Document generated on 04/25/2024 12:52 a.m.

Renaissance and Reformation
Renaissance et Réforme

Le conflit des publics dans le théâtre tragique imprimé de Théodore de Bèze et de Louis Des Masures

Louise Frappier

Volume 42, Number 1, Winter 2019

Tensions à l'âge de l'imprimé : conflit et concurrence des publics dans la littérature française de la Renaissance
Tensions in the Age of Printing: Audience Conflict and Competition in French Literature of the Renaissance

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1064519ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1064519ar

See table of contents

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (print)
2293-7374 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Frappier, L. (2019). Le conflit des publics dans le théâtre tragique imprimé de Théodore de Bèze et de Louis Des Masures. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, *42*(1), 67–94. https://doi.org/10.7202/1064519ar

Article abstract

In the second half of the sixteenth century, with the revival of ancient theatrical forms, new readerships emerged for theatrical texts. Indeed, French tragedy is directed to a readership educated, or at least interested, in the literature of classical Antiquity. But the tragic genre also represents, from the outset, one of the spaces where the concerns of reformists are expressed. Often a polemical theatre of confrontation, so-called "protestant" tragedy is characterized by a tension, a conflict even, between, on the one hand, the mobilization of this learned form—conceived of *a priori* as a noble form intended for an intellectual and political elite—and on the other hand, the ambitions of reformist playwrights to proselytize and reach a larger public not limited to the community of scholars or to the court. This tension comes through in the first editions of Théodore de Bèze's *Abraham sacrifiant* and Louis Des Masures' *Tragédies saintes*.

All Rights Reserved © Canadian Society for Renaissance Studies / Société canadienne d'études de la Renaissance, Pacific Northwest Renaissance Society, Toronto Renaissance and Reformation Colloquium and Victoria University Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le conflit des publics dans le théâtre tragique imprimé de Théodore de Bèze et de Louis Des Masures

LOUISE FRAPPIER
Université d'Ottawa

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, de nouveaux publics lecteurs de théâtre vont émerger avec la renaissance des formes théâtrales de l'Antiquité. La tragédie française s'adressera en effet à un lectorat formé aux lettres antiques ou intéressé par cette littérature. Mais le genre tragique sera aussi, dès sa naissance, l'un des lieux où s'exprimeront les inquiétudes des réformés. Théâtre de combat souvent polémique, la tragédie dite « protestante » se caractérise de fait par une tension, un conflit même, entre la mobilisation de cette forme savante, conçue a priori *comme une forme noble destinée à une élite intellectuelle et politique, et l'objectif de prosélytisme des dramaturges réformés, pour qui il s'agit de rejoindre un public plus étendu, qui ne se limite pas aux savants ou à la cour. Cette tension est perceptible dans les premières éditions d'*Abraham sacrifiant *de Théodore de Bèze et des* Tragédies saintes *de Louis Des Masures.*

In the second half of the sixteenth century, with the revival of ancient theatrical forms, new readerships emerged for theatrical texts. Indeed, French tragedy is directed to a readership educated, or at least interested, in the literature of classical Antiquity. But the tragic genre also represents, from the outset, one of the spaces where the concerns of reformists are expressed. Often a polemical theatre of confrontation, so-called "protestant" tragedy is characterized by a tension, a conflict even, between, on the one hand, the mobilization of this learned form—conceived of a priori *as a noble form intended for an intellectual and political elite—and on the other hand, the ambitions of reformist playwrights to proselytize and reach a larger public not limited to the community of scholars or to the court. This tension comes through in the first editions of Théodore de Bèze's* Abraham sacrifiant *and Louis Des Masures'* Tragédies saintes.

Au cours des XVe et XVIe siècles, les représentations théâtrales des mystères, miracles, moralités et farces furent des spectacles très populaires destinés à un public composé de diverses couches sociales, mais majoritairement illettré[1].

1. Sur le théâtre « médiéval » des XVe et XVIe siècles, voir, entre autres, Estelle Doudet, « De la mise en scène du scandale au scandale de la représentation, les moralités dramatiques d'expression française (XVe–XVIe siècles) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 25 (2013) : 237–252 ; Katell Lavéant, *Un Théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord aux XVe et XVIe siècles* (Orléans : Paradigme, 2011) ; le dossier *Théâtre français du Moyen Âge*, dans la revue *Médiévales* 59 (2010) ; Jelle Koopmans, « L'équarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux », *Littératures classiques* 73 (2010) : 109–120 ; Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant, éd., *Le Théâtre polémique français (1450–1550)* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008) ; Marie Bouhaïk-Gironès, *Les*

Ces représentations attiraient les foules, constituant ce qu'aujourd'hui nous appelons des *médias* de masse. Comme le souligne Graham Runnalls, « [elles] faisaient partie de la culture "populaire" plutôt que de la culture de l'élite, ou plutôt d'une culture qui, du moins jusqu'au milieu du XVIe siècle, embrassait à la fois le menu peuple et une partie de l'élite »[2]. Le théâtre médiéval diffusé sous forme écrite — d'abord manuscrite, puis imprimée — rejoignit quant à lui un public beaucoup plus limité que celui des représentations, quoique ce public lettré se soit transformé en quelques décennies. Si les premiers mystères imprimés, à la fin du XVe siècle, étaient des *in-folio* luxueux, souvent enluminés à la main, et destinés donc à une clientèle fortunée, les mystères imprimés plus tardivement, entre 1510 et 1540 (c'est-à-dire la période la plus prolifique en ce qui concerne l'édition de ce type de théâtre) étaient en fait de facture beaucoup plus modeste et de plus petit format (surtout des *in-quarto* et des *in-octavo*), et visaient davantage, toujours selon Runnalls, « les classes moyennes, la bourgeoisie dévote et lettrée, qui restaient en marge de la nouvelle culture humaniste. Le dépouillement des bibliothèques particulières du XVIe siècle révèle [en effet] que les mystères n'intéressaient pas les grands humanistes ou les intellectuels »[3]. Ainsi, le lectorat du mystère médiéval imprimé au XVIe siècle n'était pas majoritairement constitué d'une élite savante.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, de nouveaux publics spectateurs et lecteurs de théâtre vont émerger avec la renaissance des formes théâtrales de l'Antiquité — tragédie et comédie. La tragédie française, promue et créée, à ses débuts, par des professeurs et de jeunes poètes soucieux d'enrichir la langue et de renouveler les formes poétiques en s'inspirant des œuvres de l'antiquité gréco-latine, s'adressera en effet à un lectorat instruit, formé aux lettres antiques ou intéressé par cette littérature et avide de nouveauté[4]. C'est un théâtre créé dans les collèges humanistes par et pour une élite savante et dédié à des personnages

---

Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420–1550) (Paris : Honoré Champion, 2007) ; Elie Konigson, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547* (Paris : CNRS, 1969).

2. Graham A. Runnalls, *Les Mystères français imprimés* (Paris : Honoré Champion, 1999), 62.

3. Runnalls, *Les Mystères français imprimés,* 63.

4. Sur la tragédie française de la Renaissance, voir en particulier les études de Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979), de Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVIe siècle* (Paris : Presses Universitaires de France, 1980), d'Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553–1640). Le thème de la vengeance* (Paris : Honoré Champion, 1994) et de Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance* (Paris : Honoré Champion, 2002).

très en vue de la cour. Mais la tragédie a aussi la particularité d'émerger, dans les années 1550, au moment où les tensions politiques et religieuses s'exacerbent : le genre tragique sera ainsi, dès sa naissance, l'un des lieux où s'exprimeront les inquiétudes et les préoccupations des réformés. Théâtre de combat souvent polémique, la tragédie dite « protestante » se caractérise de fait par une tension, un conflit même, entre la mobilisation de cette forme savante qu'est la tragédie, conçue *a priori* par les humanistes comme une forme noble destinée à une élite intellectuelle et politique, et l'objectif de prosélytisme des dramaturges réformés, pour qui il s'agit de toucher un public beaucoup plus étendu, qui ne se limite pas à la communauté des savants ou au public de la cour. Cette tension est perceptible dans la facture de l'édition originale de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, publiée en 1550, ainsi que dans celle des *Tragédies saintes* de Louis Des Masures, qui témoignent de la pluralité conflictuelle des publics auxquels elles s'adressent.

