues durant les guerres civilles*, Paris, François Jacquin, 1600.

> FONTENY Jacques de, *Cléophon, Tragédie conforme et semblable à celles que la France a vues durant les guerres civiles*, in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France* (*XVI^e^-XVII^e^ siècle*), Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006, p. 891-937.

[FOXE, John], *Le Triomphe de Jesus Christ, comédie apocalyptique, traduite du Latin de J. F., en rithme Françoise, et augmentée d'un petit discours de la maladie de la Messe. Par J. Bienvenu,* Genève, Jean Bonnefoy, 1562. [British Library]

GARROS Jean de, *Pastourade gascove sur la mort deu manifio e ponderous Anric quart deu nom rey de France et de Navarre*, Toulouse, Jean Boude, 1611.

> GARROS Jean de, *Pastorale gasconne sur la mort du magnifique et puissant Henri quatrième du nom, roi de France et de Navarre, traduites du gascon en français par Alcée Durrieux*, Auch, Gaston Foix, 1896.

[GAULT Eustache] E. G. T., *Pastorelle pour le bout de l'an de Henry le Grand*, Paris, Claude Percheron, 1611.

[GOULART Simon], *Pastorale sur l'alliance perpétuelle de la Cité de Genève avec les deux premiers et puissans cantons Zurich et Berne. Représentée le dixhuitiéme jour du mois d'octobre, l'an mil cinq cents quatre-vingts et quatre*, [Genève], Jean Durant, 1585. [Bibliothèque de Genève]

[KIRCHMEYER Thomas], *Le Marchant converti, tragédie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representees : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience et quelle doit estre leur issue au dernier jugement de Dieu*, [Genève], Jean Crespin, 1558.

[KIRCHMEYER Thomas], *Le Marchant converti, tragédie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representees : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience et quelle doit estre leur issue au dernier jugement de Dieu item suit après la Comédie du Pape malade, et tirant à la fin*, Genève, François Forest, 1591.

LANCEL Antoine, *Le Miroir de l'Union Belgique, auquel se represente l'estat où elle a esté reduite plusieurs annees et le moyen par lequel l'Eternel l'a maintenu et maintient nonobstant tous les empeschements de la tiranie Espagnolle, le tout en forme de Tragi-comedie*, s. l., s. n., 1604.

P. M., *La Rocheloise, tragédie. Où se voit les heureux succès & glorieuses victoires du roi très chrétien Louis XIII, depuis l'avènement de Sa Majesté à la couronne de France, jusques à présent*, Troyes, Jean Jacquard, 1629.

[MATTHIEU Pierre], *Guisiade, tragedie nouvelle. En laquelle au vray et sans passion, est representé le massacre du Duc de Guise*, Lyon, [Jacques Roussin], 1589.

MATTHIEU Pierre, *Troisième édition de la Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vray, et sans passion, est représenté le massacre du duc de Guise, revûë, augmentée*, Lyon, Jacques Roussin, 1589.

MATTHIEU Pierre, *La Guisiade*, Louis Lobbes (éd), Genève, Droz, 1990.

MATTHIEU Pierre, *La Guisiade*, in Pierre Matthieu, *Théâtre complet*, Louis Lobbes (éd), Paris, Champion, 2007.

MONCHAULT Pierre de, *Bergerie touchant la mort du roy Charles IX. et l'heureuse venue de Henry III. de ce nom, roy de France et de Pologne*, Paris, Jean de Lastre, 1575.

MONTCHRESTIEN Antoine de, *L'Escossaise ou le Désastre*, in *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, Rouen, Jean Petit, 1601.

MONTCHRESTIEN Antoine de, *La Reine d'Ecosse*, in *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien, édition nouvelle augmentee par l'auteur*, Rouen, Jean Osmont, 1604.

MONTCHRESTIEN Antoine de, *Tragédies*, L. Petit de Julleville (éd), Wiesbaden, Kraus Reprint, 1970.

MONTCHRESTIEN Antoine de, *La Reine d'Écosse*, Joseph D. Crivelli (éd), Paris-La Haye, Mouton, 1975.

[NEGRI DA BASSANO, Francesco], *Tragédie du roy Franc-arbitre, nouvellement traduite d'italien en françois*, Villefranche [Genève], Jean Crespin, 1558.

[NÉRÉE Richard Jean de], *Le Triomphe de la Ligue. Tragoedie nouvelle*, Leyde, Thomas Passon, 1607.

PAPON Loys, *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Alemands, reytres, lansquenets, Souysses et Françoys rebelles à Dieu et au roy tres chrestien, l'an 1587*, ms., British Library, Fonds Harley, n° 4325.

PAPON Loys, *Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Alemands, reytres, lansquenets, Souysses et Françoys rebelles à Dieu et au roy tres chrestien, l'an 1587*, Claude Longeon (éd), Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1976.

RONSARD Pierre de, *Bergerie*, in *Élégies, Mascarades et Bergerie*, Paris, Gabriel Buon, 1565.

RONSARD Pierre de, *Élégies, mascarades et bergerie*, in *Œuvres complètes*, Paul Laumonier (éd), Paris, Marcel Didier, 1948, vol. XIII.

CORPUS SECONDAIRE

N. B. : nous n'indiquons pas systématiquement l'édition princeps.

Anon., *Ample discours de la deffaite de vingtune Cornettes de Reystres : faicte à Vimory en Gastinois pres Montargis. Par messeigneurs les Ducs de Guyse et du Mayne*, Lyon, Jean Pillehotte, 1587.

Anon., *Assurance de la victoire contre le reste des reistres : qui ont prins la campagne, à la rupture de leur camp : pensant se sauver en Allemagne*, Paris, Hubert Velu, 1587.

Anon., *Discours des somptueuses Funerailles, Du Tres-Chrestien Henry le grand, Roy de France, et de Nauarre. Faictes par Monseigneur de Tournon, en sa ville, le 28. 29. 30. Iuillet, 1610. Ensemble l'Oraison funebre ditte au mesme lieu, par le R. P. Jean Arnoux, de la Compagnie de Iesus*, Tournon, C. Michel, 1610.

Anon., *Discours veritable de ce qui est advenu aux Estats generaulx de France tenuz a Bloys en l'annee 1588. Extraict des Registres des Chambres du Clergé & Tiers Estat. Pour estre envoyé par toute la Chrestienté*, s. l., 1589.

Anon., *Discours, en forme d'oraison funebre, sur le massacre & parricide, de Messeigneurs le Duc, & Cardinal de Guyse. Avec les regrets, sur le massacre & assasinat du tres-chrestien tres-illustre, & tres-genereux Prince, Monseigneur Henry de Lorraine, Duc de Guyse, pair et grand maistre de France*, Paris, Jacques Varangue, 1589.

Anon., *Histoire veritable de la plus saincte partie de la vie de Henry de Valois, jadis Roy de France*, Paris, Charles Michel, 1589.

Anon., *La Double tragédie du Duc et Cardinal de Guyse jouée à Bloys le 23 et 24 Décembre dernier, envoyée à Mgr. le Duc du Mayne et autres Princes catholiques, qui tiennent le party de la saincte union,* Paris, Fleurant des Monceaux, 1589.

Anon., *L'Enterrement, obsèques et funérailles de Conchine, mareschal d'Ancre. Dédié aux Conchinistes*, Paris, B. Hameau, 1617.

Anon., *La Farce des theologastres* [ca 1527], Claude Longeon (éd), Genève, Droz, Textes Littéraires Français, 1989.

Anon., *L'Innocence persécutée, dialogues* [1667-1668 ?], Marie-Françoise Baverel-Croissant (éd), Institut Claude Longeon, Renaissance et âge classique, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

Anon., *L'Intrigue de l'emprisonnement et de l'élargissement de Messieurs les Princes. La Balance d'état, tragi-comédie*, s. l., 1652.

Anon., *La Tragédie de la royauté jouée sur le théâtre de la France par le cardinal Mazarin*, s. l., 1651.

Anon., *La Tragédie des rebelles de la ville de Montpellier, de la dernière sortie qu'ils ont faite sur l'armée du roi, le mercredi 7 septembre mil six cent vingt-deux ; ensemble les noms des plus signalés seigneurs qui se sont vaillamment combattus*, Lyon, 1622.

Anon., *Le Trébuchemens de Phaeton, tragedie*, in *Le Théâtre français*, Paris, Paul Manson, 1624.

Anon., *Les Regrets de Madame de Nemours sur la mort de Messeigneurs de Guyse, ses enfans*, Paris, Hubert Velu, 1589.

Anon., *Les Vrais pieges et moyens pour attraper ce faux Heretique et cauteleux grison, Henri de Valois. Avec une remonstrance à tout bon Catholique*, Paris, Jacques Varangue, 1589.

Anon., *Moralité : Mars, le Ministre et le Marchand, Justice, Rouge Affiné, Decliquetout, Bec Affilé, Bon Droit*, in Jean-Claude Aubailly et Bruno Roy (éds), *Deux moralités de la fin du Moyen-Âge et du temps des Guerres dereligion*, Genève, Droz, 1990.

Anon., *Moralité nouvelle de la prinse de Calais à II personnages. C'est à scavoir : Un François. Et un Anglois*, 1558, tirée du manuscrit La Vallière et reproduite dans le *Recueil de Farces, moralités et sermons joyeux, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque royale, par Leroux de Lincy et Francisque Michel,* Paris, Techener, 1837.

Anon., *Recueil des principaux titres, concernant l'acquisition de la propriété, des masure et place où a été bâtie la maison (appelée vulgairement l'Hôtel de Bourgogne) [...] le tout pour montrer que lesdits doyen, maîtres, gouverneurs et confrères, sont esdis noms vrais et légitimes acquéreurs, propriétaires et possesseurs dudit Hôtel de Bourgogne, [...] à l'encontre des convices, et calomnies théâtrales de [...] soi disant comédiens du roi de l'élite royale*, Paris, 1629.

Anon., *Règle et constitutions des frères hermites du mont Valérien près Paris, sur le modèle des anciens solitaires*, Paris, Claude Simon, 1776.

Anon., *Remonstrance faicte au Roy par madame de Nemours*, in *Les cruautez sanguinaires, exercees envers feu Monseigneur le Cardinal de Guise*, s. l., s. d. [1589].

Anon., *Satyre menippee de la vertu du catholicon d'Espagne et de la tenue des estats de Paris*, Martial Martin (éd), Paris, H. Champion, 2007.

Anon., *Tombeau et epitaphe sur la mort de tres-haut & tres-puissant Seigneur, Monseigneur le Duc de Guyse*, s. l., 1589.

[Acte royal], *Déclaration du roi sur son édit de l'Union de tous ses sujets catholiques*, Paris, Frédéric Morel, Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1588.

[Acte royal], *La Harangue faite par le roi Henri troisième, de France et de Pologne, à l'ouverture de l'assemblée des trois estats généraux de son royaume, en la ville de Bloys, le seizième jour d'octobre,* Blois, Barthélemy Gomet et Jamet Mettayer, [1588].

[Lettres royales], *Lettres-missives d'Henri IV, conservées dans les archives municipales de la ville de Troyes*, Théophile Boutiot (éd), Troyes, Bouquot, 1857.

AIGALIERS Pierre Laudun d', *Art poëtique françois [1597],* Jean-Charles Monferran (éd), Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000.

ARISTOTE, *Poétique*, éd. de Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, 1990.

AUBÉRY Jacques, *Histoire de l'exécution de Cabrières et de Mérindol et d'autres lieux de Provence*, Gabriel Audisio (éd), Paris, Les Éditions de Paris, 1995.

AUBIGNÉ Agrippa, *Histoire universelle* [1616-1620], André Thierry (éd), Genève, Droz, 1981-2000.

AVRIGNY, Hyacinthe Robillard d', *Mémoires chronologiques et dogmatiques pour servir à l'histoire ecclésiastique depuis 1600 jusqu'à 1716*, Nîmes, 1781.

AYMON Jean (éd), *Actes ecclésiastiques et civils de tous les synodes nationaux des Églises réformées de France en II volumes. Tous les synodes nationaux des Églises reformées de France, auxquels on a joint des mandements royaux, et plusieurs lettres politiques, sur ces matières synodales*, La Haye, Charles Delo, 1710.

BEAUNE Renaud de, *Déclamation ou harangue faite aux Estats tenus à Blois. Par monsieur l'archevêque de Bourges, patriarche, primat d'Aquitaine, président en l'Estat ecclésiastique auxdits Estats, dimanche XV. jour de janvier 1589*, Blois, Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1589.

BELLAUD Jean-Baptiste, *Phaëton, Bergerie tragique des guerres et tumultes civiles*, Lyon, Antoine de Harsy, 1574. [Bibliothèque du Château de Chantilly]

BERNARD Étienne, *Harangue prononcee devant le roy, seant en ses Estats generaux tenus à Blois, le lundy seiziéme jour de janvier 1589 . Par monsieur Bernard, esleu orateur pour le Tiers Estat de France*, Blois, Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1589.

BÈZE Théodore de, *Abraham sacrifiant, Tragédie française* [1550], Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin (éd), Paris, Honoré Champion, 2006.

[BÈZE Théodore de], *Satyres chrestiennes de la cuisine papale* [1560], Charles-Antoine Chamay (éd), Genève, Droz, 2005.

BÈZE Théodore de, *Histoire ecclesiastique des eglises reformées au royaume de France, en laquelle est descrite au vray la renaissance et accroissement d'icelles depuis l'an MD.XXI jusques en l'année MDLXIII, leur reiglement ou discipline, synodes, persecutions tant generales que particulieres, noms et labeurs de ceux qui ont heureusement travaillé, villes et lieux où elles ont esté dressées, avec le discours des premiers troubles ou guerres civiles, desquelles la vraye cause est aussi declarée*, Anvers, J. Remy, 1580.

BÈZE Théodore de, *Correspondance de Théodore de Bèze*, Hippolyte Aubert, Fernand Aubert et Henri Meylan (éds), Genève, Droz, 1960-2010.

BILLARD Claude, *Vers funèbres françois et latins sur le vray discours de la mort de Monseigneur le duc de Joyeuse*, Paris, G. Beys, 1587.

BILLARD Claude, *Hymne de victoire sur les deffaites et la reddition des reytres*, Paris, F. Le Mangnier, 1588.

BILLARD Claude, *Tragédies françoises de Claude Billard*, Paris, Denis Langlois, 1610.

BOCCACE, *Le Décaméron*, Giovanni Clerico (trad), Claude et Pierre Laurens (éds), Paris, Gallimard, Folio Classiques, 2006.

BODIN Jean, *Les Six livres de la République* [texte de l'édition de 1593], Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet et Henri Rochais (éds), Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1986.

BOITEL Pierre, *La Défaite du faux amour*, Paris, P. Chevalier, 1617.

BOITEL Pierre, *Histoire tragique de Circé, ou suite de la Défaite du faux amour*, Paris, P. Chevalier, 1617.

BORROMÉE Charles, *Opusculum de choreis et spectaculis in festis diebus non exhibendis*, Toulouse, Jean Boude, 1662.

BOSQUIER Philippe, *L'Académie des pécheurs, bâtie sur la parabole de l'enfant prodigue*, Charles Michel, Mons, 1596.

BOUCHER Jean, *De Justa Henrici Tertii abdicatione e Francorum regno, libri quatuor*, Paris, Nicolas Nivelle, 1589.

BOUNIN Gabriel, *La Soltane, tragédie*, Paris, G. Morel, 1561.

BOUNIN Gabriel, *Harangue au roi, à la reine et aux hommes français, sur l'entretenement et réconciliation de la paix, et entrée dudit seigneur en ses villes*, Paris, Robert Estienne, 1565.

BRANTÔME, *Vies des dames illustres françaises et étrangères*, in *Œuvres du seigneur de Brantôme*, Londres, 1779.

BRETOG Jean, *Tragédie française à huit personnages* [1571], in BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006.

BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Corpus Reformatorum*, *Philippi Melanchtonis Opera*, Henri Ernst Bindseil (éd), Brunswick, C. A. Schwetschke et fils, 1853.

BRETSCHNEIDER C.G. (dir.), *Corpus Reformatorum*, *Calvini Opera*, éditées par Guillaume Baum, Edouard Cunitz et Edouard Reuss, Brunswick, C. A. Schwetschke, 1834-1894.

BURIN, Pierre, *Response à une épistre commenceant : Seigneur Eluide, où est traitté des massacres faits en France, en l'an M. D. LXXII*, Bâle, M. Cousin, 1574.

CALVIN Jean, *Institution de la religion chrestienne* [1541 pour la traduction française], Société Calviniste de France, Genève, Labor et Fides, 1955.

CALVIN Jean, *Des Scandales qui empeschent aujourdhuy beaucoup de gens de venir à la pure doctrine de l'Évangile et en desbauchent d'autres* [1550], Olivier Fatio et Christophe Rapin (éds), Genève, Droz, 1984.

CALVIN Jean, *L'ordre du Collège de Genève* [*Leges Academiæ Genevensis*, Genève, Robert Estienne, 1559], remis en lumière par les soins de C. Le Fort, Genève, Université de Genève, 1859.

CASPARIUS Caspar, *Princeps Auriacus sive libertas defensa, tragoedia nova*, La Haye, A. Henrici, 1599.

CASTELNAU Michel de, *Mémoires de messire Michel de Castelnau*, in *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, A. Petitot (éd), t. XXXIII, Paris, Foucault, 1823.

CHANTELOUVE François de, *Tragédie de Pharaon et autres œuvres poétiques, contenant hymnes, divers sonnets et chansons*, Paris, Nicolas Bonfons, 1577.

CHANTELOUVE François de, *Pharaon* [1577], Lisa Wolfe et Marian Meijer (éds), *in La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 1, op. cit., Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1999.

CHANTELOUVE François de, *The Tragedy of the Late Gaspard de Coligny* and MATTHIEU Pierre, The *Guisiade*, traduction, introduction et notes par Richard Hillman, Carleton Renaissance Plays in Translation, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 2005.

