

Jean-Claude Ternaux, « *La Comédie du pape malade de Conrad Badius (1561)* »,
Théâtre et polémique religieuse, 2014,
mis en ligne en Juillet 2014,
URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/theatre-polemique>>.

Collection : Regards croisés sur la scène européenne
est publié par le **Centre d'Études Supérieures de la Renaissance**
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323

Responsable de la publication

Philippe VENDRIX

Responsable scientifique

Juan Carlos GARROT ZAMBRANA

Mentions légales

Copyright © 2014 - CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Date de création

Juillet 2014



La Comédie du pape malade de Conrad Badius (1561)

Jean-Claude Ternaux
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Dans le théâtre protestant du xvi^e siècle, il existe deux types de pièces qui recourent deux genres : à la tragédie biblique il revient d'édifier en montrant un comportement exemplaire, pris dans la Bible, c'est le cas d'Abraham dans la pièce de Théodore de Bèze ; à la comédie il revient de défendre la foi d'une autre façon, en se référant à l'actualité et en attaquant. À l'admiration fait place l'indignation. Cette fonction polémique du théâtre est particulièrement bien représentée par la *Comédie du pape malade et tirant à la fin*, de Conrad Badius¹. Dans l'épître « Au lecteur » qui précède la pièce, et qu'il convient d'analyser d'abord, l'auteur utilise l'expression « répréhensions Satiriques ». La satire est une des modalités de la polémique : si elle peut être gratuite, procédant à une caricature plus ou moins méchante de la personne visée pour faire rire, elle peut aussi servir à affaiblir l'adversaire afin de ruiner sa position, de l'éliminer par le discours pour faire en sorte qu'un nouveau système de valeurs remplace celui qu'il incarnait. En guerre, le dramaturge utilise le rire comme une arme : le Prologue invite donc tout naturellement les spectateurs à un « rire sobre et saint ». Conformément à l'esthétique de la comédie, le style en sera bas, mais on verra qu'existe une échappée vers le style élevé. Indissociable des « items » théologiques qui font la différence entre catholiques et protestants (en particulier la question de la messe), la pièce annonce le châtement du pape et de l'Église catholique : en quelque sorte, cette comédie est chargée de donner un des derniers coups de boutoir pour que triomphent et soient récompensés les protestants.

1. Conrad Badius, *Comédie du pape malade et tirant à la fin*, éd. Enea Balmas et Monica Barsi, Florence-Paris, Olschki-PUF, « Théâtre français de la Renaissance », Première série, vol. 7 (1561-1568), 1995, p. 179-273.

Le contexte polémique

La *Comédie du pape malade* est publiée en 1561. Elle est à replacer dans une tradition polémique aussi drôle que riche. Dix ans auparavant, l'abbé de Saint-Victor, Pierre Lizet a publié un texte anticalviniste, l'*Adversum pseudo evangelicam haeresim* (Paris, Le Preux, 1551). Depuis Lausanne, Théodore de Bèze lui répond de façon drolatique avec une *Epistola Magistri Benedicti Passavantii* (1553, s.l.n.d.) : comme dans notre comédie, on y trouve du latin macaronique² sur fond théologique et la dénonciation de vices comme l'ivrognerie. En 1556, Artus Désiré fait paraître un *Passevent parisien respondant à Pasquin romain, de la vie de ceux qui sont allez demourer à Genève, et se disent vivre selon la Réformation de l'Evangile*. Badius fait de Désiré un de ses personnages : il devient l'Affamé, qui, précisément, se vante de cette publication :

SATAN.

Et quoi donc ? que savez-vous faire ?

L'AFFAMÉ.

Messenger, as-tu tant viré
 Sans connaître Artus Désiré,
 Ce grand Poète et fort savant
 Qui a fait ce beau Passavant ?
 C'est moi-même que vous voyez, (v. 1288-1293)

Deux ans plus tard, Artus Désiré frappe à nouveau avec *Les Grandes Chroniques et Annales de Passe-Partout, chroniqueur de Genève. Avec l'origine de Jean Covin, fausement surnommé Calvin* (Lyon, s.d.). La riposte vient de Jacques Bienvenu qui écrit *Response au livre d'Artus Désiré intitulé : Les Grandes Chroniques et Annales* (Genève, Jacques Berthet, 1558).