Le public de la tragédie humaniste : une élite savante et politique

On peut affirmer sans exagération que les premières tragédies (ainsi que les comédies) jouées en français n'ont intéressé « qu'un public fort restreint »[5], car la renaissance de ces genres anciens s'est faite à l'encontre du goût du public pour les mystères, les farces et les moralités : « Le désir du passé, écrit Marie-Madeleine Fragonard, l'emporte chez les lettrés sur les pratiques élaborées pour un public collectif : on transforme l'objet dont l'existence n'est que théorique en nouvel objet vivant »[6]. Ces tragédies et comédies françaises imitées du théâtre antique « n'ont [jamais] atteint (ni n'ont voulu atteindre) un public populaire »[7], du moins au XVIe siècle, à l'inverse du public des représentations théâtrales des formes médiévales, toujours très vivantes tout au long du XVIe siècle — même le mystère, encore florissant en province, bien qu'interdit à Paris à partir de 1548[8]. La moralité, forme théâtrale largement mobilisée par la propagande réformée, connut même, pour emprunter les termes de Jonathan Beck, « un vif succès tout

5. Jonathan Beck, « Belle-lettrisme et mise en marge de la culture populaire : le cas du théâtre polémique à l'époque de la Réforme », *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 1.2 (1987) : 107.

6. Marie-Madeleine Fragonard, « Réinventer la tragédie », in « *Par Ta colère, nous sommes consumés* ». *Jean de La Taille auteur tragique*, éd. Marie-Madeleine Fragonard (Orléans : Paradigme, 1998), 6–7.

7. Beck, « Belle-lettrisme et mise en marge de la culture populaire », 108.

8. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, 33–59.

au long du XVIe siècle, époque où la représentation dramatique […] était [le médium] qui atteignait le plus grand nombre d'auditeurs et de spectateurs »[9].

Œuvres littéraires librement imitées de celles de Sénèque, d'Euripide et de Térence, les tragédies et comédies françaises imprimées au XVIe siècle visent aussi un lectorat qui se distingue de celui des formes théâtrales médiévales imprimées. Ce public est double, composé de lecteurs formés aux lettres antiques — les étudiants des collèges humanistes et leurs maîtres[10] — mais aussi d'une élite sociale et politique qui comprend « tous ceux qui s'intéressent à l'art et à la culture, rois, princes, grands seigneurs, public riche ou instruit »[11]. On peut repérer la superposition de ce double public, qui fut également celui des premières représentations de la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle — rappelons en effet que cette tragédie fut jouée en 1552 et 1553 devant le roi Henri II ainsi qu'au collège de Boncourt[12] — dans les premières tragédies imprimées rédigées en français, qui constituent essentiellement des traductions d'œuvres grecques et latines[13]. Ainsi, la page de titre de l'édition originale de la traduction de l'*Électre* de Sophocle effectuée par Lazare de Baïf, traduction qui date de 1537 et qui fut imprimée à Paris pour Estiene Roffet, porte un sous-titre révélateur, qui met en relief ce double lectorat auquel l'ouvrage est destiné[14] : « Ladicte

9. Beck, « Belle-lettrisme et mise en marge de la culture populaire », 108.

10. Sur le théâtre des collèges à la Renaissance, voir Mathieu Ferrand, « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XVe et XVIe siècles », *Camenulae* 3 (2009), http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/Mathieu_2.pdf.

11. Paulette Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540–1561 sur la tragédie* (Paris : Nizet, 1972), 18.

12. Sur le théâtre d'Étienne Jodelle, voir, entre autres, *Lectures de Jodelle.* Didon se sacrifiant, éd. Emmanuel Buron et Olivier Halévy (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013) et Sabine Lardon, « Les débuts de la tragédie française à l'antique et l'engagement pour l'illustration de la langue française : l'exemple de *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle à la lumière de la *Rhétorique française* d'Antoine Fouquelin », in *La Tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne,* éd. Michele Mastroianni (Torino : Rosenberg & Sellier, 2015), 15–45.

13. Voir Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *Australian Journal of French Studies* 52.3 (2015) : 273–289.

14. Sur les premières traductions des tragédies grecques et romaines en français, voir Marie Delcourt, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance* (Bruxelles : Maurice Lamertin, 1925) ; Monique Mund-Dopchie, « Histoire du texte d'Eschyle à la Renaissance : mise au point préliminaire », *L'Antiquité Classique* 46.1 (1977) : 169–179 ; Bruno Garnier, *Pour une poétique de la traduction. L'*Hécube *d'Euripide en France, de la traduction humaniste à la tragédie classique* (Paris : L'Harmattan, 1999) ; Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France (XVIe–XVIIe siècles). Imitation,*

Tragedie traduicte du grec dudit Sophocles en rythme Françoyse, ligne pour ligne, & vers pour vers : en faveur et commodite des amateurs de l'une & lautre langue »[15]. Tant les humanistes férus de grec que les lecteurs moins savants mais curieux y trouveront ainsi leur compte.

La pièce est précédée d'un court texte liminaire intitulé « Diffinition de Tragedie », dans lequel Baïf, en bon pédagogue, s'efforce de fournir certaines clés au lecteur encore peu familier avec le genre tragique : établissant d'abord un parallèle avec la moralité, forme théâtrale populaire connue de tous et qui pouvait constituer un repère pour le néophyte, Baïf évoque ensuite certains des « nobles & excellents personnages » emblématiques du théâtre de Sophocle (Ajax et Œdipe, auxquels Electre est associée), pour affirmer, en terminant, que la tragédie fut jadis tellement en faveur que même « les rois & princes se mesloient d'en composer »[16]. En insistant sur la noblesse du genre, laquelle repose en particulier sur la qualité des personnages qui le composent, Baïf cherche manifestement à intéresser l'élite politique à ce nouveau théâtre. Une version manuscrite de la pièce[17], conservée à la bibliothèque Marciana de Venise, contient d'ailleurs un prologue adressé à François 1er qui révèle clairement l'intention pédagogique qui anime l'auteur : il s'agit, par cette traduction, de donner au roi « la cognoissance des inventions des Grecz, et de leur grande et inestimable prudence à bien coucher icelles et mectre par escrit »[18].

---

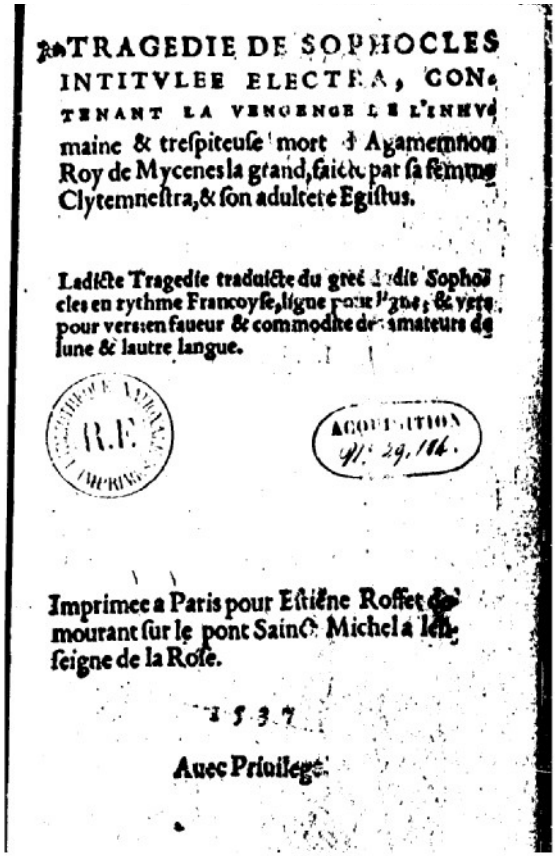
traduction, adaptation (Paris : Classiques Garnier, 2011) ; Tiphaine Karsenti, « Les conceptions de la théâtralité tragique dans les trois premières traductions en français de l'*Électre* de Sophocle », in *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe–XVIIIe siècle),* éd. Véronique Lochert et Zoé Schweitzer (Amsterdam : Rodopi, 2012), 155–173 ; Virginie Leroux, « Les premières traductions de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, d'Érasme à Thomas Sébillet », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 40.3 (2017) : 243–263 ; Marie Saint-Martin, « La tragédie avant la tragédie : les premières traductions du théâtre grec en langue vernaculaire », in *La Tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVIe–XVIIe siècles),* éd. Florence d'Artois et Anne Teulade (Genève : Droz, 2017), 85–97.

15. Lazare de Baïf, *Tragedie de Sophocles intitulée Electra* (Paris : Estiene Roffet, 1537).

16. Lazare de Baïf, *Tragedie de Sophocles intitulée Electra* (Paris : Estiene Roffet, 1537), f. A ii r°.

17. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Francese Fondo Antico, n. 24, Collocazione 235.

18. Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français*, 94.


TRAGEDIE DE SOPHOCLES
INTITVLEE ELECTRA, CON-
TENANT LA VENGENCE DE L'INHV-
maine & trespiteuse mort d'Agamemnon
Roy de Mycenes la grand, faicte par sa femme
Clytemnestra, & son adultere Egistus.

Ladicte Tragedie traduicte du grec dudit Sopho-
cles en rythme Francoyse, ligne pour ligne, & vers
pour vers: en faueur & commodite des amateurs de
lune & lautre langue.

R.F.
ACQUISITION
91. 29. 114.

Imprimee a Paris pour Estiene Roffet de-
mourant sur le pont Sainct Michel a len-
seigne de la Rose.

1537

Auec Priuilege.

Fig. 1. [Lazare de Baïf], *Tragedie de Sophocles intitulee Electra, contenant la vengence de l'inhumaine & trespiteuse mort d'Agamennon, roy de Mycenes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, & son adultère Egistus. Ladicte Tragedie traduicte du grec dudit Sophocles en rythme Françoyse, ligne pour ligne, & vers pour vers : en faveur & commodite des amateurs de lune & lautre langue. Imprimee a Paris pour Estienne Roffet demourant sur le pont Sainct Michel a lenseigne de la Rose. 1537. Avec Privilege.* Bibliothèque nationale de France, Rés. Yb-1057, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12313970j, NUMM-70050.

C'est également à ce double lectorat — la communauté savante et l'élite politique — qu'est destinée la traduction de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide par

Thomas Sébillet, publiée à Paris chez Gilles Corrozet, en 1549 : dans sa dédicace à Jean Brinon, conseiller du roi au Parlement de Paris, Sébillet affirme que c'est à la demande de Brinon même qu'il s'est astreint à parachever, avec beaucoup de difficulté cependant, cette traduction, entreprise pour s'« entretenir en quelque exercice de Poësie »[19] dans ses moments de loisir. Toutefois, l'épître « Aux Lecteurs », qui soulève les problèmes relatifs au travail de traduction, s'adresse manifestement à ses confrères traducteurs et poètes, dont il requiert l'indulgence. Il en est de même pour la traduction de l'*Agamemnon* de Sénèque par Charles Toutain, laquelle est parue en 1556, à Paris, chez Martin le Jeune : élève de Marc-Antoine Muret et ami de Jean-Antoine de Baïf et de Vauquelin de La Fresnaye, Toutain, alors étudiant en droit, la dédie, dans un texte liminaire, à l'évêque d'Évreux, tout en affirmant s'être plié au désir des « savants » de voir renaître en français le genre tragique, après le coup d'envoi qu'avait constitué la représentation de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, à laquelle Toutain avait vraisemblablement assisté : « ce qui m'a donné plus hardie opinion de publier cête Agamemnonienne, ça esté pour entendre un œuvre tel, à raison de sa rareté et excellence, coutumierement estre aujourd'hui entre les doctes desiré »[20]. Mentionnons enfin la publication de la tragédie *César* par un condisciple de Jodelle, Jacques Grévin, dans un ouvrage intitulé *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis*, publié à Paris chez Sertenas et Barbé, en 1561[21]. Le livre, qui contient également deux comédies (*Les ebahis* et *La trésorière*), la seconde partie de l'*Olympe* et de la *Gélodacrye* ainsi que divers poèmes, inclut une épître dédicatoire à Claude de France (dans laquelle Grévin effectue un rapprochement entre César et Henri II) ainsi qu'un « Brief discours pour l'intelligence de ce theatre » adressé à l'« Ami Lecteur », autrement dit à ses confrères poètes, ce discours constituant un court art poétique dans lequel l'auteur aborde différents points relatifs aux genres théâtraux de l'Antiquité et où il défend avec vigueur ses choix dramaturgiques tout en revendiquant l'honneur d'être le premier à publier une tragédie originale (et non traduite) en français.

19. Thomas Sébillet, *L'Iphigene d'Euripide* (Paris : Gilles Corrozet, 1549), f. A ii r°.

20. Charles Toutain, *La Tragédie d'Agamemnon*, éd. Trevor Peach (Exeter : University of Exeter, 1988), 59.

21. Jacques Grévin, *Cesar*, in *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis* (Paris : Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1561), 1–42.

Les premières éditions de tragédies françaises s'adressent donc essentiellement à la communauté des hommes de lettres intéressés par la renaissance des lettres gréco-romaines ainsi qu'aux grands personnages du royaume, les auteurs insistant sur la similarité de leur condition avec celle des protagonistes du théâtre tragique, dont ils soulignent avec vigueur la noblesse et l'excellence.

Abraham sacrifiant : pluralité conflictuelle des publics

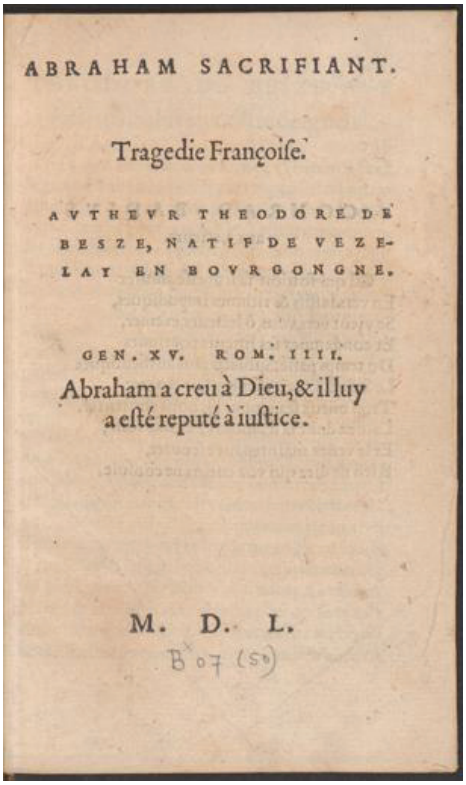
La première édition de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, publiée à Genève en 1550, obéit toutefois à une stratégie éditoriale différente visant un public distinct : plusieurs des caractéristiques de cette édition — telles que la facture modeste de l'ouvrage, son sujet religieux, l'histoire d'Abraham, le choix de la langue française, la simplicité du style et certaines composantes dramaturgiques empruntées aux formes théâtrales anciennes, comme le prologue et l'épilogue — semblent en effet favoriser l'atteinte d'un public composé de la communauté des réformés. Le choix du genre de la tragédie, lui, s'il lance un appel aux poètes humanistes imitateurs des lettres antiques, s'inscrit toutefois dans une démarche clairement polémique, car Bèze lance une attaque virulente dans l'épître « Aux lecteurs » accompagnant la pièce, contre la révolution poétique amorcée par les membres de la Brigade, en défendant avec force le principe de la souplesse dans le processus d'imitation des Anciens ainsi que le choix d'un style simple et dépouillé, aux antipodes de la poésie inspirée de Pétrarque.

1. Un premier public pour l'*Abraham sacrifiant* de Bèze : la communauté des exilés réformés

Nommé professeur de grec à l'Académie de Lausanne en novembre 1549, Bèze écrivit dans les mois qui ont suivi une pièce de théâtre à la demande des autorités académiques de la ville — c'est du moins ce qu'il révèle dans une lettre publiée beaucoup plus tardivement, en 1597[22]. Vraisemblablement jouée le 1er mai 1550 pour la Fête des Promotions de l'Académie, dans un contexte, donc,

22. Lettre qui sert de préface à la traduction latine de la pièce avec les *Poemata* en 1597 (Genève : Estienne).

scolaire et civique, *Abraham sacrifiant* fut imprimée à Genève quelques mois plus tard par son ami Conrad Badius[23].



ABRAHAM SACRIFIANT.

Tragedie Françoise.

AVTHEVR THEODORE DE BESZE, NATIF DE VEZELAY EN BOVRGONGNE.

GEN. XV. ROM. IIII.

Abraham a creu à Dieu, & il luy a esté reputé à iustice.

M. D. L.

B 07 (50)

Fig. 2. Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant. Tragedie françoise. Autheur Theodore de Besze, natif de Vezelay en Bourgongne*. [Genève] : [Jean Crespin & Conrad Badius] & Conrad Bade, 1550. Musée historique de la Réformation, Genève, B 07(50), http://doi.org/10.3931/e-rara-12694 / Public Domain Mark.

La facture de cet *in-octavo* est modeste. La page de titre, très dépouillée, est en effet composée d'un titre (qui renvoie à un épisode célèbre de la Bible), suivi d'un sous-titre mis clairement en évidence, « Tragedie Françoise », lequel informe le lecteur sur le genre et la langue privilégiés par l'auteur. Le nom de ce

23. Theodore de Bèze, *Abraham sacrifiant. Tragedie Françoise* ([Genève : Badius], 1550), 2.

dernier apparaît ensuite, bien en vue, accompagné de la mention de ses origines françaises. Une citation tirée de la Bible, « Abraham a creu à Dieu, & il luy a esté reputé à justice », dont on précise la double source (Genèse XV et Romains IIII), occupe le centre de la page. Au bas de celle-ci est précisée l'année d'édition du volume (sans mention de lieu ni d'éditeur). Les informations que fournit cette page sont à même d'attirer un lectorat souhaitant être édifié par une histoire tirée de la Bible présentée sous forme dramatique. Le poème liminaire « aux Lecteurs », signé Conrad Badius, se charge de rassurer les méfiants en évoquant, pour la condamner, l'activité poétique sulfureuse du Bèze des *Poemata Juvenilia* (pourtant publiés en 1548 par Conrad Badius lui-même), jurant que « Cil qui souloit sa jeunesse amuser / En vers lassifs & rithmes impudiques, / Se vient vers vous, ô lecteurs, excuser, / Et condamner ses fureurs poëtiques / Du temps passé : Subjects plus authentiques / Le Sainct Esprit ores luy fait chanter »[24]. Dans l'épître « Aux Lecteurs » qui accompagne le texte de la tragédie, Bèze renchérit en faisant lui-même amende honorable pour sa production poétique antérieure que l'on ne cesse, durant ces années, de lui reprocher :

> Car je confesse que de mon naturel j'ay tousjours pris plaisir à la poësie, & ne m'en puis encores repentir : mais bien ay-je regret d'avoir employé ce peu de grace que Dieu m'a donné en c'est endroict, en choses desquelles la seule souvenance me fait maintenant rougir. Je me suis doncques addonné à telles matieres plus sainctes, esperant de continuer cy apres : mesmement en la translation des Pseaumes, que j'ay maintenant en main. (Bèze, *Abraham*, 34)

Abraham sacrifiant est donc une première étape, avant la traduction des psaumes — laquelle avait été amorcée par Clément Marot — dans l'élaboration d'une œuvre poétique religieuse en langue française. Conversion spirituelle et conversion littéraire vont ainsi de pair : suite aux injonctions de Calvin (en particulier dans l'épître apparaissant, dès 1543, en tête des éditions du Psautier huguenot), Bèze condamne « la Muse mondaine » pour consacrer sa plume à la louange de Dieu.

Dans cette même épître aux lecteurs, Bèze se présente, à l'image du public qu'il cherche à atteindre, comme un persécuté affligé qui a su trouver dans la

24. Les citations seront tirées de l'édition suivante : Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant. Tragedie Françoise*, éd. Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin (Paris : Honoré Champion, 2006), 31.

Bible matière à consolation après son exil de France. Bèze avait en effet fui sa patrie, en 1548, pour échapper à la violente répression dont les réformés étaient alors victimes. Il explique avoir choisi le sujet de sa pièce en raison du profit (et du plaisir) que ses coreligionnaires exilés pourraient tirer de l'histoire d'Abraham : ce dernier, avec Moïse et David, constitue à ses yeux un exemple suffisant « non seulement pour enhardir, mais aussi pour rendre invincibles les plus foibles & descouragez du monde » (Bèze, *Abraham*, 33). Le profit qui peut être tiré de cette histoire est énoncé dès la page de titre (« Abraham a creu à Dieu, & il luy a esté reputé à justice »), mais Bèze, dans l'épître aux lecteurs, renvoie aussi ces derniers à l'épilogue, où l'on peut lire ce qui suit :

> Or voyez vous de foy la grand'puissance,
> Et le loyer de vraye obeissance.
> […]
> Car qui de Dieu tasche accomplir sans feinte,
> Comme Abraham, la parolle tressaincte,
> Qui nonobstant toutes raisons contraires
> Remet en Dieu et soy, et ses affaires,
> Il en aura pour certain une issuë
> Meilleure encor' qu'il ne l'aura conceuë. (Bèze, *Abraham*, v. 973–74 et 899–994)

Rappelons aussi qu'au moment où Bèze crée sa pièce, le sacrifice d'Abraham était depuis longtemps représenté sur les scènes théâtrales françaises : le *Mystère du Vieil Testament*, l'un des mystères les plus populaires et les plus fréquemment joués aux XVe et XVIe siècles, contient en effet une partie consacrée à cet épisode de la Bible[25]. Mais Bèze innove par rapport à ses prédécesseurs en concentrant l'action dramatique sur le conflit intérieur d'Abraham, l'« épreuve spirituelle »[26] que suscite la tentation de céder à l'angoisse face à l'apparent abandon de Dieu. Bien que l'épisode du sacrifice d'Isaac dans le *Mystère du Vieil Testament* et l'*Abraham sacrifiant* présentent d'énormes différences, tant du point de vue de l'invention que de la disposition, Bèze n'hésite toutefois pas à recourir à certains procédés que ses lecteurs et spectateurs avaient pu observer dans les

25. Voir Charles Mazouer, « Abraham du *Mistere du Viel Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », *Réforme, Humanisme, Renaissance* 44 (1997) : 55–64.

26. Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France 1550–1573* (Genève : Droz, 2012), 117.

représentations des mystères (et, pour les plus lettrés d'entre eux, dans les comédies romaines), tels que l'insertion d'un prologue et d'un épilogue, au début et à la fin du texte (et de la représentation théâtrale)[27]. Marques évidentes de théâtralité au sein du texte, ces discours ont pour fonction, au début et à la fin du spectacle, d'assurer la transition entre monde réel et monde fictif par une adresse directe au public, à qui il s'agit de fournir les informations nécessaires à la compréhension et à l'appréciation du spectacle ; dans *Abraham sacrifiant,* le locuteur du Prologue s'adresse à un large public, caractérisé par sa diversité :

> Dieu vous gard' tous, autant gros que menuz,
> Petis & grans, bien soyez vous venuz.
> Long temps y a, au moins comme il me semble,
> Qu'icy n'y eut autant de peuple ensemble :
> Que pleust à Dieu que toutes les sepmaines,
> Nous peussions veoir les Eglises si pleines !
> Or cà messieurs, & vous dames honestes,
> Je vous supply d'entendre mes requestes.
> […]
> Petis & grans je vous diray merveilles,
> […]
> Or donques peuple, escoute un bien grand cas. (Bèze, *Abraham*, v. 1–19)

Cette caractérisation du public d'*Abraham sacrifiant* en brosse un portrait très inclusif, la tragédie s'adressant non seulement à une grande variété (hommes, femmes, petits, grands, gros, « menus »), mais aussi à un nombre très élevé de spectateurs, ce qui tend à le rapprocher du public des grands spectacles médiévaux : l'audience de la tragédie de Bèze est même présentée comme l'étalon à partir duquel la popularité de l'office religieux devrait être mesuré[28] (« Que pleust à Dieu que toutes les sepmaines, / Nous peussions veoir les Eglises

27. Sur l'influence du mystère sur la dramaturgie de la tragédie de la Renaissance, voir Charles Mazouer, « La tragédie religieuse à la Renaissance et le mystère médiéval : l'attirance d'un contre-modèle », *Seizième Siècle* 6 (2010) : 95–105.

28. Dans une lettre datée de février 1550, Bèze s'était en effet étonné de trouver les églises vides à son arrivée à Lausanne, *Correspondance de Bèze*, tome I, p. 58–69, nº 14, cité par Catherine Santschi, « Théodore de Bèze et les Bernois », in *Théodore de Bèze (1519–1605),* éd. Irena Backus (Genève : Droz, 2007), 115.

si pleines ! »). L'épilogue, qui reconduit le procédé de l'adresse au spectateur, souligne de même le caractère exhaustif du public de cette tragédie : « […] seigneurs, dames, maistres, maistresses / Povres, puissans, joyeux, pleins de destresses, / Grans & petis, en ce tant bel exemple / Chacun de vous se mire & se contemple » (Bèze, *Abraham*, v. 983–986). D'autres marques de théâtralité, comme l'appel à l'écoute et à l'observation attentives — « Je vous requier tant seulement silence, / Je vous supply d'ouir en patience » (Bèze, *Abraham*, v. 15–16), « Brief, vous verrez estranges passions, / La chair, le monde, & ses affections / Non seulement au vif representées, / Mais qui est plus est par la foy surmontées » (Bèze, *Abraham*, v. 35–38) — tendent à favoriser l'association entre public lecteur et public spectateur de la tragédie.

Par ces caractéristiques, on peut conclure que la première édition de l'*Abraham sacrifiant* vise d'abord à rejoindre un lectorat d'exilés réformés qu'il s'agit d'édifier et de consoler, un public qui non seulement recouvre celui de la première représentation de la pièce, à Lausanne, mais s'étend à l'ensemble de la communauté réformée de langue française.

2. Un public de lettrés et de poètes humanistes

Si le choix du genre de la tragédie par Bèze participe lui aussi d'une stratégie qui vise à séduire le lectorat réformé (car il fournit une caution morale à sa pièce par rapport au mystère, genre honni des théologiens calvinistes), ce choix appelle aussi un dialogue avec un autre public, celui des lettrés et des poètes humanistes favorables à la renaissance de ce genre. Bèze choisit en effet d'avoir recours à une forme théâtrale gréco-latine que Joachim Du Bellay[29], dans sa *Défense et illustration de la langue française,* venait d'appeler de ses vœux, mais son appropriation de la tragédie s'effectue à rebours du principe horatien de l'opposition nette des genres comique et tragique : sa pièce est en effet hybride, en ce que son argument, explique Bèze, tient à la fois de la tragédie et de la comédie, mais « pource qu'il tient plus de l'un que de l'autre, [il a] mieux aimé l'appeler Tragedie » (Bèze, *Abraham*, 35). En vertu de la définition des genres

29. Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, éd. Henri Chamard (Paris : Librairie Marcel Didier, 1961), 125–126 : « Quand aux comedies & tragedies, si les roys & les republiques les vouloint restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces & moralitez, je seroy bien d'opinion que tu t'y employasses, & si tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu scais ou tu en doibs trouver les archetypes ».

comique et tragique en cours dans la première moitié du XVIe siècle, laquelle prend source à la fois dans l'*Art poétique* d'Horace et dans les commentaires de Donat et Diomède sur le théâtre antique[30], l'histoire du sacrifice d'Abraham devrait en effet être désignée comme une comédie, car elle se termine par une fin joyeuse (le salut d'Isaac). Pourquoi alors privilégier la dénomination « tragédie » ? C'est que plusieurs des autres éléments de l'épisode biblique comportent une dimension tragique : fondée sur une vérité historique, elle met en scène un personnage d'exception en situation d'adversité. De plus, comme le souligne Bèze, « les affections » y sont « des plus grandes » (Bèze, *Abraham*, 35). Pour brouiller encore davantage la frontière générique entre tragédie et comédie, Bèze a pris soin de séparer le prologue du reste de l'action dramatique et de diviser la pièce en pauses, « à la façon des actes des Comedies » (Bèze, *Abraham*, 35). Comme le souligne Ruth Stawarz-Luginbühl, aux yeux de Bèze,

> pourtant helléniste accompli s'il en fut, l'invention d'une esthétique « chrétienne » en langue vulgaire ne saurait se résumer à une transposition linéaire du code antiquisant vers le code biblique, mais pass[e] par l'introduction d'éléments « perturbateurs » propres à balayer tout soupçon de conformisme idolâtre, prît-il le contrepied exact des choix esthétiques opérés par les disciples de Dorat.[31]

C'est ce que révèle la porosité générique de la pièce, mais aussi l'ajout de scènes drolatiques mettant en présence le personnage de Satan (lequel appartient traditionnellement aux mystères), l'adaptation libre du procédé choral — « j'ay

30. Horace, *Art poétique,* éd. et trad. Léon Hermann (Bruxelles : Latomus, 1951). Diomède et Donat sont des commentateurs et grammairiens latins du IVe siècle dont les ouvrages ont été édités à de nombreuses reprises au XVe et au XVIe siècle : Diomède, *Artis grammaticae libri III*, in *Grammatici Latini*, vol. 1, éd. Heinrich Keil (Leipzig : Teubner, 1857), 297–539 ; Donat, *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti,* vol. 1, éd. Paul Wessner (Leipzig : Teubner, 1902). Voir P. Leblanc, *Les écrits théoriques et critiques français des annés 1540–1561 sur la tragédie* (Paris : Nizet, 1972), 17 et H. W. Lawton, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory* (Manchester University Press, 1949), 2–27. Voir Jean Vignes et Nathalie Dauvois, « Relire *Didon se sacrifiant* », in *Jodelle*, Didon se sacrifiant, *Fabula — Colloques en ligne*, paragraphe 13–14, http://www.fabula.org/colloques/document2250.php (page consultée le 21 décembre 2018).

31. Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve,* 159. Voir aussi Olivier Millet, « Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste : entre Luther et Bèze. L'*Abraham sacrifiant* selon Calvin », *Études théologiques et religieuses*, 3 (1994) : 367–380 ; Anne G. Graham, « Théodore de Bèze et la première "Tragedie Françoise" : imitation, innovation et exemplarité », *Tangence* 104 (2014) : 51–77.

faict un cantique hors le Chorus » (Bèze, *Abraham*, 35) — ou le refus d'user « de strophes, antistrophes, epirremes et parecbases », parties lyriques et discursives de la tragédie et de la comédie antique qui, selon lui, « ne servent que d'espouvanter les simples gens » (Bèze, *Abraham*, 35). En remettant en question le principe de la séparation des genres comique et tragique de même qu'en adaptant librement les préceptes horatiens, Bèze s'inscrit en faux contre la poétique défendue par les jeunes membres de la Pléiade. De fait, l'épître « Aux lecteurs » fournit l'ébauche d'une poétique « réformée » qui aborde, de manière polémique et sur un ton satirique, des questions relatives au travail de l'imitation, aux genres poétiques, à l'*inventio* et à l'*elocutio*.

Bèze s'en prend en effet aux sujets profanes que choisissent de traiter « tant de bons espriz qu['il connaît] en France », « malheureuses inventions ou imitations de fantaisies vaines & deshonnestes », qui ne servent qu'à « flatter » les seigneurs ou les dames « qu'ils entretiennent en leurs vices, par leurs fictions & flatteries » au lieu de « magnifier la bonté de ce grand Dieu » (Bèze, *Abraham*, 34), opposant ainsi à la tromperie des fables la vérité de la parole divine[32]. Il s'attaque également aux formes poétiques privilégiées par ces poètes qui préfèrent « petrarquiser un Sonnet, & faire l'amoureux transy », « contrefaire ces fureurs poëtiques à l'antique, pour distiller la gloire de ce monde, & immortaliser cestuy cy ou ceste là » (Bèze, *Abraham*, 34), plutôt que de « chanter un cantique à Dieu », visant manifestement par ces propos les jeunes poètes, parmi lesquels Joachim du Bellay, qui venait tout juste de publier, en 1549, *L'Olive*, un recueil de sonnets inspirés de Pétrarque. Ce rejet des formes nouvelles, y compris de l'épigramme que Bèze lui-même avait pratiquée quelques années plus tôt, s'inscrit dans la valorisation d'une poésie religieuse qui ne doit pas se soumettre de manière servile aux modèles antiques, mais s'en inspirer avec souplesse. En se réclamant d'Aristophane, ce maître de la comédie « qui tant de fois & à bon droict en a repris les poetes de son temps » (Bèze, *Abraham*, 35), Bèze critique aussi l'emploi d'un vocabulaire trop recherché de même que l'emprunt sauvage au grec et au latin dont sont coupables, à ses yeux, ses confrères poètes :

32. Sabine Lardon, « Qu'est-ce qu'une tragédie sainte ? Étude des paratextes des premières tragédies saintes : Bèze, Des Masures, Rivaudeau, La Taille », in, *La Tragédie sainte en France (1560–1610). Problématiques d'un genre*, éd. Michele Mastroianni (Paris : Classiques Garnier, 2018), 52 : « De manière implicite, Théodore de Bèze pose ici deux critères définitoires de la tragédie sainte (vérité et exemplarité), qui se retrouveront dans les préfaces ultérieures ».

> Et combien que les affections soyent des plus grandes, toutesfois je n'ay voulu user de termes ny de manieres de parler trop eslongnées du commun, encores que je scache telle avoir esté la facon des Grecs & des Latins, principalement en leurs Chorus […] Mais tant s'en fault qu'en cela je les vueille imiter, que tout au contraire je ne trouve rien plus mal seant que ces translations tant forcées & mots tirez de si loing, qu'ils ne peuvent jamais arriver à poinct. (Bèze, *Abraham*, 35)

L'épître se termine par une pique lancée contre les tenants d'une réforme phonétique de l'orthographe, rapidement disqualifiée par le dramaturge.

Ce rejet massif, de la part de Théodore de Bèze, de certains principes et innovations défendus par ses confrères poètes s'explique par le style que privilégie Bèze dans sa pièce, caractérisé non par les procédés rhétoriques propres à la tragédie antique, mais par une simplicité qui se rapproche du style biblique[33]. Sa position est celle de Calvin, pour qui l'éloquence biblique constitue un modèle à suivre, d'abord, comme le souligne Véronique Ferrer, « parce qu'elle nous met directement en contact avec la vérité, ensuite parce qu'elle touche immédiatement le cœur »[34].

Cette charge satirique contre la poésie mondaine de son époque — « j'attendois une Tragedie, & tu nous donnes une Satyre » (Bèze, *Abraham*, 34), fait-il d'ailleurs dire à son lecteur fictif ! — s'accompagne d'un défi lancé à ces « bons esprits » poètes, qu'il engage à suivre son exemple et même à le surpasser et à le « surmonter en la description de telz argumens » religieux (Bèze, *Abraham*, 35). Des poètes qu'il invite à bien « tourner » et non « renverser » les vers à la gloire de Dieu, à l'image du lecteur idéal auquel il s'adresse, qui saura, comme le souhaite l'épilogue, « *tourner* en usage / La vive foy » d'Abraham pour que son « cueur fidele » soit « fondé tellement, / Que *renverser* ne p[ourra] aucunement » (Bèze, *Abraham*, v. 113–114 et 999–1000, nous soulignons).

L'auteur a-t-il gagné son pari en s'adressant à la fois à la communauté réformée de langue française et aux poètes de sa génération ? Les nombreuses rééditions d'*Abraham sacrifiant* (on en compte onze entre 1551 et 1598,

33. Voir à ce sujet Mario Richter, « La Poetica di Théodore de Bèze e le *Chrestiennes Méditations*. Contributo per lo studio della poesia "barocca" in Francia », *Aevum* 38.5–6 (1964) : 479–525.

34. Véronique Ferrer, « La lyre protestante. Calvin et la réforme poétique en France », *Revue de l'histoire des religions* 1 (2009) : 62.

uniquement en français[35]) et la permanence du genre théâtral qu'il a inventé (la tragédie française biblique) témoignent en tous les cas de l'immense intérêt qu'aura suscité sa tragédie. Et il est très significatif qu'Étienne Jodelle, très peu de temps après la parution d'*Abraham sacrifiant*, ait écrit deux tragédies françaises à l'antique, *Cléopâtre captive* et *Didon se sacrifiant*, cette dernière constituant tout particulièrement, par son sujet et par son titre, une réplique évidente à la tragédie de Bèze[36].

Un disciple « poétique » de Bèze : Louis Des Masures et les *Tragedies sainctes*

L'on peut observer de grandes similarités entre l'œuvre tragique de Bèze et celle de l'un de ses émules, Louis Des Masures. Un phénomène similaire de juxtaposition de publics distincts peut en effet être repéré dans la première édition des *Tragedies sainctes* de cet auteur, publiée quelques années plus tard[37].

35. Voir la liste apparaissant dans l'édition critique établie par Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin (Paris : Honoré Champion, 2006), 25–26.

36. Voir à ce sujet Jean Vignes et Nathalie Dauvois, « Relire *Didon se sacrifiant* », paragraphe 12 qui proposent l'hypothèse que *Didon se sacrifiant* ait pu être composée en même temps que *Cléopâtre captive,* ou même un peu avant : « Situer la pièce (ou au moins une ébauche très avancée dès 1552 ou 1553) permet d'autre part d'établir un lien plus étroit entre *Didon se sacrifiant* et la « tragédie » de Théodore de Bèze *Abraham sacrifiant* […]. On sait que des relations personnelles entre Jodelle et Bèze sont attestées à l'été 1551. […] Il n'est pas douteux que Jodelle ait lu cette pièce et qu'il choisit un peu plus tard son propre titre en réaction, après avoir pris ses distances avec Genève et rejoint à Paris la future Pléiade que fustigeait Bèze dans sa préface. Le titre *Didon se sacrifiant* est incontestablement une sorte de réponse insolente à cette préface elle-même pleine d'ironie, un pied de nez à Bèze et à Genève… Ainsi, Jodelle affiche une filiation avec cette première tragédie, mais une filiation polémique. Compte tenu du titre, il est probable que le projet de *Didon se sacrifiant* ait germé dans l'esprit de Jodelle dès sa rupture avec Genève, peut-être dès son retour à Paris, avant la rédaction de *Cléopâtre captive* ». Ces propos viennent compléter ceux d'Emmanuel Buron, « Introduction », in *Lectures de Jodelle.* Didon se sacrifiant, éd. Emmanuel Buron et Olivier Halévy (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013), 15 : « Sa tragédie est une réponse critique à celle de Bèze. Jodelle choisit un sujet antique, non biblique ; le sacrifice est accompli, et c'est un suicide ; les dieux sont cruels ; le pieux Énée est malmené et la pièce respecte le modèle antique. Ces différences systématiques deviennent significatives comme autant de formes délibérées d'opposition sitôt qu'on considère que Jodelle a connu Bèze peu après la représentation d'*Abraham sacrifiant* ».

37. C'est en 1563 que l'imprimeur François Perrin a obtenu du Conseil de Genève la permission « d'imprimer quelques comédies composées par Loys de Masures tournisien », cité par Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1544–1573)* (Paris : Honoré Champion, 1929), 338. Mais aucune édition des *Tragédies saintes* antérieure à 1566 ne nous est parvenue.

En 1566, Des Masures fait paraître à Genève, chez l'imprimeur François Perrin[38], un ouvrage en format *in-octavo* composé de trois pièces formant une trilogie : *David combattant, David triomphant, David fugitif.* Ruth Stawarz-Luginbühl affirme avec raison que cette trilogie « répond sans doute d'abord à la même "urgence biographique" » que l'*Abraham sacrifiant* de Bèze[39]. En janvier 1562, la communauté réformée de Saint-Nicolas-de Port, fondée par Des Masures, fut en effet l'objet d'une répression violente qui força l'auteur à s'exiler à Metz, où vivait une communauté calviniste[40]. Auteur d'une traduction remarquée de l'*Énéide* de Virgile[41], Des Masures avait été associé, à la fin des années 1550, aux poètes de la Brigade[42]. Mais, à partir de 1563, il rompit brutalement avec Ronsard et entreprit un virage esthétique radical en accord avec ses convictions religieuses[43]. L'épître dédicatoire des *Vingtsix Cantiques*, ouvrage qu'il publia en 1564 chez Jean de Tournes, souligne le rôle que Bèze a joué dans cette conversion esthétique : « On diroit à bon droit que j'userois vers toy / D'ingratitude et tort, si ce que je te doy / Je voulois estre teu »[44]. L'influence de ce dernier est manifeste dans la trilogie davidienne, composée au lendemain des événements ayant mené à la dissolution et à l'exil de la communauté réformée de Saint-Nicolas-de-Port : elle propose en effet, tout comme *Abraham sacrifiant*, une réappropriation du genre tragique à la lumière des principes religieux et esthétiques du calvinisme.

38. François Perrin, qui s'installe à Genève en 1559 et y est reçu bourgeois en 1562, a, entre autres, imprimé plusieurs ouvrages de Jean Calvin, dont l'*Institution de la religion chrétienne* en français (1566), dans le format *in-folio.*

39. Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, 494–495.

40. Les événements seront relatés par Crespin dans l'*Histoire des Martyrs* à partir de l'édition de 1570. Voir M. Chopard, « Louis Des Masures en Lorraine : une source à l'*Histoire des Martyrs* de Crespin », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier* (Genève : Droz, 1984), 629–639.

41. La traduction complète du texte de Virgile paraît chez Jean de Tournes en 1560.

42. Voir Michel Simonin, « Les relations de Des Masures avec Dorat et Ronsard », in Michel Simonin, *L'Encre et la lumière. Quarante-sept articles (1976–2000)* (Genève : Droz, 2004), 373–394. Voir aussi l'édition critique récente du recueil de poésie latine de l'auteur (1557) : Louis Des Masures, *Carmina*, éd. Mathieu Minet (Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 2017).

43. Voir à ce sujet Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, 498 et suivantes.

44. Cité par Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve,* 506.

1. Une trilogie tragique pour un public d'exilés

L'édition des *Tragedies sainctes* qui date de 1566 est d'une facture simple : sur la page de titre apparaît d'abord le titre de la trilogie en gros caractères, immédiatement suivi des titres des trois tragédies qui la composent. Le nom de l'auteur précède la marque de l'imprimeur, formée de deux portes (l'une étant large et l'autre, étroite[45]). Au bas de la page sont mentionnés la ville de Genève, l'imprimeur François Perrin et la date de l'édition (M.D.LXVI.).

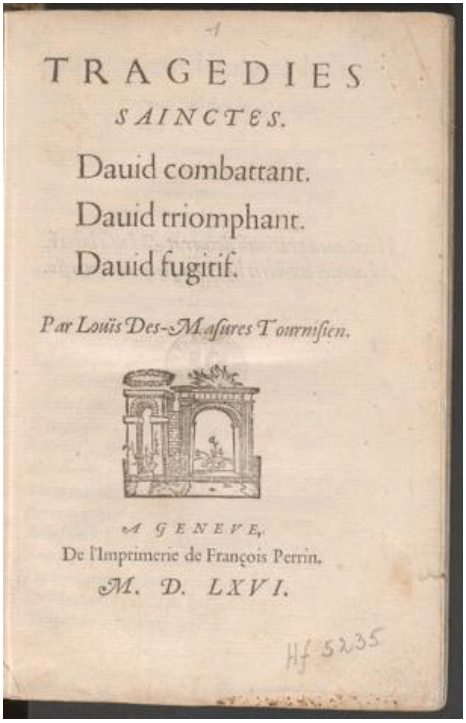

TRAGEDIES
SAINCTES.
Dauid combattant.
Dauid triomphant.
Dauid fugitif.
Par Louïs Des-Masures Tournisien.
A GENEVE,
De l'Imprimerie de François Perrin.
M. D. LXVI.
Hf 5235

Fig. 3. Louis Des Masures, *Tragédies sainctes : David combattant. David triomphant. David fugitif. Par Louïs Des-Masures Tournisien.* Genève : François Perrin, 1566. Bibliothèque de Genève, Hf 5235 (1), http://doi.org/10.3931/e-rara-6209 / Public Domain Mark.

45. Cette marque est une référence à un passage de Matthieu 7, 13 : « Entrez par la porte étroite ».

La première tragédie (*David combattant*) est précédée d'une longue épître adressée « Au Seigneur Philippe le Brun », pasteur calviniste exilé au Quercy et cousin de l'épouse de l'auteur, dans laquelle Des Masures explique à son destinataire les circonstances de son départ forcé de Saint-Nicolas-de Port (en construisant un parallèle entre sa destinée et celle de David[46]) de même que les motifs pour lesquels il a entrepris l'écriture des trois tragédies :

> Ceste faveur de Dieu, promise à nostre foy,
> Avons-nous esprouvee en maint lieu toy & moy,
> Dont tu verras les traits aux histoires presentes,
> Que je t'envoye, afin que tu te representes
> (Les lisant à part-toy) le courage endurci
> Des Philisthins, pressans Israel en Querci :
> […]
> De Dieu donc, & des siens en son Nom, les victoires
> Me font escrire en vers ces tragiques histoires,
> Qui serviront aussi pour instruire et former
> A craindre le Seigneur, et de vertu s'armer
> Mon petit Masurim, qu'en sa couche premiere,
> Laissant de ceste vie au monde la lumiere,
> Ta cousine Diane enfanta seul enfant,
> Lequel Dieu vueille rendre à la fin triomphant
> Sur tous ses ennemis, ainsi que l'esperance
> De David, a veincu toute vaine asseurance,
> Ne s'asseurant en soy. (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 79–99)

Même si l'auteur dédie explicitement la trilogie à un proche ainsi qu'à son propre fils afin de leur insuffler courage et confiance dans l'adversité, il souhaite manifestement atteindre un lectorat beaucoup plus large : « si à nul peuvent ces carmes plaire » (Des Masures, *Tragedies*, épître, 117). Ce lectorat, qui s'apparente à celui des représentations elles-mêmes[47], pourra, selon lui, tirer

46. Louis Des Masures, *Tragedies sainctes. David combattant. David triomphant. David fugitif,* éd. Charles Comte (Paris : Édouard Cornély et Cie, 1907), épître, v. 35–37 : « Moy, comme poursuivi de Saul, qui avec / L'advis et faux rapport du malheureux Doeg / Oppresse l'innocent […] ».

47. Même si nous ignorons, à ce jour, où et quand la trilogie fut représentée, il est clair qu'elle fut écrite en vue d'être jouée.

profit de l'histoire exemplaire de David mise en scène dans ces tragédies, car ces dernières, contrairement à d'autres types de spectacle religieux, ne cherchent pas qu'à plaire aux « yeux » : « Aussi l'ay-je voulu ici representer / Pour servir à instruire, et non pour plaisanter, / Ni de Dieu le mystere, et la saincte Parole / Destourner, par abus, à chose vaine et fole, / Comme pour quelquesfois les yeux rendre contens, / Sont les publiques jeux produits à passe-temps » (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 119–124). Le phénomène de brouillage entre lectorat et public spectateur d'abord observé dans l'édition originale d'*Abraham sacrifiant* est donc également à l'œuvre dans celle des *Tragedies saintes.*

La disqualification du théâtre des mystères permet à Des Masures de mettre en relief le caractère instructif de son propre théâtre, qui peut faire œuvre utile auprès de ses coreligionnaires en propageant la Parole de Dieu avec tout le respect et la vénération qui lui sont dus et ce, que les tragédies soient lues ou représentées sur une scène :

> Que du vray Dieu la Parole tant saincte / Jamais prise ne soit qu'en reverence et crainte. / Et je prie en ce lieu quiconque par loisir / Lire ou representer ces vers aura desir, / Qu'il s'efforce à purger l'affection mal saine, / Pour n'estimer la chose ainsi legere et vaine. (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 125–130)

Ce souci d'instruire un vaste public qui, *a priori,* est accoutumé à venir au théâtre d'abord pour se divertir est également exprimé au début de chacun des prologues de la trilogie :

> Je voy deçà, delà, beaucoup de gens ensemble[48] :
> Dont la pluspart (à voir leur contenance) semble
> Desirer plus d'ouir et voir un cas nouveau
> Dont les yeux soyent soulez, et rempli le cerveau

48. Voir aussi le prologue de *David triomphant*, v. 2393–2395 : « Vous attendez de nous, de vous nous attendons / De plaisir à plaisir les reciproques dons. / Vostre attente n'est vaine. Ici, Seigneurs et Dames / Du plaisir vous aurez, duquel seront vos ames / Contentes, si on peut en la terre moleste / sentir contentement de quelque bien celeste » (v. 1–6) et celui de *David fugitif* : « l'assemblée / Dont je voy ceste place autour ceinte et comblee » (v. 1–2), ainsi que l'épilogue dans la même tragédie : « Vous soyent, grans et petis, à tous, femmes et hommes, / Les plaisirs moderez, et legeres les sommes / De tous maux occurrens ».

De fable et vanité, qu'apprendre d'autre sorte
Rien pour leur avantage, et dont profit il sorte.
[…]
Nous ne voulons, Seigneurs, vous priver de plaisir :
Ains vous donner encor' par dessus vostre attente
Du profit, qui aussi de plaisir vous contente.
Car combien que n'orrez ne fable ne mensonge,
Mais pure verité, qui vaine comme songe
Ne passe ni se perd, ains demeure eternelle,
Vous prendrez (j'en suis seur) quelque plaisir en elle.
Que si bien volontiers les yeux et les oreilles
Vous prestez aux faux jeux & aux vaines merveilles,
Combien plus est plaisant & aux cœurs desirable
Ce que Dieu merveilleux fait vray & admirable ? (Des Masures, *David combattant*, in *Tragedies*, v. 1–22)

Tout comme Bèze, Des Masures oppose la vérité de la Parole biblique aux mensonges des fables, tout en recourant au principe horatien de l'*utile dulci*[49]. Cette posture esthétique et dramaturgique est fondamentale dans la trilogie de Des Masures. Elle est d'ailleurs clairement exposée dans l'épître à Le Brun : « Mais l'action presente / J'ay cependant rendue entierement exempte / Des mensonges forgez, et des termes nouveaux / Qui plaisent volontiers aux humides cerveaux / Des delicates gens, voulans qu'on s'estudie / De rendre au naturel l'antique Tragedie » (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 169–174). Des Masures consacre en effet une bonne partie de son épître à exposer les principes esthétiques sur lesquels repose sa trilogie *sainte*, en particulier le rejet du faux (c'est-à-dire de la fiction) au profit du « vray »[50] et la revendication

49. Des Masures souligne aussi le caractère instructif de sa trilogie lorsqu'il évoque le bénéfice que le duc Charles III de Lorraine (qui ordonna l'attaque contre Saint-Nicolas-du-Port) aurait pu en tirer, Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 99–110 : « Que pleust au Souverain / Qu'en ceste escole instruit nostre bon Duc Lorrain / Conformast à David entierement sa vie, / Et que son ame à Dieu par foy joincte et ravie / Méditast jour et nuict ainsi que ce bon Roy, / Du Seigneur souverain la souveraine Loy, / Rejettant le conseil de la langue nuisante […] Plutost de l'Eternel il eust receu le don / D'avoir, comme David, en lieu du sanguinaire, / Les statuts de sa Loy pour conseil ordinaire ».

50. L'exigence du vrai s'accommode toutefois d'une certaine liberté par rapport aux données de l'histoire, Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 187–192 : « J'ay donc suivi de pres, et tousjours je suivray / Ce qui est en ceci de naturel et vray. / A quoy si quelquesfois je vien mesler ensemble / Quelque poinct circonstant,

d'un style simple rejetant « des termes le fard » (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 208). Ces choix poétiques s'expliquent, il est vrai, par l'objectif premier de la trilogie — qui consiste à consoler et à réconforter, dans une forme simple et accessible, les exilés réformés victimes d'oppression, lesquels en constituent le public premier — mais il est clair qu'ils obéissent également à une conception très personnelle de la tragédie.

2. La « tragédie sainte » : une réplique à une poétique tragique d'inspiration sénéquienne

Contrairement à Bèze qui développe, avec *Abraham sacrifiant*, une poétique théâtrale qui emprunte, de son propre aveu, à la fois aux genres tragique et comique, Des Masures revendique et défend clairement l'appartenance de ses pièces au genre tragique : « Seulement ay voulu (laissant la marche à part / Du brodequin tragique, et des termes le fard) / Retenir, pour enseigne aux passans rencontree, / Le nom de Tragedie, et l'escrire à l'entree » (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 207–210). En effet, si le choix de la dénomination « tragédies » pour qualifier ses pièces semble d'abord envisagée par l'auteur comme une stratégie publicitaire (une « enseigne ») visant à attirer des lecteurs, elle participe également d'un désir de s'approprier, à sa manière, un genre antique encore peu exploré en français. Des Masures en expose une conception qui s'oppose — mais partiellement[51] — à celle de ses prédécesseurs humanistes[52]. De manière encore

---

cela (comme il me semble, / Si l'Ecriture saincte on confere de faict) / Ne tort ne violence à l'histoire ne fait. »

51. Des Masures demeure en effet fidèle à deux caractéristiques fondamentales de la tragédie telle que les théoriciens l'ont définie : le caractère noble des personnages ; Des Masures, *David triomphant*, in *Tragedies*, v. 37–44 : « Le Tragique au theatre induit devant les yeux / Les personnes des Rois, des Princes, des faux dieux […] Ici le Roy Saul, qui en ceste guerre a / La victoire, en honneur retourner on verra. / On y verra la Royne, et leur fils Jonathan, / Le vaillant Prince Abner, et le prince Satan » et, si l'on tient compte de l'ensemble de la trilogie, une courbe dramatique reposant sur le passage du bonheur vers le malheur. Voir à ce sujet Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, 513–514. À ces deux éléments, on pourrait ajouter « l'attente d'une issue prédéterminée » (Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve,* 588).

52. Sept tragédies (en plus d'*Abraham sacrifiant*) ont été publiées en français avant 1566 : La Péruse, *La Médée* (1556) ; Charles Toutain, *Agamemnon* (1556) ; Mellin de Saint-Gelais, *Sophonisbe* (1559) ; Louis-François Le Duchat, *Agamemnon* (1561) ; Gabriel Bounin, *La Soltane* (1561) ; Jacques Grevin, *Cesar* (1561) ; Nicolas Filleul, *Achille* (1563) ; Claude Roillet, *Philanire* (1563). L'année 1566 voit également

plus nette que Bèze, Des Masures s'efforcera ainsi de justifier cette identification générique à des lecteurs potentiels qui risquent de s'en offusquer, leur horizon d'attente ayant été façonné par des œuvres relevant davantage d'une poétique tragique d'inspiration sénéquienne :

> Parquoy si point ne sont agreables mes carmes
> Aux esprits desireux des passions et larmes
> Que peuvent exprimer les autres escrivains,
> Traitans sujets pour eux et profanes et vains,
> Je les laisse admirer d'iceux la libre course,
> Qui desguise l'histoire et la verité, pour-ce
> Que leur loy le permet. Assez ce me sera
> Quand equitablement la cause on jugera,
> Mettant la difference (aux bons juges notoire)
> Entre les saincts Escrits et la profane histoire. (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 197–206)

Des Masures établit une distinction claire entre théâtre tragique à sujet antique (les « fables ») et théâtre tragique à sujet biblique (les textes sacrés). Son rejet, pour sa propre trilogie, de certains des éléments constitutifs des premières tragédies françaises écrites par les poètes humanistes (histoires profanes, recours au pathétique, style ornementé, utilisation de néologismes), éléments d'ailleurs présentés comme ayant force de « loy » chez ces poètes, s'inscrit dans cette perspective. Il s'agit d'élaborer, à partir de certains éléments fondamentaux de la tragédie, une nouvelle esthétique tragique qui sera mieux adaptée à la matière biblique. Promulguer une conception nouvelle de la tragédie permet de traiter adéquatement les histoires saintes, non pas en les amplifiant « De mots, d'inventions, de fables mensongeres » (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 177), procédé que l'auteur abandonne volontiers aux « profanes autheurs ausquels honneur exquis / Est par bien inventer, feindre et mentir acquis », mais en se rapportant « à la verité simple, innocente et pure / (Pour envers le Seigneur ne faire offense dure) » (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 179–182). « Car qui invente et ment, / N'acquiert en cest endroit deshonneur seulement, / Ainsi au scandale ouvert de maint fidele, attente / Encontre Dieu commettre impieté

---

la publication de quatre autres tragédies, mis à part la trilogie de Des Masures : André de Rivaudeau, *Aman* ; Philone, *Josias* ; Nicolas Filleul, *La Lucrèce* ; Claude de Vesel, *Jephthé*.

patente » (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 183–186). Aux puristes qui dénieraient aux pièces de Des Masures le qualificatif de « tragédies » sous le prétexte qu'il aurait dérogé au principe humaniste du dénouement sanglant, Des Masures oppose une conception chrétienne de la douleur tragique, à l'image de celle du Christ dont David représenterait la préfiguration :

> Que si quelqu'un s'avance à reprocher ce poinct,
> Que la chose deduite au nom ne respond point,
> Et que sentir au vray ne fait ma basse vene
> Le Tragique, induisant à la fin de la Scene
> Un spectacle piteux et miserable à voir :
> Pour response, je donne à entendre et savoir
> Que David, endurant tousjours nouvelle playe,
> Joue une Tragedie assiduelle et vraye,
> Duquel ainsi la vie agitee en tout lieu,
> Est figure de Christ, et des enfans de Dieu,
> Qui par croix, et misere, et peine rigoureuse,
> Contendent vaillamment à la victoire heureuse. (Des Masures, *Tragedies*, épître, v. 211–222)

Pour Des Masures, la vie de David fut véritablement tragique car elle fut ponctuée, de manière régulière (« assiduelle »), d'événements misérables et douloureux qui, sans être toujours sanglants, furent indéniablement « piteux »[53].

Ainsi, dans son épître dédicatoire, