

Juan Carlos GARROT ZAMBRANA, « Introduction »,  
*Théâtre et polémique religieuse*, 2014,  
mis en ligne en Juillet 2014,  
URL stable <<https://sceneeuropeenne.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





## Introduction

Juan Carlos Garrot Zambrana

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-CNRS, Tours

Les membres de l'équipe Scène européenne ont pris fréquemment « théâtre et religion » comme objet de travail dans le cadre de leurs recherches individuelles mais également à l'occasion de journées d'études et de colloques organisés au CESR par leurs soins<sup>1</sup>. Nous avons voulu poursuivre nos réflexions autour de la question « théâtre et polémique religieuse »<sup>2</sup>, terrain fécond s'il en est. En effet, comme les tréteaux ont fait parfois office de prolongement plus ou moins divertissant de la catéchèse, il semble naturel qu'ils aient été utilisés en tant qu'armes d'affirmation d'une croyance face à une autre ou à d'autres : le judaïsme, le luthéranisme, la religion musulmane, le catholicisme ressentis comme autant d'ennemis.

Sur les sept collaborations six, faut-il s'en étonner ?, concernent les disputes entre catholiques et protestants. Quatre abordent des textes appartenant à l'aire linguistique française tandis que les deux autres se sont intéressées à l'Angleterre, mais toutes les œuvres analysées ont été conçues au xvi<sup>e</sup> siècle ; de l'ensemble se dégagent des clivages assez tranchés, bien que les textes anglais se réfèrent au présent de manière indirecte. Enfin, la dernière étude, qui prend en compte d'ailleurs une production plus tardive allant des années 1630 à 1680, procède tout autrement car il s'agit d'opposer deux royaumes, l'Espagne et la France, qui se sont affrontés pendant deux siècles pour affirmer leur hégémonie sur l'Europe.

1. Notamment le colloque *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance* et la Journée *Saints sur scène*.
2. Grâce à une journée d'études organisée le 15 octobre 2012 au Centre d'Études de la Renaissance par Juan Carlos Garrot Zambrana, Richard Hillman et Aurélie Plaut. Je tiens à remercier Aurélie Plaut par son travail de relecture des différents articles ici publiés.

Aurélie Plaut s'intéresse aux particularités de tout discours polémique qui se doit de présenter d'abord les idées de l'adversaire pour mieux les mettre en question par la suite en étayant ses propres arguments. Ce double discours peut être assimilé au texte théâtral qui est en soi-même dialogique. Un bon exemple nous en est fourni par le publiciste catholique Florimond de Raemond ; auteur de *L'Histoire de la Naissance, Progrès et Décadence de l'Hérésie de ce siècle*, il met les arguments de Luther dans la bouche du Diable, ce qui suffit à les disqualifier. Soulignons néanmoins que Raemond prend soin de condamner le « terrorisme lexical » parce qu'il tient à ne pas enfreindre « le droit et le raisonnable ».

Nous savons en revanche que *La vérité cachée*, écrite par un protestant, a été jouée à Mouveaux, près de Lille, devant un public mélangé de fidèles à l'autorité de Rome et de sympathisants de la Réforme, trente ans après sa première édition datant quant à elle de 1534. La pièce ne se contente pas de développer une satire anticatholique. Jean-Pierre Bordier souligne son ambition métalittéraire puisqu'elle oppose les mystères et les moralités, au profit des dernières ; mais des moralités adaptées à une nouvelle façon d'entendre le fait religieux en accord avec la Réforme, ce qui forcément a des implications esthétiques.

Bien que ce genre d'œuvres aient pu être représentées, elles assuraient en tout cas une plus large diffusion par le biais de l'imprimé ; on peut parler de véritables succès de libraire qui parfois donnent lieu à des traductions. Tel fut le cas du *Marchant converti*, version française du *Mercator* du luthérien bavarois Kirchmeyer. Le traducteur, peut-être l'imprimeur huguenot Grevin selon Charlotte Bouteille-Meister, l'adresse à ses frères réfugiés à Francfort ; d'après le titre, autant la traduction que l'original semblent être pensés pour un récepteur appartenant à un groupe social très concret, la « bourgeoisie » marchande, qui fournit d'ailleurs son plus gros contingent à la Réforme. Or, si la cible principale est le catholicisme, mis en dérision d'une manière assez scatologique, le *Marchant converti* garde ses distances avec le luthéranisme qui inspire l'original, bien que la manière discrète, feutrée dont ses réserves ont été émises ne le rendent accessibles probablement qu'à une minorité de lecteurs.

Pour être efficace, le polémiste ne recule pas devant des simplifications allant jusqu'à la caricature, à laquelle s'adonne avec joie Conrad Badius lorsqu'il fait paraître sa *Comédie du pape malade et tirant à la fin* en 1561, étudiée par Jean-Claude Ternaux. La pièce s'inscrit dans un contexte de vives polémiques entre catholiques et protestants qui prolongent dans les livres le combat autrement plus sanglant qui se tient, lui, dans la cité. Son succès tout comme celui du *Marchant converti*

(d'ailleurs tous les deux seront édités ensemble en 1591), témoigne de la vitalité du genre et de l'engouement des lecteurs pour ces textes qui mêlent l'aspect dogmatique à la farce la plus outrée.

Les pièces anglaises qui sont abordées présentent une toute autre problématique ; en effet, c'est à une relecture de l'histoire de l'Angleterre qu'elles s'appliquent revendiquant la figure du roi Jean, dit « Jean sans terre », en tant que champion de la lutte contre Rome. Ainsi, dans le *Roi Jean* de John Bale qui a connu deux versions (1538-1560), le souverain apparaît comme une victime des machinations de la papauté ; mais l'épilogue, comme le montre Pauline Ruberry-Blanc, permet de relier ce passé néfaste au présent et de mettre en exergue la victoire du pouvoir royal sous Henri VIII, ce qui donne à la pièce une visée éminemment politique.

Ce monarque reste très présent dans les écrits anglais de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle ; il sera notamment la source d'inspiration de deux pièces de théâtre, l'une anonyme : *The Troublesome Raigne of King John*, l'autre due à la plume de Shakespeare : *The Life and Death of King John* qui met abondamment au profit sa devancière<sup>3</sup>. Richard Hillman se propose de montrer comment les deux dramaturges travaillent différemment les matériaux historiques en s'y adaptant ou bien en les neutralisant « dans les limites du possible », mais toujours avec la même intention de mettre en étroite relation passé et présent, polémique religieuse et polémique politique...

Calderón de la Barca constitue un autre cas de figure en raison du sujet traité. Ce dramaturge a écrit de nombreuses pièces religieuses à caractère polémique dont l'ennemi était clairement identifié, qu'il s'agisse du Judaïsme, de l'Islam ou encore du Protestantisme. Dans ces pièces la défense de la religion allait de pair avec un projet politique dont elle était solidaire, comme je me suis efforcé de le prouver dans plusieurs de mes travaux. Le problème se pose autrement lorsqu'il est question de la France, car ce sont deux pays catholiques qui s'affrontent, or le dramaturge madrilène a connu deux reines espagnoles d'origine française, Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV, et Marie-Louise d'Orléans, première épouse de Charles II ; en même temps l'Espagne donnait deux *infantas* à la France : Anne d'Autriche et sa nièce Marie-Thérèse, mère et épouse, respectivement de Louis XIV. C'est justement ce décalage entre la façon dont Isabelle et

3. D'après Hillman, la pièce anonyme aurait également eut une influence avérée sur *The Massacre at Paris*, de Marlow (1592-1593).

Marie-Louise et donc la France apparaissent dans certaines pièces jouées à l'occasion de la Fête-Dieu que j'ai voulu mettre en exergue. Un tel décalage ne peut se comprendre si l'on oublie qu'entre le début du règne de Philippe IV et la fin du xvii<sup>e</sup> siècle l'Espagne a perdu de sa superbe et que ce n'est plus elle qui dicte sa loi en Europe, mais le Très Chrétien roi français.

Aurélie Plaut, « Les énoncés performatifs dans les ouvrages de controverse :  
vers une théâtralisation du discours polémique? »,

*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







# *Les énoncés performatifs dans les ouvrages de controverse : vers une théâtralisation du discours polémique ?*

Aurélie Plaut

Université de Paris-Est Créteil, IUT de Sénart Fontainebleau, site de Fontainebleau

Tout comme les ouvrages de controverse, les pièces de théâtre polémique transmises à la postérité ont cette particularité d'être des textes de circonstance. Ces genres littéraires imposent une réflexion sur leur situation de communication. Il sera question ici d'interroger la perméabilité des genres, de se demander ce que la controverse religieuse semble emprunter au théâtre pour faire de sa parole, une parole efficiente. Nous prendrons comme textes de référence ceux d'un controversiste catholique bordelais, Florimond de Raemond et plus précisément son *Histoire de la naissance, progrès et décadence de l'Hérésie de ce siècle*.

Personnage éminent de l'*intelligentsia* bordelaise, Florimond de Raemond faisait partie de ces hommes – parlementaires et érudits – qui contribuèrent à la renommée de leur « cité » au xvi<sup>e</sup> siècle. Il est de ceux qui, loin d'accepter de subir les guerres de religion, prirent part au combat en « entrant en polémique ». Aussi la pratique de l'écriture représenta-t-elle pour lui un autre engagement dont les armes de papier s'avéraient aussi efficaces que les arrêts de justice prononcés à la cour du Parlement de Bordeaux. Né à Agen aux alentours de 1540, Raemond, après des études parisiennes et toulousaines, s'installa très vite à Bordeaux. Il partageait sa vie entre deux passions qu'il considérait comme inséparables : son poste de conseiller du roi au Parlement et son activité de controversiste. Il lutta pour la défense de son dogme par l'échange d'œuvres littéraires apologétiques, destinées à convaincre l'Ennemi de l'hérésie que véhiculait sa confession. Catholique fervent, il défendit l'Église catholique romaine au sein de ses trois ouvrages : *L'Erreur populaire de la Papesse Jeanne* publié de manière anonyme à Bordeaux en 1587, *L'Anti-Christ* qui parut dix ans plus tard et *L'Histoire de la Naissance, Progrès et Décadence de*

*l'Hérésie de ce siècle*<sup>1</sup>, publiée à titre posthume par son fils François en 1605. Ces trois œuvres sont intéressantes car elles illustrent à elles seules ce qu'a pu être la controverse à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Elles mettent ainsi à jour les grandes polémiques religieuses qui perdurèrent jusqu'à Jacques-Bénigne Bossuet.

### La coexistence de deux voix : le principe de la double énonciation

Les ouvrages de Raemond, dont la genèse prend place dans la violence des guerres civiles, illustrent la visée première d'un texte polémique : l'anéantissement de l'Autre par la mise à mort de ses idées. Si la violence langagière devient éclatante dans la controverse de la Renaissance c'est d'abord parce qu'elle cristallise la pire des angoisses d'une époque donnée : celle de la naissance d'une autre identité confessionnelle. Les ouvrages de controverse religieuse appartiennent donc à un sous-genre de ce que l'on nomme communément la « polémique ». La caractéristique première d'un discours polémique est de laisser entendre la « voix » de son énonciateur : il s'agit bien d'un *discours* dans lequel les « interventions » du locuteur, du narrateur ou de l'énonciateur créent un échange verbal. Les textes littéraires sont ainsi envisagés dans leur dimension « interactive », c'est-à-dire comme ayant un fort pouvoir d'action sur autrui.

Plus que tout autre discours argumentatif, la polémique utilise une stratégie rhétorique particulière. Lors de cet affrontement, il faut à l'énonciateur assumer en partie le discours adverse afin de pouvoir l'anéantir. Cet anéantissement de l'adversaire se fait sur son propre « terrain », pourrait-on dire, et, pour qu'il soit efficace, il faut indéniablement que le contre-discours soit audible. La parole des deux combattants se fait donc entendre pour que l'affrontement soit « loyal ». Cette loyauté du discours polémique est un élément problématique dans la mesure où le contre-discours est assumé par son propre détracteur. Peut-on, dès lors, considérer cette parole comme sincère et honnête ? C'est en cela que Marc

1. Pour les références à cet ouvrage, nous noterons le titre « HNPDS » ainsi que la page de l'édition de 1605.
2. Pour ces questions théoriques, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages suivants : AMOSSY, 2006 (2<sup>e</sup> édition) ; ANGENOT, 1982 et 2008 ; BENVENISTE, 1966 et 1974 ; DECLERCQ, 2003 ; GOFFMAN, 1974 ; HALLSALL, 1988 ; KERBRAT-ORECCHIONI, 1980 et 1980 ; KIBÉDI-VARGA, 1970 ; KUPERTY-TSUR, 2000 ; LE BOULHEC, 1995 ; MAINGUENEAU, 1976 (2<sup>e</sup> édition 1991) et 1983 ; PERELMAN C. et L. OBRECHTS-TYTECA, 1970 ; PERELMAN, 1977 et 1989.

Angenot, dans son ouvrage portant sur la littérature pamphlétaire, affirme que le discours polémique est un discours « agonique »<sup>3</sup> laissant entendre à l'intérieur du discours une autre voix, celle qui assume le discours adverse. Ce truchement a une double fonction : démontrer la thèse de l'énonciateur tout en réfutant la thèse adverse. On mesure dès lors, le rapprochement qui peut être fait avec le genre théâtral. En effet, le caractère agonique du discours polémique n'est pas sans rappeler le principe même du théâtre polémique : la mise en scène de personnages assumant chacun un discours opposé à l'autre. On peut songer par exemple à *La Comédie du pape malade et touchant à sa fin*, pièce dans laquelle la voix protestante côtoie la voix catholique par la présence de personnages comme Le Pape, l'Hypocrite, Prestrise, L'Afamé, Satan, et d'autres encore.

Pour aller plus loin, nous pourrions nous demander si le discours polémique, comme le théâtre, ne se fonderait pas sur une double énonciation, déplacée, décalée, peut être différente mais bien présente à la fois. Le polémiste dans son discours s'adresse en effet à deux lectorats différents : son propre camp et son ennemi. L'arsenal d'armes à sa disposition est rendu plus efficace par cette « double énonciation ». Dans le cas de Raemond, comme pour beaucoup d'autres polémistes d'ailleurs, la double énonciation pourrait devenir triple : le discours s'adressant à l'Autre, au Même et au Pair de manière simultanée. Plus évident que la double énonciation, un autre point commun peut être noté entre discours polémique et théâtre polémique : il s'agit de la question des « personnages ».

### Le « personnage » de l'Adversaire : un personnage de théâtre ?

Dans le théâtre polémique les « personnages » rencontrés au fil de l'argumentation sont des stéréotypes. Ils véhiculent le discours-type si l'on peut dire, celui que les ouvrages de controverse combattent aussi mais de manière certes plus théologique. N'oublions pas que le théâtre revêt une dimension plus populaire que la controverse religieuse. L'adversaire doit être attaqué parce qu'il représente l'idée à anéantir. C'est pour cette raison que les personnages sont souvent des allégories. Comme le souligne Estelle Doudet dans un article consacré au

3. ANGENOT, 1982 : 34 : « Le discours agonique dont, en première approche, le pamphlet est une forme historique particulière, appartient aux modes enthymématique et doxologique. Il suppose un contre-discours antagoniste impliqué dans la trame du discours actuel, lequel vise dès lors une double stratégie : démonstration de la thèse et réfutation/disqualification de la thèse adverse ».

« Statut et aux figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles) » :

le double ancrage de la satire a fait de l'allégorie l'arme la mieux adaptée à son fonctionnement narratif. La personnification allégorique possède en effet une présence à double foyer, à la fois *persona* fictive et *senefiance*, dénonçant un abus contemporain tout en le généralisant suffisamment pour l'inscrire dans un horizon moraliste<sup>4</sup>.

C'est pour cette raison que le personnage du pape n'est pas nommé précisément dans les pièces polémiques et garde un nom « générique ». Au contraire, dans les ouvrages de Florimond de Raemond, l'ennemi est bel et bien nommé. L'Autre devient clairement Jean Calvin ou Martin Luther et n'est pas désigné par un des vices dont il est accusé. Il y a dans *l'Histoire de l'Heresie* un réel travail de construction du personnage, notamment pour Martin Luther. C'est d'ailleurs cet exemple que nous prendrons en considération. L'intention polémique de Raemond est claire, comme l'hérésie ne vit pas en tant que telle mais qu'elle est d'abord supportée par des hommes éminemment diaboliques, la peinture du portrait de l'hérésiarque doit mettre au jour une vie qui devient alors le miroir de ses penchants abominables<sup>5</sup>. Le luthéranisme est une religion dont les mœurs des adeptes ne sont guère recommandables et c'est ce qu'il ne cesse de démontrer dans ses écrits. Pourtant, Raemond prend soin de se défendre de toute mythification :

Mais comme le peintre fidele qui represente esgalement les beautez & laideurs du visage qu'il a entrepris de pourtraire au naturel, je le feray voir en son jour, sans que la passion desmesuree des uns, ny la loüange flateuse des autres, me tire hors du droit sentier de la verité, que j'ay pris la peine de ramasser dans les livres des bons autheurs non partiaux, ou recueillir des memoires de ceux qui ont vescu de son temps. (*HNP DHS*, p. 24)

La « diabolisation » de Luther est une constante des biographies catholiques du réformateur allemand. Raemond n'échappe pas à la règle même si sa manière de procéder diffère beaucoup de celle de ses prédécesseurs. En effet, la construction de l'*ethos* diabolique repose ici sur une méthode plus subtile. Dans le chapitre VII

4. DOUDET (2008 : 18).

5. VANDIVER *et al.* (2002 : 49) : « Cochlaeus is the heresiographer *par excellence* among Reformation-era Catholic controversialists. He differs from many of his contemporaries in the importance he gives to the lives of his antagonists. Heresy for him is not a set of erroneous ideas to which the unwary might be exposed, but a tool in the hands of wicked persons who seek to corrupt others ».

du premier livre de *L'HNPDHS*, Raemond consacre son discours aux méthodes que le Diable aime employer pour ravir les moines et les rallier à son combat contre Dieu. Ces pages offrent de beaux instants de narration où Raemond profite de son sujet pour faire intervenir le Malin en personne au discours direct :

Pauvre homme, dit-il a l'oreille de celuy qu'il veut seduire : Qu'as-tu affaire d'affliger ta chair, jeusner, veiller, porter la haire comme tu fais, te renfermer dans un cloistre, passer le reste de tes jours en solitude? Pourquoi, pauvre Capucin, couvres-tu ton corps d'un gros drap, doublé d'un cilice, marches-tu nuds pieds, couches-tu sur la simple paille, tellement coffré dans ton habit, qu'il ne t'est loisible d'en changer, ny dans la froide sueur de la mort prendre seulement une chemise? Pourquoi miserable Fueillan, te privés-tu de manger de la chair, & vis-tu avec tant d'austeritez? Et toy aussi solitaire chartreux, qui parmy tant de macerations, te privés mesmes de la compagnie de tes plus privez, sans oser parler qu'avec licence, prisonnier dans ces sombres demeures, où tu t'es renfermé: croy moy, brise ceste prison, pauvre miserable, & jôüis de la liberté que Dieu t'a donné. Tu es nay libre, & non esclave, qu'as-tu affaire de t'en priver, pour le peu de temps que tu as a jôüir de la douceur de ceste lumiere? Ton Dieu n'est pas si rigoureux pour requerir cela de toy. Le christ a souffert pour toy, enduré pour toy, & mort pour toy. Où est-il commandé dans l'Ecriture, de se mettre ainsi à la cadene, de souffrir & partir pour aller au ciel? Ce ne sont que superstitions. Tu peux, sans offense, gouter les plaisirs & les delices du monde, estendre ta posterité par la succession de beaux enfants, prenant une compagne en ta vie: tous les plaisirs du monde n'egalent pas celuy-là. Donne le poil folet aux plaisirs, & les poils gris à Dieu, c'est son partage. Et toy qu'il a advantagé de beaucoup de graces, te veux-tu cacher, veux-tu t'offusquer toy mesme la lumiere? Peux-tu pas en tant de diverses sortes de religions, dont Dieu veut estre parmy la terre, faire paroistre ou ton sçavoir ou ton eloquence, ou aspirer aux dignitez pour servir ta patrie, en servant ton Dieu; comme tu peux acquerir des biens & des richesses, & non perir miserablement dans ceste pauvreté où tu es? N'y a-t-il un Paradis que pour les moines encloistrez? Le mariage, & les richesses ne l'ont pas fermé à Abraham, non plus qu'à David. Tu as fait ton vœu a la volée. Dieu y aura esgard, il balancera ta justice avec ton infirmité. Gouste qu'est-ce que du monde, tu t'en pourras retirer quand tu voudras. Ce n'est qu'une promenade. Es-tu plus saint que David? Plus sage que Salomon? Plus fort que Samson? qui ont passé leurs plus beaux ans entre les femmes? Delivre ton pauvre forçat de la galère, jôüis des plaisirs, apres tout, un mea-culpa à ton heure derniere d'affranchira de tes debtes, comme ce grand voleur qui accompagna le Christ à la mort. (*HNPDHS*, p. 42)

Le discours du Diable est d'une réalité troublante: la technique vise à ne pas proférer de blasphèmes « directs » mais à montrer subtilement tout ce que la vie monastique implique et l'absurdité qui découle de ses règles. L'originalité de Raemond est ici de fonder le discours persuasif du Diable sur des arguments employés par Luther lui-même dans ses ouvrages. Les références sont finalement assez limpides pour un lecteur qui connaîtrait l'œuvre du réformateur. Ainsi

dans son *Jugement sur les vœux monastiques*, Luther s'emploie à démontrer toute l'absurdité de la privation de liberté :

Le vœu monastique est dangereux, on ne peut en douter, par là même qu'il ne peut se réclamer ni d'un texte ni d'un exemple scripturaire ; l'Église primitive elle-même et le Nouveau Testament ignorent entièrement l'usage de faire quelque vœu que ce soit, bien loin d'approuver le vœu perpétuel particulier dont l'objet est la très rare et miraculeuse chasteté. Il s'agit là d'une pure et pernicieuse invention des hommes, du même genre que toutes les autres choses qu'ils ont inventées. Que si, cependant, selon les Actes, Paul, lié par un vœu, se purifie avec quatre autres hommes, qui ne voit qu'il y avait là comme un résidu de l'ancienne Loi, pour ne pas préciser qu'il s'agissait d'un vœu temporaire ? Car le même apôtre se conformait encore, avec les Juifs, à toutes les autres exigences de l'ancienne Loi, mais il ne voulut pas en faire un exemple pour le Nouveau Testament : bien au contraire, lorsqu'il s'adressait aux païens, il négligeait la Loi<sup>6</sup>.

Le discours du Diable va dans le même sens et dénonce plusieurs « travers » de la vie monastique. Pour ce faire, il insiste sur les œuvres du Christ, la liberté du Chrétien, la pauvreté et l'Extrême-onction.

L'ingéniosité de Raemond repose sur le fait de condamner le discours adverse de manière indirecte. En plaçant le discours luthérien dans la bouche du Malin, le polémiste le condamne *ipso facto*. La discussion n'est alors plus nécessaire : les dogmes luthériens s'anéantissent d'eux-mêmes parce qu'ils sont proférés et transmis par le Diable en personne. Si, pour Raemond Luther est influencé par le Malin, il demeure bien entendu en partie responsable des troubles que connaît la Chrétienté.

Parallèlement, *L'HNPDS* s'emploie à faire des hérésiarques protestants des « *diaboli ex machina* » comme peut en témoigner la discorde entre Augustins et Jacobins sur les Indulgences, discorde qui naît de l'influence directe du Diable sur les événements :

Ainsi le diable considerant ces deux regimens des Augustins & des Jacobins, animez les uns contre les autres, jette de la poudre & de l'huile dans le feu, eschauffe ces testes pleines d'envie, de haine, d'avarice, & d'ambition, qui ne debatoient la pluspart que pour la marmite. (*HNPDS*, p. 46)

6. LUTHER, 1999 : 890-891.

Néanmoins, Raemond semble refuser le recours au merveilleux. La légende, d'abord véhiculée par un pamphlet de Petrus Silvius en 1533, porte sur les origines diaboliques de Luther<sup>7</sup>. C'est lui qui dessine la silhouette du portrait catholique de Luther à la Renaissance.

Le polémiste bordelais procède de la même manière lorsqu'il s'agit de rapporter la mort de Luther. Dans un premier temps, la description des événements est tout à fait neutre. Les circonstances de la mort du réformateur sont évoquées simplement et l'auteur en donne les différentes causes :

Après avoir ainsi entretenu quelque temps la compagnie sur ce conte avec un visage gay, s'estant mis au lict, & avoir reposé un peu, il sentit les approches de la mort, tellement pressé qu'avant l'arrivée des medecins il rendit l'ame. Il y en a qui disent qu'il expira comme Arrius, s'estant levé de son lict pour soulager son ventre. Sleidan toutefois, et Jonas qui se fit appeler le Juste, escrivent qu'après avoir soupé & reposé un peu dans le lict, il mourust pressé d'une douleur d'estomach, ayant atteint l'an climasteric. Ce Juste au discours qu'il a fait, escrit qu'il exhortoit peu avant les assistans de prier Dieu pour pour nostre Seigneur, & son Evangile, afin qu'il luy succedast bien. *Orate pro Deo nostro, ut ei cum Ecclesiae suae causa bene succedat* : Priere nouvelle & inouye. Car le Concile de Trente, disoit-il, & l'abominable Pape, luy sont griefvement adversaires. Voila son dire, les derniers vœux de son ame, & les dernieres paroles de sa bouche. Voila les imprecations & maledictions qu'il jettoit a son depart contre le Chef de l'Eglise. [...] (HNPDHS, p. 332-333)

Pour parachever le portrait diabolique de l'Ennemi, Raemond insiste sur la mauvaise odeur se dégageant du cadre de Luther comme pour dire à son lecteur, qui connaissait le *topos* du cadavre du saint dont l'odeur n'est jamais pestilentielle, toute la malignité du réformateur :

Son corps puant outre mesure, & duquel on ne pouvoit approcher, fut mis dans une caisse de plomb, & porté dans l'Eglise de saint André, toutes les cloches de la ville sonnantes, & les croix portees au devant de la biere, suivie des Comtes, & de tout le peuple : Jonas fit de l'oraison funebre. [...] Le Duc de Saxe adverty de la mort de Luther, envoya demander le corps aux Comtes de Mansfeld pour luy dresser sa sepulture à Witemberg ; ce qu'ils luy accorderent, & fut le corps conduit avec pompe & ceremonie sur un chariot couvert d'un drap noir, barré d'une croix blanche, suivy d'une litiere où estoit sa Nonnain exploree, & ses trois enfans apres : *Trois monuments d'amour incestueux*. [...] Le chariot estoit accompagné de quarante chevaux. A l'arrivee a Witemberg, on luy avoit dressé un plus magnifique chariot, mais a cause de la puanteur qui sortoit de ce corps, on n'osa le remuer de sa place. (HNPDHS, p. 333-334)

7. Petrus Silvius, *Zwey neugedruckte nützlichste buechlein, Aus welchen das ers<sup>te</sup>te handelt von der gmeynen Christlichen kirchen und mechtiglich erkleret*, cité par BACKUS, 2008 : 22.

Même si le personnage que Raemonnd construit de Luther dans son ouvrage s'avère, du point de vue historique, très bien documenté, il ne peut toutefois pas s'empêcher de céder à la tentation de la diabolisation du personnage. Sa démarche est fine : il ne tombe pas dans l'écueil de la « légende » populaire portant sur les « privées conversations » de Luther et du diable et, en fin de compte, le réformateur lui-même n'est que très peu diabolisé, le polémiste préférant de loin s'attaquer au discours luthérien. L'assaut polémique dans *L'HNPDHS* paraît alors se concentrer sur les dogmes, évitant ainsi le mauvais argument *ad personam* si inconvenant pour l'image que l'auteur veut donner de lui-même. Cependant, tout est encore affaire de rhétorique et l'attaque envers Luther est bien présente. Malgré les précautions prises par Raemonnd, le personnage de Luther dans *L'HNPDHS* est bien digne des personnages de théâtre. Même s'il refuse le merveilleux, le doute sur les rapports étroits entre Luther et le diable s'immisce indéniablement dans l'esprit des lecteurs. Il adopte la même posture en ce qui concerne Jean Calvin et recourt, encore une fois, à des artifices littéraires lui permettant de construire implicitement un discours allant dans le sens de la dénonciation, tout en restant aux yeux du lecteur, celui qui prouve le danger qu'encourt l'Église romaine à laisser œuvrer un personnage qui ne souhaite que sa ruine.

Un dernier aspect de la polémique doit être rappelé ici : il s'agit de la dimension « performative » du discours polémique, dimension importante pour notre étude de la perméabilité des genres. Cet axiome du genre est fondamental pour qui veut saisir la violence qu'il peut véhiculer. En cela, il permet le déploiement d'un « Je » et d'un « Tu » beaucoup plus forts. Aussi, le caractère performatif émerge-t-il du discours sur l'Autre.

### Le langage polémique ou la parole assassine

Le caractère performatif des ouvrages de controverse naît de l'emploi de l'invective. La violence peut alors s'exercer dans et par le discours littéraire. L'emploi des invectives se fait alors geste de violence, geste assumé et revendiqué, geste politique et idéologique incarnant l'instant précis où les mots deviennent bourreaux. Les invectives se rapportent en outre à ce que l'on nomme généralement l'argument *ad hominem* ou l'argument *ad personam*. Mais le recours à l'insulte comme argument semble poser problème dans la mesure où du strict point de vue dialectique, l'argument *ad hominem* est un parallogisme dont l'efficacité logique est quasiment nulle. En revanche, la rhétorique considère ce type d'argument comme un élé-



ment intéressant, intimement lié à l'*ethos* de l'orateur. En effet, il faut considérer le contexte de diffusion de l'invective, contexte éristique qui impose la recherche de l'argument parfait qui mettra à mal la thèse de l'adversaire. En usant de l'argument *ad hominem*, le controversiste pointe du doigt une faiblesse de l'adversaire pour en tirer avantage par l'affaiblissement de son autorité. Les ouvrages sont des armes certes, mais si la métaphore du combat est judicieuse c'est aussi parce que l'ouvrage en lui-même devient une bombe lâchée sur le camp adverse. La polémique religieuse est bien un jeu de questions-réponses durant lequel chaque œuvre est avant tout l'élément d'une chaîne argumentative précise. Les armes spécifiques à chaque camp sont finalement employées par tous et constituent des *topoi* de la controverse de cette époque, *topoi* que nous retrouvons aussi dans le discours tenu par les personnages des pièces de théâtre de la même période.

La nouveauté des armes rhétoriques employées à la Renaissance est intéressante. Le néologisme ou l'insulte plus vulgaires les uns que les autres étaient couramment employés par les catholiques et les protestants. Florimond de Raemond est à ce titre un bon exemple. Pourtant, ses ouvrages montrent une évolution dans le recours à l'invective.

Dans *L'Anti-Christ* (1597 : 5), Raemond ne manque pas d'accuser ses adversaires d'emprunter cette dangereuse voie :

Il faut que je confesse que je faisoy scrupule & avois horreur, de coucher en ce discours ces Iliades d'injures, si bien choisies & adjancées, qu'on rencontre à tous coups dans les livres de noz Reformateurs. Car *Par les mauvais propos, les bonnes mœurs se gastent*. Mais il m'a esté impossible de passer legerement par-dessus. Aussi ay-je pensé qu'une bonne ame catholique, n'en pourra tant soit peu estre esbranlee. Quant aux autres il n'y aura pour ce regard rien de nouveau pour eux. Ce sont les perles & les diamans, desquels leurs cabinets sont enrichis, & dont sont parez les livres qu'ils ont ordinairement en main. Ils nous surpassent en cecy, mais nous leur en quittons le prix. Je sçay bien qu'il n'est rien plus naturel que d'haïr son contraire & d'aimer son semblable. Et que la plus ennemie contrariété est celle qui nous fait contrarier en la religion. Il ne faut pas pourtant outrepasser les bornes de la modestie Chrestienne, afin que nous ne semblions plus ennemis de toute humanité, qu'amis d'aucune religion : afilant, apointant, aguisant la langue, la plume, & le fer, pour nous piquer par outrage, nous satyriser par escrit, & nous entre-homicider par meurtres execrables.

Raemond met en avant le fait que l'invective appartient à l'ornement du discours. Ce sont les « perles », les « diamants » des ouvrages de ses adversaires. Par l'emploi de la métaphore *in absentia* bien connue des pierres précieuses, Raemond donne simultanément au lecteur une idée qualitative de ses ouvrages. Pour

lui, les « diamants » sont autre chose, en l'occurrence les citations des autorités auxquelles il se réfère pour appuyer ses arguments. On comprend dès lors que l'invective joue un rôle important sur les émotions que l'auteur veut donner à son public, elle ridiculise l'adversaire et le place dans une relation d'infériorité intellectuelle avec son détracteur. Il devient indigne de participer au débat. En cela, l'invective est à la fois constitutive de l'*ethos* et du *pathos*.

L'invective se rencontre dans les ouvrages aussi bien protestants que catholiques, il n'est donc pas rare d'en croiser quelques-unes dans les œuvres de notre auteur. Mais en bon catholique devant user d'un langage châtié, Raemond s'excuse d'être tombé dans ce travers :

Puis que vous avez voulu vous rendre fameux en diffamant nos Pontifes, excusez-moy si en les soutenant, je me suis produit en public. C'a esté pourtant sans fiel & sans venin, voire sans attaque. A la verité j'ay esté esmeu de vos mesdisances. Et qui ne l'eust-esté ? Il est mal aisé de traiter une chose serieusement dans quelque chaleur & contention d'esprit, dit quelqu'un chez Plutarque. La dispute n'en vaut que mieux, la verité reluit plus, quand les raisons se pressent, les arguments se picquent, & les disputant s'esguillonent, comme deux couteaux s'entre-aiguisent affilez, l'un contre l'autre. Mais en cela il y faut de la moderation, il ne faut pas que ce soit un combat à outrance.

Il y a certaines bornes qu'on ne peut outrepasser sans enfreindre le droit & le raisonnable. Plusieurs d'entre vous & des nostres aussi, les franchissent bien souvent, ne pouvant tirer une seule ligne sans injure & propos satyriques : s'il m'est eschappé quelque mot aigre & piquant, ne n'a pas esté par dessein. Vous estes allez les premiers, & je vous ay suivis, ou pour mieux dire, vous avez couru devant, & m'avez trainé apres. J'ay surpayé vos raisons de raisons, restant redevable aux injures que vous esclancez contre le saint siege (*L'Anti-Christ*, 1597 : 5).

Raemond condamne ici clairement les actes de « terrorisme lexical<sup>8</sup> » couramment commis par les controversistes protestants. Certains actes sont d'ailleurs punissables par la loi – comme le blasphème par exemple. C'est ce que Raemond nomme ici les « bornes qu'on ne peut outrepasser sans enfreindre le droit et le raisonnable ». On en conviendra, le passage mérite d'être cité ne serait-ce que parce qu'il pointe du doigt plusieurs éléments fondamentaux : nous y retrouvons ainsi une définition de la polémique protestante de l'époque et la controverse catholique, par un jeu de miroir, apparaît aussi nettement. Viennent ensuite

8. Expression employée par ANGENOT, 1982.

les techniques de réfutation et leur fin : la passion doit émaner du discours sans pour autant cesser d'être gouvernée par la raison. Enfin, que décrit Raemond sinon le combat à armes égales entre deux adversaires ? Les couteaux qui s'« entre-aiguisent » semblent donner aux convictions qui s'affûtent par la confrontation des idées, une sonorité toute matérielle. La « modération », quant à elle, apparaît comme la condition nécessaire à la loyauté de la bataille. C'est en cela que les protestants sont condamnables pour Raemond, précisément parce qu'ils se laissent emporter par la passion et abusent d'injures et de propos « satyriques ».

Nous l'avons vu, la modération doit gouverner la prise de parole polémique, pourtant, la dernière œuvre de Raemond a régulièrement recours à l'invective. Par exemple, le « Vœu de l'auteur » prévient le lecteur de la teneur du propos qu'il s'apprête à lire :

Voicy à troupes infinies, Seigneur, des ennemis armez, que le serpent jaloux de ta grandeur, a fait naistre, semant les dents de son envie dans le champ de ton Eglise, & me voicy soudain en camp clos pour le defendre de ces lyons rugissans, loups ravissans, dragons monstrueux, & des mordantes viperes. Leur desfaite est assurée, Seigneur, s'il te plaist, comme à un Hercule nouveau, faire distiller sur ma langue, & decouler en ma plume, quelques gouttes du laict celeste, duquel l'un & l'autre prenant sa trempe (sic) je puisse par celle-cy, à voix d'airain, égalant le tonnerre, entonner à tous le monde, & par cèt autre, empraindre en ce papier durable à plusieurs siecles, plus fort que le burin sur le fer, les crimes de leze Majesté divine & humaine, les maux infinis & estranges impietez, semées par ces monstres Heretiques emmy la pureté de l'Eglise Catholique : Et comme ta Toute-puissante bonté a ruiné le tour de leur confusion, eslevée contre le Ciel, jettant la diversité des langues entr'eux, la multiplicité d'opinions contraires, & la pomme de discorde, qui comme une autre dent de Cadmus, ont fait qu'ils se sont entre-desfaits. *Donne, Seigneur, que l'infidele armée, / Soit par soy-mesme en son sang consommée, / Qu'elle puisse elle-mesme tuer.* Borne le cours de leur gloire, arreste le courant de leur folie, & rends à leur temerité tout ce qu'elle merite. Fay esvanoïr ces ampoules de vanité, qui s'eslevent contre toy sur les torrens battus de leur insatiable ambition. Il ne reste que pour leur dernier aneantissement que de les exhiber tels qu'ils sont, & ils ne seront plus & faire voir leurs erreurs, ce sera les avoir valablement confutées. Ils courent sans jugement vers leur malheur, & ne sentent point que tes grands jugemens courent apres eux pour les perdre. Leur faire voir le Soleil, Seigneur, c'est les esbloüir, & les faire recognoistre pour des aigles illegitimes<sup>9</sup>.

Dans cet extrait, Raemond met en avant tout un arsenal d'images plus fortes les unes que les autres. Si les injures ne sont pas réellement présentes, le recours

9. *Histoire de la Naissance, Progrez et Decadence de l'Herésie de ce siècle*, « Vœu au lecteur ».

à certains symboles permet de dresser un portrait peu flatteur de l'Adversaire. Tout d'abord, comme dans beaucoup d'ouvrages de polémique religieuse, le bestiaire convoqué par l'auteur met l'accent sur les traits de caractère des ennemis à combattre : nous y croisons d'abord un « serpent » puis des « lyons », des « loups », des « dragons », des « vipères » et, enfin, des « aigles illégitimes ». Le bestiaire de cet extrait n'est pas original. Raemond use ici de *topoi* que la littérature apologétique utilise depuis l'Antiquité chrétienne et qu'elle emprunte directement à la Bible. L'assimilation à l'animal entre dans l'étude de l'invective car elle permet à l'auteur de dénoncer les caractères vils de ses Adversaires. Ainsi, les protestants sont gouvernés par le « Serpent », symbole du diable, et sont souvent assimilés à l'armée de Satan dans la polémique catholique, tout comme la hiérarchie de l'Église romaine devient, sous la plume des polémistes réformés, la troupe infinie du Malin. Aux côtés du Serpent se tiennent généralement les lions, les loups, les dragons et, plus globalement, les « monstres ». L'image du « Lion » est très fréquemment utilisée. À côté du caractère bénéfique de l'animal, le lexème est également porteur de connotations négatives et péjoratives. En effet, le lion n'est pas uniquement le symbole du courage, de la puissance et de la noblesse, il peut aussi désigner la cruauté, l'orgueil et la puissance tyrannique. C'est bien dans ce sens-là que l'emploie notre auteur. Les « loups » et les « vipères » font aussi partie des mots les plus utilisés par la polémique religieuse et n'ont quant à eux qu'un sens péjoratif. Si au Moyen Âge, le loup désignait le démon en partie à cause de son caractère rusé, la littérature de la Renaissance préfère évoquer l'animal pour sa seule voracité et sa grande rapacité. Il s'agit du mot le plus péjoratif du bestiaire polémique avec celui de « vipère ». Ils sont utilisés indifféremment par les deux camps : le « grand loup Romain » par exemple, désigne chez Bade, le pape. Raemond utilise donc ces expressions en toute connaissance de cause, n'hésitant pas à reprendre les termes mêmes de la Bible : les « loups ravissants » se trouvent par exemple chez Matthieu lorsqu'il évoque – et la reprise raemondienne prend alors tout son sens – les faux prophètes : « Méfiez-vous des faux prophètes qui viennent à vous en habit de brebis mais au-dedans sont des loups ravissants »<sup>10</sup>.

À côté du bestiaire, le passage dresse un portrait quasi-injurieux des protestants. Ils sont tour à tour « impies », « confus », « fous », « vaniteux » et « insatiatement ambitieux ». Les adjectifs employés par l'auteur ne sont pas des « invectives » en

10. Mt, 7, 15.

tant que telles, c'est le sens qui se dégage du texte qui est injurieux. Le portrait que Raemon dresse de ses adversaires est clair : ils possèdent les pires défauts et leur comportement, leurs caractéristiques mêmes fondent leur illégitimité. En effet, l'auteur insiste sur l'existence de nombreuses branches du protestantisme, qui comme un serpent à plusieurs têtes (selon une expression de l'auteur), attaque l'antique religion catholique. Cette multiplicité des religions est en elle-même un gage de leur erreur tout comme le grand nombre de langues dans lesquelles les différents hérésiarques s'expriment. Enfin, l'auteur met en avant la manière dont il entend réfuter les erreurs protestantes et conduire son argumentation : pour lui, révéler les erreurs, les noter semble suffire à éradiquer les opinions nouvelles. Mais révéler les erreurs, c'est aussi ôter le masque que l'ennemi porte, le mettre à nu et découvrir jusqu'où va l'imposture, bref, il s'agit bien ici de tuer l'Autre.

L'emploi de l'invective a bien un caractère performatif. Certes, elle sert une entreprise rhétorique plus générale mais, en détruisant la pensée de l'Adversaire, que font les polémistes sinon le mutiler ? En mettant à mal les théories adverses, le polémiste ne dépèce-t-il pas le corps de son adversaire comme à l'époque on exposait les cadavres ennemis sur la place publique ? Les hérésiarques deviennent alors de véritables « personnages », animés, quasi-vivants, personnages qui ne sont pas sans rappeler les figures stéréotypées des textes dramaturgiques.

La rhétorique employée dans les textes de polémique religieuse relève donc d'une intention délibérée d'anéantir l'Ennemi en lui fermant définitivement la bouche et faisant cela, maniant l'invective aussi bien que la hallebarde, le polémiste ne fait-il pas de son adversaire de papier un martyr au sens religieux du terme ?

## Bibliographie

### *Sources primaires*

- LUTHER, Martin, *Jugement sur les vœux monastiques*, dir. M. Lienhard et M. Arnold, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1999.
- RAEMOND, Florimond de, *Histoire de la naissance, progrez et decadence de l'Herésie de ce siecle*, Paris, Charles Chastellain, 1605.
- , *L'Anti-Christ*, Lyon, J. Pillehotte, 1597.

### *Sources secondaires*

- AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2006 (2<sup>e</sup> édition).
- ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire – typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- , *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, 2008.
- IRENA BACKUS, *Life Writing in Reformation Europe – Lives of Reformers by friends, Disciples and foes*, Aldershot, Ashgate, « St Andrews studies in Reformation history », 2008.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974.
- DECLERCQ, Gilles, MURAT Michel et DANGEL, Jacqueline (dir.), *La parole polémique*, Paris, Champion, 2003.
- DOUDET, Estelle, « Statut et figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles) », dans *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, dir. M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans, K. Lavéant, Rennes, PUR, 2008, p. 15-31.
- GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- HALSALL, Albert W., *L'art de convaincre : le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (dir.), *Le discours polémique*, Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Lyon, PUL, 1980.
- , *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

- KIBEDI-VARGA, Aron, *Rhétorique et Littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- KUPERTY-TSUR, Nadine (dir.), *Écriture de soi et argumentation : rhétorique et modèles de l'auto-représentation*, Actes du colloque de l'Université de Tel-Aviv, 3-5 mai 1998, Université de Caen-Basse-Normandie, Centre de recherche Textes-histoire-langages, Université de Tel-Aviv, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000.
- LE BOULLUEC, Alain (éd.), *La Controverse religieuses et ses formes*, Centre d'Études des Religions du Livre, Paris, CERF, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976 (2<sup>e</sup> édition 1991).
- , *Sémantique de la polémique – Discours religieux et ruptures idéologiques au 17<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- PERELMAN, Chaïm, *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977.
- , *Rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.
- , et OBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970.
- VANDIVER, Elizabeth et al. (éd.), *Luther's Lives: Two Contemporary Accounts of Martin Luther*, Manchester, Manchester U.P., 2002.





Jean-Pierre Bordier, « Découvrir *La Vérité cachée* »,  
*Théâtre et polémique religieuse*, 2014,  
mis en ligne en Juillet 2014,  
URL stable <<https://sceneeuropenne.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





## Découvrir La Vérité cachée

Jean-Pierre Bordier

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

La *Vérité cachée dedans cent ans faite et composee a six personnages, nouvellement corrigee et aumtee avec les autoritez de la sainte escripture* a été imprimée par Pierre de Vingle à Neuchâtel au début de l'année 1534, quelques semaines après *La Maladie de Chrestienté* (décembre 1533). On connaît l'auteur de la *Maladie de Chrestienté*, Mathieu Malingre, mais l'auteur de la *Vérité cachée* nous demeure inconnu ; dans la notule consacrée à Mathieu Malingre par le *Dictionnaire des Lettres françaises*, Robert Barroux attribue les deux pièces à cet auteur, mais sans le justifier. Après l'édition *princeps*, deux autres nous sont connues : à Genève, par Jean Michel en 1544, à Genève encore, par Antoine Cercia, en 1559. De l'édition Pierre de Vingle Émile Picot connaissait trois exemplaires, mais deux seulement subsistent, l'un à Vienne et l'autre à Paris, ce dernier conservé sous la cote R1000 par la Société d'Histoire du Protestantisme français. Francis Higman les a collationnés<sup>1</sup> ; en 1980, Werner Helmich a publié un fac-similé de l'exemplaire de Paris<sup>2</sup> ; comme celui de Vienne, mais en plus grand nombre, cet exemplaire porte en marge du texte les références des passages bibliques cités. Nous appuierons notre analyse sur le fac-similé de W. Helmich en nous aidant de l'édition annoncée par Jonathan Beck, dont ce dernier a eu l'obligeance de nous communiquer l'état premier, ce qui lui vaut notre grande reconnaissance<sup>3</sup>.

Comme *La Maladie de Chrestienté*, *La Vérité cachée* a connu plusieurs représentations. L'une d'entre elles eut lieu près de Lille en 1563 dans le village de Mouveaux<sup>4</sup> ;

1. HIGMAN, 1996 : 380.
2. HELMICH, 1980, t. 3 : 109-188
3. Voir BECK, 2007
4. LOTTIN, 2003 : 155-161.

elle fut, semble-t-il, fort bien reçue par de nombreux assistants, ce qui ne manqua pas d'en scandaliser d'autres ; un procès s'ensuivit devant l'officialité de Tournai, procès dont les actes ont été conservés aux Archives historiques du Royaume de Belgique. Il se trouva des témoins, ou des accusateurs, pour rapporter que :

Le peuple mal affecté a l'Eglise en fit telle joye que bonnement on ne sçavoit entendre la fin, et dirent pluseurs des divers propos contre les gens de l'Eglise, aulcuns disans que ilz avoient trop longuement seduict le peuple et que le pasté estoit descouvert et que on les devoit assommer, les aultres disoient que le dernier cop de la messe estoit donné et que on n'iroit plus a la messe<sup>5</sup>.

Il s'agit en effet d'une pièce polémique protestante dirigée contre les dogmes, les institutions et les pratiques de l'Église romaine. On y reconnaît quelques thèmes que développe aussi la *Maladie de Chrétienté*, comme le culte des saints guérisseurs et les pèlerinages, le dogme de la présence réelle, l'ignorance volontaire et la cupidité du clergé et d'autres encore. Il est certain que la polémique est le but premier, évident et déclaré de la pièce. Mais la polémique ne réduit pas les moyens du théâtre à un simple instrument, en lui-même indifférent, de la propagande. On dit trop facilement que la moralité est une prédication par personnages. Le théâtre n'est pas le sermon. Cela est si vrai qu'il contient des sermons, non pas des sermons réels adressés directement aux spectateurs, mais des sermons de théâtre insérés dans une action et dans une mise en scène, adressés d'abord aux personnages fictifs de la pièce, et à travers eux seulement aux spectateurs, qui les interprètent aussi bien comme des éléments dramatiques que comme des paroles à eux adressées. La pièce nous invite même aller plus loin et à observer qu'elle fait référence aussi, et cela dès son titre, au théâtre antérieur, traditionnel, même et surtout s'il est catholique, qu'elle en reprend certains tours de métier et certaines références fameuses. Le théâtre peut faire tous les efforts du monde pour se rendre sérieux, il ne peut cesser d'être un jeu.

### Les deux sermons : leur forme et leur doctrine

La pièce commence et se termine par deux sermons antithétiques, tous deux prononcés par des personnifications, Vérité d'abord, puis Simonie, qui a revêtu pour ce faire le costume de Vérité. Ces deux sermons s'opposent autant par la

5. LAVÉANT, 2007.

forme que par la doctrine, qui sont données pour inséparables, solidaires, la forme de la prédication dépendant de son contenu et le contenu s'illustrant dans la manière de prêcher.

### *La forme de la prédication*

Le sermon de Vérité (HELMICH, p. 117-130) n'obéit pas aux règles du sermon médiéval. Il est entièrement en français, sans aucune insertion de latin : les citations de l'Écriture sainte sont souvent accompagnées de références, données elles aussi en français, comme pour permettre aux auditeurs de reconnaître des textes qu'ils ont déjà entendus et lus, de les mémoriser, de s'y reporter ultérieurement et de les méditer sans cesse : « Jesus Christ dit en saint Matthieu / Et en saint Luc et autre lieu » (v. 138-139) ; « Ainsi l'Apôtre nous instruit » (v. 146), « Mais escoutez bien le psautier » (v. 153), « Ainsi dit David audict lieu » (v. 160).

On ajoutera à ces considérations de forme que le sermon de Vérité n'a pas lieu un dimanche ni un jour de fête ; il n'est accompagné ni « du son des prebstres » ni de celui des cloches (HELMICH, p. 115 ; vers 74). C'est une prédication familière, une « homélie » au sens ancien du terme.

À l'inverse, le sermon de Simonie (HELMICH, p. 169-179) se présente avec tous les prestiges du grand sermon scolastique, que la bouffonnerie permet de tourner en ridicule et de dénoncer comme odieux. L'orateur commence par le signe de croix :

*Nomine patris, filii,  
A l'estomach, spiritus sancti.* (Helmich, p. 169 ; Beck, v. 1302-1303)

Même si le second de ces vers est hypermétrique, les mots « A l'estomach » sont bien prononcés au moment où l'orateur, se signant, se met la main sur la poitrine. Le mot français farci dans le latin révèle comme un lapsus le centre d'intérêt du prédicateur. Après une brève oraison où il fait mention des fidèles trépassés, pour lesquels il célèbre de fort nombreuses messes, Simonie énonce, en latin, le thème de son sermon : *Ferte nobis arietes*, en donne la référence, toujours en latin, *Psalmo vigesimo octavo*, et en justifie le choix par la liturgie du jour (*officio hodierno*) – liturgie consacrée au bienheureux saint Ours, protecteur du bétail. Par condescendance envers ses auditeurs, Simonie traduit la citation :

Se mon latin n'entendatis,  
En vostre langue le mettons  
Disant : « Apportez nous moutons. » (HELMICH, p. 170 ; BECK, v. 1331-1333)

Un sermon doit être divisé et la division annoncée : c'est fait, toujours en latin d'abord, puis en français :

Pourtant *presenti sermone*  
*Erunt partes duo bone.*  
*Prima erit risitiva,*  
*Secunda quaestiuiva.*  
 Vous aurez doncques deux parties  
 Dont voz ames seront assouviés.  
 La premiere sera risive,  
 Devotion excitative. (HELMICH, p. 170 ; BECK v. 1336-1343)

Le rire a sa place dans un sermon : c'est celle de l'*exemplum*, qui consiste ici dans le récit d'un rêve fait par le prédicateur ; il a vu le quartier où il habite avec ses paroissiens en proie à un incendie au milieu duquel rôtaient des porcs, qui tendaient leurs pattes de derrière dans la direction du presbytère. Conclusion :

Ces jambons nous devez offrir  
 Selon le theme que disions :  
 « Apportez nous de voz moutons. »  
 Voila la premiere partie. (HELMICH, p. 171 ; BECK v. 1357-1360)

Avant de passer au second point, l'orateur se racle la gorge : « Hem, hem, hem », les trois syllabes de ce grognement séparant, hors métrique, deux vers du même couplet. Invocation à la Vierge Marie, rappel du thème, et c'est l'annonce de la seconde partie, qui avait été qualifiée de *quaestiuiva*, barbarisme où l'on reconnaît à la fois la question scolastique et l'esprit de lucre (*questus*, « l'impôt » ou... « la quête ») qui inspire l'orateur. Ce dernier annonce en effet qu'il ne traitera pas la question de savoir si la gale vient de l'âme, alors que l'autorité de saint Bernard l'y aurait aidé, qu'il passera aussi sur l'épître et sur l'évangile, mais que pour abrégé il se contentera des « accoutumées recommandations ». Elles ne sont pas brèves, pourtant, puisqu'elles s'étendent sur plus de deux cents vers (la première partie en occupait soixante). Le rappel du thème et la doxologie finale sont encore prononcées en latin.

### *Le contenu de l'enseignement*

Le sermon de Vérité commence par « le plus grand commandement », l'amour du prochain :

Aussi je vous veulx animer  
 D'autrui comme vous mesme aymer ; (HELMICH, p. 117 ; BECK, v. 116-117)

Ceste est la Loy et les Prophetes (v. 119)  
 Aussi fault enseigner les siens  
 La vraye reigle des chrestiens :  
 L'ung l'aultre aymer d'une amour pure. (v. 122-124)

À cet enseignement général sont apportées ensuite quelques précisions, qui toutes se rapportent à la pratique de la charité et de la justice dans la vie quotidienne, au travail, qui est indispensable car aucun ne doit vivre à la charge des autres, ainsi qu'au premier commandement, adorer Dieu et lui seul. Très vite, le propos de Vérité se charge de traits polémiques contre les dogmes et les pratiques catholiques, mais il est remarquable que ces traits, enchaînés dans un désordre apparent, s'organisent en réalité sous deux chefs principaux. Le culte réservé à Dieu permet de condamner le dogme de la présence réelle, le culte des saints, les superstitions dont Vérité dresse un catalogue pittoresque, puis de dénoncer le Pape et ses sectateurs comme autant d'Antéchrists ; le devoir de charité devrait interdire au clergé de vivre dans l'oisiveté et lui imposer de travailler de ses mains comme saint Paul.

Simonie, on s'en doute, prêche le contraire. Éloge des prêtres et des religieux, appel aux offrandes de messes pour les morts, à la participation aux confréries, au respect des clauses testamentaires en faveur de l'Église, aux pèlerinages, menaces d'excommunication en cas d'absence à la messe, de rupture du carême, de fraude sur la dîme.

## De la pratique à la théorie : la prédication et l'interprétation la Bible

### *Pratique*

C'est par là en effet que les deux sermons se distinguent le plus nettement. L'homélie de Vérité est un centon de citations traduites directement des Évangiles et du Nouveau Testament, un peu plus rarement de l'Ancien Testament. L'imprimé de Vienne et celui de Paris portent, dans la marge, les références scripturaires et le lecteur voit du premier coup d'œil que chaque vers ou presque de l'instruction initiale, celle qui énonce les préceptes essentiels de charité et de doctrine, trouve son fondement dans l'Écriture. Quand Vérité parle, c'est la Bible qui parle. Les citations choisies sont prises au sens littéral, sans commentaire, sans recours aux

sens spirituels familiers à l'exégèse médiévale ; elles n'en ont nul besoin, car leur sens éclate avec évidence.

En revanche, le sermon de Simonie fait appel à peu de passages bibliques ; ils sont empruntés à des textes rarement cités de l'Ancien Testament. Ils sont proposés en latin, la traduction commence par en tordre le sens littéral et l'interprétation qui en est proposée fait violence au bon sens d'une manière si grotesque qu'elle ne peut être accueillie que par un éclat de rire. Le thème du sermon est emprunté au Psaume 28, verset 1, qui se lit dans la Vulgate :

*Adferte Domino, filii Dei, adferte Domino filios arietum.*

Apportez au Seigneur, fils de Dieu, apportez au Seigneur les petits des béliers.

Il y a quelque distance, on en conviendra, entre cette invitation à sacrifier au Temple de Jérusalem et les gloses proposées par Simonie, que nous avons déjà citées, « Apportez-nous moutons » et « Ces jambons nous devez offrir. » Comment passer de *Domino* à « nous » ? Le jeu de mots est simple. Le mot du psaume se traduirait en français par « Seigneur » ; mais le titre de « sire » est aussi celui qu'on emploie chaque jour pour s'adresser aux hommes d'Église. Dans les farces françaises, « sire Jean » est le nom typique que l'on donne au curé d'une paroisse. Il est donc facile de passer de *Domino*, nom divin, à *domino*, sans majuscule, titre du curé, et de comprendre « apportez à votre curé, fils d'Israël, apportez à votre curé des agneaux », puis « des jambons ». On comprend aussi pourquoi Le Ministre de la pièce refuse d'être appelé « ministre » par Vérité et encore plus d'être appelé « Frere » par Aucun.

Qui suis je, dame ?

demande-t-il à Vérité. Et quand celle-ci lui répond, pour le rappeler à ses devoirs,

Qui ? Ministre.

il se récrie :

Ministre ? Je suis maistre, et chef du peuple. (HELMICH, p. 132 ; BECK, v. 484-487)

Quand Aucun englobe tous ses interlocuteurs dans l'apostrophe « Freres », le Ministre se récrie derechef :

Qui appelles tu « Frere »,  
Paisant, vilain, sans bonnet traire ?  
Mais qui t'a fait si familier ?



Maistre je suys, et bachelier  
 et licentier *in utroque* ;  
 Tu te fais de moy bien privé ! (HELMICH, p. 140 ; BECK, v. 652-657)

Mais un peu plus tard, Aucun revient à la charge en contestant aux curés ignorants le titre dont il se font appeler :

Est il pas digne d'estre sire  
 Qui ne sçait pas lire n'escire ? (HELMICH, p. 147 ; BECK, v. 808-809)

De son côté, le personnage de Peuple ne manque pas d'appeler le Ministre « Mon seigneur » (HELMICH, p. 136 ; BECK, v. 581<sup>6</sup>) et se vante de lui verser les droits qui lui reviennent : en premier lieu la dîme, que pour son salut le décimateur prélève toujours sur les meilleurs articles de sa récolte, puis d'autres encore sur ses terres, que le Ministre a acquis en lui prêtant de l'argent, comme un usurier.

### Théorie

L'art de prêcher et l'interprétation de la Bible font l'objet de débats approfondis dans la pièce. Fier de ses titres universitaires, le Ministre rappelle longuement les principaux points de l'*ars predicandi* :

MINISTRE	
Nos maîtres en predication	696
Disent : « En ceste collation, Nous aurons deux ou troys partie. »	
Thesauriere saluent Marie	
En disant : « A l'accoustumé, Par rithme, nous dirons <i>Ave.</i> »	700
Leurs parties finent en <i>tiva</i> , Themes graphiques <i>primeva</i> .	
Puis question theologalle	704
Font de l'Escot ou Jehan des Halle <sup>7</sup> . Et la grant croix fort perfrontee	
Font a la fin et a l'entree, Et disent quolibetz joyeux	708
Pour resveiller aucuns dormeux. Verité n'a point tel esprit ;	

6. Cf. « Monsieur mon pasteur » (v. 551), « Monsieur » (v. 568), « Prudent seigneur » (v. 606).
7. L'Escot est évidemment la transcription française du nom de Jean Duns Scot ; Jehan des Halle est-il Alexandre de Halès, avec une confusion sur le nom de baptême ?

Tousjours de Dieu, de Jesus Christ  
Ou de sa croix fait son propos ; 712  
Les saintz et mortz laisse en repos. (HELMICH, p. 142 ; BECK, v. 696-712)

Aucun rejette point par point cette argumentation et se réclame de l'autorité du Christ,

Duquel les sermons n'ont partie  
Qui n'ayt en soy esprit et vie. (HELMICH, p. 143, BECK ; v. 728-729)

L'art d'interpréter la Bible suscite autant de débats que celui de prêcher. Dans son sermon, puis dans un entretien privé, Vérité accumule les citations bibliques, mais cela ne suffit pas à convaincre Le Ministre :

Vous l'entendez comme il vous plaict.  
Il faut l'escripture glosser ;  
La lettre occist. (HELMICH, p. 133 ; BECK, v. 509-511)

Vérité conteste vigoureusement cette exploitation du passage de saint Paul « La lettre tue, mais l'esprit donne la vie. » (II Cor. 3, 6). Elle ne pouvait s'en trouver surprise, tant cette exégèse est banale durant tout le Moyen Âge, où elle a servi durant des siècles à chaque interprète à justifier sa propre allégorie contre le regard purement terrestre de ses antagonistes, tant elle a servi aussi à promouvoir la typologie chrétienne contre le littéralisme charnel des juifs. Vérité prend appui sur l'argument qui lui est opposé et profite de l'occasion pour dénoncer les manipulations du « sens allégorique » ; on n'a pas le droit d'isoler une phrase de son contexte, si on veut percevoir le sens qui lui a donné l'auteur sacré :

Sans adjouster ne sans oster,  
Tu debvrois bien le lieu noter  
Que de saint Paul as proposé,  
Lequel plusieurs ont mal glosé.  
De la Loy parle, qui dict lettre,  
Laquelle occist ; Grace faict estre. (...)

De la dénonciation des allégories arbitraires à l'accusation de mauvaise foi exégétique, il n'y a qu'un pas :

A ton plaisir ainsi la tire  
Comme s'elle eust le naiz de cire. (Helmich, p. 134 ; Beck, v. 520-525, 528-529)

Tordre le nez de la Sainte Écriture comme s'il était de cire, voilà une accusation qui n'est pas nouvelle. En général, elle dénonce l'abus d'allégorie, sur lequel est jeté le soupçon de la mauvaise foi. Elle servait le plus souvent aux tenants de l'orthodoxie contre les dissidents, qui devaient forcément utiliser l'Écriture contre l'usage dominant et approuvé. Alain de Lille jetait ce reproche au visage des cathares<sup>8</sup>. La formule était peut-être passée en proverbe.

Les deux représentants du peuple des fidèles, Aucun et Peuple, débattent aussi de ces questions d'exégèse, et ils en débattent techniquement. Peuple, comme l'indique le caractère collectif de son nom, représente la majorité encore catholique, attachée à l'Église romaine par routine et par servilité, tandis qu'Aucun, homme sans qualité mais singulier, représente les bons chrétiens sensibles aux idées réformées, mais qui ne sont pas encore prêts à adhérer à une nouvelle Église. À la fin de la pièce, Aucun décide d'ailleurs de « nicodémiser ». Aucun fait grief à Simonie, qu'il a reconnue sous le vêtement usurpé de Vérité, de citer un passage qui n'est pas dans le texte hébreu de la Bible :

Des son premier mot elle ment,  
 Qui en David n'e[n] autre lieu (impr. : n'es)  
 De Bible n'est ; quant aux Hebreux,  
 Selon lequel le texte est tel,  
 « O princes ! au Dieu eternal  
 Donnez, donnez gloire et honneur  
 Au Dieu eternal createur. » (HELMICH, p. 181 ; BECK, v. 1581-1587)

Il conteste le recours à l'exemple d'Ananie et de Saphire, qu'on n'a pas le droit d'appliquer aux dîmes et aux testaments, ainsi que la formule *centuplum accipies*, censée promettre le paradis à ceux qui multiplient les aumônes au clergé<sup>9</sup>. Cette rigueur à la fois exégétique et morale se confirme à la fin de la pièce : Vérité, que Aucun souhaite recueillir chez lui en secret, lui annonce qu'elle ne lui fera acquérir que des richesses éternelles ; ce sont elles qui récompenseront « aux cent double » les persécutions inévitables ici-bas<sup>10</sup>.

8. ALAIN DE LILLE, *De Fide catholica*, *Patr. Lat.*, t. 210, col. 333.

9. Cette idée non plus n'est pas neuve : Jean Bodel en faisait les gorges chaudes dans le fabliau *De Brunain, la vache au prestre* : « Voirement est Dieus bon doublere. » (BODEL, 1965 : 97). Ce n'est pas le Paradis que gagne le vilain naïf, c'est une vache. Il n'y trouve pas matière à se plaindre.

10. HELMICH, p. 185 ; BECK, v. 1685.

## Veritas de terra orta est : la moralité contre les mystères

Que la droite interprétation de la Bible soit essentielle à la question de la vérité, c'est encore ce que met en lumière le titre de la pièce.

La Vérité est cachée à l'occasion d'un jeu de scène banal dans les moralités dramatiques. Pour se débarrasser de Vérité, dont l'enseignement nuit au Ministre, Avarice et Simonie conviennent d'un stratagème. Elles jettent Vérité dans une mine (une mine à ciel ouvert, pas très profonde comme le montre la suite), Simonie la dépouille de sa robe et s'en revêt pour prêcher à sa place sans être reconnue. Cette ruse réussit auprès de Peuple dont la crédulité coupable est acquise d'avance, mais on vient de voir qu'elle échoue auprès d'Aucun, qui sait distinguer la Vérité du mensonge en dépit du costume... et des conventions théâtrales. Un déguisement, voilà qui ne surprend personne au théâtre à cette époque; le motif du personnage jeté dans un trou rappelait peut-être à certains spectateurs l'histoire de Joseph et de ses frères, mise en scène dans la *Moralité de l'Envie des frères* après l'avoir été dans une pièce du *Mystère du Viel Testament*<sup>11</sup>.

Après avoir été cachée, la Vérité est découverte par Aucun et par Peuple. Les mauvais traitements qu'elle vient de subir ne doivent pas les « scandaliser », c'est-à-dire les plonger dans le découragement et le doute, comme de nouveaux pèlerins d'Emmaüs, car tout cela, dit-elle, est conforme aux plus hauts exemples : le Christ, né dans une mangeoire, « non homme et meseau / Fut estimé, et abjection / Du peuple » (vers 1635-1637), ce qui renvoie à Isaïe 53, 2-4, où le Serviteur de Yahvé est traditionnellement considéré comme une *figura Christi*. Elle rappelle aussi l'exemple de saint Paul, « purgation / des rues saint Paul on appella », renvoyant à I Co 4, 13, *tamquam purgamenta huius mundi facti sumus*. Autant de citations dont les références figurent dans les marges des imprimés, et qui constituent des exemples historiques et non allégoriques; seule l'allusion à Isaïe pourrait passer pour telle, mais elle est justifiée par le Nouveau Testament (Mt 8, 17).

À l'extrême fin de l'imprimé de Paris, on lit une mention étrange : « David, Psaume 84, Verité de la terre est yssue; et Justice voit de la nue. »

Ce verset se lit dans la Vulgate :

Misericordia et Veritas obviaverunt sibi,  
Iustitia et Pax osculatae sunt.

11. La *Moralité de l'Envie des frères*, ou *La Moralité des Frères de Maintenant*, 1970; voir notre étude, BORDIER, 2002; *Le Mistère du Viel Testament*, 1881: 1-44.

Veritas de terra orta est  
et Iustitia de caelo prospexit.

Il a une longue et riche histoire au Moyen Âge. Saint Bernard et Hugues de Saint-Victor l'ont utilisé l'un et l'autre, à peu près en même temps, vers 1140, pour rendre compte de l'Incarnation du Fils de Dieu et de la Rédemption<sup>12</sup>; Julien de Vézelay et Pierre le Vénérable ont fait de même<sup>13</sup>. De saint Bernard il est passé dans les *Meditationes Vitae Christi*<sup>14</sup>, de là chez Guillaume de Digulleville (*Le Pèlerinage Jhesucrist*)<sup>15</sup>, et de ce poète dans les mystères, chez Eustache Mercadé, Arnoul Gréban et leurs successeurs<sup>16</sup>. Dans tous ces grands textes, les personnages essentiels de la citation étaient Justice et Miséricorde, Vérité et Paix n'occupaient qu'une place accessoire. La question était de savoir à laquelle des deux vertus majeures Dieu le Père donnerait la préférence, et par conséquent si le genre humain pécheur serait racheté ou non. Le procès recommence à l'instant où chaque chrétien comparait devant son juge pour le jugement particulier. Dans *Le Pèlerinage de l'âme*, Guillaume de Digulleville met en scène une procédure aux termes de laquelle Miséricorde obtient une lettre de grâce pour les pécheurs<sup>17</sup>. Suivant ce modèle, les moralités édifiantes du xv<sup>e</sup> ou du début du xvi<sup>e</sup> siècle mettent en scène au Paradis Justice et Miséricorde pendant que l'Homme pécheur ou l'Homme mondain, exhorté à se confesser par Maladie et Mort, se débat contre les « empêchements » que le diable envoie sur sa route pour faire obstacle à sa conversion.

Il n'est pas indifférent que la moralité de *La Vérité cachée* reprenne ces mots à son compte, car elle le fait dans un tout autre sens. Ici c'est Vérité, et elle seule, qui est mise en évidence. Les autres personnages du psaume sont laissés de côté. Nouvelle manière de rejeter les interprétations allégoriques de la Bible, les débats scolastiques et les images anthropomorphiques d'un Dieu partagé entre des vertus contradictoires. Moyen de polémiquer aussi, probablement, contre un théâtre qui a connu pendant un siècle un succès considérable, mais que la Réforme veut rendre caduc. Bien mieux que les mystères, la moralité se met au service de la vérité. Elle rejette les séductions du grand spectacle, refuse de développer

12. *Sancti Bernardi Opera*, 1968 : 13-29; Hugues de Saint-Victor, *Miscellanea*, col. 623-626.

13. Julien de VÉZELAY, 1972 : 488-505; Pierre le Vénérable, 1968, § 189, p. 99.

14. Iohannis DE CAULIBUS, 1997, c. II : 12-14.

15. STÜRZINGER, 1897.

16. Nous nous permettons de renvoyer à notre communication BORDIER, 2007.

17. Guillaume DE DEGUILEVILLE, 1895. Voir LE BRIZ et VEYSSEYRE, 2010 : 283-356.

des épisodes apocryphes, de mettre en scène des saints vénérés par les foules et leurs miracles douteux. Elle refuse évidemment de faire, comme les mystères, la propagande d'une Église qu'elle assimile à l'Antéchrist. La moralité protestante s'oppose aussi à la moralité traditionnelle, catholique. Elle ne récuse pas la technique de la personnification théâtrale, même si elle rejette la représentation anthropomorphique de Dieu en Paradis, commune à la moralité catholique et au mystère; elle ne récuse pas les procédés traditionnels du déguisement, du jeu de scène signifiant, des images riches de mémoire comme celle de la citerne; en revanche, elle récuse la personnification de Justice et celle de Miséricorde, et plus fermement encore l'enseignement des moralités, qui donne aux rites et aux œuvres un rôle essentiel dans le salut de l'âme et qui excite l'angoisse de la damnation au détriment de la foi sereine dans l'acte sauveur du Christ. Elle récuse, par conséquent, tout ce qui concerne l'agonie, la confession *in extremis*, la satisfaction, autrement dit le cœur des moralités édifiantes traditionnelles.

Théâtre d'élite et de petits cercles, le théâtre protestant polémique vigoureusement contre les idées et les pratiques catholiques. L'exemple de Nouveaux en montre l'efficacité. Cet exemple montre que l'enseignement doctrinal et moral conserve toute sa saveur et toute sa force trente ans après la création de la pièce, quand la vérité ne peut plus être dite « cachée » et qu'un comportement comme le « nicodémisme » n'est plus d'actualité. Comme Jonathan Beck le rappelle souvent à très juste titre, l'enjeu des pièces protestantes est le salut des spectateurs dans l'autre monde, leur liberté et souvent leur vie dans celui-ci. Cela dit, le théâtre polémique protestant ne se dresse pas seulement contre des idées et des pouvoirs, mais aussi contre un autre théâtre, un théâtre enraciné dans les usages et qui plaisait aux foules. Même au théâtre, le jeu littéraire ne résigne jamais tous ses droits. On pourrait en trouver confirmation dans le camp catholique. En 1540 Jean d'Abondance donne *Le Gouvert d'Humanité*. Cette moralité reprend à son compte une tradition théâtrale vieille de plus de cent ans, celle du personnage-type en marche dans ce pèlerinage qu'est la vie de l'homme sur terre, et qui au lieu d'aller droit vers la patrie céleste s'égare dans les régions du péché. Le souvenir de *La Moralité du Pèlerinage de Vie humaine*, de *L'Homme juste et l'Homme mondain* ou de *La Moralité de l'Homme pécheur* ne paraît pas entièrement dissipé. On retrouve Carême et Pénitence, Péché Mortel et Justice Divine, et même Remords de Conscience, présent aussi dans *L'Envie des frères*. Pourquoi revenir si tard à un modèle si banal ? La réponse pourrait bien se trouver dans le rôle d'Erreur, qui incarne le Protestantisme et qui pour cette raison fait partie de la suite de Péché.

Erreur se vante de tout ce que les catholiques reprochent à la Réforme, en particulier de convertir les ignorants, les ânes, les marauds, d'inciter les femmes à commenter l'Écriture et les enfants à disputer de saint Paul<sup>18</sup>. Nous ne croyons pas forcer le trait en plaçant à cet endroit l'accent principal de la pièce. C'est en vue de ce passage et de ce rôle qu'elle a été écrite et qu'elle l'a été selon le modèle le plus traditionnel, qui retrouvait dans la polémique vigueur et actualité. Rafraîchir la mémoire théâtrale du public, le replonger dans une atmosphère qui lui a été familière, dans un système de référence où il comprend tout tout de suite, n'est-ce pas le meilleur moyen de dénoncer l'innovation qui met le monde à l'envers, jette le trouble dans le royaume et dans les âmes ? Une foi contre une autre, une Église contre une autre, cela veut dire aussi un théâtre contre un autre : Erreur triomphante ici, Vérité cachée là.

18. Vers 760-791. Ce ne sont pas là des thèmes de basse polémique, mais des sujets de conflit importants ; on les trouve chez un auteur aussi considérable que Ronsard (voir par exemple la *Remonstrance au peuple de France*, 1994, t. 2 : 1035).

## Bibliographie

### *Sources primaires*

ALAIN DE LILLE, *De fide catholica*, *Patrologie Latine*, t. 210, col. 333.

BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sancti Bernardi Opera*, éd. C. H. Talbot, H. Rochais, J. Leclercq, *Sermones II*, éd. J. Leclercq, H. Rochais, Rome, Editiones cistercienses, 1968, vol. V.

GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, *Le Pelerinage de l'Ame* de Guillaume de Deguileville, éd. J. J. Stürzinger, London, Nichols and Sons, 1895.

—, *Le Pelerinage Jhesucrist* de Guillaume de Deguileville, éd. J. J. Stürzinger, London, Nichols and Sons, 1897.

HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Miscellanea*, *Patrologie Latine*, vol. 177.

JEAN D'ABONDANCE, *Le Gouvert d'Humanité*, éd. X. Leroux, Paris, Champion, 2011.

JEAN BODEL, *Fabliaux*, éd. P. Nardin, Paris, Nizet, 1965.

IOHANNIS DE CAULIBUS, *Meditaciones Vite Christi olim S. Bonaventuro attributæ*, cura e studio M. Stallings-Taney, Turnhout, Brepols, 1997.

JULIEN DE VÉZELAY, *Sermones*, éd. D. Vorreux, Paris, Éditions du Cerf, vol. II, 1972.

*Maladie (La) de Chrestienté. La Vérité cachée*, éd. J. Beck, Genève, Droz, à paraître.  
*Mistère (Le) du Viel Testament*, éd. J. de Rothschild, Paris, Firmin Didot, t. III, 1881.

*Moralité de l'Envie des frères*, ou *Moralité des Frères de Maintenant*, dans *Le Recueil du British Museum. Fac-similé des soixante-quatre pièces de l'original*, éd. H. Lewicka, Genève, Slatkine Reprints, 1970, n° LII (non paginé).

*Moralités françaises. Réimpression fac-similé de vingt-deux pièces allégoriques imprimées aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, éd. W. Helmich, Genève, Slatkine, 1980, t. 3, p. 109-188.

PIERRE LE VÉNÉRABLE, *Contra Petrobrusianos hereticos*, éd. J. Fearn, Turnhout, Brepols, 1968.

RONCARD, (Pierre de), *Remonstrance au peuple de France*, dans *Oeuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, 1994, t. 2, p. 1035.



### Sources secondaires

- BECK, Jonathan, « L'Évangélisme militant à l'époque des Placards. Les moralités de *La Maladie de Chrestienté* et *La Vérité cachée* (Neuchâtel, 1533-1534) », dans *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval* (Lille, 2-7 juillet 2007), [<http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/fr/programme.htm>] (Lien consulté le 22/05/2014)
- BORDIER, Jean-Pierre, « La Moralité de *l'Envie des Frères* (Recueil du British Museum, LI). Conventions théâtrales et codes herméneutiques », dans *Langues, codes et conventions dans l'ancien théâtre européen. Actes de la Troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1999*, s. d. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 2002, p. 191-209.
- , « Le Procès de Paradis dans la littérature dramatique et didactique de la fin du Moyen Âge (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup>s.) » dans *L'Intime du droit, Actes du colloque de la Fédération internationale des Sociétés et Instituts pour l'étude de la Renaissance*, s. d. Max Engammare et Alexandre Vanautgaerden, Genève, Droz, 2014, p. 363-395.
- HIGMAN, Francis M., *Piety and the People. Religious Printing in French 1511-1551*, Adelshot, Scolar Press, 1996, p. 380.
- LAVEANT, Katell, « Le théâtre du Nord et la Réforme : un procès d'acteurs près de Lille en 1563 » dans *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval*, (Lille, 2-7 juillet 2007), [<http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/fr/programme.htm>] (Lien consulté le 22/05/2014)
- LE BRIZ, Stéphanie et VEYSSEYRE, Géraldine, « Composition et réception médiévale de la lettre bilingue de Grâce de Dieu au Pèlerin (Guillaume de Digulleville, *le Pèlerinage de l'âme*, vers 1593-1784) », dans *Approches du bilinguisme latin-français au Moyen Âge. Linguistique, Codicologie, Esthétique*, s. d. Stéphanie Le Briz et Géraldine Veyseyre, Turnhout, Brepols, 2010, p. 283-356.
- LOTTIN, Alain, « Un précieux témoignage dans la diffusion du calvinisme dans la châtellenie de Lille : la farce de Mouveaux (1563) », *Annales du comité flamand de France* 61 (2003), p. 155-161.



Charlotte Bouteille-Meister, « *Le Marchant converti* (1558)  
ou la mise en scène scatologique du débat sotériologique contemporain :  
comment se rapprocher d'un public à convaincre »,

*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





# Le Marchant converti (1558) ou la mise en scène scatologique du débat sotériologique contemporain : comment se rapprocher d'un public à convaincre

Charlotte Bouteille-Meister

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

*Le Marchant converti, tragédie excellente, en laquelle la vraie 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, est une pièce qui paraît à Genève en 1558 sous les presses de Jean Crespin. Elle est la traduction française du Mercator de l'auteur bavarois Thomas Kirchmeyer<sup>1</sup>, publié en 1540 sous le pseudonyme de Thomas Naogeorgus, traduction généralement attribuée à Jean Crespin.*

Étudier cette version genevoise et calviniste d'une « tragédie » luthérienne 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<sup>e</sup> 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. Je souhaiterais ici faire valoir son importance et son caractère matriciel dans le théâtre d'actualité en français composé depuis Genève dont cette étude me permettra de mettre en lumière quelques aspects plus particulièrement polémiques.

La combinaison par Thomas Kirchmeyer des topiques anticléricales médiévales et d'attaques spécifiquement réformées à l'encontre de l'Église de Rome

1. 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.

semble en effet avoir constitué un modèle pour les dramaturges genevois « d'actualité » – en particulier pour Conrad Badius dont la *Comedie du Pape malade* (1561) reprend plusieurs motifs du *Marchant converti*. Tout en dégagant les caractéristiques dramaturgiques de ce théâtre polémique, cet article cherchera à 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 genevois, en opérant un savant dosage entre une tonalité scatologique destinée à faire rire le public et un recadrage didactique constant qui désigne l'ennemi à rejeter : l'Église de Rome et, à sa tête, le pape.

### Une œuvre traduite pour une communauté spécifique : « Je t'ai choisi ce livre-ci présent »

Jean Crespin (1520-1572), avocat originaire d'Arras, est contraint, en raison de son adhésion à la Réforme, de s'installer 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 »<sup>2</sup>. Son commerce le conduit à se rendre régulièrement à Francfort pour participer à la foire du livre. Ces voyages consolident sa position d'« expert genevois des questions religieuses relatives aux Pays-Bas » (GILMONT, 1981 : 220) 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. En septembre 1555, alors que Crespin se trouve à Francfort pour la foire d'automne, le polonais Jan Łaski – ou Jean à Lasco – lui transmet le texte du *Mercator*. Dans l'adresse « Aux lecteurs ou spectateurs de cette tragédie », Jean Crespin revient sur 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<sup>3</sup> (A iiiii v<sup>o</sup>).

2. Texte liminaire à la traduction du Nouveau Testament par Robert Estienne, 1553.
3. Pour des raisons de commodité et sauf mention contraire, la pagination renvoie à l'édition de 1591 et l'orthographe a été modernisée : *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.

L'épître dédicatoire, qui vient à la suite de la pièce dans l'édition *princeps*, intitulée « Jean Crespin aux fidèles, de Flandres, Artois, Hainaut et pays bas, qui sont à Francfort, ses frères bien aimés en notre Seigneur », confirme cette destination particulière du *Marchant converti* : « Et par ainsi, Eglise de Francfort/ Du bas pays, pour te donner confort/ Je t'ai choisi ce livre-ci présent » (A ii r<sup>o</sup>). S'il paraît « probable » (GILMONT, 1981 : 70) que Jean Crespin soit l'auteur de la traduction en français du *Mercator*, la dédicace peut désigner le processus de traduction comme la seule action d'éditer. D'une manière générale, Jean Crespin ne cite qu'occasionnellement ses collaborateurs et les laisse le plus souvent dans l'anonymat<sup>4</sup>, ce qui complique encore l'identification du traducteur du *Mercator*. Qu'il en soit le traducteur ou seulement le commanditaire, Jean Crespin « donne » donc 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 *Le Marchant converti* a été joué, on ne peut que constater à la lecture que la pièce a été écrite dans une intention de représentation. Les adresses directes aux « auditeurs » (A [v] r<sup>o</sup>) dans le prologue 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 attestent de la volonté du traducteur de donner à l'« Église de Francfort » un texte propre à paraître sur le théâtre.

Si nous ne savons rien de ses éventuelles représentations, nous connaissons en revanche le parcours éditorial du *Marchant 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 de 1582 à 1594 (dans les éditions de 1591 et de 1594, le *Marchant converti* est imprimé conjointement avec la *Comédie du Pape malade*). Avec huit éditions en moins de cinquante ans, *Le Marchant converti* est donc indéniablement un succès de librairie et ces rééditions nous permettent de penser que les destinataires de la pièce n'étaient pas les seuls huguenots wallons de Francfort. Cette réussite tient certainement à l'efficacité de la construction dramatique de la pièce, qui sait mêler, comme nous allons le voir, le comique le

4. Ainsi, le traducteur de la *Tragédie du roy franc-arbitre* de Francesco Negro, publiée par Jean Crespin en 1558, est seulement désigné comme « un homme doué de dons excellents ».

plus scatologique au catéchisme le plus orthodoxe, pour le plus grand plaisir et la plus grande édification de ses « lecteurs ou spectateurs ».

### Un réquisitoire contre le salut par les œuvres : « et point de magnifie/ Aucunement les œuvres de ce monde »

Comme le *Mercator*, *Le Marchant 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* et de la *sola fide*, 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. Conformément à l'ensemble de la production d'actualité réformée du milieu du xv<sup>e</sup> siècle, le personnel dramatique est inspiré du théâtre du xv<sup>e</sup> siècle et du début du xvi<sup>e</sup> siècle : les personnages sont typiques (le Marchant, le Curé, le Prince, etc.), allégoriques (la Conscience du Marchant et Gain, le fils du Marchant), 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 messenger 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 « dissolvant » 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 Marchant 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 Marchant va se convertir, il s'agira dans les actes suivants de montrer comment cette conversion a lieu.



À l'acte II, le Marchant se consacre à la recherche d'une cure : après avoir en vain sollicité le cœur 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 les apôtres 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 Marchant 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 protestant, l'acte IV donne à voir la preuve par le contre-exemple à travers les personnages du Prince, de l'Évêque et du Cordelier, 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 Marchant, 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 Marchant « converti » son salut 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* ». 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 Marchant 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, 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 différents chœurs déploient de plus en 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 Marchant 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.

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

Si, comme Jean Crespin l'affirme, il a « choisi ce livre ci-présent » à l'attention de ses compatriotes réfugiés à Francfort, on peut s'interroger sur ce choix spécifique du *Mercator*. Une partie de la réponse à cette question réside sûrement dans l'efficacité de la pièce ; mais on peut également avancer parmi les explications le métier et le statut social du personnage principal, le Marchant. 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 Marchant 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 ; 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. 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 fondé 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. 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 Marchant, 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 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 potentiellement marchands.

#### *La dénonciation des mauvaises pratiques commerciales du Marchant*

À la scène 2 de l'acte I, après un prologue en forme de *captatio benevolentiae* du public, Lyochares trouve la Conscience du Marchant « auprès de [s]a porte » (didascalie). Celle-ci lui raconte comment elle a été chassée du logis, où règne désormais le fils adultérin que le Marchant a eu avec la « paillardie infâme » Fortune variable (A [vii] r°), fils que certains « appel[ent] Gain, et les autres Usure » (A [viii] r°).

Dans la scène suivante, Lyochares et Conscience écoutent à la porte le Marchant donner à son serviteur une leçon de commerce malhonnête. Ce petit catéchisme à l'usage des commerçants peu scrupuleux 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 Marchant prône ainsi le faux serment, la vente de marchandises périmées, le trafic des poids et mesures, le gonflement artificiel des prix, l'utilisation de la réussite économique pour devenir « Le prime du conseil publique » (B [v] v°), etc.

Lyochares décide alors de rentrer chez le Marchant et lui annonce qu'il va comparaître devant le Juge suprême. Le Marchant, 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 Marchant 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), spectateur 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.

### *« Est-il vraiment plus facile pour un chameau... ? » : protestantisme et capitalisme*

Les mauvaises pratiques du Marchant, proposées en miroir au public de 1558, ainsi que la présence de Gain dans le personnel dramatique, 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.

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<sup>5</sup>, ce qui a conduit certains analystes à faire de lui le « père du capitalisme » (JOHNER, 2002). 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

5. Notamment dans le pamphlet « Von Kaufshandlung und Wucher » (« Du commerce et de l'usure ») de 1524 : LUTHER, 1899 : 293–322.

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. Ainsi, la Conscience du Marchant peut-elle affirmer qu'elle s'« avis[ait] très bien/ de procurer de ce Marchant le bien » avant qu'il ne lui préfère Fortune variable (A [vi] r<sup>o</sup>), et ce sans mettre en danger sa propre moralité. Si Calvin accepte le principe de l'usure compensatoire<sup>6</sup> dans une lettre à Claude de Sachin datée du 7 novembre 1545<sup>7</sup>, 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 ; enfin, l'intérêt public ne doit pas être lésé par ces enrichissements individuels (voir BIÉLER, 1961).

Ces limites que Calvin impose à la pratique du prêt à intérêt, s'accordent parfaitement avec les reproches que la Conscience du Marchant adresse au Marchant non encore converti et à son fils Gain. Tout d'abord, Conscience accuse le Marchant d'engraisser Fortune en retranchant sur les gages de ses serviteurs alors même que la doctrine économique de Calvin impose au riche de faire 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 Marchant avant de naître et, « quand il fut né pour le dernier coup,/ (Chose hideuse) il fut grand tout à coup » (A [viii] r<sup>o</sup>). Cette réécriture burlesque de la naissance de Dionysos condamne le dérèglement du personnage : si Conscience ne reproche pas au Marchant de faire

6. 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 ».
7. Le texte de cette lettre et son commentaire peuvent être trouvés dans l'article d'Edouard Dommen cité en bibliographie.

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 Marchant 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 *Marchant 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 (j'utilise ici le terme de « scatologie » dans une extension large pour faire référence aux fonctions de la digestion : défécation, miction, vomissement).

### Purifier le corps impur du catholicisme : une eschatologie scatologique

Dans les deux premiers actes de la pièce, le corps du Marchant 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 de nombreuses pièces de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, la chrétienté malade ne peut être soignée que par un retour au texte de l'Évangile débarrassé de ses gloses : l'anonyme *Farce des theologastres* (ca. 1527), la *Maladie de Chrétienté* de Mathieu Malingre (1533) et *Le Malade* de Marguerite de Navarre (ca. 1534).

D'un point de vue spectaculaire, cette opération de purgation oblige notamment à recourir à de trucages auditifs et visuels pour représenter les pets et les

vomissements. Le *Marchant converti* propose ainsi au spectateur réformé une « pédagogie » scénique qui place la question du salut dans une perspective farcesque compréhensible par tous et profondément jouissive.

### *L'indigestion des « bonnes » œuvres*

Les médecins convoqués à la fin de l'acte I s'étant déclarés impuissants devant la peste du Marchant (II, 1), ce dernier envoie chercher le Curé pour recevoir « le saint Sacrement » (D [i] r<sup>o</sup>). Ce dernier soutient que le Marchant peut être sauvé car il a acheté nombre de « pardons » (F [i] r<sup>o</sup>). 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<sup>o</sup>) qui règne entre le Marchant et sa Conscience.

Le Marchant exprime toutefois 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 MARCHANT. Si on a salut par argent,/ Comment est-ce que l'indigent/ Sera sauvé ? » (F iiv<sup>o</sup>). Les incertitudes du Marchant, 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 Marchant qui a la peur au ventre (« Le ventre te bruit/ De crainte », E [vi] v<sup>o</sup>) et, quand cela se renouvelle, se déclare outragé :

SATAN *pette*  
Pah, pah, pah, pah.

LE CURÉ  
Ô quelle ordure !  
Comment fais-tu cette laidure  
Et vilénie en ma présence ? (F iii r<sup>o</sup>)

Si les pets sont bien produits par l'invisible Satan, c'est le Marchant qui est malade et qui a le « ventre appesanti » par le breuvage « Dur et sauvage » (F iiiv<sup>o</sup>) 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 scato-

logique 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 Marchant. Puisque le Curé attribue les pets de Satan au Marchant en raison de la potion qu'il a fait avaler au malade, la purge anti-catholique apparaît nécessaire.

### *La purgation évangélique*

Pour lutter contre l'état déplorable du Marchant, Luc lui administre un « contrepoison » (G [v] v<sup>o</sup>) afin de lui faire « vomir » (G [vi] r<sup>o</sup>) la potion que le Curé lui a préparée et qui l'a « tout empoisonné » (G [v] v<sup>o</sup>).

Comme l'indique les deux didascalies « en vomissant », ainsi que les onomatopées « hoc », « oc » et « moch », le Marchant vomit sur la scène juste après avoir pris le remède préparé par Luc :

LE MARCHANT, *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 MARCHANT, *en vomissant*.  
Moch, moch, moch, moch. (G [vi] v<sup>o</sup>)

Cette purgation « par le haut » s'opère sur plus de trois pages au cours desquelles dix répliques du Marchant 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 qui incite le Marchant à se faire vomir en mettant deux doigts dans sa bouche (« *Digitos duos/ Inseres*<sup>8</sup> ») est parfaitement explicite. Le choix du son [mok] pour mimer le hoquet du vomissement s'explique

8. Thomas Naogeorgus, « *Tragœdia alia nova Mercator* », 1982: 318.



d'une part par l'appartenance du [k] à une gamme scatologique et injurieuse de la littérature médiévale. 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<sup>9</sup>, ce Jean le Blanc qui connaîtra une grande fortune dans la satire protestante.

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<sup>10</sup> 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.

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 Marchant 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

9. Pierre Viret, *Les Cautièles et canon de la messe*, 1563, Chapitre 21, « Des dieux de la Messe douteux et vomis » : 51.

10. Cette gravure est reproduite dans HOUDARD, 2008 : 374.

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 Marchant 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 Marchant 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, d'argent, de fer et de bois, petite messe, messes basses, messes hautes : la guérison exige « que tout sorte » (G [vii] r<sup>o</sup>).

Une fois ces « apostumes » et autres « enflures » catholiques expulsées, le Marchant 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 MARCHANT  
Je vous pri' donc, de cet écrit  
Donnez-moi vraie intelligence. (G [viii] v<sup>o</sup> et H [i] r<sup>o</sup>)

Cette demande justifie les six pages qui suivent, au cours desquelles Paul « donn[e] » au Marchant, et donc au spectateur, la « vraie intelligence » des Évangiles. Ce catéchisme réformé, affirme que le salut ne peut résider qu'en la grâce de Dieu obtenue par le sacrifice de Jésus-Christ. Ainsi converti, le Marchant 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<sup>o</sup>).

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.

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

*Le Marchant converti* allie intimement catéchisme et polémique : si le traducteur du *Mercator* propose aux spectateurs 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 protestant francophone, ne propose pas une réforme mais une abolition pure et simple de l'institution papale. Le 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 le recadrage théologique apporté par les chœurs, le personnage de Christ et, plus étonnamment, celui de Satan.

### *La lisibilité scénique des enjeux : une pédagogie visuelle*

La présence de scènes ou de références scatologiques témoigne d'une volonté d'atteindre le public par une forme comique, faisant appel à une proximité 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 protestantisme : il s'agit 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.

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 » est mise en œuvre dans *Le Marchant converti* 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 des conflits idéologiques qui seraient autrement réservés au domaine de la parole.

L'incarnation de la Conscience du Marchant 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 Marchant 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<sup>o</sup>). Le prêtre a beau se « torch[er] [l]es yeux » (E iiiii v<sup>o</sup>), 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.

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 ». 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<sup>o</sup>), 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 Marchant (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<sup>o</sup>) et les « ordonnances sorboniques » (H [vi] v<sup>o</sup>). Aux yeux d'un Lyochares « qui-dissout-la-grâce », ces « fatras » ne sont guère « idoines / Pour présenter au jugement » (H [v] r<sup>o</sup>), et, de la même manière, le Marchant s'interroge sur

l'utilité « de si gros faix » (I ii v<sup>o</sup>) qui encombrant 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 sa « Conscience [...] paisible » (I [i] v<sup>o</sup>). 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 qu'elles ne soient pas mentionnées dans la liste des personnages<sup>11</sup> – permet au spectateur de saisir visuellement l'opposition entre la Conscience à « face joyeuse » du Marchant, promis au salut, et les Consciences « hideuse[s] » (I ii r<sup>o</sup>) 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<sup>o</sup>), 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 (Christin, 1991 : 36-37). 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

11. On peut remarquer 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.

de la divinité, il refuse aussi les images des saints dont il conteste la valeur pédagogique et la présence dans les lieux de culte<sup>12</sup>. Cette remarque du Cordelier sur la représentation des saints « en la paroi [de] quelque couvent » (H [vii] r<sup>o</sup>) 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, 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 Marchant 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 « *hoc* » 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 – « recadrages » opérés dans *Le Marchant converti* par les chœurs, Christ et, étonnamment, Satan.

### *Le « recadrage » théorique opéré par les chœurs, Christ et... Satan*

Conformément à leur fonction dramatique traditionnelle, les chœurs du *Marchant converti* sont 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) de la pièce se donne à entendre au spectateur de la manière la plus sérieuse, la plus « proche » du public par l'adresse

12. Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, 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 ».

directe, et la plus ouvertement polémique : la chœur qui clôt l'acte II formule ainsi une attaque contre le 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 la loi se fonde/ Du pape malheureux » (F [vii] r°, nous soulignons). 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 TROISIÈME  
 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°)

À l'acte III, le Christ se livre quant à lui à une diatribe contre la hiérarchie ecclésiastique (évêques, docteurs en théologie et pape même) qui fait écho à ces répliques du chœur :

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.

Voilà comment la Papauté perverse  
Par ses docteurs ma doctrine renverse. (G [i] v°)

Cette critique de l'Église romaine est reprise à l'ouverture du cinquième où Christ dresse un réquisitoire très violent des dérives de la papauté dans une longue tirade plaintive composée selon une forme de versification hétérométrique très 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. 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 d'indulgences, elle exploite ses fidèles, quitte à ruiner les plus démunis.

L'ensemble de ces critiques de l'Église romaine, qui décrivent le pape comme un pécheur invétéré et avide de richesses, conduit au jugement final, lors duquel Christ condamne les tenants de la papauté.

On ne peut clore une analyse de la dimension polémique du *Marchant 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 comme 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 Marchant 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 Marchant 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 Marchant 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 cepen-



dant 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°)

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 Marchant 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<sup>13</sup>, Satan 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 Marchant 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 ; ce qui est mis en avant c'est que l'action diabolique est permise par les autorités catholiques 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 par Christ, personnage incarnant la Vérité et la Justice, mais également par le grand tentateur qu'est Satan, personnage divertissant et familier du public en raison de la longue tradition théâtrale des mystères.

13. Voir sur ce point KOOPMANS, 1997 : 187-191.

Tout au long de sa pièce, l'auteur du *Marchant 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 de la séance théâtrale, selon une perspective eschatologique.

Par l'utilisation du personnage du Marchant, 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. 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 concrète et domestique.

La dimension polémique de la dramaturgie de la conversion, qui conduit les personnages du *Marchant 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 huguenot du *Mercator* ; le monde se divise à présent entre les « fidèles » et les « rebelles », et Dieu saura reconnaître les siens.

## Bibliographie

### Sources primaires

*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.

*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.

CALVIN, Jean, *Institution de la religion chrétienne* [1541 pour la traduction française], Société Calviniste de France, Genève, Labor et Fides, 1955.

ESTIENNE, Robert, *Tes Kaines Diathekes hapanta* [Bible. Nouveau Testament], [Genève], Jean Crespin, 1553.

LUTHER, Martin, *D. Martin Luthers Werke*, vol. xv Predigten und Schriften, Weimar, Hermann Böhlau, 1899.

NAOGEORGUS [KIRCHMEYER], Thomas, *Thomas Naogeorg. Sämtliche Werke*, Dramen I-III, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin-New York, de Gruyter, 1975-1983.

NEGRO, Francesco, *La Tragédie du roy franc-arbitre, nouvellement traduite d'italien en français*, [Genève], Jean Crespin, 1558.

VIRET Pierre, *Les Cautèles et canon de la messe* [1554], Lyon, Claude Ravot, 1563.

### Sources secondaires

BIÉLER, André, *La Pensée économique et sociale de Calvin*, Genève, Georg éditeur, 1961.

CHRISTIN, Olivier, *Une Révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

DOMMEN, Édouard, « Calvin et le prêt à intérêt », *Finance and the Common Good/ Bien commun*, Genève, Automne 2003, p. 54-57.

GILMONT, Jean-François, *Jean Crespin, un éditeur réformé au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981.

HOUDARD, Sophie, *Les Invasions mystiques, Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

JOHNER, Michel, « Travail, richesse et propriété dans le protestantisme », *La Revue réformée*, Faculté libre de Théologie Réformée d'Aix-en-Provence, 218 (2002), publication numérique non paginée.

KOOPMANS, Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen-Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997.

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<sup>e</sup> 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 Badius<sup>1</sup>. 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 macaronique<sup>2</sup> 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 avantageuse<sup>3</sup>. 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 Homère<sup>4</sup> 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 maintenant<sup>5</sup>.

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 abominable<sup>6</sup> » 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. Lestringant<sup>7</sup>, 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 affirme<sup>8</sup> :

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 Balmas<sup>9</sup>, 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<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

Pauline Ruberry-Blanc, « Histoire et allégorie au service de la polémique religieuse :  
le *Roi Jean* (1538-60) du réformateur anglais John Bale »,

*Théâtre et polémique religieuse*, 2014,

mis en ligne en Juillet 2014,

URL stable <<https://sceneeuropenne.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





# Histoire et allégorie au service de la polémique religieuse : le *Roi Jean* (1538-1560) du réformateur anglais John Bale

Pauline Ruberry-Blanc

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-CNRS/Tours

Si le portrait-robot du roi Jean (surnommé en français « Jean sans Terre », roi d'Angleterre de 1199 à 1216) fut fort négatif pendant des siècles<sup>1</sup>, dans les années 1520 les réformateurs anglais le transforment en champion de la souveraineté nationale tant spirituelle que temporelle, et martyr de la lutte contre l'église catholique. « Read the story of King John, and of other kings [lisez l'histoire du roi Jean, et d'autres rois] » afin de découvrir combien l'église romaine a subverti l'autorité des rois légitimes, dit William Tyndale dans son ouvrage *Obedience of a Christian Man* [L'obéissance d'un homme chrétien] (1528)<sup>2</sup>. Le roi Jean figure aussi dans « A Supplication of the Beggars [Supplique des mendiants] » (1528) de Simon Fish comme un homme droit, injustement persécuté par un pape qui, de connivence avec les Français, prépare une guerre contre l'Angleterre. Le pamphlet de Fish, en exil au Pays-Bas, rencontre un succès énorme auprès des Londoniens et établit un parallèle explicite entre Henri VIII et Jean. Jean, ainsi réhabilité, devient désormais une sorte de préfiguration d'Henri VIII, et fournit au chancelier Thomas Cromwell et à ses collaborateurs matière à exploiter dans leur propagande en faveur d'une église réformée. Le dramaturge John Bale, l'un des protégés de Cromwell, exploite le portrait positif du roi Jean dans sa pièce, écrite pour être jouée par sa troupe itinérante de cinq acteurs, connue sous le nom de « My Lord Cromwell's Players ». La pièce comprend en fait deux pièces séparées, car celle qui était composée vers 1536, et révisée déjà en 1538 pour une représentation

1. Les chroniqueurs citent les complots contre son frère Richard Cœur-de-Lion, sa violence, sa luxure, sa cruauté et la haine qu'il a suscitée parmi les grands nobles, le Clergé et les paysans du royaume.
2. Cité par LEVIN, 1980 : 23-32.

devant l'archevêque Thomas Cranmer à Noël, se termine avec le discours du roi Jean agonisant, alors que la pièce avait été augmentée et présentée au début du règne d'Élisabeth I<sup>re</sup> en 1560, sans doute sous la direction de Bale lui-même, revenu d'exil. En effet, le protecteur de Bale, Thomas Cromwell, déchu dans l'estime du roi Henri VIII sans doute à cause de son radicalisme protestant, fut inculpé de trahison en 1540, ce qui a engendré l'exil de Bale. L'archevêque Cranmer, bouleversé par l'accusation de trahison portée contre Cromwell, écrivit au roi une lettre dans laquelle il faisait l'éloge de ce bon serviteur :

If the noble princes of memory, King John, Henry II, and Richard II, had had such a counsellor about them, I suppose that they should never have been so traitorously abandoned, and overthrown as those good princes were<sup>3</sup>.

Henri resta sourd à cette invocation du « bon roi Jean », et la tête de Cromwell finit par tomber.

La pièce de Bale mérite notre attention pour plusieurs raisons. D'abord, les personnages allégoriques de cette pièce partagent la scène avec des personnages historiques, dont certains incarnent des personnalités contemporaines. D'autre part, il s'agit de la première pièce anglaise qui nous est parvenue dans laquelle figure un roi sous son propre nom. Néanmoins, il faut insister sur le fait que sa fonction symbolique – en tant que défenseur de la veuve Angleterre, malmenée par le Clergé – prévaut ici sur son identité historique. En effet, la relation complexe entre les deux aspects des personnages-clés de la pièce constitue une véritable innovation dans la dramaturgie anglaise. C'est surtout sur ce point que j'insisterai ultérieurement.

En revanche, les thèmes développés ici constituent un message dénué d'ambiguïté, martelé avec insistance. Le thème est fortement nationaliste : la pièce glorifie les efforts du roi Jean pour combattre l'ingérence et les méfaits de l'église romaine. Cette dernière est représentée sur scène par les personnages allégoriques de Sedicyon, Dissymulacyon et Usurpid Power – appelé parfois « The Pope ». L'œuvre illustre bien ce que Greg Walker et d'autres historiens de la littérature ont pu démontrer : à cette époque, le théâtre faisait souvent partie du discours politique, du « lobbying », et fut utilisé comme un outil de propagande très puissant. Si cette pièce avait été représentée entre 1536 et 1538, le but de Cromwell aurait sans doute été de convaincre ses pairs et son roi de la nécessité de

3. Cité par LEVIN, 1980 : 32, n.40.

maintenir les réformes déjà effectuées, dont la condition de base était le schisme avec Rome. Henri ne risquait pas de revenir sur cette rupture en renonçant à sa suprématie sur l'église en Angleterre, mais, très conservateur, il restait attaché à la foi catholique et à sa liturgie, à ses rites et à sa pompe. Il faut d'ailleurs noter que dans le *Roi Jean* Bale se préoccupe largement des conséquences politiques de la lutte entre la papauté et le pouvoir royal. Les sujets doctrinaux n'y figurent guère. Naturellement, la question la plus controversée, et dangereuse, de la transsubstantiation n'est jamais mentionnée, tandis que la confession auriculaire, maintenue dans les *Dix Articles* de 1536 et destinée à être réaffirmée dans les *Six Articles* de 1539, est abordée de façon indirecte, par le biais de la politique, comme se prêtant aux pratiques séditeuses. C'est là un argument connu<sup>4</sup>.

Il serait peut-être opportun à ce stade de donner un résumé de l'intrigue : le roi Jean entre en scène le premier et prononce un soliloque dans lequel il se proclame oint de Dieu et déterminé à mettre de l'ordre dans son pays en réformant les lois. Il est interrompu par la veuve Anglede qui implore son aide pour la protéger du Clergé qui la pille. Le principal adversaire, Sedycyon, qui est un personnage « vice », subversif et vulgaire et dont le type est très répandu dans les moralités de l'époque, s'adresse à eux et leur fait savoir qu'il soutiendra toujours le pape qui lui a donné le pouvoir de subjuguier tous les rois et empereurs de la terre. Sedycyon dévoile ainsi les méthodes par lesquelles l'Église opère en faveur du pape et révèle l'importance de la confession auriculaire pour maintenir la mainmise sur l'Angleterre. Jean promet de venir en aide à la veuve et, à cette fin, il consultera les trois représentants des classes gouvernantes du royaume : Noblyte, Clergye et Cyvyle Order. Le roi Jean s'entretient avec les trois états afin de leur apprendre leur devoir envers l'Angleterre. Seul Cyvyle Order lui promet un appui sans condition, bien qu'il finisse par être soudoyé par l'Église. Noblyte oscille entre sa loyauté au roi et au Pape, car il avait juré de défendre l'église romaine lors de son adoubement. Clergye refuse de laisser le monarque intervenir dans les affaires de l'Église et menace de demander secours au Pape. Sedycyon entre ensuite en scène avec Dissymulation, qui est habillé en moine. Ils sont bientôt accompagnés de Privat Welth et Usurpid Power. Ces personnages allégoriques évoquent tous les péchés associés aux pratiques de l'église catholique médiévale, mais représentent aussi certains personnages historiques. Ils reçoivent

4. Voir BLATT, 1968 : 57.

du pape l'ordre d'excommunier le roi si ce dernier ne se réconcilie pas avec l'Église et de provoquer un soulèvement à l'échelle européenne si cela s'avérait nécessaire. Un présentateur donne le résumé de l'action du premier acte et prédit la déchéance de Jean, promettant en même temps que son échec sera vengé par le triomphe final d'Henri VIII aux dépens de la papauté.

Dans le deuxième acte, Sedicyon, véritable Protée, apparaît sous l'habit de Good Perfeccyon et entend Nobylyte en confession. Sous la couverture de la confession, il persuade Nobylyte de trahir le roi. Ensuite, adoptant le nom de Stephen Langton, l'archevêque de Cantorbéry imposé par le pape contre la volonté royale, Sedicyon incite Clergye et Cyvyle Order à se révolter. Le roi se trouve ainsi abandonné par les trois étais de son régime. Privat Welth, habillé comme le cardinal Pandulphus, émissaire du pape, s'adresse au roi alors plongé dans le souvenir de son père, Henri II, qui avait dû se soumettre à l'autorité papale après l'assassinat de Thomas Beckett (1170). Privat Welth, alias Pandulphus, maudit Jean pour son opposition au pape et appelle le peuple anglais à l'insurrection en les absolvant pour leur désobéissance au roi. L'excommunication du roi Jean fait peur à Cyvyle Order et Nobylyte, et ses appels aux Saintes Écritures sont rejetés par le Clergé pour qui tout ceci constitue une hérésie. Laissé seul dans sa lutte à la fois spirituelle et politique, le roi se tourne vers Commynalte – les communes – pour s'assurer de leur soutien. Commynalte est symboliquement aveugle à cause de sa mauvaise éducation religieuse et appauvri par le Clergé. Angleterre répond à la place de son fils Commynalte et lui promet son aide si le roi respecte les promesses qu'il a faites. Commynalte le quitte lorsque le cardinal Pandulphus lui donne l'ordre de rejoindre Cyvyle Order et Nobylyte et les troupes du roi Philippe de France, dont l'invasion, cautionnée par l'Église, est imminente. Avec Angleterre, impuissante, comme seule alliée, le roi Jean capitule, rend sa couronne au cardinal et accepte de redevenir le vassal du pape tout en cédant à des exigences exorbitantes. Après la capitulation du roi Jean, Stephen Langton, c'est-à-dire Sedicyon, devient le véritable gouverneur du royaume. Il empêche ainsi le roi de punir un prêtre – Treason (Trahison) – pour contrefaçon de monnaie. Dans la dernière scène de la pièce proprement dite, pendant que Jean prie Dieu de l'aider, les personnages-vice achèvent leur complot contre le roi. Dissymulacyon réapparaît sur scène déguisé comme le moine Simon de Swynsett, l'empoisonneur de Jean selon une version de l'histoire. Fanatique, il vise la canonisation lorsqu'il boit la moitié de la potion mortelle pour persuader le roi de boire à son tour. Le roi meurt en agonisant et en déplorant l'échec de ses efforts de réformer l'Église et le Clergé.



Néanmoins, dans un épilogue, la vertu prévaut sur le vice, grâce au personnage de Veritas, qui défend Jean de ses détracteurs, et qui est soutenu par Imperial Majesty, projection sur scène de Henri VIII. Imperial Majesty reproche aux dirigeants du pays leur trahison et obtient d'eux un serment d'obéissance au pouvoir royal et de non-obéissance au pape. Sedicyon est condamné à mort. La pièce s'achève par une scène dans laquelle Nobylte, Clergye et Cyvyle Order se rejouissent d'avoir échappé aux griffes de l'Antichrist et fêtant, dans la version augmentée, l'avent de la reine Élisabeth, qui triomphera sur les papistes et les Anabaptistes.

Si dans le genre qu'on a coutume d'appeler « pièces historiques » (que John Bale a peut-être inauguré d'ailleurs), la convention était de représenter des personnages réels connus pour certaines de leurs qualités – vices ou vertus – par des allégories peuplant habituellement les pièces morales du Moyen Âge finissant, il est intéressant de constater la pratique inverse dans le *Roi Jean*. Au fil de l'intrigue, les personnages-vices et les personnages-vertus prennent l'identité de personnalités historiques et/ou contemporaines selon les besoins du dramaturge propagandiste. De cette manière, Bale met l'accent sur la signification morale et spirituelle comme un axiome de l'identité humaine. C'est une technique novatrice que l'on ne trouve pas dans des pièces d'apparence similaire, comme *Magnyfycence* de John Skelton, où le protagoniste éponyme peut évoquer le cardinal Wolsey mais sans changer de nom et d'une manière si ambiguë que les spécialistes ne sont toujours pas d'accord sur la cible de la satire.

Le principal personnage-vice de cette pièce est Sedicyon. Comme son nom le suggère, il est associé à tout ce qui relève d'un comportement réfractaire au bon ordre spirituel et temporel dans un État. Exécutant les ordres de Usurpid Power, alias le Pape, lui-même incarnation de l'Antichrist, c'est lui le grand manipulateur des vices, l'alpha et l'oméga de tous les maux qui affligent le roi Jean et la veuve Angleterre. Les autres personnages-vices – Dissymulacyon, Usurpid Power, Privat Welth, Treason – ne sont finalement que ses pions, les moyens par lesquels il arrive à ses fins. Le choix du nom est significatif : « sedicyon » est bien un terme politique et non religieux. Aussi Bale désire-t-il insinuer que l'ingérence de la papauté dans les affaires des pays européens est motivée par l'ambition et l'avarice. Sedicyon énumère les multiples personnages ecclésiastiques qu'il incarne (moines, évêques, frères, prêtres, cardinaux, pape et même nonnes, la liste est longue), et son rôle, en tant que légat papal, celui de suborneur de traîtres

et rebelles : « That no prince can have his peples obedyence, / Except yt doth stand with the Popes prehemynence » (BALE, 1979 : v. 219-220).

Dans le courant de l'action le rôle de légat papal en particulier est confié aux deux personnages-vices qui lui sont subordonnés : Dissymulacyon prend le nom anhistorique de Raymundus, qui pourrait suggérer, il me semble, « celui qui salit ou spolie le monde » (voir l'entrée 4b de l'*Oxford English Dictionary* s.v. « ray », verbe transitif)<sup>5</sup>. Ce dernier est envoyé rallier des forces extérieures contre Jean (v. 1065-1067), alors que Privat Welth, sous le nom du cardinal Pandulphus, s'occupe de l'excommunication « With boke, bell and candle » (v. 1059) et de l'interdiction (v. 1058-1060). À ces deux prises d'identité historique, comme le propose Greg Walker, le public d'époque aurait rajouté une troisième couche typologique, celle de Reginald Pole, cardinal et légat papal ayant d'ailleurs des droits plausibles sur le trône de l'Angleterre<sup>6</sup>. Au moment de la composition de la pièce, Pole, qui avait récusé l'Acte de Suprématie, était en exil et jouait un rôle en 1538 dans les négociations aboutissant à une trêve de dix ans entre François I<sup>er</sup> et Charles V, une alliance qui n'aurait pas été sans conséquences pour l'Angleterre « hérétique ». En effet, l'Angleterre craignait une invasion franco-impériale qui tenterait de rétablir la foi catholique romaine, ainsi qu'une insurrection catholique fomentée par Pole à l'instar du très récent « Pèlerinage de Grâce » (1536-1537). On peut suggérer aussi que le public élisabéthain, lors de la représentation du *Roi Jean* en 1560, aurait probablement établi un rapport entre Pole et Sedicyon dans son rôle de Stephen Langton, dans la mesure où Pole était devenu l'archevêque de Cantorbéry, à la place de Thomas Cranmer sous le règne de Marie Tudor. Ainsi, selon le fonctionnement de la typologie, plusieurs identités quasi-concrètes peuvent se greffer sur le principe de base de l'allégorie, de la vérité spirituelle et abstraite.

Bien que le personnage du roi Jean lui-même semble être l'exception, puisqu'il demeure sans étiquette allégorique, il est évident que Bale ne s'intéresse pas à l'individu décrit par les chroniqueurs mais plutôt au héros proto-protestant qu'il est devenu, grâce à Tyndale, Fish et d'autres écrivains réformés. C'est son potentiel symbolique et typologique qui est à la base de la conception du rôle. Le roi Jean entre en scène en prononçant un monologue dans lequel il établit son droit en tant que roi *de jure*, issu d'une grande lignée et choisi par Dieu. Il dévoile

5. Un contemporain de Bale, John Heywood, l'utilise dans ce sens : « I burned my face, and ray'de my clothes also » (HEYWOOD, 1973 : v. 638).

6. WALKER, 1991 : 195-196.

aussi ses qualités de *rex justus*, en déclarant ses intentions de réformer le pays, y compris le redressement des injustices commises par l'église romaine. En effet, il incarne au début les qualités d'Imperial Majesty, qui, après sa mort, est réincarné d'une manière qui évoque Henri VIII (et, pour la représentation de 1560, la reine Élisabeth). Lorsqu'il est abandonné de tous dans la troisième partie de la pièce, il devient martyr, ce qui semble évoquer la véritable Église, persécutée pour vouloir mettre fin à l'emprise des ordres religieux sur les esprits et sur les affaires temporelles des hommes. Les références nombreuses aux Saintes Écritures ne sont pas sans rappeler le principe de la *sola scriptura* et l'importance de la traduction de la Bible en langue vernaculaire. La langue latine est d'ailleurs assujettie à la moquerie à plusieurs reprises dans la pièce.

Ces éléments indiquent des points de contact particuliers entre le personnage du roi et Bale lui-même, pour qui les questions religieuses et politiques étaient toujours étroitement liées. En effet, sa conception de l'État était proche de la théocratie dans laquelle, comme l'affirment plusieurs tirades de Jean, la vérité religieuse venait à l'appui du bien des sujets. Bale a même exprimé sa gratitude à Henri VIII d'avoir fait les démarches contre la suprématie de Rome, ce qui semble l'avoir libéré spirituellement<sup>7</sup>. Bale était également attaché au thème du martyr puisqu'il avait connu la geôle et la fuite. Il s'est d'ailleurs souvent comparé à Saint Paul et, dans son récit autobiographique de 1553, *The Vocacyon of Johan Bale to the Bishoprick of Ossorie in Ireland*, il exprime la difficulté de son parcours de vie dans les termes suivants :

I maytened the politicall ordre by doctrine and loved the commens alwayes to obeye their magistrates. But whan I ones sought to distroye the ydolatries and dissolue the hypocrites yockes than folowed angers slaunders conspiricyes<sup>8</sup>.

Pour Bale, son protagoniste relève de plusieurs figures typologiques : il ne s'agit pas uniquement de gouverneurs anglais qui allaient venger les maux de Jean et assurer le triomphe de l'église qu'il désirait. À la manière caractéristique de l'imaginaire des réformateurs, Bale s'implique lui-même dans son texte qui exprime le même drame de souffrance et de rédemption qu'il a mis sur scène.

Quant à l'impact de son théâtre polémique, Bale semble avoir des doutes sur la bonne réception du message. À deux reprises, à la fin du premier et du

7. Voir BLATT, 1968 : 62.

8. Cité par BLATT, 1968 : 62.

second (et dernier) acte, il fait entrer un personnage extérieur à l'action : « The Interpretour » et « Veritas », respectivement. « The Interpretour » résume l'action du premier acte, tout en rendant explicite le procédé typologique que Bale a employé, en invoquant des types de l'Ancien Testament : le roi Jean est identifié à Moïse, Henri VIII à Josué et David, qui, en tuant Goliath, ce dernier assimilé au Pape, est présenté comme un héros de la liberté chrétienne qui ramenait l'Église à sa première pureté, « From ceremonies dead to the lvyngé wurde of the Lorde » (v. 1119), c'est-à-dire la débarrassait des rites et superstitions de l'église romaine pour faire prévaloir la simplicité du Verbe contenu dans les Écritures. Les dernières paroles de « The Interpretour » prédisent la réalisation de cette promesse.

Néanmoins, la promesse ne peut pas être réalisée à l'intérieur du cadre historique représenté. C'est pourquoi le personnage d'Imperial Majesty accomplit la prophétie, figurant non seulement un seul monarque mais tous ceux qui vont poursuivre et parfaire la réforme protestante. Encore une fois, donc, le sens allégorique prévaut sur l'incarnation historique. Le processus a maintenant pour porte-parole Veritas, qui ajoute aux exemples de l'Ancien Testament des citations des Écritures confirmant le pouvoir absolu du roi oint de Dieu.

Ainsi Bale essaie-t-il de contrôler la réception de sa pièce par les spectateurs, mais nous avons des preuves que l'idée de greffer l'Histoire sur des significations allégoriques avait du mal à concurrencer les idées reçues sur des personnages si connus et connotés<sup>9</sup>. Pour le simple spectateur qui voyait la pièce, tout se réduisait au fait que le roi Jean était bon et que le Pape devait être chassé de l'Angleterre. Lorsqu'il exprimait cette opinion, il provoquait une dispute, car son interlocuteur affirmait, lui, avec la même simplicité, que le Pape était bon et que ce n'était pas juste de le dénigrer. Naturellement, cette opinion attira l'attention hostile des autorités. Même s'il martela son message réformateur en se servant de techniques allégoriques subtiles et novatrices, Bale ne pouvait imposer, par le seul biais du théâtre polémique, toute une nouvelle épistémologie.

9. Pour une présentation de ces faits, voir WALKER, 1991 : 172-173, qui cite la correspondance de Thomas Cranmer (11 janvier 1539).

## Bibliographie

### *Sources primaires*

- BALE, JOHN, *King Johan*, dans *Four Morality Plays*, éd. P. Happé, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, The Penguin English Library, 1979, p. 313-430.
- HEYWOOD, JOHN, *A Mery Play Betwene Johan Johan the Husbande, Tib His Wife, and Sir Johan the Preest*, dans *Medieval Drama*, éd. D. Bevington, Boston, Houghton Mifflin, 1973, p. 971-989.

### *Sources secondaires*

- BLATT, Thora Balslev, *The Plays of John Bale : A Study of Ideas, Technique and Style*, Copenhagen, G. E. C. Gad, 1968.
- LEVIN, Carole, « A Good Prince : King John and Early Tudor Propaganda », *Sixteenth Century Journal*, II, 1980, p. 23-32.
- WALKER, Greg, *Plays of Persuasion : Drama and Politics at the Court of Henry VIII*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.



Richard Hillman, « Le devenir de la polémique autour du roi Jean  
dans le théâtre élisabéthain »,

*Théâtre et polémique religieuse*, 2014,

mis en ligne en Juillet 2014,

URL stable <<https://sceneeuropenne.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







# Le devenir de la polémique autour du roi Jean dans le théâtre élisabéthain

Richard Hillman

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-CNRS/Tours

On peut prendre comme point de départ l'évidence qu'aucun personnage historique connu n'entre dans un texte dramatique nu, pur ou innocent, sans bagage culturel et idéologique. Et l'on peut se fonder théoriquement sur Paul Ricoeur, d'après qui le processus mimétique qui rend « littéraire » du matériau d'ordre « réel » commence par un état de « pré-textualité » comportant déjà du sens symbolique, grâce à la perception même de l'objet en tant que tel<sup>1</sup>.

Toutefois le cas du roi Jean reste un peu particulier. Comme le démontre Pauline Ruberry-Blanc dans son article du présent volume, malgré sa mauvaise réputation jusqu'à la Réforme, qui subsistait d'ailleurs pendant la Renaissance dans les histoires populaires de Robin des Bois, entre autres, il a bénéficié d'une réhabilitation remarquable, grâce à l'analogie forgée entre sa lutte contre l'église romaine et celle d'Henri VIII. Son royaume et lui-même seraient devenus les victimes de la tyrannie papale, exercée en faveur, et par le moyen, d'ecclésiastiques corrompus, une tyrannie telle que seuls la prudence et le courage d'Henri, évidemment, auraient réussi à détourner définitivement. La façon dont Bale a mis sur scène cette version révisionniste de l'histoire nous indique jusqu'à quel point, dans la propagande commanditée par Thomas Cromwell, en particulier, le personnage historique a été blanchi pour jouer son rôle dans un tableau nettement noir et blanc<sup>2</sup>.

C'est un tableau dont la période élisabéthaine hérite, comme en témoigne la représentation de la pièce de Bale devant la reine en 1560. La chronique dite de Holinshed – dont la deuxième édition paraît en 1587 – brosse un portrait beaucoup

1. Voir à ce sujet surtout RICOEUR, 2000.
2. Sur cette propagande en général, voir LEVIN, 1980.

plus nuancé, plus mitigé, mais elle clôt avec un sommaire rappelant clairement l'orientation de Bale. Après avoir mis en doute les portraits négatifs contemporains probablement dus, il le suggère, au ressentiment du clergé, le chroniqueur donne son avis :

Certainlie it should seeme the man had a princelie heart in him, and wanted nothing but faithful subjects to have assisted him in revenging such wrongs as were doone and offered by the French king and others. Moreover, the pride and pretended authoritie of the cleargie [on pense bien là à Usurpid Power] he could not well abide, when they went about to wrest out of his hénds the prorogative of his princelie rule and government<sup>3</sup>.

D'une manière un peu surprenante, le récit figurant dans les *Acts and Momuments* du martyrologue John Foxe (1570) s'avère équivoque, justement, sur la question du martyr, dans la mesure où la version la plus répandue maintenant de la mort de Jean, son empoisonnement par un moine, n'est pas présentée comme une vérité établie, hors de doute. Toutefois, il n'y a pas de doute sur les grandes lignes de sa lutte contre Rome. Le fait est que n'importe quel dramaturge de l'époque qui se serait mis en tête de représenter l'histoire de Jean devait tenir compte de la charge symbolique considérable que portait déjà le personnage pour le public et qui a été validé, dans une mesure considérable, par le discours « officiel ».

De ce point de vue, je m'intéresse particulièrement ici à la façon dont deux représentations dramatiques des années 1590 traitent essentiellement du même matériau tellement connoté. Par le biais de *The Troublesome Raigne of King John* [Le règne troublé du roi Jean] (probablement par George Peele, publiée en 1591) et *The Life and Death of King John* [La vie et la mort du roi Jean] de Shakespeare (probablement datable en 1594-1595), le cas du roi Jean nous offre une occasion d'examiner la relation entre théâtre et polémique d'un point de vue peu habituel, à savoir, de considérer comment un dramaturge héritier d'un personnage ou d'une situation historique profondément imprégnée par la propagande peut adapter ce bagage, voire, dans les limites du possible, le neutraliser. Le premier procédé semble être celui de *The Troublesome Raigne* ; le deuxième est mis en œuvre, *grosso modo*, dans *King John*.

Ces processus ne dépendent en aucun cas d'une connaissance du texte de Bale, qui était resté manuscrit et dont aucune influence particulière ne peut être tracée. En revanche, il existe une relation étroite, quoique controversée, entre les pièces élisabéthaines elles-mêmes. Aussi pour composer *King John*, Shakespeare a-t-il très

3. HOLINSHED, 1587, cité dans BULLOUGH, 1962, vol. IV, p. 49.

certainement révisé *The Troublesome Raigne* en la suivant parfois scène par scène, voire tirade par tirade. Mais, comme sur plusieurs questions shakespeariennes, d'autres théories divergentes, parfois farfelues, circulent. La question de la relation précise entre les pièces devient moins importante dans la mesure où elles devaient toutes les deux tenir compte d'une même polémique préexistante. Quant aux intentions politico-religieuses des deux auteurs, dont l'identité d'un est incertaine, elles doivent rester, en comparaison avec celles de Bale, obscures, même si leurs différentes façons d'engager le matériau, et ce qui semble être l'intervalle chronologique entre les deux pièces, donnent certaines indications suggestives.

Il s'agit dans les deux cas d'une approche de la mise en scène de l'histoire caractéristique de ce genre répandu sur les scènes publiques londoniennes des années 1580 et 1590 et porté à son apogée par Shakespeare. Ce genre nommé « *chronicle history play* » désigne des pièces basées sur les chroniques, surtout sur celle de Holinshed. J'ai déjà fait remarquer que la version très détaillée de l'histoire du roi Jean donnée par ce chroniqueur et compilée à partir de plusieurs sources, est loin d'être de la propagande pure, et c'est dans la nature du genre que les dramaturges doivent continuellement faire des choix de ce qu'ils vont mettre sur scène et comment. La prémisse est la représentation sous forme dramatique, non pas des vies ou des événements exemplaires, mais de la réalité vécue dans sa complexité. Donc, si des associations allégoriques ou symboliques surgissent au fur et à mesure pour s'accrocher à certains éléments, c'est l'aspect concret qui prime.

Cela veut dire qu'il n'y pas de place sur scène, notamment, pour un personnage nommé « *England* ». Pour autant, l'idée de l'identité, de la souveraineté, même de la survivance nationale se fait sentir dans les deux pièces comme étant le fil conducteur, l'enjeu constant et ultime. D'où, on peut le proposer, la création dans les deux d'un personnage totalement absent du récit de Holinshed, Philip Falconbridge, censé être le fils bâtard de Richard Cœur-de-Lion, qui renonce à une autre paternité pour prêter son aide à son roi, une aide très dynamique car animée par l'énergie comique traditionnellement associée au personnage-type du Vice. C'est une façon de renforcer l'esprit nationaliste dans les deux pièces, et de le recentrer, conformément à Holinshed, sur la lutte contre la France. Les deux pièces débutent par l'ambassade envoyée auprès de Jean par Philippe Auguste de France pour lui lancer le défi au nom d'Arthur, le jeune fils du frère aîné de Jean, Geoffrey. S'ensuit la guerre, avec les interventions de l'Église qu'on connaît. Les envahisseurs français, ayant pour chef le dauphin Louis, sont très présents pendant la deuxième moitié des deux pièces, et c'est eux qui provoquent (ou ins-

pirent) la tirade patriotique du Bâtard qui sonne la dernière note. En revanche, chez Bale, Sedicyon fait mention des Français simplement comme un instrument par lequel la papauté va pousser le roi anglais à sa destruction ; aucun Français ne monte sur scène.

Si le personnage intrus du Bâtard lie les deux pièces élisabéthaines, il opère aussi, dès le début et jusqu'à la fin, une bifurcation significative. Dans la pièce attribuée à Peele, en associant l'héritage du glorieux roi Richard à l'occupant actuel du trône, il renforce implicitement non seulement le pouvoir royal mais sa légitimité, qui est mise en question seulement par les revendications d'Arthur. Dans le *King John* de Shakespeare, par contraste, même la mère du roi chuchote dans son oreille, au cours de la première scène, l'idée que son droit au trône soit très discutable. Ainsi le statut illégitime de ce représentant de Richard porte-t-il atteinte, indirectement, à la position morale de Jean, malgré le rôle du dernier, toujours maintenu, de champion de l'Angleterre contre ses ennemis.

Dans *King John*, comme traditionnellement chez Shakespeare, les défaites essuyées par les Anglais contre les Français deviennent la mesure de leurs propres défaillances, et, notamment, de leurs divisions internes. C'est par exemple la leçon de *Henri VI*, première partie, pièce dans laquelle la sorcellerie supposée de Jeanne d'Arc s'avère finalement secondaire. C'est également le message livré au public par le Bâtard à la toute fin de *King John* :

This England never did, nor never shall,  
Lie at the proud foot of a conqueror,  
But when it first did help to wound itself.  
Now these her princes are come home again,  
Come the three corners of the world in arms  
And we shall shock them. Nought shall make us rue,  
If England to itself do rest but true. (Shakespeare, 1997, V.vii.112-118)

On remarquera ici que « England » est redevenue une allégorie, sinon un personnage. L'évocation fait partie aussi de la conclusion de *The Troublesome Raigne* (« Let England live but true within it selfe » [*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 1187]), à cette différence près que le dramaturge insiste avec spécificité, et non par le biais d'une métaphore confortable (« come home again ») sur le crime des nobles. Alors que Shakespeare, dans sa conclusion, présente une affaire exclusivement anglaise et se contente de faire narrer le retrait du dauphin, l'auteur de la pièce analogue met ce dernier sur scène pour affirmer crûment :

It bootes not me,  
 Nor any Prince nor power of Christendome,  
 To seeke to win this Iland *Albion*,  
 Unles he have a partie in the Realme  
 By treason for to help him in his warres. (*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 1167-1171)

Quant aux « three corners of the world » shakepeariens, ils sont nommés avec une clarté évidente : « If *Englands* Peeres and people joyne in one, / Nor Pope, nor *Fraunce*, nor *Spaine* can doo them wrong » (*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 1195-1196). On s'approprie ici avec véhémence l'héritage polémique autour de Jean, mais en mettant le pape et la France au même plan, et l'on y ajoute encore un « power of Christendome », l'Espagne. Car quelque soit la date précise de la pièce, l'Armada n'est pas loin. On est très loin, en revanche, de l'époque où Henri VIII récusait l'autorité romaine mais cherchait à convaincre les puissances européennes qu'il restait bon catholique malgré tout.

Poursuivons cette identification entre l'Église catholique et la France qui sert à recentrer la polémique dans *The Troublesome Raigne*. Encore une fois, le personnage du Bâtard s'avère instrumental. Dans une succession de scènes mouvementées, il défend et souvent encourage un roi trop faible pour résister aux dangers émanant de ces deux ennemis, et sa rhétorique patriotique et anticatholique dépasse de loin celle du roi lui-même. Une scène comique d'ailleurs (scène XI de la 1<sup>re</sup> partie) anticipe – ou plutôt récapitule – la dissolution des monastères. C'est clairement en rappelant Henri VIII que Jean donne sa charge au Bâtard :

[...] we will to *England* now,  
 And take some order with our Popelings there,  
 That swell with pride, and fat of lay mens lands.  
*Philip* I make thee chiefe in this affaire,  
 Ransack the Abbeyes, Cloysters, Priories,  
 Convert their coyne unto my souldiers use :  
 And whatsoere he be within my Land,  
 That goes to *Rome* for justice and for law,  
 While he may have his right within the Realme,  
 Let him be judgde a traitor to the State,  
 And suffer as an enemie to *England*. (*Troublesome Raigne*, 1962, 1<sup>re</sup> partie, v. 1102-1112)

Deux scènes plus tard, le Bâtard est montré en train d'exposer l'hypocrisie des religieux, dont il cherche l'argent caché pour son roi, par une mise en scène ridicule de l'accusation protestante classique de dépravation sexuelle pratiquée

entre moines et nonnes. Au moment où le roi cède au légat papal, le Bâtard prend le relais de la résistance : « A proper jest, when Kings must stoop to Friers, / Neede hath no law [c'est-à-dire, je crois, 'pas besoin de loi'], when Frier [sic] must be Kings » (*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 639-640). Il s'attaque aux pairs atteints de « fell traytorisme » (v. 459) dans des termes qui auraient sans doute plu à Bale et à son roi, lui aussi « annoynted by the Lord » (v. 463), en posant la question rhétorique : « doth a Pope, a Priest, a man of pride / Give charters for the lives of lawfull Kings? » (v. 468-469).

Pour le public anglais de l'époque, ces dernières paroles auraient clairement rappelé la menace d'assassinat qui planait, suite à l'excommunication papale, sur la reine Élisabeth, bien sûr, mais aussi, en France, sur Henri de Navarre. Et si la pièce a été jouée après le 2 août 1589 – ce qui paraît fort probable – ce public anglais aurait sans doute mis l'acte de Jacques Clément dans le même panier. Il ne faut pas oublier que le texte évoque la France contemporaine à travers la représentation des pairs révoltés qui jurent fidélité au dauphin sur l'autel de Saint Edmond, en pervertissant ainsi la religion supposée native des Anglais. Les nobles prennent pour prétexte (« cloke » [*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 356]) un saint pèlerinage pour former une « league of high resolve » (v. 364) par laquelle ils vont, selon le Bâtard, « Ayd Lewes, leave God, kill John, please hell » (v. 475). Sur place, le dauphin les accueille dans des termes tout à fait parlant – « Thanks to you all of this religious league, / A holy knot of Catholique consent » (v. 544-545) – et reçoit de Salisbury un serment en faveur de « this holy League » (v. 562) prononcé « upon the Altar, and by the holy Armie of Saints » (v. 566-567). La cible immédiate du dramaturge est-elle les nobles français adhérents de la Sainte Ligue ou les réfractaires anglais qui se joignaient aux partisans de la Ligue pour conspirer contre leur prince protestant – ou les deux ?

C'est définitivement cette double cible qu'attaque Christopher Marlowe dans *The Massacre at Paris*, qu'on peut dater avec confiance entre 1592 et 1593<sup>4</sup>. Sur le corps de Henri duc de Guise, assassiné sur son ordre, le roi Henri III de Marlowe prononce une liste des crimes du chef de la Ligue, y compris son instigation de « foreign wars and civil brawls » (Marlowe, 1968, xxi.100) et son incitation des catholiques anglais exilés en France « To hatch forth treason 'gainst their natural queen » (xxi.103). Puis il se présente comme victime de l'alliance entre Guise, le

4. Voir mon article, HILLMAN, 2008, où je propose que Marlowe a été influencé par *Le Guysien*, de Simon Belyard, une pièce polémique ligueuse éditée en 1592.

pape et l'Espagne formée pour diviser son pays et le destituer, voire le tuer. Et à la toute fin de la pièce, après le coup de Jacques Clément, il envoie un avertissement à sa « sister England » (xxiv.50) pour qu'elle se protège contre de tels traîtres. Elle mérite bien la grâce de Dieu, dit-il, « for hating papistry » (69), et il promet au roi de Navarre et à l'ambassadeur d'Angleterre de s'attaquer au « papal monarch » (58) si jamais il survit.

Je cite la pièce éminemment polémique de Marlowe parce qu'il semble que le dramaturge y ait cherché à appliquer le modèle du roi Jean, comme développé récemment dans *The Troublesome Raigne*, au roi Henri III de France. Qu'il s'agisse d'une influence allant au-delà des lieux communs de la propagande protestante se constate notamment dans la représentation de Jacques Clément. Marlowe fabrique une scène où le frère se présente spontanément à Dumaine (Charles, duc de Mayenne), qui cherche un moyen de venger l'exécution de Guise ; le religieux se porte volontaire pour tuer le roi, parce que « the deed is meritorious » (xxiii.28), faisant écho ainsi à la permission papale d'éliminer des monarques hérétiques<sup>5</sup>. vraisemblablement Marlowe puise directement dans *The Troublesome Raigne*, qui fournit une scène élaborée entre le moine empoisonneur du roi et son abbé. Déjà le dauphin a envisagé de se servir des nobles révoltés, qu'il compte finalement trahir, comme « a precious poyson » (*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 597) contre le roi. Le poison est l'instrument machiavélique par excellence, bien entendu – chez Marlowe, même le couteau de Jacques Clément est empoisonné.

Le moine dans *The Troublesome Raigne* prétend comme mobile son désir de venger les actes et les paroles de Jean nuisibles à l'Eglise, ce qui semble nouveau parmi les récits. Bale avait suivi une version conservée dans la chronique de Holinshed, où Dyssymulacyon, alias Simon of Swynsett, s'indigne de la hausse prévue du prix du pain. De toute façon, la version de *The Troublesome Raigne* est d'une efficacité propagandiste indéniable, permettant au Bâtard d'enfoncer le clou : « This is the fruite of Poperie, when true Kings / Are slaine and shouldred out by Monkes and Friers » (*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 1093-1094). Et tandis que Bale avait déjà, tout comme l'abbé dans *The Troublesome Raigne*, mis en scène Sedicyon faisant promettre à l'empoisonneur de faire prier pour lui pour l'exempter du purgatoire (doctrine constituant une bête noire pour les Protestants), dans la pièce ultérieure figurent seulement, à plusieurs reprises, le thème et le mot de « merit »

5. Voir ma discussion de ce point dans HILLMAN, 2002 : 59 et 206, n. 22.

(*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 879, 881, 922, 925). Marlowe répète textuellement une des phrases : « the deede is meritorious » (v. 925).

Il est grand temps de faire la comparaison sur ces points avec *King John* de Shakespeare. En l'occurrence, c'est assez vite fait. Simplement, sa réécriture de *The Troublesome Raigne* – fondons-nous sur cette hypothèse – supprime ou du moins mouchète les éléments polémiques les plus pointus, tout en les rappelant de loin, pour ainsi dire. Aussi, par exemple, alors que chez Shakespeare le roi envoie également le Bâtard chercher de l'argent chez les religieux, il lui intime l'ordre dans des termes métaphoriques, plutôt doux que satiriques, et imprégnés d'une spiritualité positive :

[...] see thou shake the bags  
Of hoarding abbots, imprisoned angels  
Set at liberty. (Shakespeare, 1997, III.iii.7-9)

Bien que Pandulpho parle du Bâtard plus tard comme « ransacking the Church » (Shakespeare, 1997, III.iv.173), cela fait partie d'une rhétorique de persuasion visant Lewis, et l'ecclésiastique ressemble plus à un diplomate rusé qu'à un instrument quasi-diablesque du pouvoir papal. De plus, bien que le Bâtard lui-même fasse mention brièvement de la somme récoltée auprès du clergé, non seulement les religieux ne sont-ils jamais introduits sur scène, mais son monologue est d'emblée détourné vers l'évocation du malaise psychologique affligeant le royaume en général :

But as I travell'd hither through the land,  
I find the people strangely fantasied,  
Possessed with rumors, full of idle dreams,  
Not knowing what they fear, but full of fear. (Shakespeare, 1997, IV.iii.142-145)

Il en va ainsi pour deux autres épisodes essentiels à la polémique caustique de *The Troublesome Raigne*. Dans *King John* il n'y a pas de scène de conjuration ni de prise de serment collective de la part des pairs anglais révoltés : l'alliance avec les Français est un fait accompli lorsque on les voit avec Lewis, qui dit simplement qu'ils ont tous juré sur le « sacrament » (Shakespeare, 1997, V.ii.6), alors que Salisbury, à la différence frappante de sa contrepartie dans *The Troublesome Raigne*, exprime longuement son regret d'être contraint de prendre les armes contre son propre pays (8-39). On n'évoque pas de « sainte ligue », et le terme clé est réservé pour un autre contexte, lorsque le Bâtard apprend, et dénonce, la soumission du



roi au légat papal : « O inglorious league! » (Shakespeare, 1997, V.i.65). Comme le signale le mot « inglorious » d'ailleurs, ce qui le dégoûte est moins l'acceptation de l'autorité ecclésiastique que l'idée de capituler contre les envahisseurs, qu'il convient plutôt d'affronter sur le champ de bataille. C'est ainsi que la voix du Bâtard, qui reste loyal jusqu'au bout à Jean comme symbole de la nation, devient plus véritablement royal par comparaison.

L'idée de l'empoisonnement du roi par un moine est retenue par Shakespeare, mais encore une fois l'effet est feutré de façon remarquable. Rien ne se passe sur scène : un court échange entre Hubert, qui apporte la nouvelle, et le Bâtard fait allusion à l'assassin comme étant un « resolved villain » (Shakespeare, 1997, V.v.29), rien de plus. On ne témoigne d'aucun complot et aucun mobile n'est évoqué. Le Bâtard ne se livre pas à la vitupération, ne fait même pas mention de l'Église romaine, mais, désespéré, demande simplement l'indulgence du ciel pour les traîtres maintenant ralliés de nouveau à leur roi mourant.

La critique a souvent attiré l'attention sur la modération relative de *King John*, par rapport à *The Troublesome Raigne*, à l'égard du catholicisme. Diverses explications sont possibles, en commençant par l'hypothèse, très répandue de nos jours, que Shakespeare était lui-même un crypto-catholique. On peut également supposer que cette polémique virulente n'avait plus cours en 1594-1595, quand, notamment, la France d'Henri IV s'occupait assez bien de la Ligue moribonde et même de l'Espagne. Puis il y a des explications d'ordre artistique. Shakespeare, on pourrait le maintenir, s'intéressait surtout aux personnages complexes, aux situations ambiguës et aux problèmes moraux et politiques difficiles – d'où un roi Jean non seulement défaillant au plan royal et humain, mais qui manque, au niveau fondamental, de légitimité. L'approche simpliste et réductrice de *The Troublesome Raigne* aurait donc subi des modifications majeures. En revanche, tout le monde n'est pas en admiration devant le résultat : *King John* est rarement rangé parmi les chefs-d'œuvre shakespeariens, et Geoffrey Bullough va jusqu'à déprécier la pièce en comparaison avec *The Troublesome Raigne* à plusieurs égards. Il considère que Shakespeare laisse tomber beaucoup de belles occasions dramatiques comme s'il prenait les effets et le matériau de son précurseur pour acquis<sup>6</sup>.

6. Voir BULLOUGH, 1962, vol. IV, p. 22 : « [...] as if the reviser had at times deliberately refrained from repeating its effects, or its material, but had taken them for granted and alluded briefly to them while putting the stress in a different place ».

Cette dernière idée pourrait aussi être exprimée en termes structuraux, en disant que les éléments polémiques principaux de la tradition, et spécifiquement de *The Troublesome Raigne*, sont déplacés par Shakespeare vers les marges de son œuvre pour devenir des traces. Ce qui était central devient périphérique. Mais ce n'est pas tout. L'effet dépend de la visibilité de ce procédé, de la traçabilité de ces éléments. Car c'est ainsi qu'on peut se rendre compte du vide au centre de l'univers dramatique. Il s'agit, chez Shakespeare, d'une absence qui ne pourrait être comblée même par le démantèlement total de l'Église romaine en Angleterre. C'est cela qui est ordonné, du moins symboliquement, à la fin de *The Troublesome Raigne* par le nouveau roi Henri, le précurseur donc du huitième :

Let not a stone of *Swinsted* Abbey stand,  
But pull the house about the Friers eares :  
For they have kilde my Father and my King. (*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 1140-1142)

Chez Shakespeare, par contre, la question religieuse n'est pas reprise ; le jeune fils du feu roi n'exprime que son deuil personnel, alors que le Bâtard prévoit sa propre disparition.

L'absence qui se fait sentir au centre de la pièce de Shakespeare est dotée d'un nom, un nom d'ailleurs particulièrement résonant : Arthur. Or, dans les deux pièces, les dramaturges présentent essentiellement la même histoire concernant le jeune neveu de Jean : il est emprisonné en Angleterre ; Jean enjoint à Hubert de l'éliminer (ou au moins dans *The Troublesome Raigne* de l'aveugler), mais ce dernier l'épargne par pitié ; néanmoins, Arthur est tué en chutant des remparts dans une tentative de fuite, et sa mort, dont la cause est largement imputée à Jean, devient un facteur majeur dans l'aliénation des pairs et du peuple anglais. Mais dans leur manière de traiter de cette sous-intrigue et du personnage-clé, les deux pièces divergent radicalement.

Dans *The Troublesome Raigne*, Arthur n'est pas particulièrement sympathique, au contraire ; il figure surtout comme intéressé et revendicateur – sans avoir le droit, d'ailleurs, de l'être, puisque son oncle semble être accepté comme roi légitime. Lorsqu'il persuade Hubert de désobéir au roi, il lui promet une récompense matérielle : « *Hubert*, if ever *Arthur* be in state, / Looke for amends of this received gift » (*Troublesome Raigne*, 1962, 1<sup>re</sup> partie, v. 1446-1447). Sa mort est dramatisée de façon assez maladroite (« O God my bones are burst, / Sweet Jesu save my soule » [*Troublesome Raigne*, 1962, 2<sup>e</sup> partie, v. 19-20]) et il ne pense qu'à sa mère, qui va le regretter.

Chez Shakespeare, en revanche, Arthur revêt toute l'innocence de l'enfance, de sorte qu'il paraît la victime presque sacrificielle des événements. Il n'a pas du tout envie de participer à la lutte pour le pouvoir à laquelle le roi de France et sa mère le poussent. L'affrontement entre Hubert et lui, avec qui il se livre à des échanges affectifs, est pathétique au plus haut degré, à l'instar du même affrontement, paradigmatique, entre Abraham et Isaac dans les mystères. Et au moment de sa mort, ces résonances spirituelles sont rattachées symboliquement à la question nationale : « O me, my uncle's spirit is in these stones. / Heaven take my soul, and England keep my bones » (Shakespeare, 1997, IV.iii.9-10).

Dans *The Troublesome Raigne*, le Bâtard n'est pas présent quand on découvre le corps d'Arthur. Shakespeare l'introduit pour faire de lui le porte-parole de ce symbolisme et d'un désespoir profond sur l'absence d'un centre moral dans un univers maintenant indéniablement tragique :

I am amaz'd, methinks, and lose my way  
 Among the thorns and dangers of this world.  
 How easy dost thou take all England up  
 From forth this morsel of dead royalty!  
 The life, the right, and truth of all this realm  
 Is fled to heaven; and England now is left  
 To tug and scramble, and to part by th' teeth  
 The unowed interest of proud swelling state. (Shakespeare, 1997, IV.iii.140-147)

« The life, the right, and truth of all this realm / Is fled to heaven ». Ce sont des mots destinés à revenir à l'esprit du public quand le Bâtard posera sa condition primordiale, dans le dernier vers de la pièce, à la sûreté de l'Angleterre : « *If England to itself do rest but true* » (mes italiques).

J'ai développé ailleurs l'argument que Shakespeare, en faisant d'Arthur Plantagenêt le symbole d'un rêve de grandeur et d'harmonie nationale perdu, et sans doute impossible à récupérer, a fait entrevoir la figure du roi Arthur légendaire, mort lui aussi à cause des divisions internes<sup>7</sup>. Si cet Arthur est connu comme « *rex quondam futurusque* », dont le retour un jour peut être espéré, *King John* suggère assez brutalement quel sort, de toute évidence, l'attendrait. Ce qu'une approche de la pièce par le biais du théâtre de la polémique permet de mieux saisir, c'est justement que la polémique même fait partie ici des « thorns and dangers of this

7. HILLMAN, 2002 : 55-67.

world », au lieu de faire apparaître une vérité quelconque, car « the truth of all this realm / Is fled to heaven ». Au centre de cet univers dramatique, entouré de traces de polémique centrifuges, se trouve finalement un avatar du personnage allégorique de Bale, « all England » en chair et en os de nouveau, mais privé de vie par l'Angleterre elle-même.

## Bibliographie

### *Sources primaires*

- BALE, John, *John Bale's King Johan*, éd. B. B. Adams, San Marino, California, The Huntington Library, 1969.
- HOLINSHED, Raphael, *The Third Volume of Chronicles* (extraits de l'édition de 1587), dans *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, éd. G. Bullough, 8 vols, London, Routledge, New York, Columbia University Press, 1962, vol. IV, p. 25-49.
- MARLOWE, Christopher, *The Massacre at Paris*, dans *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, éd. H. J. Oliver, London, Methuen, The Revels Plays, 1968, p. 93-163.
- SHAKESPEARE, William, *The Life and Death of King John*, dans *The Riverside Shakespeare*, éd. G. Blakemore Evans, J. J. M. Tobin *et al.*, 2<sup>e</sup> éd., Boston, Houghton Mifflin, 1997, p. 809-840.
- The Troublesome Raigne of King John*, dans *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, éd. G. Bullough, 8 vols, London, Routledge, New York, Columbia University Press, 1962, vol. IV, p. 72-151.

### *Sources secondaires*

- HILLMAN, Richard, « Marlowe's Guise : Offending against God and King », *Notes and Queries* (Oxford University Press), ns 55.2 (juin 2008), p. 154-159
- , *Shakespeare, Marlowe and the Politics of France*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave, 2002.
- LEVIN, Carole, « A Good Prince : King John and Early Tudor Propaganda », *Sixteenth Century Journal*, II, 1980, p. 23-32.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.



Juan Carlos Garrot Zambrana, « Calderón de la Barca et la France : lutte religieuse et politique dans quelques *autos sacramentales* sous Philippe IV et Charles II »,

*Théâtre et polémique religieuse*, 2014,

mis en ligne en Juillet 2014,

URL stable <<https://sceneeuropeenne.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







# Calderón de la Barca et la France : lutte religieuse et politique dans quelques *autos sacramentales* sous Philippe IV et Charles II

Juan Carlos Garrot Zambrana

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-CNRS/Tours

L'une des explications envisagées pour rendre compte de l'essor de l'*auto sacramental*, ce genre assez représentatif de la théorie des fruits tardifs chère à Menéndez Pidal (1951 : 227), apparenté aux moralités, et dont le développement eut lieu durant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, est son caractère antiprotestant. De ce fait, les *autos sacramentales* joués lors de la Fête-Dieu consacrée à l'Eucharistie auraient presque trouvé leur raison d'être dans la défense de ce sacrement que les protestants niaient ; par conséquent, ils auraient reçu une forte impulsion après le concile de Trente. Si de telles théories semblent à mon avis un peu réductrices au regard du corpus existant, il n'y a en revanche aucun doute sur l'existence d'un certain nombre de pièces à caractère polémique, pièces dans lesquelles on assiste à l'affrontement entre la religion Catholique et d'autres croyances présentées comme ennemies, notamment le Judaïsme, l'Idolâtrie, le Mahométisme et le Protestantisme. L'action de ces pièces se prêtait volontiers à l'évocation de faits historiques reliés à un passé national plus au moins lointain voire à la mise en scène d'événements contemporains. Ainsi peut-on citer un certain nombre de titres où il est question de l'invasion musulmane, de la défense ou conquête de quelques places fortes. Il en va de même en ce qui concerne Luther et la Réforme protestante perçus bien entendu comme une menace pour Rome, mais aussi comme un danger qui cherchait à s'introduire dans le pays le plus catholique d'entre tous, l'Espagne. Je songe à quelques œuvres qui répondent au modèle de la forteresse assiégée. L'ensemble a donné lieu à des approches plus au moins abstraites qui, en règle générale, ont fait l'éloge de la Monarchie espagnole en tant que garante de la Foi. Cela permettait de présenter des visées politiques comme

des combats désintéressés, menés au nom de la défense de la foi et d'inclure ces luttes dans l'Histoire du Salut – ou Histoire Théologique de l'Humanité – dont les trois étapes sont la Loi de Nature (Genèse), la Loi Écrite (qui commence avec Moïse) et, enfin, la Loi de Grâce (de l'arrivée du Sauveur jusqu'à la fin des temps).

Même si parfois l'exercice demandait quelques contorsions on pouvait aisément faire rentrer les souverains espagnols (descendants des rois de Castille et d'Aragon qui avaient combattu les musulmans, chassé les juifs, et, depuis Charles Quint, affronté les protestants) dans un conflit Judaïsme-Paganisme-Christianisme ou Judaïsme-Secte de Mahomet-Christianisme ou encore y ajouter l'Hérésie protestante. L'entreprise était d'autant plus facile que la traduction latine de la Bible permettait un jeu de mots annonciateur de la mission dont la Providence avait chargé la maison d'Autriche : « Deus ab austro veniet » (Habacuc 3, 3)<sup>1</sup>.

Or, la tâche devenait plus ardue lorsque l'ennemi ou l'un des ennemis n'était plus protestant mais catholique et, qui plus est, portait, certes de façon discutable mais néanmoins constante, le titre de Très Chrétien, ce qui, héritage de la politique de la couronne d'Aragon, était très souvent le cas; comme nous le savons tout au long des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles les Espagnols et les Français se sont affrontés presque sans répit.

Je voudrais m'intéresser à cinq *autos* caldéroniens qui se font l'écho de certains événements politiques appartenant au conflit franco-espagnol dont le poète a été le témoin et parfois partie prenante. Je pense plus précisément à la guerre de Catalogne, à la signature de la Paix des Pyrénées dont le mariage de Louis XIV et de l'infante Marie-Thérèse fût le corollaire<sup>2</sup>. Après la mort de Philippe IV un autre événement nous concerne : le mariage de Charles II, son fils, avec Marie-Louise d'Orléans, nièce de Louis XIV, dans un contexte toujours d'affrontement entre les deux pays.

Voici la liste des œuvres qui seront étudiées :

- *El socorro general* : Tolède, 1644.

1. E. Rull a publié plusieurs études sur ce sujet, notamment RULL, 1983. Ils peuvent être lus dans RULL, 2004, c. 4. Moi-même, j'y ai consacré quelques travaux, par exemple GARROT ZAMBRANA, 2010. Il convient aussi de souligner l'importance des *autos* à visée politique écrits par Mira de Amescua, étudiés par FLECNIAKOSKA, 1976.
2. Je renvoie à plusieurs de mes travaux : GARROT ZAMBRANA, 2002; « Calderón en tiempos de Carlos II » et *Judíos y conversos en el Corpus Christi*.

- *El lirio y la azucena* : Madrid, 1660.
- *El indulto general* : Madrid, 1680
- *El cordero de Isaías* : Madrid, 1681.

En 1644, Calderón, après plusieurs années de service au front, rentre de Catalogne. Il est plus au moins obligé de s'installer à Tolède avant de pouvoir renouer avec sa carrière de poète de cour<sup>3</sup>, mais cette expérience vécue au front le poursuivra longtemps et donnera lieu à deux pièces très différentes. En effet, si la deuxième, *El lirio y la azucena*, obéit sans doute à une commande émanant de la Cour, la première, *El socorro general*, n'a pu exister que parce qu'elle a été écrite pour être jouée ailleurs ; on nous y donne en effet une approche du conflit qui va à l'encontre de la politique mise en place par le Roi depuis 1643.

Je suis obligé de consacrer quelques lignes au contexte historique afin de mieux saisir les enjeux de ces deux pièces :

En 1640 des émeutes plus au moins spontanées se sont produites en Catalogne : le point culminant sera l'assassinat du vice-roi Santa Coloma le jour de la Fête-Dieu<sup>4</sup>. Par la suite, la tension entre la monarchie et les élites barcelonaises n'a fait qu'augmenter, de telle sorte que ces dernières se sont révoltées contre le roi Philippe IV. Elles craignaient pour leurs *Fueros*, c'est-à-dire leurs franchises, qui dataient du Moyen-Âge – je simplifie sciemment mais cette dimension temporelle du pacte entre les Catalans et leurs souverains nous importe. Peu après, en janvier 1641, Pau Claris, chef de file des insurgés met le Principat sous la protection de Louis XIII (ELLIOTT, 1990 : 586).

Dans *El socorro general*<sup>5</sup>, ces deux événements servent en quelque sorte de prélude à une action façonnée suivant le modèle de la forteresse assiégée et inspirée d'un épisode de cette guerre franco-espagnole que le dramaturge lui même a vécu, le siège de Tarragone par le comte de La Mothe Houdancourt.

Grâce à une série d'analogies audacieuses, Calderón inscrit tous ces faits dans l'Histoire du Salut de la façon suivante : la Synagogue (les Cortès)<sup>6</sup> s'est insurgée

3. On peut lire à ce sujet GARROT ZAMBRANA, 2011a et *Judíos y conversos en el Corpus Christi*, II, ii.
4. Santa Coloma fut tué le 7 juin 1640 : ce jour sera connu sous le nom de *Corpus de sangre*. Cf. ELLIOT, 1990 : 564.
5. Sauf exception je cite les pièces toujours à partir de cette édition : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras Completas*, III, *Autos sacramentales*, éd. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987. Dorénavant, O.C., III.
6. Cf. les vers suivants de la p. 325a : « APOSTASÍA-[...] / Aquesta Nación traidora / [...] / su Sinagoga,

contre son Roi (Dieu) et contre sa volonté de changer les anciens rites, bref elle n'accepte ni le passage de la Loi Écrite à la Loi de Grâce ni la divinité du Christ ; plus encore, elle propose de conquérir la citadelle de la Foi. Elle obtiendra l'aide de l'Apostasie (nom donnée par Calderón à la Religion protestante) qui abandonne les troupes de l'Église et celle de la France. En ce qui concerne cette dernière, au lieu de partir d'une analogie, on s'appuie sur une association phonique. La France apparaît comme étant Rome (le paganisme ou le Peuple Gentil) grâce au syntagme : « franco romano » (p. 325) où l'adjectif *franco* comme il nous est rappelé veut dire « libre », par conséquent il peut parfaitement s'appliquer aux Romains car ils n'ont jamais été assujettis. Cette base une fois établie on récupère le deuxième sens qui renvoie, quant à lui, au peuple germanique des Francs, donc aux Français. Sur le plan historique le rapprochement fonctionne assez bien. Les Romains ont conquis la Palestine et sont devenus les maîtres du Peuple Élu, ce qui est mis en exergue par le texte ; aussi, en 70 av. J. ils ont détruit le temple de Jérusalem, menace qui d'ailleurs plane sur la fin du dialogue. Tout cela convient parfaitement à la situation des rebelles soumis dorénavant au roi de France, après la rupture du pacte de vassalité envers leur souverain légitime. On nous laisse entendre qu'une juste punition ne saurait tarder et les faits vont corroborer cette annonce :

IGLESIA-Presto, bando aborrecido,  
 presto familia traidora,  
 llorarás tus precipicios,  
 perdida tu Sinagoga,  
 [...]
 muera la Comunidad  
 y viva la Fe de Cristo (p. 321a-b).

APOS-La obediencia dio, en efecto,  
 de suerte que a gobernarles  
 los francos romanos (francos,  
 porque no conoce a nadie  
 el Romano Imperio) vienen  
 dueños ya más que auxiliares.  
 Tan vil es su obstinación,  
 ciega, alevosa e infame,

que fue / la Diputación, que tales / levantamientos la indujo, / [...] ».

7. Calderón réussit à assimiler la défense des franchises à une guerre à la véritable foi : « Viva nuestra libertad / y muera la Ley de Cristo » (p. 319a).

que quieren perder con ellos  
 todas sus inmunidades  
 más que obedecerte a ti,  
 pues lo primero que hacen  
 los gentiles es hacerles  
 que contribuyan y paguen,  
 [...]⁸

En revanche, sur le plan théologique, des esprits chagrins pourraient émettre des doutes sur la pertinence d'identifier la France au Paganisme, et cela d'autant plus qu'à la fin de la pièce, fidélité à l'actualité oblige, le Peuple Gentil se retire du champ de bataille tout en restant en dehors de l'Église, c'est-à-dire sans songer à se faire baptiser. De ce fait, son rôle dans la *vindicta Salvatoris* n'apparaît pas très clair. Pour cette même raison on ne peut pas mettre l'accent sur l'attitude de la France, pays catholique, qui n'hésite pas à devenir l'alliée des protestants en application d'une raison d'état honnie par l'Église. D'autre part, les soldats romains sont des Français mais également des Italiens qui, eux, font partie des troupes de Philippe IV, chargés donc de venger la mort de l'envoyé de Dieu. Cette ambivalence constitue une autre faiblesse de l'allégorie :

BAUT-[...]  
 El Tercio que ahora llega  
 de los italianos es;  
 Pablo los gobierna (p. 322a).  
 [...]

SINAG-[...]  
 El Tercio de los romanos  
 tan a su cargo tomó  
 la venganza del que yo  
 maté con mis propias manos,  
 [...]  
 que porque la Iglesia aquí  
 de ellos no triunfe jamás,  
 a Roma obedeceré,  
 y que a su Gentilidad

8. Cf. p. 325a. En effet, les Catalans s'engageaient à payer les trois mille hommes que la France enverrait au Principat et les soldats français se comporteront aussi mal avec la population civile que ceux de Philippe IV. Cf. SANABRE, 1958 : 148, 151 et 152.

favor pediré y piedad  
aunque sujeción la dé (p. 324a-b).

En 1660, date de la création de *El lirio y la azucena*<sup>9</sup>, le contexte historique et la situation personnelle de Calderón ont bien changé par rapport à 1644. En 1648 l'Espagne a mis fin à une guerre extrêmement longue et coûteuse avec les Provinces Unies ; depuis 1652 Barcelone est rentrée dans le droit chemin. On se bat encore en Catalogne et dans le Roussillon, mais uniquement contre l'étranger. Or, en 1659, l'ennemi impitoyable devient l'allié grâce au traité des Pyrénées. Certes, les deux parties en litige en avaient bien besoin, cependant, l'Espagne se trouve dans une situation nettement inférieure à celle de la France, comme le démontrent les conditions de l'accord (DEVÈZE, 1971 : 510-519). De surcroît, le Roi Très Chrétien ne s'était pas limité à la simple annexion de certaines places fortes ou du Roussillon ; il va épouser l'infante Marie Thérèse, sa cousine. Ce mariage laissait planer un doute en ce qui concerne la succession du Monarque Catholique dont le dernier des souhaits était qu'un rejeton des Bourbons hérite de sa couronne (DEVÈZE, 1971 : 513).

Notre dramaturge, de son côté, a récupéré sa position privilégiée dans les activités théâtrales de la Cour. Maintenant il partage sa vie, pour peu de temps, entre Tolède et Madrid, où il se rend assidûment pour veiller aux mises en scène de ses *autos* et aux fêtes du palais<sup>10</sup>. C'est à lui que revient l'honneur de célébrer la paix ainsi que les noces royales. Malheureusement, le cœur n'y est pas, ni à Madrid ni à Saint Sébastien où se déroulera la première cérémonie du mariage, par procuration : il y avait un goût d'amertume assez prononcé chez les Espagnols (DEVÈZE, 1971 : 542-543)<sup>11</sup>.

Calderón a dépoussiéré *El socorro general*, procédant à plusieurs remaniements pour adapter le schéma de l'Histoire Théologique de l'Humanité aux nouvelles conditions imposées par le pacte hispano-français. Toutefois, il continue à focaliser un contentieux datant du xv<sup>e</sup> siècle sur la toute récente guerre de Catalogne ; il persiste à ignorer également le Portugal<sup>12</sup>. Quant à l'Apostasie (les Provinces

9. Cf. O. C., III, : 916-939. Les implications politiques de la pièce ont été abordées par RULL, 1983, notamment les p. 761-767, et par RUPP, 1996.
10. Pour toutes ces questions voir mon livre *Judíos y conversos en el Corpus Christi*, notamment les p. 232-240, avec des nombreux renvois.
11. L'*auto* fut donc joué en l'absence du roi qui s'était déplacé avec un cortège imposant. La reine Marianne, par contre, resta à Madrid.
12. Au sujet de cette focalisation sur la Catalogne et de l'oubli du Portugal voir GARROT ZAMBRANA, 2002. Il s'agit d'une attitude très personnelle de l'auteur car Philippe IV, quant à lui,

Unies), elle n'est pas non plus au rendez-vous ; la véritable raison, plus que dans la fin des hostilités signée en 1648, est à chercher dans les bienséances : il aurait été fort déplacé de rappeler les coalitions de la France catholique avec des hérétiques de tout bord.

Si dans la pièce l'animosité apparaît toute nouvelle, en revanche, la rencontre des deux pays avait été annoncée presque depuis l'instauration des dynasties française et espagnole. Par une sorte de *contrafactum* de la *figura* biblique, Calderón commence sa pièce avec le roi Clovis et l'archiduc Rodolphe de Habsbourg, le premier étant la figure de Louis XIV, le deuxième, celle de Philippe IV<sup>13</sup>.

En effet, la Discorde convoque la Guerre : elle lui fait voir, grâce à ses pouvoirs magiques le roi Clovis lorsqu'il s'apprête à rejoindre le catholicisme. Un ange lui annonce que Dieu va gratifier ses descendants avec le titre de *Très Chrétien* et lui donne la fleur de lys (*lirio*) comme emblème (p. 917). Ensuite, le fondateur de la dynastie des Habsbourg, l'archiduc Rodolphe d'Autriche, rentre en scène. On le voit en défenseur de l'Eucharistie, selon une légende pieuse maintes fois reprise par le théâtre. Il sera également récompensé, bien entendu : pour quelque temps le lys blanc (*azucena*) fera partie de ses armoiries<sup>14</sup>. De plus, on nous laisse entendre que ces deux maisons royales sont vouées à s'unir par le biais d'un mariage :

PAZ-[...]  
 Esta [la Fe], pues, entre otros triunfos  
 que adornen tus armas,  
 tendrán algún tiempo la blanca azucena  
 por timbre en Navarra,  
 y no sin grande misterio,  
 vecina de Francia,  
 por quien te dirá la fama algún día  
 que pise su raya,  
 que habrá fértil primavera  
 que teja guirnalda  
 que a un lazo reduzca entre lirios de oro,  
 azucenas de plata (919a).

tenait à récupérer l'empire lusitain.

13. Ainsi, afin de renforcer l'identification, un seul acteur interprétera les rôles de Clovis et de Louis XIV ; pour Rodolphe et Philippe IV, il en va de même. Cf. p. 926b et 927a.
14. Le titre *El lirio et la azucena* renvoie donc à l'union des deux maisons royales.

Après cette introduction, la guerre de Catalogne nous est présentée comme un moyen employé par Discorde afin d'empêcher la paix entre ces deux grandes nations.

Comme la situation politique a changé et que la France – tout au moins sur le papier – n'est plus un ennemi, on s'efforce d'expliquer les motifs des guerres et les difficultés pour aboutir à la paix. L'antipathie et la raison d'état seront à l'origine des querelles entre deux princes catholiques :

DISCOR- [...]
   
que aunque no se opongan nunca
   
en Fe, Religión ni celo,
   
la razón de Estado puede
   
guerra, introducir entre ellos;
   
y la mayor sin que toque
   
en la ley ni el parentesco,
   
es la de la antipatía,
   
[...] (p. 921a)

Reste à justifier l'attribution des rôles de Loi Naturelle et de Loi de Grâce sans froisser les sensibilités, devant ainsi les éventuelles objections<sup>15</sup>. De même que le lever du soleil précède le coucher, la Loi Naturelle est antérieure à celle de Grâce; vue de l'Espagne, la France se situe à l'est, elle-même à l'ouest (p. 921a-b). Jamais à court d'idées, le dramaturge fait appel aux animaux emblématiques des deux royaumes, le coq et le lion<sup>16</sup>, afin de chercher la racine de l'antipathie qu'ils se sont vouée :

DISCOR- [...]
   
y siendo así que león
   
y gallo viven opuestos
   
por lo terrestre y lo ígneo,
   
a fuer de sus elementos,
   
no le busquemos razón
   
a su opción, creyendo
   
que su mismo natural,

15. « DISCOR-[...] / ahora, ingenios, / porque el hablar cara a cara / no me censure el más cuerdo, / de mi parte esté el decirlo, / de la vuestra el entenderlo » (p. 921a).
16. Calderón, très prudent, donne ses quartiers de noblesse au coq, prévoyant sans doute le sourire du public madrilène : « Disc-[...] ¿qué rehúso, puesto / que el gallo no es voz tan baja / que pronunciarla no puedo? / Y más cuando él a la Galia / da el nombre y a mí el concepto » (p. 921b).



por lo altivo y lo guerrero,  
los opone, [...] (p. 921b)

La mèche qui mettra le feu à cette prédisposition aux querelles ne sera pas l'Italie, l'Artois ou les Flandres, contrées où Français et Espagnols se battaient depuis de longue date, mais le Principat, jaloux de ses franchises.

Calderón reprend des situations entières de *El socorro general* : Philippe IV envoie un ambassadeur, le Bras Séculier<sup>17</sup>, qui se heurte au refus de la Synagogue de rendre hommage à son souverain, invoquant son désir de liberté (p. 922b-923a). La Loi Naturelle, par contre, mérite des égards dont elle s'est vue privée en 1644 : d'après son représentant, le Bras Ecclésiastique, elle ne saurait refuser son secours à qui que ce soit, par conséquent elle accepte de protéger la Synagogue<sup>18</sup>.

En conséquence, la Paix est chassée des deux royaumes. Accompagnée de l'Oisiveté, elle cherche un refuge. Ensemble, elles trouvent l'endroit idéal : le palais du Buen Retiro, nouvelle Jérusalem où la jeune Épouse leur accordera son hospitalité sans l'ombre d'un doute (p. 924b-925b). La Justice répond aux appels des nouveaux venus et les introduit auprès de l'infante<sup>19</sup>. Quand celle-ci s'apprête à serrer la Paix dans ses bras, le Roi de la Loi de Grâce l'en empêche. Il désire ardemment la paix, mais il ne peut pas l'accepter si on ne lui a pas fait avant une proposition dans ce sens (p. 926b). Et le roi français<sup>20</sup> exprime des scrupules semblables, quitte à ne pas pouvoir épouser la jeune dame dont il est tombé amoureux en regardant son portrait ; dame qui n'est autre que la fille de son adversaire (p. 927-928). La solution viendra d'un cri en faveur de la paix poussé par les deux peuples :

PAZ- [...] porque paz,  
tan dichosa y tan feliz,  
que a pesar de la Discordia  
enlace Azucena y Lis,

17. En fait il incarne plutôt le Baptême ainsi que l'Inquisition. Cf. la p. 922a-b. Calderón prépare la scène finale où le Bras Séculier, espagnol, et le Bras Ecclésiastique, français, seront unis pour symboliser la défense de la Chrétienté dans le monde. Cf. la didascalie de la p. 937a.
18. De plus, la reine de la Loi Naturelle est la Grâce. Calderón évoque l'étymologie hébraïque du prénom Anne, celui de la reine mère, Anne d'Autriche, sœur de Philippe IV.
19. De la sorte, Calderón s'offre une nouvelle occasion de justifier les guerres de Philippe IV. Cf. la p. 925b.
20. Cf. la didascalie de la p. 927a : « Sale el Rey primero, que le hará el que hizo Clodoveo, vestido a la francesa, divertido en un retrato ». Malgré l'absence d'indications à ce sujet, le Roi espagnol serait habillé en conséquence.

de la Voz del Pueblo solo ha de salir,  
pues solo del cielo nos puede venir<sup>21</sup>.

En effet, la Paix réussit à s'infiltrer dans les deux camps ennemis, convoque les lois Naturelle et de Grâce; leurs rois s'inclinent devant les volontés de leurs peuples (p. 929b-931b). L'allégorie des pourparlers et de la rencontre entre Louis XIV et Philippe IV prend en compte tous les détails. Le lieu sera neutre, et pour échapper à la Loi Ecrite qui s'interpose entre la France et l'Espagne, la Paix a trouvé une rivière frontalière : la Bidassoa (p. 930b). Calderón ne nous épargne pas les conditions du pacte. Qui plus est, la susceptibilité espagnole répugnait à présenter le mariage de l'infante comme un genre de clause à l'intérieur du traité, transformant de la sorte l'infante Marie-Thérèse en une partie du butin que Mazarin avait arrachée au Monarque Catholique. Pour cette raison, on insiste à deux reprises sur l'indépendance du traité par rapport aux fiançailles (p. 933b-934a et 935b).

Il restait encore à traiter l'aspect le plus sensible, les concessions territoriales. La pilule était amère, et la stratégie du dramaturge nous laisse un peu pantois. L'Espagne n'a pas perdu une partie de ses royaumes; le partage de la Catalogne est une punition qui, de surcroît, va dans le sens de la géographie (p. 935).

La Discorde, battue, met fin à l'allégorie pour laisser place à l'histoire, c'est-à-dire à la représentation de la rencontre entre les monarques. Une grande importance est accordée aux retrouvailles de Philippe IV et de sa sœur, Anne d'Autriche; c'est un moment de véritable joie du côté espagnol.

Le poète n'a pas oublié de flatter dans sa mise en scène de la réconciliation les deux *validos*, pourtant bien en retrait dans le conflit dramatique :

DISCOR-¿Pues con qué causa están de ti ofendidos?

Ocio-Con que Ocio no ha de haber donde hay validos (p. 934b).

Plus tard, le grand courtisan qui était devenu l'auteur arrive à donner un certain relief aux deux ministres car ce sont eux qui, ensemble, soutiennent l'uni-

21. Cf. la p. 929a. Calderón paraphrase le proverbe « Voz del pueblo, voz del cielo ». Il est rare de trouver chez lui des louanges du peuple; au contraire les références méprisantes au *vulgo*, qui n'est pas, certes, synonyme parfait de « peuple », abondent dans les drames et dans les *autos*. Cf. par exemple : *El árbol del mejor fruto*, p. 991a; *El viático cordero*, p. 1169b et *El santo rey don Fernando*, II, p. 1309b, toujours dans *O.C.*, III.

vers, symbolisant de la sorte l'union des deux princes catholiques en défense de la foi victorieuse :

Ábrese el Palacio en bastidores, y se ven en él el Brazo Eclesiástico y Seglar sustentando un orbe entre los dos en cuya eminencia estará el Sacramento con siete cintas de nácar, que saliendo de la Hostia, ciñan el orbe (p. 937a).

L'*auto*, dans son ensemble, n'atteint pas une grande qualité artistique. Les difficultés à surmonter ne manquaient certainement pas. Les jeux d'analogies sur lesquels Calderón a bâti son allégorie demandaient des explications prolixes ; il faut ajouter un conflit dramatique assez mince. L'ensemble produit une action peu engageante, au rythme lourd<sup>22</sup>. En ce qui nous concerne, l'objection majeure provient du rôle de Discorde, plus précisément, des liens tissés entre Discorde et Synagogue. Si nous analysons le personnage, nous nous apercevons vite que les deux entités ne réussissent pas à se fondre. On voit agir Discorde sur scène ; on entend un discours qui tente de greffer l'actualité contemporaine sur la problématique religieuse, or, l'enjeu reste toujours trop dépendant des événements historiques pour permettre d'arriver à une correspondance satisfaisante entre Discorde et Synagogue. L'allégorie nous semble excessivement forcée dans *El lirio y la azucena*. Au demeurant, constatons la blessure profonde que la rébellion catalane a laissée chez Calderón. Il a dû la ressentir non seulement comme une sorte de sacrilège en tant que remise en question de l'autorité du souverain, mais estimer aussi, sans doute, qu'elle avait contribué également au délabrement de la monarchie espagnole. On devine l'embarras, voire l'amertume, d'un dramaturge qui exalte dans ses débuts la victoire de Bréda, dix ans après celle de Nördlingen, contraint maintenant à faire appel à des procédés retors, qui ne trompaient personne, pour essayer de sauver la face. La vérité était que désormais le monde reposait uniquement sur les épaules du Très Chrétien Louis XIV, l'Espagne ayant rejoint le rang des comparses. À la mort de Philippe IV, cet état de choses ne fera que se confirmer : l'héritier du trône, le futur Charles II, est un enfant à l'intelligence très limitée, la régente, la reine mère Marianne d'Autriche, est plus une veuve dévote et éplorée qu'une véritable femme d'état ; enfin, elle n'a pas su s'entourer d'un favori de qualité et la minorité du jeune Charles sera marquée par les luttes entre différentes factions de la Cour.

22. La musique et l'éclat des décors ont dû compenser ces défauts, le jour de la représentation.

La France, quant à elle, reste l'ennemie intermittente ; mais elle n'apparaît plus sur les chars de la Fête-Dieu. Absence d'autant plus surprenante que la nouvelle reine de l'empire espagnol sera une nièce de Louis XIV, la belle Marie-Louise d'Orléans, ce qui d'ailleurs semble avoir été presque une improvisation puisque les conseillers du Roi, et sa mère, traitaient depuis des années le mariage du prince espagnol avec sa nièce autrichienne, Marie-Antoinette.

Je ne peux pas rentrer dans une élucidation des tenants et des aboutissants de ce mariage, mais il s'avère nécessaire d'établir un parallèle avec les épousailles de Louis XIV et de Marie-Thérèse en raison de la nationalité des époux et de la position défavorable qui est celle de l'Espagne ; or il y a une différence non négligeable : Mazarin a dû forcer Philippe IV à accepter le mariage ; en 1678 ce sont les conseillers de Charles II qui prennent l'initiative, et cela sans obtenir presque rien en retour (n'oublions pas que le traité de Nimègue n'avait pas encore été signé), sauf une reine jeune et belle, ce qui certainement comblait de joie son futur conjoint mais qui du point de vue des affaires d'état signifie bien peu de chose. Comme le trésor royal traversait une situation plus que critique, afin d'éviter le ridicule dérivé de l'impossibilité de jouer en pied d'égalité avec les Français (le souvenir de la honteuse rencontre des deux cortèges lors des cérémonies de 1660 restait dans toutes les mémoires des courtisans), cette fois-ci il n'y a pas eu de rencontre des cortèges royaux à la frontière. Enfin, les deux jeunes gens devaient se marier à Burgos mais, pour des raisons diverses, l'union a eu lieu dans un petit hameau situé au nord de cette ville, Quintanapalla, le 11 novembre 1679<sup>23</sup>.

Même si les noces n'ont pas eu un grand éclat, elles restent des noces royales et l'on se devait d'en faire la louange, tâche qui échut bien entendu à don Pedro Calderón de la Barca. Il en fait allusion dans *El indulto general*, joué le 27 mai 1680<sup>24</sup>, pièce que nous devons de comparer à *El lirio y la azucena*. Les différences sont des plus évidentes, car si en 1660 on faisait l'éloge des Habsbourg et des Bourbons sans oublier les emblèmes français, le coq et le lys, fleur aussi mentionnée dans sa pièce de jeunesse *El nuevo palacio del Retiro* par rapport à la première épouse de Philippe IV, la sœur de Louis XIII<sup>25</sup>, en 1680, on ne retrouve pas la moindre trace

23. Pour le contexte historique on se reportera à FERNÁNDEZ ALBALADEJO, 2009, ch. 6, ainsi qu'à la toujours passionnante monographie de MAURA GAMAZO, 1990, dont la première édition date de 1942.

24. Je cite d'après l'édition d'ARELLANO et ESCUDERO, 1996.

25. Cf. *El nuevo palacio del Retiro*, 1998, v. 227-234 : « HOMBRE-Elisabeth es su nombre; / si cristianísima es, / díganlo las tres virtudes / teologales de los tres / lirios de sus armas, mira / si en ella convienen

du référent en ce qui concerne la mariée, laquelle apparaît désignée tout simplement comme « Marie » (v. 1062-64). D'ailleurs elle reste au second plan; on souligne à peine qu'elle porte une branche d'olivier, symbole de la paix qui est en train d'être signée par les deux pays. En revanche, le roi espagnol, le protagoniste absolu de l'action, est quant à lui bien ancré dans l'histoire grâce à des jeux de mots construits autour du mot "*austro*", bien connus du public et des poètes depuis longtemps<sup>26</sup>; de plus, le roi est appelé Charles II le Désiré (v. 1054-1056) afin de l'identifier sans ambiguïté.

Comment expliquer un tel contraste? Rejet de la princesse française qui se substitue à la archiduchesse Marie-Antoinette, petite-fille de la reine mère et candidate de la faction dite allemande, écartée apparemment parce qu'elle était encore une enfant de douze ans? Cette hypothèse pose problème car apparemment Marianne aurait bien accueilli sa belle-fille faisant preuve du sens de l'État.

Enfin, presque à la fin de la pièce on nous annonce la célébration d'un autodafé ayant eu lieu en effet en juin 1680, quelques jours après la première.

Cet événement sera mis en scène l'année suivante dans *El cordero de Isaías*<sup>27</sup>, l'un des textes les plus surprenants du corpus caldéronien, voire théâtral tout court, en raison du rôle que le dramaturge va donner au couple royal.

À nouveau quelques précisions au sujet du contexte historique s'avèrent nécessaires. Jiménez Monteserín (1980: 637), prétend que c'est Charles II qui aurait insinué à l'Inquisiteur général qu'il souhaiterait assister à un autodafé général, afin d'imiter son père, qui en avait fait de même en 1632. Maura Gamazo nous donne une autre explication: il n'y avait rien de mieux pour « endormir le mécontentement de la population » (« adormecer el descontento público »), puisque les mois précédents on avait déjà eu recours à toute sorte de festivités; par conséquent il fallait songer à un autre genre de spectacle. Quoi qu'il en soit, le 30 juin 1680 les madrilènes vont assister à un autodafé général magnifié par la

bien / lirios por armas, y el nombre / de cristiana y de Isabel ». N'oublions pas que les rois de France possédaient le titre de Très Chrétien. En ce qui concerne le *Lirio y la azucena*, cf. p. 917a (deuxième didascalie) et 917b, entre autres occurrences. Le coq est aussi évoqué: cf. p. 921 par exemple.

26. Rappelons-nous le jeu de mots avec le passage du livre de Habacuc mentionné au début de cet article.

27. Toutes les citations sont tirées de l'édition de PINILLOS, 1996.

présence des souverains accompagnés de la reine mère : mais c'est le roi qui en est le personnage principal<sup>28</sup>.

L'inquisiteur général s'approche du balcon, Charles II retire son chapeau en signe de respect et écoute attentivement ses paroles car il devra prêter serment par la suite :

Vuestra Majestad jura y promete por su fe y palabra real, que como verdadero y católico Rey, puesto por la mano de Dios, defenderá con todo su poder la fe católica que tiene y cree la Santa Madre Iglesia apostólica de Roma y la conservación y aumento della, y perseguirá, mandará perseguir a los herejes y apóstatas contrarios della, y que mandará dar, y dará el favor y ayuda necesario para el Santo Oficio de la Inquisición, y ministros ella, para que los herejes perturbadores de nuestra religión cristiana sean prendidos, y castigados conforme los derechos y sacros cánones, sin que haya omisión de parte de vuestra Majestad, ni excepción de persona alguna, de cualquiera calidad que sea.

Après la lecture du document sa Majesté répondit :

Así lo juro y prometo por mi fe y palabra real<sup>29</sup>.

Ce qui surprend le lecteur de *El cordero de Isaías* est le décalage entre l'action allégorique et la réalité, une réalité bien connue des spectateurs car certains avaient pu assister au serment de Charles II et bien d'autres avaient lu des imprimés qui avaient raconté par le menu le déroulement de la cérémonie. Tous les témoignages s'accordent sur un point : Marie Louise avait été cantonnée au rôle de spectatrice plus au moins horrifiée et restée dans l'ombre.

Or dans la pièce, le mari n'apparaît même pas, enfin, il est question d'un « Monarque catholique / deuxième lumière des cieux » [« católico Monarca / segunda luz de los cielos »] (v. 2167-2168), qui ordonnera la célébration d'un autodafé dans un futur indéterminé, autodafé dont celui qui va être mis en scène en est l'annonce, la *figura*. Le personnage responsable d'une telle décision pleine d'avenir, est la reine Candaces, *figura*, quant à elle, de Marie-Louise d'Orléans. Et c'est cette dernière qui va prononcer le serment qui scelle l'engagement de la Monarchie hispanique avec la défense la foi :

CAND- ¿A qué aguardas?

FIL- A que hagas  
el preciso juramento

28. MAURA GAMAZO, 1990 : 263-271. La citation en p. 263.

29. Je cite d'après la transcription de JIMÉNEZ MONTESERÍN, 1980 : 701-702.

en el Libro de la Ley  
y en el Sagrado Madero  
de la Cruz.

CAND- Pues ¿qué esperas?

*Pónele un misal y una cruz a la Reina para hacer el juramento*

FIL-¿Juráis que en todos los tiempos,  
como Católica Reina  
defenderéis el derecho  
de la Religión Cristiana,  
arrojando y persiguiendo  
a todos sus enemigos?

CAND-Así lo juro y prometo  
por mi Fe y palabra real.

FIL-Seréis dichosa con eso,  
y dilatará el Señor  
vuestra progenie al respecto  
de las arenas del mar,  
de las estrellas del cielo.

*(El cordero de Isaías, v. 2255-2272)*

Si ce n'est que l'on cherchera inutilement la moindre allusion aux origines françaises de la reine, tout comme nous l'avons vu en étudiant *El indulto general*. Je reviendrai tout à l'heure sur ce silence tellement éloquent.

J'insiste, le public a dû être surpris, le mot est faible, des changements opérés par notre dramaturge et a pu trouver presque choquant que l'on ait relégué Charles II à un rôle si secondaire dans une affaire de ce genre. En outre, ce serait méconnaître le génie de Calderón que d'imaginer ce dramaturge agissant sous la contrainte du texte biblique sur lequel il s'appuyait (*Actes des Apôtres*, 8, 26-39). Je tiens aussi à souligner que, dix années auparavant, il avait écrit une autre pièce, *El santo rey don Fernando*, publiée d'ailleurs en 1677 par ses soins, qui se voulait un *Miroir des princes* à l'intention du fils de Marianne, et l'exemple qui était donné au petit Charles était celui de saint Ferdinand qui, selon une légende, avait porté le bois du bûcher sur lequel allaient brûler quelques hérétiques malchanceux<sup>30</sup>. Le fait que la critique n'ait jamais prêté attention à de telles manipulations me laisse aussi quelque peu songeur. Je dois avouer toutefois que moi-même j'avais négligé certains vers lors de mes premiers analyses de la pièce, plus précisément les cinq

30. Je renvoie à GARROT ZAMBRANA, 2011b.

derniers que j'ai cités plus haut, vers qui pourraient nous fournir l'explication de ce qui risquerait de passer pour une maladresse d'un poète de Cour, pourtant rompu à l'exercice du théâtre politique et à la flatterie princière :

FIL-Seréis dichosa con eso,  
y dilatará el Señor  
vuestra progenie al respecto  
de las arenas del mar,  
de las estrellas del cielo.  
(*El cordero de Isaías*, v. 2268-2272)

Candazes prête serment et en échange de son engagement religieux on lui promet une nombreuse progéniture : plus abondante que les étoiles du ciel et le sable de la mer. Or, nous savons que les conseillers du roi avaient choisi comme reine d'Espagne la nièce du principal ennemi de la nation, Louis XIV, parce qu'il fallait à tout prix que le trône ait un héritier le plus tôt possible. Voilà pourquoi finalement on avait délaissé la petite fille de Marianne d'Autriche, encore trop jeune pour enfanter, malgré le fait qu'elle comptait sur de très forts appuis et qu'une telle union semblait presque couler de source. Et à Madrid on attendait avec impatience l'heureux événement, qui n'arriva jamais. Pourtant en 1680 on pensait que c'était chose faite, car la reine, exaspérée, gifla sa Camarera Mayor, la duquesa de Terranova, qui venait de tuer l'une de ses perruches, l'une des rares diversions qui lui était permise dans la sévère Cour madrilène. Elle a justifié ce geste, si déplacé, en disant qu'elle même ne le comprenait pas, sauf s'il était dû à un irrépressible caprice de femme enceinte (MAURA, 1990 : 280).

Or, Marie-Louise allait décéder quelques années après sans avoir donné naissance à aucun héritier (ou héritière). Pire encore, beaucoup la soupçonnaient d'être restée trop française, trop attachée à son pays d'origine ; il est avéré en fait que son oncle voulait faire d'elle une alliée ou une espionne au service de ses desseins.

Toujours est-il que l'antipathie que provoquait Louis XIV a terni l'image de sa nièce et produit un certain rejet. Cette chanson anonyme en témoigne :

Parid, bella flor de lis  
en fortuna tan extraña,  
si parís, parís a España,  
si no parís, a París.

Il est difficile de savoir si Calderón faisait partie de la faction pro germanique qui avait été favorable au mariage de Charles avec Marie-Antoinette ; de même,



comment savoir s'il partageait la méfiance envers la jeune femme qui tardait à mettre au monde l'héritier si nécessaire, qui n'arrivait pas à s'habituer aux usages du pays, ni, non plus, à la sévère étiquette du Palais ? Une princesse dont la fidélité à l'Espagne était quelque peu mise en doute, et qui était soupçonnée par certains, comme je viens de l'indiquer, de trahir l'Espagne<sup>31</sup> ?

S'agit-il d'une initiative prise par un écrivain qui à l'approche de sa mort se sent un peu moins lié aux contraintes du théâtre de cour<sup>32</sup>, ou bien, sommes-nous devant un coupe-feu, un essai de montrer que loin d'être étrangère aux intérêts de l'Espagne la reine était devenue une sorte d'Anne d'Autriche, fidèle à son pays d'adoption ?

En revanche, ce qui nous semble évident est le rejet de la maison des Bourbons, jamais citée ni même suggérée dans ceux deux pièces. Rejet qu'auparavant Calderón n'avait pas voulu ou pu exprimer au cas où il l'aurait ressenti<sup>33</sup>. On peut penser que la preuve d'adhésion de la jeune femme toujours « française » serait ce serment, cet engagement profond avec le bûcher que le dramaturge met en scène par le biais de l'allégorie. Elle serait ainsi devenue une véritable reine espagnole.

31. MAURA GAMAZO, 1990 : 281-289. La chanson est citée en p. 289.

32. Calderón est décédé en mai 1681. Il a pu finir *El cordero de Isaías* mais le deuxième *auto* qui a été joué lors de la Fête-Dieu de cette même année, *Amar y ser amado*, a dû être achevé par un jeune dramaturge, Bances Candamo.

33. J'ai fait allusion dans d'autres travaux aux relations probablement difficiles du dramaturge avec Isabelle de Bourbon. Voir par exemple *Judíos y conversos en el Corpus Christi*.

## Bibliographie

### *Sources primaires*

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras Completas*, III, *Autos sacramentales*, éd. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987<sup>2</sup>.
- , *El cordero de Isaías*, éd. M. C. Pinillos, Kassel / Pamplona, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- , *El indulto general*, éd. I. Arellano & J.M. Escudero, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 1996.
- , *El lirio y la azucena*, in *Obras Completas*, III, p. 916-939.
- , *El nuevo palacio del Retiro*, éd. A. K. Paterson, Kassel / Pamplona, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- , *El socorro general*, *Obras Completas*, III, p. 316-335.

### *Sources secondaires*

- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo, *La crisis de la monarquía*, vol. IV de Josep Fontana et Ramón Villares (dir.), *Historia de España*, Barcelona / Madrid, Crítica / Marcial Pons, 2009.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, « Las figuras de Herejía y Demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua », *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LII, 1976, p. 203-222.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, « Cataluña en dos autos sacramentales de Calderón », éd. I. Arellano, *Calderón 2000 (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón)*, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 775-790.
- « Eucaristía y poder : el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales », *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16, 2010, p. 425-439.
- « Sinagoga de España : Calderón y los cricones toledanos », dans *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, III, éd. A. Azaustre & S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Publicacións USC, 2011a, p. 1089-1098.
- « Violencia inquisitorial y educación de príncipes », dans éd. R. Amram, *Violence et identité religieuse dans l'Espagne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Indigo, 2011b, p. 375-391.
- , *Judíos y conversos en el Corpus Christi*, Brepols, Tournhout, 2013.

- , « Calderón en tiempos de Carlos II: el poeta cortesano ante el poder político », dans éd. J. M. Usunáriz & E. Williamson, *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana, 2013, p. 25-41.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, Miguel, *Introducción a la Inquisición Española. (Documentos básicos para el estudio del Siglo de Oro)*, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- MAURA GAMAZO, Gabriel, *Vida y reinado de Carlos II* [1942], Madrid, Aguilar, 1990.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Caracteres primordiales de la literatura española*, dans *Los españoles en la Historia y en la Literatura. Dos ensayos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1951.
- RULL, Enrique, « Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón », dans éd. L. García Lorenzo, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, II, Madrid, CSIC, 1983, p. 759-767.
- *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pampelune, Reichenberger, 2004.