Dans ce contexte, on le voit, la *Comédie* est une arme défensive au service d'une communauté qui est agressée. En mentionnant le *Passavant*, Badius présente un *corpus delicti* pour en quelque sorte légitimer sa démarche. On verra plus loin qu'une autre motivation, plus générale, le pousse à écrire. Mais la pièce s'inscrit d'abord dans un cadre polémique très précis, il s'agit de répondre à une offensive catholique. *Le Pape malade* oscille ainsi entre le concret et l'abstrait, entre le particulier et le général, l'Épître et le Prologue insistant sur cette dernière dimension.

2. « Vos estis bene choléré » (v. 1182).

L'épître et le prologue

L'épître « Au Lecteur fidèle » (p. 215-216) expose donc les raisons d'ordre général qui ont présidé à l'écriture de cette comédie et elle se caractérise par sa violence de ton. L'*ethos* adopté est celui du poète juvénalien, autrement dit d'un auteur indigné qui dénonce l'horreur d'une situation présente. On pouvait penser que le premier thème annoncé, celui de la vérité, l'aurait été de façon légère puisque le texte s'ouvre avec une citation de Térence : « Vérité engendre haine ». Mais le dramaturge antique faisait converser aimablement Sosie et Simon sur le comportement critiquable d'un fils, alors que Badius, lui, se situe sur un autre plan : « Le proverbe du Comique Païen, [...] a eu son approbation dès la transgression du premier homme, et tant plus le monde continue, tant plus est-il pratiqué et mis en usage ». On est loin de l'atmosphère de la comédie latine. Ce sont l'« infamie », l'« abomination » qui seront dénoncées et non les turpitudes des jeunes gens. En bon satiriste, Badius entreprend d'arracher les masques : « Car le temps de lumière est venu qu'il faut que la vie ignominieuse de ce monstre infernal, et de tous ceux de sa secte, soit découverte [...] ». Le ton est solennel pour fustiger le pape et l'Église, c'est celui d'un prophète habité, précisément, par l'esprit de vérité. Badius s'assimile à Nahum prédisant la destruction de Ninive :

[...] ô paillarde de bonne grâce, maîtresse en sorcelleries, laquelle as vendu les gens par tes paillardises et les familles par tes sorcelleries, voici j'en ai à toi, dit le Seigneur des armées, je rebrasserai tes pans sur ta face [...]. Tous ceux qui orront ta renommée, claqueront des mains sur toi : car vers qui est-ce que ta malice n'est incessamment parvenue ?

C'est le futur qui est utilisé, comme pour la joie qui ne manquera pas d'habiter les hommes lorsque l'Antéchrist aura été chassé. Pour l'heure, il semble que Badius veuille s'en tenir à l'aigreur et à la violence pour « mett[re] en avant les abus du Pape et les complots de ses suppôts, afin que les pauvres fidèles s'en donnent garde et détestent cet ennemi de Jésus Christ [...] ». La mention qui est faite du genre de la comédie a d'abord pour fonction de justifier l'absence de division en actes et en scènes : les « simples » comprendront mieux le propos. On pense retrouver l'esthétique du genre comique lorsque l'auteur affirme que « c'est le naturel des Comédies d'avoir commencement fâcheux et issue joyeuse ». Mais Badius biaise dans la mesure où sa pièce ne montre pas la défaite réelle du pape, mais une fin souhaitée alors que, dans les comédies, l'action se renverse pour apporter le bonheur aux personnages *hic et nunc*. La *Comédie du pape malade*

invite donc à espérer, comme le fait, d'une autre façon la tragédie protestante. Elle s'appuie, elle aussi, sur la vertu théologique de l'espérance.

La motivation essentielle mise en avant dans cette épître est celle du comble des péchés. Comme l'a montré E. Forsyth, cette notion religieuse est essentielle chez les protestants. Ils ont en tête les passages de la Bible où est annoncée la destruction de Sodome (Gen. XVIII, 20-21) ou encore l'épître de Paul aux Thessaliens (I Thess. II, 14-16) et l'on sait l'importance que Calvin accorde à cette idée. Badius utilise ce mot de « comble » :

Ne vous ébahissez donc si en ce temps que Dieu veut rétablir les ruines de son Israël il se trouve des gens qui découvrent les énormités de cette abominable église Romaine, lesquelles sont venues au comble, et sont montées devant Dieu, qui a en main sa vengeance toute prête pour exterminer cette grande paillardie [...].

La métaphore médicale est utilisée pour exprimer la même idée : « le mal est tellement crû qu'il n'est plus question de médicaments lénitifs, ains de cautères et incisions [...] ». L'histoire obéit à une loi : celle d'une montée et d'une chute inexorable. Le sommet du vice atteint, Dieu finit par rétablir l'équilibre.

Dans la pièce elle-même, le mot comble n'est plus employé, mais l'idée est exprimée avec force par le pape, qui, pris de peur, rapporte une de ses visions. Il a entendu l'Ange du Christ dire :

Sachez que la grand cruauté
De cette infâme Papauté
Et de ceux qui l'ont supportée
Devant l'Eternel est montée,
Tellement que son ire est prête
De vous tomber dessus la tête. (v. 175-180)

La maladie du pape, annonciatrice de sa fin, comme l'indique le titre, est la manifestation de cette colère divine.

La simplification

Pour que l'attaque porte, il faut aller à l'essentiel, se faire comprendre, quitte à placer la réalité sur un lit de Procuste. L'esthétique de la simplicité que l'on trouve chez les protestants dès *Abraham sacrificiant* est ici au service de l'efficacité polémique, elle est marquée d'un manichéisme qui correspond bien sûr à la délimitation de deux camps, celui du bien et du mal, mais aussi aux lois du théâtre. Quand

celui-ci se fait polémique, la simplicité est poussée au plus loin pour atteindre la ou les cibles visées. Badius se doit donc de présenter les personnages de façon caricaturale pour mieux faire ressortir la vérité, qu'il revendique au début de son *Épître au lecteur*.

Le pape

Ainsi, le Pape qui se trouve exposé aux yeux des spectateurs et à leur vindicte n'est pas un pape précis. On ne reconnaît pas celui qui se trouve sur le trône de Saint-Pierre en 1561, Pie V. C'est d'abord une fonction qui est la cible du dramaturge polémiste. L'attaque n'est pas ici une attaque *ad hominem* mais celle d'une imposture. Il faut montrer qu'il n'y a pas besoin de ce trône de Saint-Pierre. Du reste, le Prologue est explicite à cet égard : il s'agit de faire rire les spectateurs par principe anti-papistes :

Soyez tous bienvenus, si vous n'êtes pas Papistes,
Autrement il vaut mieux que vous vous absentiez
Avant que maints brocards et dépités vous sentiez. (Prologue, v. 8-10)

C'est l'idée de la papauté qui est remise en cause. En protestant, le dramaturge se hisse à la généralité. Il conforte le public huguenot dans sa détestation de l'Antéchrist.

Mais certains traits du personnage permettent de reconnaître quelques pontifes. On peut ainsi identifier Paul III, dont le règne n'est pas si éloigné (1534-1555). On sait qu'il avait quatre enfants. Deux sont présents sur scène, Prêtrise et Moinerie. Au début de la pièce, il tente de rassurer cette dernière en affirmant qu'il survivra car il a foi en « [s]es augures / Et astrologiques figures ». Ce goût pour l'astrologie était très prononcé chez lui. Il avait à son service Luca Gaurico qui fut aussi l'astrologue de Jules II, de Léon X et de Clément VII : en 1524, ce dernier avait pu ainsi lire une prédiction qui lui était fort avantageuse³. Si bien que l'on peut affirmer que le personnage du pape offert à la vue du public est un composite de plusieurs pontifes et que ce mélange pittoresque tend à l'allégorie : ce pape malade qui touche à sa fin condense en lui plusieurs papes, il en est l'essence et il en montre la dégénérescence. Le dramaturge produit ainsi un effet de réel qui

3. Voir REDONDO, 2000 : 212.

permet aux spectateurs de réactiver leurs souvenirs tout en se trouvant renforcés dans leurs convictions.

Cet ancrage fragmentaire dans la réalité, qui répond au principe de la vraisemblance, n'empêche en rien le développement d'une fantaisie dénonciatrice qui atteint son plus haut point lorsque le personnage vomit. Satan identifie ce qui est rendu. D'abord, des orphelins et du sang de veuves, pour signifier l'inhumanité du personnage (v. 523-525). Ce cannibalisme renvoie au *topos* du souverain dévoreur de son peuple, déjà présent chez Homère⁴ et que les protestants utilisent volontiers, comme l'ont montré les analyses de Frank Lestringant. Le pape est un loup pour l'homme.

Ensuite, des flegmes qui signifient « fraudes, extorsions, / Erreurs, abominations, / Violences et cruautés, / Trahisons et déloyautés » (v. 529-532), autrement dit, le manque de moralité. Représentée par le pape, c'est l'Église catholique dans son ensemble qui est l'antithèse des vertus chrétiennes. Afin d'en convaincre le spectateur et de provoquer en lui une réaction de dégoût, le dramaturge passe donc par le concret. En outre, le vomissement s'accompagne de la frappante onomatopée « ouah, ouah » : son caractère mécanique engendre le rire, son réalisme provoque la répulsion. Pour atteindre son efficacité maximale, la démonstration se fait en deux temps : le vomissement donc, mais aussi son contraire, l'impossibilité de vomir. Le pape est incapable de rendre « la chaire de Saint Pierre » (v. 555). Autant dire qu'il est incapable de renoncer à sa charge. D'autre part, il s'agit d'une relique (en fait d'une pseudo-relique) dont le culte est rejeté par les protestants. Badius se fait ici l'écho du *Traité des reliques* publié en 1543 par Calvin :

Il y a aussi bien à Rome la chere episcopale de saicnt Pierre, avec sa chasuble. Comme si de ce temps-là les Evesques eussent eu des thrones pour s'asseoir. Mais leur office estoit d'enseigner, de consoler, d'exhorter en public et en particulier, et monstrier exemple de vraye humilité à leur troupeau : non point de faire des idoles, comme font ceux de maintenant⁵.

Le pape est ainsi présenté de façon schématique en « monstre infernal » (Épître) jusqu'au vers 622 où il exprime sa volonté d'en finir, accablé qu'il est par la souffrance, « prochain de la mort » : « Qu'on me jette par la fenêtre / Du haut en bas,

4. *Iliade*, I, 239.

5. CALVIN, 1549 : 60.

c'est ce qu'il faut, / Aussi bien ai-je ici trop chaud. ». Après quoi il disparaît, laissant la place à cinq personnages : l'Ambitieux, l'Affamé, le Zélateur, l'Outrecuidé (accompagné de Philaute), et l'Hypocrite.

Des vices incarnés

Ces personnages, définis comme « l'ordure du siècle » dans l'Argument, se portent au secours de leur « chef abominable⁶ » et sont voués, eux aussi à « souffrir peine perdurable » (Prologue, v. 35). Leurs noms renvoyant à des défauts, il est tentant de les rapprocher des personnages des moralités. En réalité, il ne s'agit pas d'abstractions personnifiées qui représenteraient simplement un vice dont doit se détourner un personnage comme, par exemple, dans la *Comédie du Monarque* de François Habert. Le pape est incapable d'abandonner le vice et aucun personnage vertueux ne vient s'opposer à ces fausses allégories, comme Bon Zèle chez Habert. Il n'est pas question de peindre les travers de l'humanité, mais de se livrer ici à des attaques *ad hominem*. Il s'agit plutôt d'un jeu qui se fonde sur la connivence avec le spectateur. Tout le monde reconnaît les personnages réels qui sont la cible des attaques de Badius. Ce sont de fausses abstractions. La polémique passe alors par l'insulte. Au lieu de les appeler par leur nom, Badius réduit ses personnages à un défaut, et il donne lui-même à plusieurs reprises l'identité de ses ennemis, directement ou indirectement.

Ainsi en va-t-il de l'Outrecuidé, qui apparaît au vers 689. Dès le vers 762, il est fait référence à la place forte qu'il a édifiée, le célèbre Fort Coligny :

Quoi donc ? faut-il que j'abandonne
Ce mien royaume et ma couronne ?
Que deviendrait mon Colligni
Si bien réparé et muni,
Ma Ville-henri, cité tant belle
Qui semble une Naples nouvelle ? (v. 761-766)

Son valet Philaute met en avant les « vaines vanteries » (v. 807), les « pures menteries » (v. 808) de son maître qui présente son expédition sous un jour flatteur : dans sa bouche, la petite île de la baie de Rio devient une Samos ou une Coos « plantureuse » (v. 794-796), les cahutes prennent la dimension de châteaux et de villes (v. 800-801). L'année où la pièce de Badius est publiée, le pasteur Pierre

6. Argument, v. 36.

Richer, qui était allé en France antarctique comme membre de l'expédition, fait paraître un ouvrage dont l'objet est de démasquer, lui aussi, l'imposture. Au désastre de la colonie, s'ajoute la trahison : Villegagnon a abandonné la Réforme : *La Réfutation des folles resveries, exécrables blasphèmes, erreurs et mensonges de Nicolas Durand, qui se nomme Villegaignon*. Dans la comédie, faisant figure d'un hâbleur, il s'inscrit dans la tradition bien connue du *miles gloriosus*. Au v. 1005, il affirme sa volonté de se montrer équipé « Comme un vaillant homme de guerre ». Mais le personnage, qui, comme le pape, traite Satan d'ami (v. 1488) et se présente comme allié du pape (v. 1503), permet surtout de poser la question de la messe :

SATAN .

Cette louange est un peu louche
 Procédant de ta propre bouche.
 Mais contre qui t'adresses-tu ?
 Contre le Pape ?

L'OUTRECUIDE.

Non, vertu,
 Mais contre un Richer et les siens,
 Je les accoutre bien ces chiens,
 Qui ne veulent pas que Dieu soit
 En la messe, au pain qu'on reçoit. (v. 1500-1507)

C'est la fameuse question, fort débattue, de la transsubstantiation. Précisément, comme le rappelle F. Lestringant⁷, Pierre Richer avait demandé à Villegagnon de la rejeter comme « fort lourde et absurde » (Léry, VI : 67). Les Huguenots dénoncent la messe papistique comme un rite d'idolâtres, une imposture, et, pire, comme une pratique anthropophage. L'épisode du vomissement du pape dont on a parlé est à comprendre dans cette perspective. Le mangeur d'hostie est un cannibale. Au début de la pièce, Satan montre la face des prêtres rougie « du vin de théologie » (v. 61). Pour compléter le tableau dépréciatif de Villegagnon, Badius le dote de tous les défauts traditionnellement attribués aux gens d'Église depuis les farces du Moyen Âge et de la Renaissance, comme celle de *Frère Guillebert*. Il est glouton : il « aime à faire bonne chère » (v. 892), à « farcir [s]a panse. » (v. 1527) ; il est cupide, acceptant de rejoindre le pape pour des biens et des écus (v. 1528-1529) ; il « aime le

7. F. Lestringant, 1985 : 271-272.

déduit / De Vénus de jour et de nuit » (v. 889-890). Autant dire que le personnage est gouverné par ses instincts et qu'il est incapable d'élévation spirituelle. Il se laisse guider par ses appétits grossiers.

Enfin, le dramaturge finit par lui faire dire son prénom et l'onomastique est à nouveau l'occasion pour lui de le rattacher à la farce :

Voilà mon nom, Colas satrape,
Colas le fol, Colas le roi,
Colas sans Dieu, Colas sans loi. (v. 1543-1545)

Avec l'aphérèse, fréquente dans l'onomastique farcesque, le prénom Nicolas, abrégé en Colas, perd toute noblesse et sonne de façon populaire : le personnage bascule dans le burlesque. De plus, l'énumération le présente comme un être archaïque assoiffé de pouvoir (un « satrape »), incohérent (« le fol », épithète de nature), asocial (« sans loi ») et, surtout comme un athée (« sans Dieu »). Une centaine de vers plus haut, Villegagnon avait déjà perdu sa particule et était présenté comme un simple villageois :

On m'appelle Villegaignon.
Vrai est qu'on me nomme au village
Colas Durand. Colas peu-sage (v. 1467-1469)

La dégradation du personnage est à son comble lorsque, de façon très théâtrale, il est déguisé en Indien : ses plumes le font ressembler à « quelqu'oiseau sauvage » (v. 1433), le flageolet qu'il porte au cou (v. 1436-1437) le rend ridicule, il porte un diadème, bref, il est ensauvagé.

Pour donner plus de force encore à la charge polémique, Badius utilise l'actualité immédiate quand elle permet de présenter un ennemi dans une situation qui est à son désavantage. Le théâtre polémique est souvent un « théâtre à chaud ». Ainsi l'Affamé, qui est l'un des pires adversaires de la Réforme, auteur de très nombreux pamphlets anti-protestants, Artus Désiré, se lamente sur la mésaventure qui vient de lui arriver. Il a été arrêté près d'Orléans alors qu'il portait en Espagne une requête du Clergé de France contre les huguenots. Il apostrophe *in absentia* le curé de Saint Paterne, Jérôme Guéset, qu'il considère comme responsable de cette mise au cachot :

Tu m'as fait faire une gésine
De sept mois dedans un croton,
Où maint esprit et maint luiton

M'ont fait la guerre en telle sorte
 Que j'en ai la fressure morte.
 Et puis, les poux, puces, punaises,
 En pension pleines et aises
 Ont été entour de ma chair,
 Qui m'ont ainsi fait dessécher. (v. 1104-1112)

Reposant encore une fois sur le burlesque, le mauvais traitement est source de comique. On retrouve ici un ressort de la farce, la surprise. Le personnage antipathique se trouve tout à coup claquemuré dans un cachot sordide et il est la victime d'agressions. D'abord de la part de lutins, tout à fait étrangers à la religion chrétienne et dont la présence dans le discours permet de dénoncer la crédulité d'un personnage halluciné. Ensuite, de la part d'animaux dont la nature ignoble est suggérée par l'allitération en *p* (« poux, puces, punaises »). La transformation physiologique, en l'occurrence le dessèchement, est présenté de façon mécanique et suscite donc le rire.

Les suppôts du pape offrent des caractéristiques communes. Comme Villegagnon, l'« Affamé », Artus Désiré, est intéressé, acceptant de servir l'Antéchrist contre « Quelque Prébende ou quelque Cure » (v. 1210), il veut « quelque salaire » (v. 1287) qu'il préfère aux messes et aux « *requiescans in pace* » (v. 1188-1189). À la cupidité s'ajoute la lubricité. Les « beaux -pères », comme le dit Satan, aiment les « putains » (v. 129-130). Gabriel de Saconnay, mentionné par Satan encore, est ainsi présenté comme un homme qui aime « entretenir / Putains et jeux » (v. 1416). Cet univers de ribauderie imprègne le texte. Métaphoriquement, « l'Ambitieux », Sébastien Castellion, coupable de tolérance selon Calvin, se qualifie lui-même de « putain » : « [...] il faut en forte putain / Avoir bon front. » (v. 1027-1028).

L'ennemi catholique, et parfois protestant, est abject. Il se vautre dans la fange et l'ordure, son comportement est immoral, bien loin de celui que préconise l'Évangile. Une autre façon de le déconsidérer est de l'animaliser, il n'est plus un homme.

Animaux et marmite

Aussi la *Comédie du pape malade* offre-t-elle un bestiaire. La nature mauvaise des catholiques est rendue de façon saisissante par leur identification à des animaux dont la symbolique est évidente. Le porc renvoie à la grossièreté, à la gloutonnerie et à la luxure. Les maîtres de Satan « [...] aiment le repos / Comme les truies font leur auge » (v. 59). Les ecclésiastiques sont précisément désignés comme des

« pourceaux / Rouges vêtus » (v. 828-829). Le chanoine de Notre-Dame Maillard est à la fois stupide et lubrique : c'est un « âne » (v. 1324) et aussi, de façon dérisoire « Un chien qui jappe et ne peut mordre » et encore un bouc (v. 1353) ; François le Picard, quant à lui, mouille son groin (v. 1404).

Mais, donnant la parole aux adversaires des protestants, Badius distribue, pas tout à fait équitablement certes, l'insulte animalière. Aux yeux des catholiques, les protestants sont des « [...] ânes qui ne font que braire / Contre les abus de la Messe » (v. 662-663), des « loups et des chiens » (v. 678).

Le théâtre protestant polémique rivalise ici avec la gravure, en l'occurrence, celle du *Renversement de la grande marmite* qui lui est contemporaine (1562). Le Prologue affirme⁸ :

Mais le temps est venu qu'il faut que les marmites
Grasses soient mises jus, et ce grand cuisinier
En enfer par Satan soit mené prisonnier. (v. 40-42)

Le théâtre est donc une arme parmi d'autres pour gagner le combat contre l'Antéchrist et ses suppôts. La violence du texte, sa force satirique interdisent à mon sens de voir, avec Enea Balmas⁹, dans la *Comédie du pape malade* une pièce « sous-tendue par un sentiment irénique : le colloque [de Poissy] qui va s'ouvrir justifi[ant] tous les espoirs. » La charge est trop importante, l'insulte trop cinglante pour aller dans le sens de l'apaisement. Certes, à la fin de la pièce, Vérité, dans un style élevé, invite le « petit troupeau » des protestants à « ne perd[re] point confiance et courage » (1574). La vertu théologale de l'espérance est bien convoquée, mais l'allégorie invite au martyre. En combattant et en mourant, ils obtiendront « la couronne / Que Jésus Christ à ses fidèles donne » (v. 1600-1601). Dernière à parler, l'Église se réjouit de voir tenues en échec les persécutions organisées par le Cardinal de Lorraine et François de Guise. Il s'agit de continuer à lutter.

8. Voir LESTRINGANT, 1999 : 439.

9. BADIUS, 1995 : 208.

Bibliographie

- BADIUS, Conrad, *Comédie du pape malade et tirant à la fin*, éd. E. Balmas et M. Barsi, Florence /Paris, Olschki / PUF, « Théâtre français de la Renaissance », Première série, vol. 7 (1561-1568), 1995, p. 179-273.
- DE BÈZE, Théodore, *Epistola Magistri Benedicti Passavantii*, 1553, s.l.n.d.
- BIENVENU, Jacques, *Response au livre d'Artus Désiré intitulé : Les Grandes Chroniques et Annales*, Genève, Jacques Berthet, 1558.
- DÉSIRÉ, Artus, *Passevent parisien respondant à Pasquin romain, de la vie de ceux qui sont allez demourer à Genève, et se disent vivre selon la Réformation de l'Evangile*, Lyon, 1556.
- , *Les Grandes Chroniques et Annales de Passe-Partout, chroniqueur de Genève. Avec l'origine de Jean Covin, fausement surnommé Calvin*, Lyon, s.d.
- CALVIN, Jean, *Traitté des reliques*, Genève, Pierre de la Roviere, 1549.
- LESTRINGANT, Frank, « Tristes tropistes. Du Brésil à la France, une controverse à l'aube des guerres de religion. », *Revue d'histoire des religions*, 202-203- vol. 202 (1985), p. 267-294.
- , *Le Huguenot et le sauvage*, Genève, Droz, « Titre courant », 1999.
- LIZET, Pierre, *l'Adversum pseudo evangelicam haeresim*, Paris, Le Preux, 1551.
- REDONDO, Augustin, (dir.), *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.