CHESNAYE Nicolas de la, *La Condamnation de Banquet*, Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (éds), Genève, Droz, 1991.

CHRÉTIEN DES CROIX Nicolas, *Les Portugaiz infortunez* [1608], A. Maynor Hardee (éd), Genève, Droz, 1991.

COPPÉE Denis, *L'Exécrable assassinat perpétré par les janissaires en la personne du sultan Osman, empereur de Constantinople, avec la mort de ses plus favoris, tragédie*, Rouen (?), Raphaël du Petit Val (?) 1623. [Bibliothèque royale de Belgique]

CORNEILLE Thomas et DONNEAU DE VISÉ Jean, *La Devineresse, ou les faux enchantemens* [1680], Julia Prest (éd), London, Modern Humanities Research Assoiation, 2007.

COSSÉ Charles de, *Harangue prononcée devant le roy, séant en ses Estats generaux, tenus à Bloys, le dimanche XV. janvier 1589 . Par messire Charles de Cossé comte de Brissac, [...] au nom de l'estat de la noblesse de France, à laquelle il présidoit*, Blois, Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1589.

CRAMER A., Syndic, *Notes extraites des registres du Consistoire de l'Église de Genève (1541-1814),* Genève, 1853.

[CRESPIN Jean], *L'Histoire mémorable de la persécution et saccagement du peuple de Mérindol et Cabrières et autres circonvoisins, appelés Vaudois*, Genève, Jean Créspin, 1546.

CRESPIN Jean, *Des cinq escoliers sortis de Lausanne bruslez a Lyon* [1554], Genève, Imprimerie de J.-G. Fick, 1878.

DEIMIER Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaux, 1610.

DES MASURES Louis, *Tragedies sainctes*, [Genève, François Perrin, 1566] Anvers, Nicolas Sollmans, 1582.

DU TOUR Henri, *Moralité de paix et de guerre mise et rédigée en forme de comédie, matière fort convenable, utile & bien à propos pour le temps qui court*, Gant, Henry van der Keer, 1558.

ESTIENNE Henri, *Apologie pour Hérodote*, P. Ristelhuber (éd), Genève, Slatkine Reprints, 1969.

ESTIENNE Henri, *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou, Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote* [1566], Bénédicte Boudou (éd), Genève, Droz, 2007.

ESTIENNE Robert, *Dictionarium Latinogallicum*, 2e édition, Paris, Robertus Stephanus, 1543.

FONTENY Jacques de, *La Première partie des Esbats poétiques de Jacques de Fonteny, contenant une pastorelle du beau pasteur, éclogues, amours, sonets spirituels et aultres poésies*, Paris, G. Linocier, 1587.

[FONTENY Jacques de], I. d. F., *Personne*, Paris, Pierre Hury, s.d.

FOXE John, *The Acts and Monuments of John Foxe* [1563], Josiah Pratt (éd), 8 vol., Londres, Religious tract Society, 1877.

FRANÇOIS DE SALES, *Lettres de saint François de Sales, évêque et prince de Genève*, J. J. Blaise, Paris, 1817.

FRONTON DU DUC (Père), L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orléans, nouvellement départie par actes et représentée par personnages, Nancy, Veuve Janson, 1581.

GARNIER Robert, *Porcie, tragédie françoise, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome, propre et convenable pour y voir dépeincte la calamité de ce temps*, Paris, Robert Estienne, 1568.

GARNIER Robert, *La Troade*, Paris, Mamert Patisson, 1579.

GOULART Simon, *Mémoires de l'estat de France, sous Charles neufiesme*, Middelbourg, Henrich Wolf, 1577.

GRÉVIN Jacques, *Pastorale sur les mariages des tres-excellentes princesses, madame Élisabet, fille énée de France, et madame Marguerite, seur unique du roi*, Paris, Martin L'Homme, 1559. [Bibliothèque municipale de Grenoble]

GRÉVIN Jacques, *La Trésorière*. *Les Ébahis*. *Comédies* [1561], Élisabeth Lapeyre (éd), Paris, Honoré Champion, 1980.

GRÉVIN Jacques, *Théâtre complet et poésies choisies*, Lucien Pinvert (éd), Paris, Garnier, 1922.

GRINGORE Pierre, *Le Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte*, Alan Hindley (éd), Paris, Champion, 2000.

HARDY Alexandre, *Alphée ou la Justice d'Amour*, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. I, Paris, J. Quesnel, 1624.

HATON Claude, *Mémoires de Claude Haton,* 4 t., Laurent Bourquin *et alii* (éds), Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2001-2007.

HEINSIUS Daniel, *Auriacus sive libertas saucia*, Andries Clouck, Leiden, 1602.

HÉROARD Jean, *Journal de Jean Héroard*, Madeleine Foisil (éd), Paris, Fayard, 1989.

HÉRODOTE, *Histoires*, Philippe Legrand (trad. et éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1992.

HOTMAN François (attrib.), *La Vie de Messire Gaspar de Colligny Admiral de France* (ca 1577), Émile V. Telle (éd), Genève, Droz, 1987.

JOUAN Abel, *Recueil et discours du voyage du roi Charles IX*, Paris, Jean Bonfons, 1566, in *The Royal tour of France by Charles IX and Catherine de Medici*. *Festivals and entries, 1564-1666*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1979.

KINGDON Robert-M. et BERGIER Jean-François (éd.), *Registres de la compagnie des pasteurs de Genève au temps de Calvin*, Tome I 1546-1553 et Tome II 1553-1564, Travaux d'humanisme et Renaissance, LV, Genève, Droz, 1964.

L'ESTOILE Pierre de (éd), *Les Belles figures et drolleries de la Ligue, avec les peintures placars et affiches injurieuses et diffamatoires contre la mémoire et honneur du feu roy*, s. l., s. d, Réserve de la Bibliothèque nationale de France.

L'ESTOILE Pierre de, *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, Gustave Brunet *et alii* (éds), Paris, Alphonse Lemerre, 1875-1896.

L'ESTOILE Pierre de, *Journal de Henri III, roi de France et de Pologne, ou Mémoires pour servir à l'histoire de France, par M. Pierre de l'Estoile*, Lenglet Du Fresnoy (éd), La Haye, Paris, Veuve de P. Gandouin, 1744.

L'ESTOILE Pierre de, *Registre-journal d'un curieux pendant le règne de Henri III (1574-1589)*, A. Champollion (éd), in *Nouvelle collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, J.-F. Michaud (éd), t. xiv, Paris, Librairie Didier, 1854.

L'ESTOILE Pierre de, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, 3 t., André Martin (éd), Paris, Gallimard, 1948-1960.

L'ESTOILE, Pierre de, *Registre-journal de Henri IV et Louis XIII*, A. Champollion (éd), in *Nouvelle collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, J.-F. Michaud (éd), t. I, Paris, Éditeur du commentaire analytique du code civil, 1837.

L'HERMITTE de VOZELLE [ou L'HERMITE DE VAUZELLE] Jean-Baptiste, *La Chute de Phaeton, tragédie*, Paris, Cardin Besongne, 1639.

L'HERMITE Tristan, *Osman, tragédie,* Paris, Guillaume de Luynes, 1556.

LA POPELINIÈRE Henri Lancelot Voisin de, *L'Histoire de France, enrichie des plus notables occurrances survenues ez provinces de l'Europe et pays voisins, soit en paix, soit en guerre, tant pour le fait séculier qu'eclésiastic, depuis l'an 1550 jusques à ces temps*, [La Rochelle], Abraham H., 1581.

LEMERCIER Népomucène, *Richelieu ou la journée des dupes*, in *Comédies historiques par Népomucène Lemercier*, Paris, A. Dupont, 1828.

LÉRY Jean de, *L'Histoire mémorable du siège et de la famine de Sancerre (1573)*, Géralde Nakam (éd), Genève, Slatkine Reprints, 2000.

LUTHER Martin, *D. Martin Luthers Werke,* J. C. F. Knaake (éd), Weimar, 1883.

LUTHER Martin, *Études sur les psaumes*, Georges Lagarrigue (éd), Genève, Labor et Fides, 2001.

MAINFRAY Pierre, *La Rhodienne, ou La cruauté de Soliman, tragédie où l'on voit naïvement décrites les infortunes amoureuses d'Éraste et de Perside*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1621.

MALHERBE François de, *Œuvres de Malherbe*, Ludovic Lalanne (éd), tome III « Lettres », Paris, Hachette, 1862.

[MALINGRE Mathieu], *Moralité de la Maladie de Chrétienté à XIII personnages : en laquelle sont montrés plusieurs abus advenus au monde par la poison de péché et l'hypocrisie des hérétiques*, Paris, Pierre de Vignolle [Neuchâtel, Pierre de Vingle], 1533.

MANUEL Niklaus, *Niklaus Manuels Spiel evangelischer Freiheit*, Ferdinand Vetter (éd), Leipzig, H. Haessel, 1923.

MAP Walter, *De Nugis curialum* [1181], M. R. James (éd), Oxford, Oxford University Press, 1983.

MARIANA Juan de, *De rege et regis institutione libri III*, Tolède, Pedro Roderico, 1599.

MARLOWE Christopher, *The Massacre at Paris: with the death of the Duke of Guise* [ca 1592], Edward J. Esche (éd), Oxford, Clarendon Press, 1998.

MAROT Clément, *Les Psaumes en vers français avec leur mélodie. Fac-similé de l'édition de 1562*, Pierre Pidoux (éd.), Genève, Droz, 2008.

MATTHIEU Pierre, *Stances sur l'heureuse publication de la paix et saincte union, avec un hymne de mesme argument, prins de l'Erinophile du sieur de Sainct-Germain d'Apchon, chevalier de l'ordre du roy*, Lyon, Benoît Rigaud, 1588.

MATTHIEU Pierre, *Clytemnestre* [1589], Gilles Ernst (éd), Genève, Droz, 1984.

MATTHIEU Pierre, *Pompe funèbre des pénitens de Lyon, en déploration du massacre faict à Bloys sur les personnes de Louys & Henry de Lorraine. Avec l'oraison sur le mesme suject, prononcée par M. Pierre Matthieu, docteur ès droits et avocat à Lyon*, Lyon, Jaques Roussin, 1589.

MATTHIEU Pierre, *Histoire des derniers troubles de France. Sous les règnes des rois très chrétiens Henri III. roi de France, et de Pologne, et Henri IV. roi de France et de Navarre. Divisée en plusieurs livres* [1594], Lyon, Étienne Bonaventure, 1597.

MATTHIEU Pierre, *Histoire de France et Des choses memorables, aduenues aux Prouinces estrangeres Durant sept années de Paix, du regne de Henri IIII Roy de France et de Nauarre divisée en sept Livres*, Paris, J. Mettayer et L. Guillemot, 1606.

MATTHIEU Pierre, *Tablettes de la vie et de la mort*, Paris, R. Ruelle, 1612.

MATTHIEU Pierre, *Théâtre complet,* Louis Lobbes (éd), Paris, Champion, 2007.

MIRON Marc, « Relation de la mort de messieurs le duc et cardinal de Guise, par le sieur Miron, médecin du roi Henri III », in *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. XLV-XLVIII, Paris, Foucault, 1825, p. 448-477.

MOLINET Jean, *Les Pronostications joyeuses* [1476], Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (éds), Genève, Droz, 1998.

MORILLON Claude, *Pompe funebre du Tres Chrestien Henry le Grand*, Lyon, Claude Morillon, 1610.

NAOGEORGUS [KIRCHMEYER] Thomas, *Thomas Naogeorg. Sämtliche Werke*, Dramen I-III, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin-New York, de Gruyter, 1975-1983.

NAUDÉ Gabriel, *Considérations politiques sur les coups d'État*, Louis Marin (éd), Paris, Les Éditions de Paris, 1989.

NAVARRE Marguerite de, *Théâtre profane,* Verdun Louis Saulnier (éd), Genève, Droz, TLF, 1946.

NAVARRE Marguerite de, *Œuvres complètes*, t. IV Théâtre, Geneviève Hasenohr et Olivier Millet (éds), Paris, Champion, 2002.

NICOLE Pierre, *Les Imaginaires ou Lettres sur l'hérésie imaginaire*, Liège, Adolphe Beyers, 1667.

PASQUIER Étienne, *Les Lettres d'Estienne Pasquier, conseiller et avocat général du roi à Paris*, Paris, Laurent Saunius, 1619.

PATTE Jehan, *Journal historique de Jehan Patte, Bourgeois d'Amiens (1587-1617)*, M. J. Garnier (éd), Amiens, Lemer Aîné, 1863.

PIBRAC Guy du Faur de, *Ornatissimi cujusdam viri, de rebus gallicis, ad Stanislaum Elvidium, epistola*, Lyon, Benoît Rigaud, 1573.

PINSELET Charles, *Le Martyre des deux freres. Contenant au vray toutes les particularitez plus notables des massacres & assassinats cõmis és personnes de tres-haults, tres-puissans, & tres-chrestiẽs Princes, Messeigneurs le reverendissime Cardinal de Guyse, Archevesque de Reims. Et de Monseigneur le Duc de Guyse, Pairs de France. Par Henry de Valois à la face des Estats dernierement assemblez à Bloys*, s. l., 1589.

PHILONE*, Adonias, tragedie de M. Philone. Vrai miroir, ou tableau & patron de l'estat des choses presentes, & que nous pourrons voir bien tost cy-apres : Qui servira comme de Memoire pour nostre Temps, ou plustost de leçon & exhortation à bien esperer,* Lausanne, J. Chiquelle, 1586.

PORTO, Francesco, *Response de François Portus Candiot, aux lettres diffamatoires de Pierre Carpentier advocat, pour l'innocence des fidèles serviteurs de Dieu, & obeissans subjets du roy : massacrez le 24 jour d'aoust 1572 : appellez factieux par ce plaidereau. Traduite nouvellement de latin en françois,* s. l., 1574.

RABELAIS François, *Tiers-Livre* [1552], Mireille Huchon et François Moreau (éds), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.

RABELAIS François, *Quart-Livre* [1552], Mireille Huchon et François Moreau (éds), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.

RACINE Jean, *Œuvres complètes*, vol. 1 Théâtre-Poésie, Georges Forestier (éd), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

RICHEOME Louis, *La Peinture spirituelle (Ou l'art d'admirer, aimer, et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer de toutes profit salutaire)*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.

ROJAS Fernando de, *Celestine en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translate d'ytalien en françoys*, Paris, Galliot du Pré, 1527.

RONSARD Pierre de, *Œuvres complètes,* Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin (éds), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993-1994.

ROSSET François, *Histoires des amans volages de notre temps*, Paris, A. Vitré, 1617.

ROSSET François de, *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps* [1619], Anne Vaucher Gravili (éd), Paris, Le Livre de Poche, 1994.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève à Monsieur d'Alembert*, in *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. V, 1995.

SACHS Hans, *Sämmtliche Fastnachtspiele. In chronologischer Ordnung nach den Originalen hrsg. von Edmund Goetze*, Halle, Niemeyer, 1880-87.

SALIUS Panagius [Toussaint Dusel dit], *Nassovius, Tragoedia*, in *Panagii Salii Audomarensis Varia Poemata*, Paris, Denis Du Pré, 1589.

SANNAZARO Jacopo, *L'Arcadie de messire Jacques Sannazar, mise d'italien en françoys par Jehan Martin*, Paris, M. Vascosan et G. Corrozet, 1544.

STURM Jean, *Johannis Sturmii de Institutione scholastica opuscula omnia [...] recensuit et desideriis scholasticis auxit Fridericus* Andreas Hallbauer, Iéna, C. F. Buchii, 1730.

SYNÈSE, *Les Hymnes de Synèse,* [...] *traduits de grec en français par Jacques de Courtin de Cissé*, Paris, Gille Beys, 1581.

TERTULLIEN, *Les Spectacles (De spectaculis)*, Marie Turcan (éd et trad), Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

THILLOYS George, *L'Amphithéâtre du grand collège de Reims. Solyman 2, quatorziesme empereur des Turcs,* Reims, S. de Foigny, 1617.

[TRENTO Jean-Baptiste et ESKRICH Pierre], *Mappe-monde nouvelle papistique. Histoire de la mappe-monde papistique, en laquelle est déclairé tout ce qui est contenu et pourtraict en la grande table, ou carte de la mappe-monde* [1566], Frank Lestringant et Alessandra Preda (éds), Genève, Droz, 2010.

VERSTEGAN Richard, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* [1588], Frank Lestringant (éd), Paris, Éditions Chandeigne, 1995.

VIAU Théophile de, *Œuvres*, Paris, Jacques Quesnel, 1621 (Première partie) et 1623 (Seconde partie).

VIGNEULLES, Philippe de, *La Chronique de Philippe de Vigneulles*, Charles Bruneau (éd), Metz, Société d'histoire et d'archéolohie de la Lorraine, t. 4 (de 1500 à 1525), 1933.

VIRET Pierre, *Les Cautèles et canon de la messe* [1554], Lyon, Claude Ravot, 1563.

VORON Benoît, *Comédie françoyse intitulée l'Enfer poétique, sur les sept pechez mortels : & sur les sept vertus contraires*, Benoît Rigaud, Lyon, 1585.

WOODES Nathaniel, *An excellent commedie intituled The Conflict of conscience*, London, Richard Bradocke, 1581.

OUVRAGES BIOGRAPHIQUES, BIBLIOGRAPHIQUES ET DICTIONNAIRES

BEAUCHAMPS Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault, 1735.

BRUNET Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, F. Didot, 1860.

CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1965.

CORVIN Michel (éd), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4e édition, Paris, Bordas, 2008.

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500), Analyse et traitement informatique de la langue française, http://www.atilf.fr/dmf/

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire Universel* [1690], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

GOUJET Abbé, *Bibliothèque française ou histoire de la littérature française*, 18 vol., Paris, J. P. Mariette et H. G. Guérin, 1741-1756.

HAAG Eugène et HAAG Émile, *La France protestante*, 2e édition sous la direction de Henri L. Bordier, Paris, Sandoz et Fischbacher, 6 vol., 1877-1888.

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la Langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1932.

JACOB Pierre-Louis (éd), *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, 6 vol., Paris, Alliance des Arts, 1843-1845.

LA VALLIÈRE Louis César de la Baume Le Blanc (duc de), *Bibliothèque du théâtre français depuis son origine*, 3 vol., Dresde, Michel Groell, 1768.

LÉRIS Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres, Seconde Édition revue, corrigée & considérablement augmentée*, Paris, C. A. Jombert, 1763.

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Prault, 1733.

MOREAU Célestin, *Bibliographie des mazarinades*, Société de l'Histoire de France, 3 vol., Paris, 1850-1851.

MORERI Louis, *Le Grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane* [1759], Genève, Slatkine Reprints, *1995*.

MOUHY Charles de Fieux Chevalier de, *Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du Théâtre français, l'établissement des théâtres à Paris, un dictionnaire des pièces, et l'abrégé de l'histoire des auteurs*, Paris, S. Jorry, 1752.

PARFAICT Claude et François, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent,* 15 vol., Paris, Amsterdam, 1735-1749.

PARFAICT Claude et François, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PETIT DE JULLEVILLE Louis, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge* [1886], Genève, Slatkine, 1968.

PETTEGREE Andrew, WALSBY Malcolm and WILKINSON Alexander, *French Vernacular Books. Books published in the French Language before 1601*, Brill, Leiden-Boston, 2007.

PRIGENT Michel (éd), *Histoire de la France littéraire*, 3 vol., Paris, PUF, 2006.

RICHELET Pierre, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française avec les termes les plus connus des sciences et des arts* [1680], Nîmes, C. Lacour, 1995.

ROUSSELLE Hippolyte, *Bibliographie montoise*, Mons-Bruxelles, Masquillier et Lamir-A. Decq, 1858.

SIMONIN Michel (éd), *Dictionnaire des Lettres françaises*, « Le XVI^e^ siècle », Paris, Fayard, 1951, réédition 2001.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?,* traduit de l'italien *Che cos'è il contemporaneo ?* [2008] par Maxime Rovere, Paris, Rivages poche, 2008.

ANGENOT Marc, *La Parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

AUGUSTIN saint, *Les Confessions, précédées des Dialogues philosophiques*, Lucien Jerphagnon (éd), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1998.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais *How to do things with words* [1962] par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES Roland, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978),* Thomas Clerc (éd), Seuil, Paris, 2002.

BESSON Jean-Louis, « Montage et authenticité dans le théâtre documentaire de Peter Weiss : une tension dialectique », communication prononcée dans le cadre du Séminaire international « Les théâtres documentaires », organisé par Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris, ARIAS-CNRS, 29-30 avril et 27-28 mai 2011.

BIET Christian et NEVEUX Olivier, *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants, 1966-1981*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2007.

BOISSET Emmanuel, « Aperçu historique sur le mot événement » in Emmanuel Boisset et Philippe Corno (éds), *Que m'arrive-t-il ? Littérature et évènement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 17-30.

BLUMENBERG Hans, *La Légitimité des Temps modernes*, traduit de l'allemand *Die Legitimität der Neuzeit* [1988] par Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler, Paris, Gallimard, 1999.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Jean-Marie Valentin *et alii* (éds), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000.

CARR David, « Y a-t-il une expérience directe de l'histoire ? La chute du mur de Berlin et le 11 septembre 2001 », in *A contrario, revue interdisciplinaire de sciences sociales*, n° 13, 2010/1, p. 83-94.

DECLERCQ Gilles, MURAT Michel et DANEL Jacqueline (éds), *La Parole polémique*, Paris, Honoré Champion, 2003.

DOSSE François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, 2010.

EBSTEIN Jonny et IVERNEL Philippe (éds), *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, 2 vol., Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

Équipe Théâtre moderne, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, 3. vol., Lausanne, L'Âge d'homme, 1977-1978.

ELLUL Jacques, *Histoire de la propagande*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 1967.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, 1975.

GAUDEMER Marjorie, « La Dramaturgie propagandiste : l'exemple de la Terreur », in Martial Poirson (éd), *Le Théâtre sous la Révolution - Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Editions Desjonquères, 2008, p. 340-352.

GAUDEMER Marjorie, *Le Théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 – Mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, 2009.

GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion, 1929.

KANTOROWICZ Ernst Hartwig, *Les Deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, traduit de l'anglais *The King's two bodies: a Study in Medieval Political Theology* [1957] par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989.

KOSELLECK Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand *Vergangene Zukunft : Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* [1979] par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Editions de l'EHESS, 1990.

KOSELLECK Reinhart, *Le Règne de la critique*, traduit de l'allemand *Kritik und Krise, ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* [1953] par Hans Hildenbrand, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

LESCOT David, « Théâtre documentaire », in Jean-Pierre Sarrazac *et alii* (éd), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 217-219.

LORAUX Nicole, *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, Paris, 1997.

LUBAC Henri de, *Corpus mysticum. L'eucharistie et l'Église au Moyen-Âge*, Paris, Aubier, 1939.

« Mettre en scène l'événement : Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek,... », in Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (éds), *Études théâtrales,* n° 37-38 « La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », 2007, p. 82-93.

MONOD Jean-Claude, *La Querelle de la sécularisation. Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, Collection Problèmes et controverses, 2002.

MURAT Michel, « Polémique et littérature », in Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Danel (éds), *La Parole polémique*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 11-15.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

NORA Pierre (éd), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, traduit de l'allemand *Das politische Theater* [1929] par Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit*, 3 vol., Paris, Seuil, 1983-1985.

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROSIER-CATACH Irène, *La Parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004.

SARRAZAC Jean-Pierre, « L'écriture au présent ou l'art du détour », in *Travail Théâtral*, Lausanne, L'Âge d'Homme, n° 18-19, janvier-juin 1975.

SARRAZAC Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé, 2004.

SCHMITT Carl, *Théologie politique*, traduit de l'allemand *Politische Theologie* [1922 et 1970] par Jean-Louis Schlegel, Paris, Gallimard, 1988.

SCHMITT Carl, *Hamlet ou Hécube : l'irruption du temps dans le jeu*, traduit de l'allemand *Hamlet oder Hekuba : der Einbruch der Zeit in das Spiel* [1956] par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1992.

SKINNER Quentin, *Les Fondements de la pensée politique moderne,* traduit de l'anglais *The foundations of modern political thought* [1980] par Jérôme Grossman et Jean-Yves Pouilloux, Paris, Albin Michel, 2001.

WEISS Peter, « Notes sur le théâtre documentaire », traduit de l'allemand *Notizen zum dokumentarischen Theater* [1968] par Michel Bataillon, in Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*, Paris, Seuil, 1968.

WINOCK Michel, « Qu'est-ce qu'un événement ? », in *L'Histoire*, n° 268, septembre 2002, p. 32-37.

ÉTUDES SUR LES ŒUVRES ET LES AUTEURS DU CORPUS PRIMAIRE

ANNANDALE Eric T., « Richard Jean de Nérée (1579-1628) un auteur protestant français aux Pays-Bas », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, tome 134, juillet-septembre 1988, p. 481-497.

BANDERIER Gilles, « Notes sur Jean-Édouard Du Monin », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XLI, n° 1, 1999, p. 57-70.

BARBIER Pierre, *Études sur notre ancienne poésie, Le théâtre militant au XVI^e^ siècle* [1873], Genève, Slatkine reprints, 1970.

BARBIER-MUELLER Jean-Paul, « Jean-Édouard Du Monin, voleur de feu... d'artifice. Essai biographique », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LXVI, n° 2, 2004, p. 311-330.

BARBIERI Edoardo, « Note sulla *Tragedia del libero arbitrio* di Francesco Negri da Bassano », in *Bollettino della società di studi valdesi*, n° 181, Turin, 1997, p. 107-140.

BECK Jonathan, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme, Six pièces polémiques du recueil de La Vallière*, Slatkine, Genève, 1986.

BECK Jonathan, « La mise en scène de l'évangélisme militant (et clandestin) vers 1533-1535. Les moralités de *La Maladie de Chrestienté* et de *La Vérité cachée* publiées par Pierre de Vingle à Neuchâtel », http://s3.amazonaws.com/publicationslist.org/data/jonathan.beck/ref-37/Vingle.pdf

BIET Christian, « Le texte tragique et l'histoire : la figuration du régicide dans le *Cléophon* (1600) de Jacques de Fonteny », in *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, Benoît Bolduc (éd), « Texte et représentation, les arts du spectacle, XVI^e^-XVIII^e^ siècles », Tritntexte, Toronto, 2003, n° 33/34, p. 105-138.

BIET Christian, « Naissance sur l'échafaud, ou la tragédie du début du XVII^e^ siècle », in *Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, « Naissance », Montréal, printemps 2003, p. 75-105.

BIET, Christian, « Échange et « contre-échange », Le maître et l'affranchi sur le théâtre de l'échafaud. L'action cruelle et la dramaturgie des contradictions dans *Le More cruel* (circa 1608) », in Marie-

France Wagner, Louis Frappier et Claire Latraverse (éds), *Les Jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 285-318.

BIET Christian, « Le Rouge et le noir, le rose et le vert, ou la pastorale homosexuelle de Jacques de Fonteny (1587) », in Patricia Harry, Alain Mothu et Philippe Sellier (éds), *Autour de Cyrano de Bergerac. Mélanges offerts à Madeleine Alcover*, Champion, 2006, p. 265-288.

BIET Christian, « Le roi est mort ! Vive l'Église triomphante ! Deuil, cérémonie et monologue : *La Mort d'Henry IV* au service de la Contre-Réforme », in Françoise Dubor et Christiophe Triau (éds), *Monologuer, pratiques du discours solitaire au théâtre* (journée d'étude de l'Université de Poitiers, 2003), La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 21-44.

BONET-MAURY, Gaston, « Le *Monde malade et mal pansé*, ou la comédie protestante au XVI^e^ siècle », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, n° 35, 1886, p. 210-222.

BORDIER, Jean-Pierre, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives », in M. Chiabò e F. Doglio (éds), *Satira e Beffa nelle commedie europee del Rinascimento,* XXV Convegno internazionale del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, 6-9 settembre 2001, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2002, p. 109-133.

BOUCHER Jacqueline, « La difficulté d'être acteur et rédacteur de l'histoire à la fin du XVI^e^ et au début du XVII^e^ siècle » [aticle consacré en partie à Pierre Matthieu], in Danièle Bohler et Catherine Magnien Simonin (éds), *Écritures de l'histoire (XIV^e^-XVI^e^ siècle)*, Droz, Genève, 2005, p. 303-319.

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, « L'Église dans l'État ou l'État dans l'Église ? *La Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand* : quand les représentations politiques conditionnent la scène tragique », in Christian Biet, Paul Vanden Berghe et Karel Vanhaesebrouck (éds), *Œdipe contemporain ? Tragédie, Tragique, Politique*, L'Entretemps, 2007, p. 171-188.

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, « Le cadavre fantasmé du duc de Guise : le corps sanglant du Balafré et les stratégies de représentation de l'assassinat de Blois », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentation de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts en Europe, XVI^e^-XVII^e^ siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 285-302.

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, « De l'appel à la révolte protestante à la sortie de crise catholique : les usages de la violence sur les corps dans le théâtre d'actualité en français pendant les Guerres de religion », in *Littératures classiques*, n° 73 « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e^-XVII^e^ s.) », Paris, Honoré Champion, mars 2011, p. 265-272.

BRENNER Clarence D., *L'Histoire nationale dans la tragédie française du XVIII^e^ siècle,* University of California Publications in Modern Philology, Berkeley, University of California Press, 1929, vol. 14, n° 3.

CHARPENTIER Françoise, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1979.

CHARPENTIER Françoise, *Les Débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Lille, Université de Lille III, Atelier national de reproduction des thèses, 1981.

CHOCHEYRAS Jacques, « La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et Henri IV », in *Études sur Etienne Dolet, Le théâtre au XVI^e^ siècle, Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Gabriel-André Pérouse (éd), Société française des seiziémistes, Genève, Droz, 1993, p. 161-173.

CONROY Jane, *Terres tragiques, L'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française au XVII^e^ siècle*, Biblio 17– 114, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1999.

DABNEY Lancaster E., *Claude Billard, minor French dramatist of early XVII^th^ century*, The Johns Hopkins Studies in romance Literature and Languages, volume XIX, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1931.

DANIEL George Bernard, *The Development of the Tragédie nationale in France from 1552-1800, Studies in the Romance Languages and Literatures*, n° 45, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964.

DUPONT Léopold, « Denis Coppée : tradition religieuse, actualité politique et exotisme dans le théâtre à Liège au temps du baroque », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 55, 1977, p. 791-840.

ERNST Gilles, « P. Matthieu, *La Magicienne étrangère* et la mort de Concini », in *Le Génie de la forme : mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 133-142.

ERNST Gilles, « Des deux *Guisiade* de Pierre Matthieu », in *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, tome 47, n° 2, Genève, Droz, 1985, p. 367-377.

FRAGONARD Marie-Madeleine, « La mort de Concini : imprécations et dérisions », in Pierre Civil et Danielle Boillet (éds), *L'Actualité et sa mise en écriture aux XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Espagne, France, Italie et Portugal*, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 121-137.

FRAGONARD Marie-Madeleine, « La représentation des forces collectives de la guerre dans un certain nombre de pièces du XVI^e^ siècle », in Maria Chiabò et Federico Doglio (éds), *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, Centro di studi sul teatro medievale et Rinascimentale, Roma, Torre d'Orfeo, 2006, p. 193-218.

GAUTIER Léon, « L'activité poétique et diplomatique de Joseph du Chesne, sieur de la Violette (1546-1609) », in *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, III, 1906-1913, p. 293-294.

GIACONE Franco et FABRIZIO Claudia, « *Le Sac de Cabrières* ovvero la tragedia del valdesi di Provenza », in Maria Chiabò et Federico Doglio (éds*), Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento, Centro di studi sul teatro medievale et Rinascimentale*, Roma, Torre d'Orfeo, 2006, p. 169-182.

GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale*, Paris, Vrin/EHESS, 2010.

GILMONT Jean-François, *Bibliographie des éditions de Jean Crespin, 1550-1572*, 2 vol., Verviers, Librairie Gason, 1981.

GILMONT Jean-François, *Jean Crespin, un éditeur réformé au XVI^e^ siècle*, Genève, Droz, 1981.

GRIFFITHS Richard, « Les sentences et le "but moral" dans les tragédies de Montchrestien », in *RSH*, 105, 1962, p. 5-14.

GRIFFITHS Richard, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien*, London, Oxford University Press, 1970.

GROSSE Christian et STAWARZ-LUGINBÜLH Ruth, « La *Pastorale* (1585) de Simon Goulart : théâtre et tradition bucolique au service d'une célébration politique », communication donnée au Colloque Simon Goulart, Université de Genève, 9 et 10 décembre 2005, actes à paraître.

HALL John T.D., « Was Ronsard's *Bergerie* performed à Fontainebleau in 1564 ? », in *Bulletin d'Humanisme et Renaissance*, n° 51, 1989, p. 301-309.

LEBÈGUE Raymond, « Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610 », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, V, 1944, p. 373-393.

LEBÈGUE Raymond, « Tableau de la comédie française de la Renaissance », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VIII, 1946, p. 278-344.

LEBÈGUE Raymond, « Théâtre et politique religieuse » (1974), in Raymond Lebègue, *Études sur le théâtre français*, *I. Moyen-Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 195-206.

L'Escalade de Genève, 1602. Histoire et Tradition, Comité du 350e anniversaire, Genève, Alexandre Jullien, 1952.

LESTRINGANT Frank, « Cartographie et théâtre au service de la réforme : l'exemple de la *Mappe-Monde Papistique* », in Ilana Zinguer et Myriam Yardeni (éds), *Les Deux réformes chrétiennes : propagation et diffusion*, Brill, Leiden, 2004, p. 216-234.

LOBBES Louis, « L'exécution des Guises prétexte à tragédie », in Bellenger Yvonne, *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Actes du colloque de Joinville (1994), Honoré Champion, Paris, 1997, p. 567-579.

LOBBES Louis, « Pierre Matthieu, dramaturge phénix (1563-1621) », in *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 1998, n° 3, p. 207-235.

MACDONNALD Michael, « The fearful estate of Francis Spira: Narrative, Identity and Emotion in Early Modern England », in *Journal of British Studies*, n° 31, 1992, p. 32-61.

MAZOUER Charles, « Chantelouve et la Saint-Barthélemy », in *Les Écrivains et la politique dans le Sud-Ouest de la France autour des années 1580*, Actes du Colloque de Bordeaux, 6-7 novembre 1981, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1982, p. 129-139.

MÉNAGER Daniel, *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.

MEYLAN Henri, « Louis des Masures et sa *Bergerie spirituelle* », in *Réforme et Humanisme*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1977, p. 193-204.

MILLET Olivier, « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières* : une dramaturgie de la parole en action », in *Australian Journal of French Studies*, vol. 31, n°3, 1994, p. 259-273.

MILLET Olivier, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », in *Vives Lettres, Complots et coups d'État sur la scène de théâtre, XVI^e^-XVII^e^ s.,* F.-X. Cuche (éd), n° 4, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Revue semestrielle de l'UFR de Lettres, 1998, p. 7-44.

PERSELS Jeff, « Cooking with the pope: the langage of food and protest in calvinist and catholic polemic from the 1560's », in *Mediaevalia*, The Center for Medieval and Renaissance Studies, Binghamton University, New York, The State University of New York, 1999, vol. 22, Special Issue « Figuring protest and lament: Perspectives on sixteenth-century France », p. 29-53.

PERSELS Jeff, « The Mass and the Fart are sisters: Scatology and Calvinist Rhetoric against the Mass, 1560-63 », in Jeff Persels and Russell Ganim (éds), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 38-55.

PINVERT Lucien, *Jacques Grévin (1538-1570). Étude biographique et littéraire*, Paris, Albert Fontemoing éditeur, 1899.

POSTERT Kirsten, *Tragédie historique ou Histoire en tragédie ? : les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715),* Tübingen, G. Narr, 2010.

POT Olivier, « Les pouvoirs de la scène : le théâtre patriotique réformé entre dramaturgie et liturgie », in Sabine Gruffat et Olivier Leplatre (éds), *Discours politique et genres littéraires. XVI^e^- XVII^e^ siècles*, Cahiers du GADGES n° 6, Genève, Droz, 2009, p. 53-83.

SHAW Helen A., *Conrad Badius and the* Comédie du Pape malade*, A dissertation in Romanics presented to the faculty of the graduate school of the University of Pennsylvania in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy*, Philadelphia, 1934.

TERNAUX Jean-Claude, « La diabolisation dans *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu et *Le Guysien (*1592) de Simon Belyard », in *Études Épistémè*, n° 14, « Figures du conflit », automne 2008, p. 1-18.

TERNAUX Jean-Claude, « Le traître dans la tragédie d'actualité : *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589), *Le Guysien* de Simon Bélyard », in *Seizième Siècle*, « La Trahison », Genève, Droz, 2009, n° 5, p. 115-132.

TERNAUX Jean-Claude, « Simon Belyard, Ronsard et Garnier : *Le Guysien* (1592) », in Yvonne Bellenger, Jean Céard et Marie-Claire Thomine-Bichard (éds), *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 275-295.

TIN Louis-Georges, *Tragédie et politique en France au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre, 2003.

YATES Frances A., « Some new light on *L'Écossaise* of Antoine de Montchrestien », in *Modern Language review*, 1927, p. 285-297.

ZAMPARELLI Thomas L., *The Theater of Claude Billard: a Study in Post-Renaissance Dramatic esthetics*, New Orleans, Tulane University, *Tulane Studies in Romance Language and Literature*, n° 9, 1978.

ZILLI Luigia, « Le meurtre des Guises et la littérature pamphlétaire de 1589 », in Bellenger Yvonne (éd), *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Actes du colloque de Joinville (1994), Honoré Champion, Paris, 1997, p. 581-593.

ZONTA Giuseppe, « Francesco Negri l'eretico e la sua tragedia *Il libero arbitrio* », in *Giornale storico della letteratura italiana*, n° 67, 1916, p. 265-324 et n° 68, 1916, p. 108-160.

ZONZA Christian, « La tragédie à sujet actuel. *La Mort d'Henry IV* de Claude Billard », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2000, n° 6, nov-déc, Paris, PUF, p. 1459-1479.

ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE AUX XV^e, XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

BIET Christian, *Œdipe en monarchie : théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.

BIET Christian, « L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue », in *Littératures classiques*, n° 44 « L'illusion au xviie siècle », Paris, Honoré Champion, 2002, p. 175-214.

BIET Christian, « "Libérez Fouquet ! Expulsons les jésuites !" La lecture d'une théâtralité janséniste comme lieu politique de sociabilité », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXXIII, n° 64, 2006, p. 161-192.

BIET Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006.

BIET Christian et FRAGONARD Marie-Madeleine (éds), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle),* Paris, Classiques Garnier, 2009.

BIET Christian et FRAGONARD Marie-Madeleine (éds), *Littératures classiques*, n° 73 « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) », Paris, Honoré Champion, automne 2010.

BORDIER Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^e s.)*, Paris, Honoré Champion, 1998.

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, KOOPMANS Jelle et LAVÉANT Katell (éds), *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, Collection Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, DOMINGUEZ Véronique et KOOPMANS Jelle (éds), *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

CATHOLY Eckehard, *Fastnachtspiel,* Stuttgart, Metzler, 1966.

CAVAILLÉ Fabien, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions et concorde civile au début du XVII^e siècle,* thèse de doctorat, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2009, à paraître chez Classiques Garnier.

CAVAILLÉ Fabien, Notice de *Alphée*, in HARDY Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. I, Charles Mazouer (éd), Paris, Garnier, à paraître fin 2011.

CHAMAY Charles-Antoine, « La *Moralité de maladie de Chrétienté à XIII personnages* de Mathieu Malingre et la polémique religieuse », in Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (éds), *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, Collection Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

CHAMAY Charles-Antoine, « Théâtre vs. pouvoir. Le cas de la Genève pendant la Réforme », communication prononcée au colloque « La permission et la sanction : théories légales et pratiques du théâtre (1400-1600) », Jelle Koopmans, Marie Bouhaik-Gironès et Katell Lavéant (dir), Amsterdam, novembre 2009, à paraître.

CHATAIGNIER David, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », communication prononcée lors de la journée d'études « Théâtre et politique » (XVII^e-XXI^e siècle), juin 2005, publiée en ligne sur le site du Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de l'Université Paris IV – Sorbonne,
http://www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/actes-de-colloques/journee-detude-theatre-et-politique/david-chataignier-representation-de-la-tyrannie-dans-les-tragedies-a-sujet-turc-du-grand-siecle-francais/

CHEVALLIER Sybile, « Une poétique scénographique de la violence : le théâtre rouennais du premier XVII^e siècle », in Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (éds), *Littératures classiques*, n° 73 « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) », Paris, Honoré Champion, automne 2010, p. 375-389.

CHIABO MARIA et DOGLIO Federico (éds), *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, Centro di studi sul teatro medievale et Rinascimentale, Roma, Torre d'Orfeo, 2006.

COUTON Georges, *Corneille et la Fronde. Théâtre et politique* [1951], préface d'Alain Niderst, Paris, Eurédit, 2008.

DE CAIGNY Florence, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

DEIERKAUF-HOLSBOER S. Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, I, 1548-1635*, Paris, Nizet, 1968.

DELMAS Christian, *La Tragédie à l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994.

DOMINGUEZ Véronique, *La Scène et la croix : Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007.

DOTOLI Giovanni, *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du « Cid »,* Paris, Klincksieck, 1997.

DOUDET Estelle, « Les moralités dites "polémiques" aux XV^e et XVI^e siècles. Fonctionnement d'un système de communication », in Luce Albert et Loïc Nicolas (éds), *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2010, p. 199-212.

DOUDET Estelle, « Le théâtre du désastre : jouer et déjouer la catastrophe (XV^e-XVI^e siècles) », in M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et D. Smith (éds), *L'Acteur et l'accessoire, Mélanges Michel Rousse*, Orléans, Paradigme, à paraître.

DOUDET Estelle, « Y a-t-il un théâtre politique au Moyen Âge ? », communication prononcée lors du colloque international « Théâtre et politique », Université de Bretagne-Sud, 24-25 mars 2011, actes à paraître.

DULH Olga Anna, « La polémique religieuse dans le théâtre de Marguerite de Navarre », in Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (éds), *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, Collection Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 189-210.

EHRSTINE Glenn, *Theater, Culture, and community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002.

ENDERS Jody, *The Medieval Theater of cruelty: Rhetoric, Memory, Violence,* Ithaca and London, Cornelle University Press, 1999.

ENDERS Jody, *Death by drama and other urban legends*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2002.

FAIVRE Bernard, « Procès sacré, procès farcesque », in Christian Biet et Laurence Schifano (éds), *Représentations du procès*, *Droit, théâtre, Littérature, cinéma*, Nanterre, Université Paris X – Nanterre, 2003, p. 197-202.

FORESTIER Georges, « De la modernité anticlassique au classicisme moderne (1628-1634). Le modèle théâtral », in *Littératures classiques*, n° 19 « Qu'est-ce qu'un classique ? », 1993, p. 87-128.

FORESTIER Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

FORSYTH Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553 – 1640), Le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962.

FOURNEL Victor, *Curiosités théâtrales*, Paris, A. Delahaye, 1859.

FRAGONARD Marie-Madeleine (éd), *« Par Ta colère nous sommes consumés » : Jean de La Taille, auteur tragique*, Orléans, Paradigme, 1998.

FRAGONARD Marie-Madeleine, « Réinventer la tragédie », in Marie-Madeleine Fragonard (éd), *« Par Ta colère nous sommes consumés » : Jean de La Taille, auteur tragique*, Orléans, Paradigme, 1998, p. 6-45.

FRANSEN Jan, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles,* Genève, Slatkine Reprints, 1978.

FRAPPIER Louise, « Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle en France », in Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic (éds), *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Champion, 2001.

FRISCH Andrea, « French Tragedy and the Civil Wars » in *Modern Language Quarterly*, n° 67, University of Washington, 2006-3, p. 287-312.

GABAY Simon, « Réguler la pratique théâtrale », in *Questes*, n° 18, « La règle du jeu », Amandine Mussou et Laëtitia Tabard (éds), février 2010, p. 44-53.

HARTWEG Frédéric, « Le drame scolaire protestant en Allemagne : aspects généraux et épanouissement en Alsace », in Madeleine Lazard (éd), *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVI^e^ siècle*, Société française des seiziémistes, Paris, Sedes, 1989, p. 119-139.

HILLMAN Richard, *Shakespeare, Marlowe and the politics of France*, Basingstoke, Palgrave, 2002.

HOCHNER Nicole, « Pierre Gringore : une satire à la solde du pouvoir ? », in *Fifteenth Century Studies*, Rochester New York, Camden House, n° 26, 2000, p. 102-120.

HOLL Fritz, *Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich*, in *Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie*, n° XVI, Erlangen & Leipzig, A. Deichert, 1903.

HOWE, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649, Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.

JACQUOT Jean (éd), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1963.

JOBEZ Romain, *Le Théâtre baroque allemand et français : le droit dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

JOBLIN Alain, « Le théâtre protestant au XVI^e^ siècle : une mommerie nécessaire », in Alain Joblin et Jacques Sys (éds), *Les Protestants et la création artistique et littéraire (Des Réformateurs aux Romantiques)*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 43-56.

JONKER Gerard Dirk, *Le Protestantisme français et le théâtre en langue française au XVI^e^ siècle,* Groningen-Batavia, 1939.

KARSENTI Tiphaine, *Le Détour troyen. Formes et fonctions de la matière troyenne dans le théâtre français, des guerres de religion à la fin du règne de Louis XIV*, thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre, 2006, à paraître chez Honoré Champion.

KÖNNEKER Barbara, « 'Cold ihrs den nicht schir gleuben do ?' Joachim Greffs protestantisches Osterspiel », *Daphnis*, n° 23, 1994, p. 309-344.

KOOPMANS Jelle, « Public ou publics ? Farces et sotties en France à la fin du Moyen Age », article publié sur le site « Parnaseo » de l'Université de Valence, Section « Ars Theatrica », s. d. http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Ponències%20pdf/Koopmans.pdf

KOOPMANS Jelle, « Du nouveau sur le *Nouveau Monde* », in *L'Analisi linguistica e letteraria*, Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, n° 12, 2004, p. 613-631.

KOOPMANS Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen-Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997.

KOOPMANS, Jelle, « Théâtre du monde et monde du théâtre », in Jean-Pierre Bordier, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Gabriella Parussa (éds), *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris, Champion, (*Le Savoir de Mantice*, 6), 1999, p. 17-35.

LANCASTER Henry Carrington, *The French tragi-comedy. Its origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst Company, 1907.

LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* [1929], New York, Gordian Press, 1966.

LANSON Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Honoré Champion, 1927.

LAVÉANT Katell, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (XV^e^-XVI^e^ siècles),* thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 2007.

LAZARD Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e^ siècle*, Paris, PUF, 1980.

LAZARD Madeleine, « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e^ siècle », in M.T. Jones-Davies (éd), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance,* Paris, Jean Touzot, 1983, p. 27-39.

LAZARD Madeleine, « Le roi et son peuple dans la tragédie française de la Renaissance », in *Mito e realtà del potere nel teatro dall'Antichità classica al Rinascimento*, Viterbe, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1988, p. 229-244.

LAZARD Madeleine (éd), *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVI^e^ siècle*, Société française des seiziémistes, Paris, Sedes, 1989.

LEBÈGUE Raymond, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Honoré Champion, 1929.

LEBÈGUE Raymond, *Études sur le théâtre français*, *I. Moyen-Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977.

LECERCLE François, « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », in Françoise Lavocat et François Lecercle (éds), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 31-68.

LEFEVRE Placide, « La représentation scénique du mystère eucharistique à Bruxelles au XVI^e siècle », in *Cahiers Bruxellois*, t. XIII, 1968, p. 19-26.

LESTRINGANT Frank, « Pour une lecture politique du théâtre de Garnier », in Paolo Carile, Giovanni Dotoli, Anna Maria Raugei (éds), *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, t. I, 1993, p. 405-422.

LONGEON Claude, « L'image du prince dans le théâtre protestant de langue française du XVI^e siècle », in Noémie Hepp et Madeleine Bertaud (éds), *L'Image du souverain dans les lettres françaises des guerres de religion à la révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 247-256.

MARSAN Jules, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1905.

MAZOUER Charles, *Le Théâtre français du Moyen-Âge*, Paris, SEDES, 1998.

MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance,* Paris, Honoré Champion, 2002.

Mc GOWAN Margaret, « French Royal Entry in the Renaissance: Status of the Printed Text », in Nicolas Russell and Hélène Visentin (éds), *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century : Event, Image, Text*, Toronto, University of Toronto Press, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010, p. 29-54.

MEYNIEL Corinne, *De la cène à la scène, la tragédie à sujet vétérotestamentaire pendant les guerres de religions en France, 1550-1625*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010.

MILLET Olivier, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », in Françoise Lavocat et François Lecercle (éds), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 85-100.

MOREL Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1964.

MOUREY, Marie-Thérèse, « Polémique et théâtre en Suisse. Les *Totenfresser* (1521) de Pamphilus Gengenbach », in Jean-Marie Valentin (éd), *Luther et la Réforme du « Commentaire de l'Épître aux Romains » à la « Messe allemande »*, Paris, Éditions Desjonquères, 2001, p. 326-352.

NEUMANN Bernd, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis des Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 84/85, Munich, Artemis, 1987.

PARENTE James A., *Religious Drama and the Humanist tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500-1680*, Leiden, E. J. Brill, 1987.

PARUSSA Gabriella, « Le théâtre des femmes au Moyen Age : écriture, rôles, jeu et organisation matérielle », communication donnée lors d'une journée d'étude de l'EHESS, « L'individu face à l'expérience théâtrale à la fin du Moyen Âge », 29 novembre 2008.

PASQUIER Pierre (éd), *Le Mémoire de Mahelot, Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, Paris, Honoré Champion, 2005.

PATRY Henri, « Le théâtre politique et religieux en France au XVI^e siècle », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 1904, n° 53.

PERSELS Jeff, « The Sorbonnic Trots: Staging the Intestinal Distress of the Roman Catholic Church in French Reform Theater », in *Renaissance Quarterly*, New York, The Renaissance Society of America, vol. 51, n° 4, hiver 2003, p. 1089-1111.

PETIT DE JULLEVILLE Louis, *Histoire du théâtre en France. La Comédie et les mœurs en France au Moyen-Âge*, Paris, L. Cerf, 1886.

PICOT Émile, *Les Moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français* [1887], Genève, Slatkine, 1970.

PICOT Émile, *Recueil général des Sotties*, Société des anciens textes Français, 3 vol., Paris, Firmin Didot et Cie, 1902.

REYMOND Bernard, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor Fides, 2002.

RIGAL Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e^ et au commencement du XVII^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1889.

ROUILLARD Clarence Dana, *The Turk in French History, Thought and Literature (1520-1660)*, *Études de littérature étrangère et comparée* n° 13, Paris, Boivin et Cie, 1941.

RUNNALS Allison G., « La circulation des textes des mystères à la fin du Moyen Age : les éditions de la Passion de Jean Michel », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* 1996, vol. 58, n° 1, p. 7-33.

SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.

STREET John Spencer, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille. Dramatic forms and their purposes in the early modern theatre*, Cambridge, Presses Universitaires de Cambridge, 1983.

SYSSAU Éric, « Défaite de Saint-Quentin et mort du comte d'Enghien : une actualité tragique portée à la scène (1557) », in *Journal de la Renaissance*, vol. 6, 2008, p. 279-292.

SYSSAU Éric*, Abel Souris et Jean Rose à l'école du théâtre antique : édition, traduction et commentaire de deux tragédies latines issues du collège de Navarre (1557-1558),* thèse de doctorat, Université Paul Verlaine-Metz*,* 2010.

THEOBALD Leonhard, *Das Leben und Wirken des Tendenzdramatikers der Reformationszeit, Thomas Naogeorgus, seit seiner Flucht aus Sachsen*, Leipzig, Heinsius Nachfolger, 1908.

TRUCHET Jacques, *La Tragédie classique en France* [1975], Paris, PUF, 1997.

VALENTIN Jean-Marie, *Les Jésuites et le théâtre, 1554-1680 : contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, éd. revue et corrigée, Paris, Desjonquères, 2001.

WAGNER Marie-France et LE BRUN-GOUANVIC Claire (éds), *Les Arts du spectacle dans la ville*, Paris, Champion, 2001.

WINE Celesta, « Nathaniel Wood's *Conflict of Conscience* », in *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 50, n° 3, Sept. 1935, p. 661-678.

ZILLI Luigia, « Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia *Sophonisba* », in *Studi de letteratura francese*, n° 17, 1990, p. 7-29.

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE, L'ICONOGRAPHIE ET LA PROPAGANDE AUX XVI^{e} ET XVII^{e} SIÈCLES

ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^{e} siècle* [1948-1956], Paris, Albin Michel, 1997.

BARANOVA-DEBAGGI Tatiana, *Écrits diffamatoires et troubles civils : une culture politique dans la France des Guerres de religion*, thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne, 2006.

BELLENGER Yvonne (éd), *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Actes du colloque de Joinville (1994), Honoré Champion, Paris, 1997.

BENEDICT Philip, « Of marmites and martyrs. Images and Polemics in the wars of Religion », in Cynthia Burligham, Marianne Grivel and Henri Zerner (éds), *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts, 1994, p. 109-137.

BERCHTOLD Jacques et FRAGONARD Marie-Madeleine (éds), *La Mémoire des Guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVI^{e}-XVIII^{e})*, Genève, Droz, 2007.

BERNARD Mathilde, *Écrire la peur à l'époque des guerres de religion. Une étude des historiens et mémorialistes en france (1562-1598),* Paris, Hermann, 2010.

BIET Christian, *Droit et Littérature sous l'Ancien Régime, Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002.

BJAÏ Denis, « La déploration des mignons par les poètes de Henri III », in Isabelle de Conihout, Jean-François Maillard et Guy Poirier (éds), *Henri III mécène : des arts, des sciences et des lettres*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006, p. 180-196.

BOHLER Danièle et MAGNIEN-SIMONIN Catherine (éds), *Écritures de l'histoire (XIV^{e}-XVI^{e} siècle)*, Droz, Genève, 2005.

BOUDOU Bénédicte, « Poétique de l'églogue chez Marot », in *Nouvelle Revue du seizième siècle*, n° 5, 1987.

BOURCHEMIN Pierre-Daniel, *Les Académies protestantes en France au XVI^{e} et au XVII^{e} siècle*, Paris, Grassrart, 1882.

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte et AUKRUST Kjerstin (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentation de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts en Europe XVI^{e}-XVII^{e} siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

CHAIX Paul, *Recherches sur l'imprimerie à Genève de 1550 à 1564,* Genève, Droz, 1954.

CHARTIER Roger (éd), *Les Usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987.

CIVIL Pierre et BOILLET Danielle (éds), *L'Actualité et sa mise en écriture aux XV^{e}, XVI^{e} et XVII^{e} siècles, Espagne, France, Italie et Portugal*, Presses Sorbonne nouvelle, 2005.

CLOSSON Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, Genève, Droz, 2000.

CONIHOUT Isabelle de, MAILLARD Jean-François et POIRIER Guy (éds), *Henri III mécène : des arts, des sciences et des lettres*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.

DEJOB Charles, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts*, Paris, Thoirin, 1884.

DOTOLI Giovanni (éd), *Politique et littérature en France aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles*, Quaderni del Seicento francese/12, Adriatica-Bari/Didier érudition-Paris, 1997.

DUCCINI Hélène, « Regards sur la littérature pamphlétaire au XVII^{e} siècle », in *Revue Historique,* Paris, 1978, t. 260, p. 313-340.

EHRMANN Jean, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Paris, Flammarion, 1986.

EIRE Carlos, Carlos, *War against the Idols*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

ELSLANDE Jean-Pierre van, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1999.

FERNANDEZ Hélène, « Une paix suspecte. La célébration littéraire de la paix du Cateau-Cambrésis », in *Nouvelle revue du seizième siècle*, n° 15/2, 1997, p. 325-341.

FERREYROLLES Georges (éd), *La Représentation de l'histoire au XVII^e siècle,* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1999.

FRAGONARD Marie-Madeleine, « L'*allegoria in factis* et le déchiffrage du présent », in Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine (éds), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 549-566.

FRAGONARD Marie-Madeleine, « La mémoire et l'écriture : problèmes généraux », in Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard (éds), *La Mémoire des Guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVI^e-XVIII^e)*, Genève, Droz, 2007, p. 7-28.

FRAGONARD Marie-Madeleine, *La Pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Honoré Champion, 2004.

FRAGONARD Marie-Madeleine*, Variations sur la grâce et l'impuissance de la parole*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

FRAPPIER Louise, « Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France », in Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic (éds), *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Champion, 2001.

GILMONT Jean-François (éd), *La Réforme et le livre, l'Europe de l'imprimé (1517-v. 1570)*, Paris, Cerf, 1990.

GILMONT Jean-François et KEMP William (éds), *Le Livre évangélique en français avant Calvin*, Turnhout, Brepols, 2004.

GILMONT Jean-François, *Jean Calvin et le livre imprimé*, Études de philologie et d'histoire n° 50, Genève, Droz, 1997.

GOYET Francis (éd.), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

HEPP Noémie et BERTAUD Madeleine (éds), *L'Image du souverain dans les lettres françaises des guerres de religion à la révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Klincksieck, 1985.

HIGMAN Francis, « Le domaine français. 1520-1562 » in Jean-François Gilmont (éd), *La Réforme et le livre, l'Europe de l'imprimé (1517-v. 1570)*, Paris, Cerf, 1990, p. 105-153.

HIGMAN Francis, *Censorship and the Sorbonne: a bibliographical study of books in French censured by the Faculty of theology of the University of Paris, 1520-1551*, Genève, Droz, 1979.

HOUDARD Sophie, *Les Invasions mystiques, Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

HUCHARD Cécile, *D'encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Honoré Champion, 2007.

HULUBEI Alice, *L'Églogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938.

JOUHAUD Christian, « Imprimer l'événement. La Rochelle à Paris », in Roger Chartier (éd), *Les Usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 381-428.

KAENEL Philippe, « L'apprentissage de la déformation. Les procédés de la caricature à la Renaissance », in *Société et représentation*, n° 10 : « Le rire au corps », Paris, CREDHESS, 2001, p. 81-102.

La Tragédie de Blois. Quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise, catalogue de l'exposition tenue au château de Blois du 17 décembre 1988 au 19 janvier 1989, Conservation du château et des musées, Blois, 1988.

LAVOCAT Françoise, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris Honoré Champion, 1998.

LECOQ Anne-Marie, « La symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », in Pierre Nora (éd), *Les Lieux de mémoires*, II. 2, « La Nation », Paris, 1986, p. 145-192.

LESTRINGANT Frank, « Politique du martyre au temps des guerres de religion », in Giovanni Dotoli (éd), *Politique et littérature en France aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Quaderni del Seicento francese/12, Adriatica-Bari/Didier érudition-Paris, 1997, p. 173-194.

LESTRINGANT Frank, *Le Huguenot et le Sauvage,* 3^e^ édition revue et augmentée, Genève, Droz, 2004.

LESTRINGANT Frank, *Lumière des martyrs : essai sur le martyre au siècle des Réformes*, Paris, Honoré Champion, 2004.

LESTRINGANT Frank, « L'écriture du martyrologe : Richard Verstegan et Matthieu de Launoy », in Danièle Bohler et Catherine Magnien Simonin (éds), *Écritures de l'histoire (XIV^e^-XVI^e^ siècle)*, Droz, Genève, 2005, p. 433-453.

LONGEON Claude, *Une province française à la Renaissance. La vie intellectuelle en Forez au XVI^e^ siècle*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1975.

MARIN Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

MARIN Louis, « Pour une théorie baroque de l'action politique », préface de NAUDÉ Gabriel, *Considérations politiques sur les coups d'État*, Paris, Les Éditions de Paris, 1989.

MERCIER Mathieu, « La représentation de l'assassinat d'Henri III à l'aube de l'absolutisme monarchique : de l'exposition du corps soumis à la violence théophanique à l'escamotage d'une victime embarrassante », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentation de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts en Europe XVI^e^-XVII^e^ siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 315-331.

MERLIN Hélène, « Le devenir démoniaque du corps politique sous les guerres de religion », in *Frénésie*, n° 9 « Sorcelleries », été 1990, p. 57-75.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps, Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Les Guerres de religion et l'interdit de la mort sur scène », in Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard (éds), *La Mémoire des Guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVI^e^-XVIII^e^)*, Genève, Droz, 2007, p. 235-250.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Introduction », *Littératures Classiques*, n° 68, « Les Émotions publiques et leurs langages à l'âge classique », Hélène Merlin-Kajman (éd), 2009.

MOREAU Jean-Pierre, « Le corps politique au XVI^e^ et au XVII^e^ siècles, avatars d'une métaphore », in M.-T. Jones-Davies (éd), *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, Actes du congrès 1990, Société Française Shakespeare, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 53-73.

ORDINE Nuccio, *Trois couronnes pour un roi. La devise d'Henri III et ses mystères*, Luc Hersant (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2011.

PANOFSKY Erwin, « *Et in Arcadia ego*: Poussin and the elegiac tradition », in *Erwin Panosfky, Meaning in the Visual Arts: papers in and on art history*, Garden City, Doubleday, 1955, p. 295-320.

PAVEL Thomas, *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

SCRIBNER Robert W., *For the sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, London-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1981.

WILLETT Laura, « Anomalies picturales dans la représentation d'Henri de Guise », in Bellenger Yvonne (éd), *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Actes du colloque de Joinville (1994), Honoré Champion, Paris, 1997, p. 523-546.

YATES Frances A., *Les Académies en France au XVI^e siècle*, traduit de l'anglais *The French Academies of the Sixteenth Century* [1947] par Thierry Chaucheyras, Paris, PUF, 1996.

ÉTUDES HISTORIQUES

AUDISIO Gabriel, *Les Vaudois. Histoire d'une dissidence. XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 1998.

BARBEY Jean, *Être roi,* Paris, Fayard, 1992.

BASALMO Jean (éd), *Les Funérailles à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

BASTIEN Pascal, « Le droit d'être cruel : l'exercice de la cruauté dans l'ancien droit français », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentation de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts en Europe XVI^e-XVII^e siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 177-187.

BEAUNE Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985.

BECDELIÈVRE, Alain de, *L'Escalade de 1602, l'histoire et la légende, essai enrichi de notes historiques et bibliographiques*, Annecy, J. Niérat, 1903.

BERCÉ Yves-Marie, *Le Roi caché. Sauveurs et imposteurs. Mythes politiques populaires dans l'Europe moderne*, Paris, Fayard, 1990.

BERCÉ Yves-Marie, « Les coups de majesté », in Yves-Marie Bercé et Elena Fasano Guarini (éds), *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, École française de Rome, 1996, p. 491-505.

BERRIOT-SALVADORE Évelyne, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993.

BERTHOUD Gabrielle, *Antoine Marcourt, réformateur et pamphlétaire*, Genève, Droz, 1973.

BIET Christian, *Henri IV*, Paris, Larousse, La vie/La légende, 2000.

BLUMENKRANZ Bernhard (éd), *Histoire des Juifs en France*, Toulouse, Privat, 1972.

BOUCHER Jacqueline, *Deux épouses et reines à la fin du XVI^e siècle : Louise de Lorraine et Marguerite de France*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1995.

BOUREAU Alain, *Le Simple corps du roi, L'impossible sacralité des souverains français XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Les Éditions de Paris, 1988.

BOURGEON Jean-Louis, *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, Genève, Droz, 1995.

BOUTIOT Théophile, *Histoire de l'instruction publique et populaire à Troyes pendant les quatre derniers siècles,* Troyes et Paris, Dufey-Robert, Techner et Aubry, 1865.

BRUNELLE Pierre-Joseph, *Histoire de l'église collégiale et paroissiale de SS Michel et Gudule à Bruxelles,* Bruxelles, 1820.

CANOVA-GREEN Marie-Claude, « Révolte et imaginaire : le voyage de Louis XIII en Provence (1622) », in *Dix-septième siècle*, 2001/3, n° 212, p. 429-439.

CHALINE Olivier, *La bataille de la Montagne Blanche (8 novembre 1620). Un mystique chez les guerriers*, Paris, Noesis, 1999.

CHAMPION Pierre, *Catherine de Médicis présente à Charles IX son royaume*, Paris, Bernard Grasset, 1937.

CHATENET Monique, « Quelques aspects de funérailles nobiliaires au XVI^e siècle », in Jean Basalmo (éd), *Les Funérailles à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 37-54.

CHÉREAU Achille, *Les Ordonnances faites et publiées à son de trompe par les carrefours de cette ville de Paris pour éviter le danger de peste, précédées d'une étude sur les épidémies parisiennes*, Paris, Léon Willem, 1873.

CHRISTIN Olivier, *Une Révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

CHRISTIN Olivier, *La Paix de religion*, Paris, Seuil, 1997.

COLLIN DE PLANCY Jacques, *Légendes des origines* [1846], Arras/Paris, Société de St Victor/Sagnier et Bray éditeurs, 1853.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (éds), *Histoire du corps*, vol. 1 « De la Renaissance aux Lumières », Seuil, 2005.

CROUZET Denis, « Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion », in Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin (éds), *Le Corps à la Renaissance, Actes du XXXe colloque de Tours*, Paris, Aux amateurs du livre, 1990, p. 115-127.

CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des Guerres de religion, vers 1525 – vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.

CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994.

CROUZET Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis,* Paris, Albin Michel, 2005.

CROUZET Denis, *La Genèse de la Réforme française 1520-1562*, Paris, Belin, 2008.

DAUSSY Hugues, « Protestants et politique au XVI^e siècle : état de la recherche et perspectives », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 2004, t. 150, n° 1, p. 15-32.

DELUMEAU Jean, *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.

DEMOLLE Eugène, « Les médailles rappelant les anciennes relations de Genève et des Cantons suisses, 1584-1815 », in *Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, in-4°, t. IV « Les Cantons suisses et Genève », Genève, A. Jullien, 1915, p. 157-169.

DOUMERGUE Émile*, Jean Calvin, les hommes et les choses de son temps*, Lausanne, 1899.

DUBOIS Claude-Gilbert, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle, 1560-1610*, Paris, Nizet, 1977.

DUCCINI Hélène, *Concini : grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*, Paris, Albin Michel, 1991.

DUCCINI Hélène, *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

ÉDOUARD Sylvène, *Le Corps d'une reine. Histoire singulière d'Élisabeth de Valois, 1546-1568,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

EL KENZ David, *Les Bûchers du roi. La culture protestante des martyrs (1523-1572)*, Seyssel, Champ Vallon, 1997.

FATIO Olivier et NICOLLIER Béatrice, *Comprendre l'Escalade : essai de géopolitique genevoise*, Genève, Labor et Fides, 2002.

FAZY Henri, « L'alliance de 1584 entre Berne, Zurich et Genève », in *Bulletin de l'Institut national genevois*, n° 31, 1892, p. 277-399.

FEBVRE Lucien, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle* [1942], Paris, Albin Michel, 2003.

FLOQUET Amable, *Histoire du parlement de Normandie,* Rouen, Edouard frère, 1842.

GALIFFE John Barthélemy Gaïfre, *Nouvelles pages d'histoire exacte, soit le procès de Pierre Ameaux [...]*, Genève, Imprimerie Vaney, 1863.

GARRISSON-ESTÈBE Janine, *Tocsin pour un massacre ou la Saison des Saint-Barthélemy,* Paris, Le Centurion, 1968.

GARRISSON Janine, *1572. La Saint-Barthélemy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

GARRISSON Janine, *L'Édit de Nantes*, Paris, Fayard, 1998.

GINDROZ André, *Histoire de l'instruction publique dans le pays de Vaud*, Lausanne, G. Bridel, 1853.

GINZBURG Carlo, *Il nicodemismo : Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europe del'500*, Turin, Einaudi, 1970.

GOETSCHEL Jacques, « Les pères de l'Église : la tentation du théâtre », in *Études théologiques et religieuses*, Montpellier, 2007, vol. 82, n° 3, p. 393-415.

GRAHAM Victor Ernest et JOHNSON William McAllister, *The Royal tour of France by Charles IX and Catherine de Medici. Festivals and entries, 1564-1666*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1979.

GOFFLOT L. V., *Le Théâtre au collège du Moyen Age à nos jours,* Paris, Champion, 1907.

HARY Robert, « Les Placards de 1534 », in Gabrielle Berthoud (éd), *Aspects de la propagande religieuse*, Genève, Droz, 1957, p. 79-142.

JOUANNA Arlette (éd), *Histoire et dictionnaire des Guerres de religion,* Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1998.

JOUANNA Arlette, *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661,* Paris, Fayard, 1989.

JOUHAUD Christian, *Mazarinades. La Fronde des mots,* Paris, Aubier, 1985.

JULEROT Véronique, *Y a ung grant desordre. Élections épiscopales et schismes diocésains en France sous Charles VIII*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.

KOCH Ludwig, *P. Melanthon's Schola Privata*, *Ein historischer Beitrag zum Ehrengedächtniss des Präceptor Germaniae*, Gotha, F. A. Perthes, 1859.

KRUMENACKER Yves, *Calvin au-delà des légendes*, Paris, Bayard, 2009.

LE ROUX Nicolas, *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 - vers 1589),* Seyssel, Champ Vallon, 2000.

LE ROUX Nicolas, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, Paris, Gallimard, Les Journées qui ont fait la France, 2006.

LE ROUX Nicolas, *Les Guerres de religion 1559-1629*, Collection Histoire de France, Paris, Belin, 2009.

Le Traité de Saint-Julien : 1603-2003. 400 ans de paix, Saint-Julien-Genève-Veyrier, La Salévienne-Société d'histoire et d'archéologie de Genève-Association pour l'étude de l'histoire régionale, 2003.

LIENHARD Marc, *Martin Luther. Un temps, une vie, un message*, Genève, Labor et Fides, 1991.

LIMM Peter, *The Dutch Revolt, 1559-1648*, Longman, Londres, 1989.

LOTTIN Alain et GUIGNET Philippe, *Histoire des provinces françaises du Nord, de Charles Quint à la Révolution française*, Arras, Artois Presses Université, 2006.

MAGDELAINE Michelle, « Le refuge : le rôle de Francfort-sur-le-Main », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, Paris, 1985, vol. 131, n° 4, p. 485-494.

MELLET Paul-Alexis, *Les Traités monarchomaques : confusion des temps, résistance armée et monarchie parfaite (1560-1600)*, Genève, Droz, 2007.

MIRON DE L'ESPINAY Albert, *François Miron et l'administration municipale de Paris sous Henri IV, de 1605 à 1606*, Paris, Plon, 1885.

MOUSNIER Roland, *L'Assassinat d'Henri IV, 14 mai 1610. Le problème du tyrannicide et de l'affermissement de la monarchie absolue*, Paris, Gallimard, 1964.

MUCHEMBLED Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e^-XVIII^e^ siècle)* [1978], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1991.

MUCHEMBLED Robert, *L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1994.

MUCHEMBLED Robert (éd), *L'Invention de la France moderne. Monarchie, cultures, sociétés (1500-1660)* [1995], Paris, Colin, 2002.

PASCAL George, *Jean de Lasco, baron de Pologne, évêque catholique, réformateur protestant,* Paris, Librairie Fischbacher, 1894.

PETITFILS Jean-Christophe, *L'Assassinat d'Henri IV*, Paris, Perrin, 2009.

PICOT Jean, *Histoire de Genève*, 3 tomes, Genève, Manget et Cherbuliez, 1811.

RICHART Antoine, *Mémoires sur la ligue dans le Laonnais*, Laon, H. de Coquet et G. Stenger, 1869.

ROCHE Daniel, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e^-XVIII^e^ siècle),* Paris, Fayard, 1989.

ROGET Amédée, *Histoire du peuple de Genève depuis la Réforme jusqu'à l'Escalade*, 7 vol., Genève, Jullien, 1870-1883.

SECRÉTAN Catherine, « La tolérance entre politique et rhétorique », in C. Berkvens-Stevelinck, J. Israël et G.H.M. Posthumus Meyjes (éds), *The emergence of tolerance in the Dutch Republic*, Brill, Leiden-New York-Köln, 1997, p. 91-100.

TREVOR-ROPER Hugh, *The European Witch Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New Yord, Harper and Row, 1969.

VUILLEMIER Henri, *Histoire de l'Église réformée du pays de Vaud sous le régime bernois*, Lausanne, Éditions la Concorde, 4 vol., 1927-1933.

WANEGFFELEN Thierry, *Ni Rome ni Genève, Des fidèles entre deux chaires en France au XVI^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion, 1997.

WANEGFFELEN Thierry, *L'Édit de Nantes. Une histoire européenne de la tolérance du XVI^e^ au XX^e^ siècle,* Paris, Le Livre de Poche, 1998.

WENGER Alexandre, « Un règlement pour lutter contre la peste. Genève face à la grande peste de Marseille (1720-1723) », in *Gesnerus, Revue suisse d'histoire de la médecine et des sciences*, n° 60, 2003, p. 62-82.

WERNHAM R. B., *After the Armada: Elizabethan England and the struggle for Western Europe 1588-1595,* Oxford, Oxford University Press, 1984.

YARDENI Myriam, *Repenser l'histoire. Aspects de l'historiographie huguenote des guerres de religion à la Révolution française*, Paris, Champion, 2000.

ZARKA Yves-Charles (éd), *Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Paris, PUF, 1994.

AUTRES OUVRAGES ET ÉTUDES CRITIQUES

ALBERT Luce et NICOLAS Loïc (éds), *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2010.

BIÉLER André, *La Pensée économique et sociale de Calvin*, Genève, Georg éditeur, 1961.

DARTIGUES André, « Résurrection des morts, théologie historique », in Jean-Yves Lacoste (éd), *Dictionnaire critique de théologie,* Paris, PUF, 1998, p. 990-994.

DOMMEN Édouard, « Calvin et le prêt à intérêt », in *Finance and the Common Good/Bien commun,* Genève, Automne 2003, p. 42-58.

DUPRONT Alphonse, « Réformes et 'modernité' », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, 39e année, n° 4, juillet-août 1984, p. 747-768.

JOHNER Michel, « Travail, richesse et propriété dans le protestantisme », in *La Revue réformée*, Faculté libre de Théologie Réformée d'Aix-en-Provence, n° 218, juin 2002, publication numérique non paginée.

LORANG Jeanne, « Piscator et sa conception du *Zeitstück*. Mises en scène des années vingt », in *Recherches germaniques*, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, n° 4, 1974, p. 120-130.

MATTER Michel, « Jeux d'amphithéâtre et réactions chrétiennes de Tertullien à la fin du Ve siècle », in C. Domergue, C. Landes, J. M. Pailler (éds), *Spectacula 1. Gladiateurs et amphithéâtres*, Actes du colloque de Toulouse et Lattes, 26-29 mai 1987, Paris, Imago, 1990, p. 259-264.

PEREZ-JEAN Brigitte et EICHEL-LOJKINE Patricia (éds), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004.

REYMOND Bernard, *L'Architecture religieuse en milieu protestant*, Genève, Labor et Fides, 1996.

REYMOND Bernard, « L'architecture des temples réformés : une approche typologique », in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, t. 152, Hubert Bost et Bernard Reymond (éds), « L'architecture des temples réformés (*XVIe-XVIIe siècles*) en Europe et notamment en France », Genève, Droz, juillet-septembre 2006, p. 329-344.

STAROBINSKI Jean, *L'Invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Albert Skira, 1964.

STRUBEL Armand, « *Allegoria in factis* et *allegoria in verbis* », in *Poétique*, n° 23, 1975, p. 342-357.

WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904), traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Plon, 1964.

WILLETT John, *The Theatre of Erwin Piscator. Half a Century of Politics in the Theatre*, London, Methuen, 1986.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

N. B. : ne figurent pas dans cet index les noms des auteurs et critiques des XIX^e^, XX^e^ et XXI^e^ siècles.

A

ADRETS, François de Beaumont, baron des, 434
AIGALIERS, Pierre Laudun d', 185, 673
ALBE, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, duc d', 354, 401
ALBERT D'AUTRICHE, archiduc, gouverneur des Pays-Bas, 249, 527, 715
ALBERUS, Erasmus, 201
ALBIGNY, Charles Simiane d', 5, 320, 321, 323, 757
ALBRET, Jeanne d', reine de Navarre, 372
ALENÇON, François, duc de. *Voir* FRANCE, François de
AMBOISE, Georges d', 54
AMIRAL DE COLIGNY. *Voir* COLIGNY, Gaspard
AMYOT, Jacques, 361, 362
ANGENNE, Charles de, vidame du Mans, marquis de Rambouillet, 569, 570
ANGOULÊME, Henri d', 402
ANHALT-BERNBOURG, Christian I^er^, prince d', 719
AQUIN, Phillipe d', de son vrai prénom Mardochée, 663
ARIOSTE, Ludovico Ariosto, dit L', 358, 362
ARISTOTE, 8, 98, 122, 517, 560
ATTIGNAC, Pierre de Montburon, sieur d', 321, 331
AUBÉRY, Jacques, 229, 231
AUBIGNÉ, Agrippa d', 149, 283, 327, 581, 812
AUGUSTIN, saint, 18
AUMALE, Claude II de Lorraine, duc d', 402
AUTRICHE, Anne d', reine de France, 732

B

BADIUS, Conrad, 13, 81, 96, 98, 121, 198-203, 205-210, 213, 215-229, 232, 290, 381, 686, 739
BADIUS, Josse, 121, 201
BALE, John, 201
BARCLAY, William, 267
BARRAN, Henri de, 13, 26, 78, 102, 114-117, 121, 122-127, 202
BAUDIUS, Dominique, 253
BAUFFREMONT, Claude de, évêque de Troyes, 377
BAUME, Antoine de la, abbé, 527
BAVIÈRE, Maximilien I^er^, duc de, 716
BAYENCOURT, Antoine de, seigneur de Bouchavannes, 417
BEAUHARNAIS, François II de, 596
BEAUNE Renaud de, archevêque de Bourges, 477
BÉDA, Noël, 49, 50
BELLAUD, Jean-Baptiste, 398, 422-428, 552, 560
BELLEAU, Rémi, 351, 499
BELLEGARDE, Roger de, 578
BELLIÈVRE, Pomponne de, 595
BELYARD, Simon, 11, 450, 451, 456, 459, 471, 494, 496-506, 508, 510, 512, 513, 516-519, 522, 553, 554, 580, 592, 595, 652, 742, 743
BERNARD, Étienne, 478, 479
BERQUIN, Louis, 49, 50, 54
BERTHELIER, Philibert, 289, 332
BÈZE, Théodore de, 16, 88, 95, 96, 100, 108, 116, 128, 148, 199, 201, 205, 213, 221-224, 248, 289, 303, 308, 321, 327, 410, 531, 625, 765, 766
BIENVENU, Jacques, 96, 165, 295, 298, 300, 749

BILLARD, Claude, sieur de Courgenay ou Gourgenay, 607, 612-618, 620, 622-633, 635, 639, 644, 647, 747
BIRON. *Voir* GONTAUT-BIRON, Charles de
BODIN, Jean, 380, 382-384, 387, 390, 394, 744
BOITEL, Pierre, seigneur de Gaubertin, 679
BOSQUIER, Philippe, 522, 524, 537-540, 542, 544, 548, 549, 746
BOUCART, Claude, 274, 276-280, 282-284, 287, 337, 550, 746
BOUCHER, Jean, 490, 572, 577
BOULAESE, Jean, 144
BOUNIN, Gabriel, 13, 22, 348, 378, 380-385, 387-390, 393, 394, 445-447, 551, 552, 744
BOURBON, Catherine de, duchesse de Bar, 568
BOURBON, Charles Ier de, cardinal de Bourbon, 254, 257, 460, 491, 527, 578
BOURBON, François de, duc de Montpensier, 269
BOURDAISIÈRE, Marie Babou, dame de la, 576
BOURGOING, Edme, 576
BRANTOME, Pierre de Bourdeille dit, 344
BRANTOME, Pierre de Bourdeille, dit, 344, 358, 359, 362, 374
BRETOG, Jean, 21
BRINON, Pierre de, 700
BRIQUEMAULT, François de Beauvais, seigneur de, 413
BRUNAULIEU, commandant de la garnison de Bonne, 320, 321, 325, 330
BRUNSWICK, Christian de, 717
BRUNSWICK-WOLFENBÜTELL, Heinrich II, dit le Jeune, 65
BUCHANAN, George, 267
BUCQUOY, Charles-Bonaventure de Longueval, comte de, 716, 717, 720, 722

C

CADEROUSSE, Jean d'Ancézune, 235-237, 240, 241
CALIGNON, Soffrey de, 755
CALVIN, Jean, 54, 55, 60, 73, 81, 82, 84, 85, 90, 92-96, 104, 126, 128, 138, 151, 153, 158, 171, 181, 184, 190, 200, 201, 205, 209, 220-223, 249, 262, 274, 289, 290, 293, 302, 307, 308, 320, 409, 410, 416, 625, 755, 765, 813
CARON, Antoine, 360, 427
CASPARIUS, Caspar, 26
CASTELLION, Sébastien, 204, 206, 221, 653
CASTELNAU MAUVISSIÈRE, Michel de, 359, 362, 363, 371
CATDEROUSSE. *Voir* CADEROUSSE, Jean d'Ancézune
CATHELAN, Antoine, 222
CAVAGNES, Arnaud de, 413
CAYLUS, Jacques de Lévis, comte de, 575
CECIER, Jean-Denis, dit Colony Gexien, 37, 196, 274, 275, 277-279, 281-284, 287, 337, 550, 633, 746
CECIL, William, sir, 595
CHAFFARDON, Jacques de, 321, 325, 759, 760, 764, 768
CHALMAZEL, seigneurs de (famille de la noblesse forézienne), 437
CHANTELOUVE, François de, 11, 18, 36, 395, 396, 398, 399, 405-421, 427-430, 457, 461, 468, 472, 552, 653, 671, 740
CHARLES Ier, roi d'Angleterre, 698
CHARLES III, duc de Lorraine, 352
CHARLES III, duc de Savoie, 320
CHARLES IX, roi de France, 229, 259, 295, 343, 348, 357, 358, 363-374, 377, 378, 393, 394, 399, 400-405, 407, 408, 410, 412-414, 424, 428, 429, 468, 498, 521, 558, 642, 667, 683, 693, 741
CHARLES QUINT, roi d'Espagne et empereur du Saint-Empire, 58, 171, 229, 248, 719
CHARLES-EMMANUEL Ier, duc de Savoie, 104, 320, 327
CHASTEL, Jean, 566, 577, 590
CHENILLAC, Diane de, 437
CHESNEAU, Nicolas, 144

CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, 21
CHRISTIAN IV, roi du Danemark, 717
CHRISTOPHE, duc de Bavière, 231
CICÉRON, Marcus Tullius Cicero, dit, 499
CINZIO, Giraldi, 527
CLÉMENT VIII, pape, 320
CLÉMENT, Jacques, 250, 258, 429, 457, 461, 462, 490, 491, 500, 567, 572, 573, 576, 577, 590, 591, 609
CLERMONT-TALLARD, Louise de, duchesse d'Uzès, 362
CLÈVES, Jean-Guillaume, duc de, duc de Juliers, 608
COLBERT, Jean-Baptiste, 732
COLIGNY, François, comte de, seigneur de Châtillon, 438
COLIGNY, Gaspard II comte de, seigneur de Châtillon, amiral de France, 5, 11, 12, 17, 18, 253, 371, 372, 395, 396, 398-422, 426-429, 438, 449, 461, 468, 472, 474, 492, 521, 547, 552, 554, 574, 580, 624, 653, 658, 665, 667, 671, 740
COLIGNY, Odet de, cardinal de Châtillon, 415
CONCINI, Concino, maréchal d'Ancre, 649-659, 661-664, 666-672, 674-683, 686, 688-692, 702, 710, 714, 725, 727, 747
CONDÉ, Charlotte-Marguerite de Montmorency, princesse de, 608
CONDÉ, Henri Ier de Bourbon, prince de, 402
CONDÉ, Henri II de Bourbon, prince de, 559, 597, 598, 608, 657, 666, 688, 698, 712
CONDÉ, Louis Ier de Bourbon, prince de, 356, 363, 366, 372, 399
CONTI, Louise Marguerite de Lorraine, princesse de, 620
COPPÉE, Denis, 22, 696, 715, 717, 718, 720, 721, 723, 724, 726
CORDIER, Mathurin, 300
CORNEILLE, Pierre, 587, 729
CORNEILLE, Thomas, 730
COSSÉ, Charles de, comte de Brissac, 478
COURTEAU, Thomas, 81
COURTIN de Cissé, Jacques de, 728
CRESPIN, Jean, 24, 81, 96, 98, 102, 103, 127-131, 133, 134, 138, 148, 157, 165, 167, 168, 200, 229, 231, 232, 239, 289, 295, 474, 686, 755
CRESSOL, Antoine du, duc d'Uzès, 362

D

DARNLEY, Henry Stuart, lord, prince consort d'Écosse, 372
DÉAGEANT, Guichard, 656, 658, 663
DEHAULT, Nicolas, 497, 501, 517
DEIMIER, Pierre de, 531
DES MASURES, Louis, 101, 102, 108, 117, 184, 185, 188, 189, 191, 309, 738
DÉSIRÉ, Artus, 97, 204, 206, 217, 221, 298
DESPORTES, Philippe, 575
DINTEVILLE, Joachim de, 497
DIOGÈNE de Sinope, dit Diogène le cynique, 501
DOLET, Étienne, 11
DOMINIQUE de Jésus-Marie, carme déchaux, 716, 726
DONNEAU DE VISÉ, Jean, 730
DORAT, Jean, 361
DU BELLAY, Joachim, 350, 351
DU BOURG, Anne, 222
DU CHESNE, Guillaume, 50
DU MONIN, Jean-Édouard, 521, 522, 524-536, 545, 548-550, 746
DU MOULIN, Pierre, 703
DU PLESSIS-LIANCOURT, Roger, écuyer du roi, 609
DUCHESNE, Joseph, sieur de la Violette, 29, 105, 244, 301, 303, 304, 306, 307, 310-313, 375, 749
DUPLESSIS-MORNAY, Philippe, 266, 267, 696

E

ELBEUF, Charles Ier de Lorraine-Guise, duc d', 513

ÉLISABETH Ière, reine d'Angleterre, 22, 253, 255, 358, 359, 372, 400, 433, 595, 596, 597, 601
ENTRAGUES, Catherine Henriette de Balzac d', marquise de Verneuil, 620
ÉPERNON, Jean Louis de Nogaret de La Valette, duc d', 256, 271, 429, 436, 453, 456, 463, 470, 471-473, 481, 483, 495, 505, 506, 517, 518, 565, 578, 609, 612, 624, 625, 632, 652, 777
ÉRASME, Desiderius Erasmus, dit, 49, 54, 129, 175, 238
ESCALIN DES AIMARS, Antoine, dit Polin ou Poulin, 5, 230, 234-237, 239, 240
ESPAGNE, Isabelle d', gouvernante des Pays-Bas, 249, 250, 462, 715
ESPINAC, Pierre de Saint-Priest, seigneur d', archevêque de Lyon, 437, 438, 458, 492
ESTIENNE, Henri, 89, 90, 107, 148, 233
ESTIENNE, Robert, 81, 95, 98, 377, 728

F

FABAS, Jean III, seigneur de, 704
FABRI, Christophe, 88, 92, 94, 170
FAREL, Guillaume, 50, 88, 90, 91, 93, 230
FARNÈSE, Alexandre, duc de Parme, 248, 537, 539, 540
FLAVIUS JOSÈPHE, 581
FONTENY, Jacques de, 12, 37, 258, 425, 565-570, 573-580, 582-586, 588-590, 592-594, 596, 626, 631, 647, 700, 747
FOUQUET, Nicolas, 732
FOXE, John, 25, 165, 174, 180, 182, 298, 737, 738
FRANC, Guillaume, 158
FRANCE, Claude de, duchesse de Lorraine, 352, 355, 362
FRANCE, François de, duc d'Alençon puis d'Anjou, 29, 249, 254, 259, 379, 382, 383, 389, 390, 400, 527, 530, 552, 582
FRANCE, Marguerite de, duchesse de Savoie, sœur d'Henri II, 347, 350, 354, 361, 363, 364, 565, 576, 577
FRANÇOIS Ier, roi de France, 51, 229, 230, 438
FRANÇOIS II, roi de France, 206, 352, 355
FRÉDÉRIC II, roi de Danemark, 433
FRONTON DU DUC, père, 13

G

GABOR, Bethlen, prince de Transylvanie, 719
GALIGAÏ, Leonora, Diana Dori, dite, 5, 559, 649, 651-653, 655-659, 661, 663, 664, 668, 671, 672, 674, 677-681, 683-692, 702, 725, 747
GARDINER, Stephen, 737
GARNIER, Robert, 363, 409, 499, 503, 728
GARROS, Jean de, 25, 607, 635-639, 644
GARROS, Pey de, 636, 639
GAULT, Eustache, 607, 635, 640, 644
GENCE, François, 455, 773
GÉRARD, Balthazar, 26, 249, 490
GILLETTE, Pierre, 277
GONTAUT-BIRON, Charles de, 320
GONTAUT-BIRON, Jean, marquis de, 700, 704
GOULART, Simon, 29, 34, 95, 105, 148, 244, 293, 301, 303-305, 309-314, 317, 375, 404, 549, 749
GREFF, Joachim, 74, 75
GRÉGOIRE XIII, pape, 401, 404, 427
GRÉVIN, Jacques, 22, 99, 100, 350
GRIBALDO, Matteo, 274, 276
GRINGORE, Pierre, 45, 47, 48
GROTIUS, Hugo, 253
GUÉSET, Jérôme, 204, 222
GUISE François Ier de Lorraine, duc de, 206, 226, 355, 366, 407, 504
GUISE, Henri Ier, duc de, dit le Balafré, 20, 23, 39, 254, 256-258, 261, 271, 286, 345, 359, 362, 367, 396, 401, 402, 413, 424, 428, 429, 433, 435, 438, 441, 443, 449-456, 458-460, 462-465, 467, 474, 483, 484, 490, 492, 494, 495, 497, 501-505, 507, 508, 511, 513, 515, 516, 518, 519, 521, 527, 552, 554, 563, 566, 571, 579, 589, 602, 603, 614, 620, 626, 628, 647, 652, 690, 697, 725, 741, 742, 755, 779

H

HABSBOURG, Ferdinand Ier de, empereur du Saint-Empire, 169, 175, 182
HABSBOURG, Ferdinand II de, empereur du Saint-Empire, 716, 718, 719, 722, 723
HABSBOURG, Matthias Ier de, empereur du Saint-Empire, 716
HABSBOURG, Rodolphe II de, empereur du Saint-Empire, 716
HAMELIN, Philibert, 81
HARVEY, William, 481
HATON, Claude, 525, 526
HAUSSMAN, Niklaus, 74
HEINSIUS, Daniel, 26, 253
HENRI DE NAVARRE. *Voir* Henri IV
HENRI II, roi de France, 26, 125, 205, 229, 295, 344, 351, 354, 373, 393, 402, 411, 515, 597, 598, 608, 628, 643
HENRI III, roi de France, 11, 20, 23, 29, 36, 41, 244, 246, 250, 252, 254-256, 257-259, 261, 266, 267, 269-271, 343, 377, 378, 382, 383, 389, 393, 394, 396, 400, 401, 403, 405-410, 413, 414, 417, 421, 428, 429, 433, 438, 440, 441, 444, 447-450, 452, 454-460, 462, 464-474, 477, 478, 481, 482, 484-494, 500, 505, 506, 510, 512, 515, 518, 519, 521, 524, 525, 530, 552, 553, 557, 558, 563-567, 570-573, 575-579, 585, 590, 591, 593, 602, 606, 611-613, 618, 619, 625, 627, 628, 631, 633, 642, 647, 651, 652, 667, 689, 693, 727, 741-743, 745, 747, 785, 817
HENRI IV, roi de France et de Navarre, 11, 20, 23, 25, 29, 30, 36, 39, 40, 196, 244, 249, 250, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 261, 266, 267, 269, 270, 271, 273, 282, 283, 287, 320, 321, 323, 330, 331, 359, 367, 372, 378, 383, 394, 400, 402-404, 407, 408, 412, 429, 433, 436, 444, 448, 450, 451, 459, 461, 472, 474, 478, 482, 487, 491-493, 495, 497, 515, 518, 519, 553, 555, 557, 558, 561, 563-568, 570, 571, 573, 575-579, 581, 582, 584, 585, 588, 589, 591, 593, 594, 596-599, 604, 606-614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 627, 630-633, 635, 638-644, 647, 648, 658, 666, 675, 680, 689, 691, 694, 695, 700, 709, 713, 727, 743, 744-747
HENSLOWE, Philip, 428
HÉROARD, Jean, 614, 620
HÉRODOTE, 15, 89, 148, 233
HOHENHOLE-NEUENSTEIN, Kraft III, comte de, 719
HOMÈRE, 425, 499
HORACE, Quintus Horatius Flaccus, dit, 516
HUMÆUS, Alexandre, 321
HUS, Jan, 719

J

JACQUES Ier, roi d'Angleterre, roi d'Écosse sous le nom de Jacques VI, 596, 599, 604, 716
JAMYN, Amadis, 575
JODELLE, Étienne, 12, 344, 350, 467, 499
JOINVILLE, Charles Ier de Lorraine, duc de Guise et prince de, 513, 519
JOUAN, Abel, 358, 359, 363
JOYEUSE, Anne, duc de, 256, 258, 261, 271, 273, 378, 433, 436, 448, 472, 612
JULES II, pape, 47, 48, 54, 204
JULES III, pape, 204

K

KIRCHMEYER, Thomas, 16, 25, 62-66, 68, 97, 101-103, 127-130, 133, 134, 143, 157, 160, 181
KORECKI, Samuel, 253

L

L'HERMITE Tristan, François L'Hermite, sieur du Soliers, dit, 730
L'HOSPITAL, Michel de, 224, 379, 424
LA FORCE, Jacques Nompar de Caumont, duc de, 609, 696, 707
LA NOUE, François de, 281
LA POPELINIÈRE, Henri Lancelot Voisin de, 355

LANCEL, Antoine, 245-248, 250, 251, 253, 262, 263, 265-268, 270, 272, 273, 287, 595, 745
LARCHANT, Nicolas de Grémonville, seigneur de, 505
LASCO, Jean à/de. *Voir* ŁASKI, Jan
ŁASKI, Jan, 129
LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, 185, 673
LAVARDIN, Jean de Beaumanoir, maréchal, marquis de, 609, 625
LE CHARRON, Jean, 402
LÉON X, pape, 58, 159
LÉVIS, seigneurs de (famille de la noblesse forézienne), 437
LIZET, Pierre, 50
LONGUEVILLE, Henri II d'Orléans, duc de, 663, 680, 681
LORRAINE, Charles de, cardinal de Lorraine, 206, 226, 351, 355, 372, 404, 406, 450
LORRAINE, Louis II de, cardinal de Guise, 20, 23, 246, 254, 257, 258, 345, 424, 429, 435, 438, 441, 443, 449, 450, 452-456, 458, 459, 474, 484, 486, 489, 491, 492, 510, 513, 515, 516, 518, 519, 521, 524, 563, 571, 614, 652, 690, 697, 725, 779
LORRAINE, Louise de, reine de France, 477, 565, 576, 577
LORRAINE-VAUDÉMONT, Marguerite de, 378, 612, 620
LOUIS XII, roi de France, 47, 54, 489
LOUIS XIII, roi de France, 29, 30, 41, 559, 561, 563, 564, 570, 581, 599, 607, 610, 614, 620, 625, 630, 632, 633, 635, 639, 642-644, 647-651, 657, 658, 660, 662, 666, 680, 693-699, 704-706, 708, 709, 713, 717, 725-727, 731, 747, 748
LOUIS XIV, roi de France, 632, 642, 731, 732
LUTHER, Martin, 49, 58, 60, 62, 63, 68, 70-75, 90, 95, 103, 112, 123-126, 136, 138, 153, 159, 166, 171, 175, 184, 188, 198, 222, 225, 234, 249, 341, 428, 478, 719, 765
LUYNES, Charles d'Albert, duc de, maréchal de France, 656, 658, 663, 666, 681, 696, 698, 704

M

MAILLARD, Nicolas, 204, 223, 224
MAINE, Antoine du, baron du Bourg l'Espinasse, 437
MAINE, duc de. *Voir* MAYENNE, Charles II de Lorraine, duc de
MAINFRAY, Pierre, 22, 679
MALINGRE, Mathieu, de son vrai prénom Thomas, 49-51, 93, 143, 145
MANDELOT, François de, 437, 438
MANUEL, Niklaus, 58, 59, 60
MAP, Walter ou Gautier, 19, 278, 337
MARCOURT, Antoine, 50, 147, 148
MARIANA, Juan de, 490, 567, 610
MARLOWE, Christopher, 27, 233, 341, 398, 421, 428, 429, 553, 740
MAROT, Clément, 158, 192
MARTIN, Jean, 121
MARTINIC, Jaroslav, 716, 719
MATTHIEU, Pierre, 11, 12, 23, 76, 125, 266, 396, 450, 451, 454, 456, 458-468, 470-479, 481-495, 497, 499, 500-502, 505, 510, 515-519, 522, 553, 554, 579, 588, 589, 592, 603, 604, 623, 652, 679, 709, 718, 723, 742, 743
MAUGIRON, Louis de, 575
MAYENNE, Charles II de Lorraine, duc de, 254, 257, 258, 406, 407, 433, 441, 443, 444, 447, 460, 463, 474, 487, 489, 492, 497, 516, 518, 519, 576, 663, 681, 697, 700, 707, 741
MAYNIER, Jean, baron d'Oppède, 230, 231, 233-239, 241, 268
MAZARIN, Jules, né Guilio Mazarini, 731
MÉDICIS, Catherine de, reine de France, 224, 246, 256, 257, 259, 344, 347, 348, 357-370, 372-378, 383, 394, 399, 400, 401, 412, 413, 418, 421, 429, 440, 447, 467, 474, 491, 558, 559, 596, 608, 612, 613, 630, 656, 657, 659, 663, 665, 668, 702, 710, 725
MÉDICIS, Marie de, reine de France, 559, 566, 606, 608, 610, 613-615, 620, 625, 627, 629, 633,

644, 649, 652, 655, 658, 666, 669, 674, 692, 698, 700, 710, 747
MELANCHTHON, Philippe, 49, 69, 74, 75, 129, 171
MENDOZA, Bernardino de, 577
MERCIER, Isaac, 321
MERCŒUR, Philippe-Emmanuel de Lorraine, duc de, 258
MIREBEAU, Jacques Chabot, marquis de, 609
MIRON, Marc, 486, 510
MITTE DE CHEVRIÈRES, Jacques, 437, 438
MOLINET, Jean, 144
MONCHAULT, Pierre de, 343, 345, 377, 393, 446, 498
MONLUC, Jean de, 404
MONTALTO, Élie, 656, 663
MONTBAZON, Hercule de Rohan, duc de, 609, 625
MONTCHRESTIEN, Antoine de, 22, 260, 594-605, 608, 647, 748
MONTGOMERY, Gabriel de Lorges, comte de, 352, 373, 402, 407, 411, 415, 418, 424, 684, 755
MONTMORENCY, Anne, duc de, connétable de France, 351
MONTMORENCY, Henri Ier de, seigneur de Damville, 379
MONTMORENCY, Henri II, duc de, 712
MONTPENSIER, Catherine de Guise, duchesse de, 576
MONTPENSIER, François de. *Voir* BOURBON, François de, duc de Montpensier
MOUCHY, Antoine de, 204, 217, 222

N

NAOGEORGUS, Thomas. *Voir* KIRCHMEYER, Thomas
NASSAU, Guillaume de, prince d'Orange, 26, 248, 249, 250, 271, 400, 490
NASSAU, Louis de, 400
NASSAU, Maurice de, prince d'Orange, 246, 249, 250-253, 262, 271, 286, 537, 720
NAUDÉ, Gabriel, 655
NAVARRE, Marguerite de, reine de Navarre, sœur de François Ier, 45, 49, 51, 52, 55, 59, 124
NEGRI DA BASSANO, Francesco, 24, 165, 167, 168, 169, 175, 176
NEMOURS, Anne d'Este, duchesse de Guise, puis duchesse de, 455, 462, 465, 486, 487, 489-491, 502-504, 512-516, 603, 652, 743, 783
NEMOURS, Charles-Emmanuel de Savoie, duc de, 458, 459, 489, 513
NEMOURS, Henri Ier de Savoie, marquis de Saint-Sorlin, duc de, 459
NÉRÉE, Richard Jean de, 11, 246, 247, 253, 254, 259, 260-263, 266, 268-273, 287, 471, 597, 598, 744, 745
NEVERS, Charles Ier de Mantoue, duc de, 613, 663, 681

O

O, François, marquis d', 578
OBRY, Nicole, 144
ORESME, Nicolas, 97
ORLÉANS, Gaston de France, duc d', dit Monsieur, 698, 708
ORVAL, François de Béthune, comte d', 696
OVIDE, Publius Ovidius Naso, dit, 347, 422, 424, 426, 644

P

PALATINAT, Frédéric V du, dit Le Palatin, 716, 720-722
PAPON, Jean, 433
PAPON, Loys, 345, 432-436, 438, 440, 441, 443-449, 458, 465, 521, 703, 741, 771
PARDAILLAN, Jacques de Ségur, baron de, 418
PARRY, Thomas, sir, 596
PASQUIER, Étienne, 449, 464, 486, 510
PASSERAT, Jean, 575

PAUL III, pape, 171, 204, 338
PAUL, saint, 269, 746
PERRIN, Ami, 85, 290
PETIT-VAL, Raphaël du, 715
PHILIPPE AUGUSTE, roi de France, 683
PHILIPPE II, roi d'Espagne, 107, 222, 248, 249, 255, 265, 320, 350, 357, 368, 372, 404, 460, 462, 521, 537, 595, 597, 608, 716
PHILIPPE II, roi de Macédoine, 501
PHILIPPE III, roi d'Espagne, 716
PHRYNYCHOS, dit le Tragique, 15
PIBRAC, Guy du Faur, seigneur de, 403
PICOT, pétardier de l'armée savoyarde, 14, 45, 321, 323, 325, 759, 760
PIE IV, pape, 187, 204
PIE V, pape, 438
PILES, Arnaud de Clermont, seigneur de, 415, 418
PINSELET, Charles, 452, 453, 454, 455
PLAUTE, Titus Maccius Plautus, dit, 64, 121
POLTROT DE MÉRÉ, Jean de, 366, 399
POULIN. *Voir* ESCALIN DES AIMARS, Antoine, dit Polin ou Poulin

R

RABELAIS, François, 86, 122
RACINE, Jean, 730, 748
RAVAILLAC, François, 29, 566, 578, 609-611, 615, 624, 747
RETZ, Claude Catherine de Clermont, duchesse de, 612
REVOL, Louis de, 486, 510
RICHELIEU, Armand-Jean du Plessis, cardinal de, 694, 698, 699, 710-712, 727, 731
RICHER, Pierre, 223
RIGAUD, Benoît, 403, 458, 522
RIVERY, Adam, 81
RIVERY, Jean, 81
ROBERTET, Éléonore, 437
ROCHETTE, Charles de, 320, 325, 329, 759, 763, 765
ROHAN, Catherine de Parthenay, duchesse de, 713
ROHAN, Henri II, duc de, 613, 696, 713
ROJAS, Fernando de, 114, 121
RONSARD, Pierre de, 12, 34, 99, 313, 345, 348, 350, 351, 357-377, 379, 393, 394, 426, 443, 446, 465, 499, 513, 551, 574, 595, 612, 614, 620, 644, 739, 742
ROQUELAURE, Antoine de, 609, 636
ROSSET, François de, 674, 701
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 318, 331, 332, 340
ROUSSIN, Jacques, 450, 458
ROYAUME, Catherine, 323
RUGGIERI, Côme ou Cosimo, 656, 663

S

SACHIN, Claude de, 138
SACHS, Hans, 58, 61
SACONAY, Gabriel de, 205, 223
SALIUS, Panagius, Toussaint Dusel, dit, 26
SANNAZARO, Jacopo, 121
SAVOIE, Emmanuel-Philibert, duc de, 225, 320, 350, 351
SCHOMBERG, Henri de, maréchal de France, 710, 711
SELVE, Jean-Paul de, 361
SÉNÈQUE, Lucius Annaeus Seneca, dit, 97, 98, 405, 417, 499, 503, 514, 554, 652
SERVET, Michel, 205, 221, 307
SIXTE V, pape, 429, 438, 519
SLAVATA, Wilhem, 716, 719
SLEIDANUS, Johannes, dit Jean Sleidan, 275
SONNAZ, François de Gerbel, sieur de, 321, 325, 331
SOPHOCLE, 95, 499
SOUBISE, Benjamin de Rohan, sieur de, 696-698, 700, 702, 704, 707
SOURIS, Abel, 25, 26
SPERA, François. *Voir* SPIERA, Francesco
SPIERA, Francesco, dit François Spera, 37, 196, 274-284, 287, 337, 550, 633, 746

STAUFFACHER, Werner, 5, 29, 105, 244, 291, 301-307, 310, 311, 314, 340, 749, 750
STOFFACHER, Garnier. *Voir* Stauffacher, Werner
STUART, Élisabeth, reine de Bohême, dite La Palatine, 716, 720-722
STUART, Marie, reine de France et d'Écosse, 22, 41, 255, 259, 260, 261, 269, 352, 358, 362, 372, 563, 564, 595-605, 647, 748
SULLY, Maximilien de Béthune, duc de, 609, 610, 617, 619, 629, 631, 635, 696
SYNÈSE, évêque de Cyrène, 728

T

TÉRENCE, Publius Terentius Afer, dit, 95, 97, 203
TERTULLIEN, Quintus Septimus Florens Tertullianus, dit, 82, 91
THILLOYS, George, 22
THURN, Heinrich Matthias von, 716, 719
TILLY, Jean t'Serclaes, comte de, 716, 717, 722
TRISSIN, Gian Giorgio Trissino, dit Le, 344
TUDOR, Marie, reine d'Angleterre, 129, 350

U

URBAIN VIII, pape, 698
URFÉ, Anne, seigneur d', 434, 437, 440, 441

V

VALOIS, Élisabeth de, reine d'Espagne sous le nom d'Isabelle, 347, 353, 354, 357, 368
VALOIS, Marguerite de, reine de Navarre, fille d'Henri II, 114, 365-368, 370, 371, 373, 378, 400, 412, 568, 627
VASARI, Giorgio, 427
VAUDÈS, Pierre, dit Pierre Valdo, 230
VENDÔME, César de Bourbon, duc de, 629, 663
VERGERIO, Pier Paolo, 274
VILLEGAGNON, Nicolas Durand de, 97, 204, 206, 207, 220, 222, 223, 653
VIRET, Pierre, 82, 91, 144, 147, 148, 209, 289, 765
VIRGILE, Publius Vergilius Maro, dit, 347, 422, 423, 499, 544
VITRY, Nicolas de l'Hospital, marquis de, 656-658, 663, 666, 680, 681, 683, 704
VORON, Benoît, 522, 523

W

WEBER, Hans, 456
WINWOOD, Ralph, sir, 595
WOOD, Nathaniel, 275, 276

Z

ZWINGLI, Ulrich, 60, 62, 73, 129, 153

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **7**

PROLOGUE : L'actualité au théâtre avant 1550: L'expression scénique des tensions religieuses en France, en Suisse et dans le Saint-Empire romain germanique **43**

I. En France et en Suisse francophone : actualité gallicane, actualité évangélique 44

A) Faire feu de tout « genre » 45

B) Recycler des formes efficaces 48

C) S'adresser à son public comme à une communauté de réception 53

II. Dans le Saint-Empire et en Suisse alémanique : l'actualité du schisme religieux 57

A) Le *Fastnachspiel* ou l'actualité « carnavalisée » 57

B) Le *Tendenzdrama* : l'émergence d'une nouvelle forme du théâtre d'actualité 61

III. Le refus luthérien du mystère : vers une « confessionnalisation » de l'esthétique dramatique ? 68

PREMIERE PARTIE :

Le théâtre d'actualité protestant d'expression française. Entre eschatologie et histoire : présent de Dieu, présent des hommes (1554-1608) **77**

Chapitre 1 : Frontières et stratégies du corpus protestant. Le théâtre d'actualité à Genève, « une mommerie nécessaire », mais pendant combien de temps ? **81**

A) Le théâtre d'actualité dans la Genève de Calvin : entre réprobation morale et théologique et pragmatisme politique 84

(1) La condamnation morale des « dissolutions » liées à la performance présente 85

(2) La condamnation théologique du théâtre : détournement des textes sacrés et questionnement ontologique sur l'incarnation des personnages par les acteurs 89

(3) Le pragmatisme de Calvin : vers une représentation « cadrée » d'un théâtre d'actualité de propagande 92

B) Un théâtre d'actualité qui se développe sous l'« étiquette » des genres antiques 97

C) Après la mort de Calvin : la sévérité des synodes et le silence post-traumatique. La fin du théâtre d'actualité protestant ? 104

Conclusion du Chapitre 1 **109**

Chapitre 2 : Un présent eschatologique pour une actualité apocalyptique. Le théâtre d'actualité « générique », un appel des spectateurs réformés à la constance et à la fermeté dans le malheur (1554-1566) **111**

I. La stratégie du détour « religieux » : la *Tragique comédie française de l'Homme justifié par foi* (1554), marge et seuil du corpus 114

A) Utilités et risques de « ce moyen d'enseigner par dialogues » 115
B) Une dramaturgie de la conversion pour affirmer la Nouvelle Alliance 117
C) La « tragique comédie » : un genre « eschatologique » ? 121
D) « Chacun lira qu'il est de la partie » : critique détournée au profit d'un message d'union 124

II. *Le Marchand converti* (1558) ou la mise en scène scatologique du débat sotériologique contemporain : comment se rapprocher d'un public à convaincre 127
A) Une œuvre traduite pour une communauté spécifique : « Et par ainsi, Église de Francfort / Du Bas Pays [...] Je t'ai choisi ce livre ci-présent » 128
B) Un réquisitoire contre le salut par les œuvres : « et point de magnifie/ Aucunement les œuvres de ce monde » 131
C) S'adresser sans détour à un public de « marchands » 133
(1) La *captatio benevolentiae* de Lyochares 135
(2) La dénonciation des mauvaises pratiques commerciales du Marchand 136
(3) « Est-il vraiment plus facile pour un chameau... ? » : protestantisme et capitalisme 137
D) Purifier le corps impur du catholicisme : une eschatologie scatologique 139
(1) L'indigestion des « bonnes » œuvres 140
(2) La purgation évangélique 142
(3) La mise en cause de la transsubstantiation : « La messe et la vesse sont sœurs » 146
E) La polémique contre l'Église de Rome : entre efficacité scénique et cadrage didactique 150
(1) La lisibilité scénique des enjeux : une pédagogie visuelle 150
(2) Le « recadrage » opéré par les chœurs 154
(3) Christ juge ou le procès du pape 156
(4) Satan ou l'étrange adjuvant 161

III. Le « futur-présent » dans la mise en scène de l'Apocalypse : la *Tragédie du roi Franc-arbitre* (1558) et *Le Triomphe de Jésus Christ, comédie apocalyptique* (1562) 165
A) Chercher le chemin du cœur du public : la parole et la scène 167
(1) *La Tragédie du roi Franc-arbitre* ou l'actualité mise en dialogues 169
(2) *Le Triomphe de Jésus Christ* ou les plaisirs scéniques de l'allégorie 172
B) La critique de l'institution papale comme incarnation de l'Antéchrist 175
C) Le temps « plié » : passé, présent et futur réunis dans l'attente de la fin des temps 178

IV. Mise en scène d'un présent générique et appel des spectateurs à la patience : la *Tragédie de Timothée* (1563) et la *Bergerie spirituelle* (1566) 184
(1) Le genre comme arme de propagande 185
(2) La mise en scène d'une actualité générique 186
(3) Un présent eschatologique « désangoissé » : l'appel à la patience et au martyre 189

Conclusion du Chapitre 2 **193**

Chapitre 3 : Un présent « historique » pour un conflit politisé. Les enjeux du témoignage, du silence et de la mémoire dans le théâtre d'actualité « spécifique » (1561-1608) 195

I. Entre présent générique et présent spécifique : la *Comédie du Pape malade* (1561) 198

A) « Aux jeux hierapolitenses, [...] en la présence des illustres modérateurs de l'antique Venège » : un théâtre pour la communauté 199

B) Une structure en diptyque : critique allégorique générale et prises à partie *ad hominem* 202

C) Un théâtre de « réconfort » idéologique 207

(1) Le « ris sobre et saint » : la comédie comme eschatologie 208

(2) La satire burlesque du Pape malade ou la neutralisation de la compassion 209

(3) Convaincre les convaincus : l'exemple de la « marmite papale » 212

D) Le miroir de la propagande ou comment ordonner le présent « spécifique » par la dramaturgie 217

E) 1561, l'espoir avant la tempête : pour un bonheur réformé dans le monde terrestre 224

II. La *Tragédie du sac de Cabrières* (ca 1566) : un théâtre du témoignage qui incite à l'action dans le temps présent 229

A) « La persécution et saccagement du peuple de Mérindol et Cabrières » (J. Crespin) 229

B) Peut-on représenter le massacre ? 232

C) Une « dramaturgie de la parole en action » 234

D) Le martyre après 1562 : action humaine et providence divine 239

III. Le théâtre d'actualité dans l'Europe protestante après l'édit de Nantes : « devoir de mémoire » et politisation des conflits 244

A) Un « présent mémoriel » : la leçon politico-morale de l'histoire récente 247

(1) *Le Miroir de l'Union belgique* (1604) : un théâtre « historiographe » 248

(2) *Le Triomphe de la Ligue* (1607) ou comment choisir les événements dignes d'une « souvenance [...] de papier » 253

B) Réécrire l'actualité en effaçant le débat théologique : la religion catholique comme « prétexte » de la Ligue 262

C) L'union politique et la sacralisation de l'État : construire le consensus 266

IV. Une tentative pour re-théologiser le présent : *La Tragédie de François Spera* (1608) 274

(1) L'emboîtement complexe des référents historiques 274

(2) L'*allegoria in factis* ou l'impossible présent théologique 277

Conclusion du Chapitre 3 285

Chapitre 4 : Le présent « patriotique ». Construction de l'identité genevoise calviniste par le théâtre d'actualité (1558-1605) 289

I. Inscrire Genève dans une temporalité « confédérée » : le théâtre de célébration des combourgeoisies 293

A) L'« alliance » contre le « Temps qui court » : le présent *perpétuel* de la combourgeoisie avec Berne 295

(1) La *Poésie de l'alliance perpétuelle* : (r)établir une paix éternelle 296

(2) La *Comédie du Monde malade et mal pensé* : s'unir pour ne pas succomber aux malheurs du « présent Temps qui court » (v. 863) 298
B) Le serment théâtral de 1584 : l'« actualisation » maximale du présent sur la scène 300
(1) Un théâtre « civique » : les festivités du serment de combourgeoisie de Genève avec Berne et Zurich 301
(2) La dramaturgie patriotico-liturgique de l'alliance 304
a) *L'Ombre de Garnier Stoffacher* ou la glorification des héros de la patrie 305
b) L'exhortation morale de la *Pastorale sur l'alliance perpétuelle* 309
(3) « Performer » le présent ou la frontière ténue entre jeu théâtral et cérémonie sacrée 312
II. L'actualité immédiatement érigée en mythe : le cas de l'Escalade de Genève 319
A) La nuit du 12 décembre 1602 : histoire et fictions 320
(1) La *Trage comédie de l'Escalade* : entre actualité et légende, commémoration collective et amusement privé 324
(2) Une dramaturgie du collage citationnel 325
(3) Le processus de « légendarisation » de l'événement à l'œuvre sur la scène 326
(4) Satan, figure incontournable du théâtre d'actualité genevois ? 329

Conclusion du Chapitre 4 333

Conclusion de la Première Partie 335

DEUXIÈME PARTIE

Le théâtre d'actualité catholique sous les Valois. De l'or au fer, du rêve de concorde à la réalité de la guerre : le renversement du présent (1558-1598) 343

Chapitre 5 : Conjurer la guerre par la mise en scène d'une actualité pacifiée ? Le présent « d'or » ou le « rêve perdu de la Renaissance » 347

I. La *Comédie et réjouissance de Paris* (1559) ou l'irruption de la catastrophe dans le présent « potentiel » de la paix 350
II. La *Bergerie* de Ronsard (1565) : une pastorale d'actualité à la cour pour « annuler » la déchirure religieuse 357
(1) Quand les acteurs sont les personnages : une pièce destinée à la représentation 359
(2) Faire du présent un Âge d'or « historicisé » 364
(3) L'échec de la concorde pastorale 371
III. De la paix d'amour à la paix de loi. La *Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe* (1579) : un appel « légaliste » à l'autorité monarchique 377
(1) Gabriel Bounin : un disciple catholique et « pacifiste » de Jean Bodin ? 380
(2) Une dramaturgie de la pacification par la loi ou la mise en scène des principes de la République de Bodin 384

(3) La personnification allégorique comme dilution de la responsabilité politique 388

Conclusion du Chapitre 5 393

Chapitre 6 : De l'actualité royale à l'actualité ligueuse. Le renoncement à la concorde et l'acceptation scénique d'un présent de fer et de sang 395

I. Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité impossible 398

A) La nuit du 24 août 1572 : propagandes et controverses 399

B) *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* (1575) : une tragédie d'actualité « sans événement » ou le « déni » des bourreaux 405

II. *La Pastorelle sur la victoire obtenue contre les Allemands* (1588) : une célébration « communautaire » dans la glorification d'une actualité guerrière 432

A) Un « spectacle total » qui glorifie la noblesse ligueuse aux yeux de la communauté catholique forézienne 435

B) Une *Pastorelle* « épique » : la substitution d'un présent politique à un temps agreste suspendu 443

III. Le double présent des assassinats de Blois ou la puissance polémique du corps du duc de Guise sur la scène du théâtre d'actualité ligueur 449

A) Du tombeau des Guise au régicide d'Henri III : la propagande de 1589 en pamphlets et en gravures 452

B) *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589) : une tragédie d'actualité à la fois « documentaire » et partisane – qu'en est-il de « la vraie intelligence des choses passées » ? 458

(1) Les trois éditions de *La Guisiade* ou comment justifier rétrospectivement le régicide dans une pièce à « double » actualité 460

(2) La tragédie d'actualité d'un avocat-historien : entre efficacité polémique et tentation « historiographique » d'enregistrement du présent 463

C) *Le Guisien* de Simon Belyard (1592) : l'appel aux armes par la mise en scène « présentifiée » du sang répandu 497

(1) La pièce d'un « Apollon de collège » ligueur 497

(2) Violence pour violence : des larmes sénéquiennes aux armes ligueuses 499

(3) La mise en accusation du tyran par la « présentification » scénique du corps sanglant de Guise 502

D) Mettre l'actualité en théâtre ou faire du théâtre avec l'actualité ? 515

IV. L'actualité comme manifestation (impossible) de la transcendance ou l'intériorisation de la faute par les catholiques : *La Peste de la peste* (1584) et *Le Petit rasoir des ornements mondains* (1589) 521

A) La « purgation » théâtrale selon Jean-Édouard Du Monin ou comment engager le public à faire pénitence 524

B) L'anathème somptuaire ou le sermon théâtralisé du frère Philippe Bosquier 537

Conclusion du Chapitre 6 547

Conclusion de la Deuxième Partie 551

TROISIÈME PARTIE

Le contrôle du présent par la maîtrise de la mémoire et de la gloire. Le théâtre d'actualité sous la monarchie bourbonienne, un théâtre « dés-actualisé » ? (1598-1629) 557

Chapitre 7 : La « leçon » d'actualité des régicides : légitimation monarchique, éloge de la grandeur historique et « dés-actualisation » du présent traumatique 563

I. *Cléophon* de Jacques de Fonteny (1600) : une actualité cryptée et déplacée 565

A) Jacques de Fonteny, un dramaturge « protégé » par le pouvoir royal ? 568

B) Le régicide d'Henri III : un événement problématique pour la monarchie bourbonienne 571

C) La transparence et l'obstacle de l'allégorie : un jeu avec les degrés d'actualisation 574

D) Une tragédie de légitimation du nouveau pouvoir monarchique : « En ce siècle de fer un autre siècle d'or » 579

II. *L'Écossaise ou le désastre* d'Antoine de Montchrestien (1601) : une actualité « exemplarisée » 595

III. « Le roi est mort, vive le roi ! » ou la succession dynastique malgré le régicide. L'assassinat d'Henri IV : une actualité à déplorer, mais à « suturer » au plus vite 606

A) Les bégaiements de l'histoire : le régicide du « bon roi Henri » 608

B) *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* de Claude Billard (1610/1612) : une déploration tragique d'actualité et un manifeste politico-religieux « dépassé » 612

C) Les pastorales sur la mort d'Henri IV ou le refus d'un présent tragique de la rupture au profit d'un présent pastoral renouvelé 635

(1) La *Pastourade gascoue* : entre revendication linguistique régionale et appel du jeune roi à la guerre sainte contre les « maures » 636

(2) La *Pastorelle pour le bout de l'an* ou le lever d'un nouveau soleil dans le « parc francien » 640

Conclusion du Chapitre 7 647

Chapitre 8 : Le théâtre d'actualité au début du règne personnel de Louis XIII : un présent « sous contrôle » ? 649

I. « Faire événement » de la chute des Concini : une actualité fabriquée par le roi, cautionnée par le peuple et « dés-actualisée » par la satire 651

A) Grandeur et misère des favoris de Marie de Médicis ou comment le « coup d'État du prince » fait l'événement 655

B) *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* (1617) : l'affirmation du pouvoir royal dans la dissolution burlesque du sujet rebelle 661

C) *La Magicienne étrangère* : justification théâtrale d'une « parodie de justice » 679

II. Le présent « légendarisé » : théâtre d'actualité ou théâtre d'histoire ? 694
A) Les derniers soubresauts des conflits religieux dans le royaume de France 695
B) *La Tragédie des rebelles (1622)* et le « pseudo-détour » tragico-pastoral : entre « légendarisation » et valeur exemplaire 700
C) *La Rochelaise* (1629) ou l'actualité comme champ d'expression d'une providence royalo-divine à graver dans les mémoires 708
D) Le contrepoint « belge » : *La Sanglante bataille d'entre les Impériaux et les Bohêmes* (1624), une fresque d'actualité spectaculaire et non univoque 715

Conclusion du Chapitre 8 **725**

Conclusion de la Troisième Partie **727**

CONCLUSION **735**

ANNEXES **751**

BIBLIOGRAPHIE **785**

INDEX DES NOMS DE PERSONNES **819**

TABLE DES MATIÈRES **829**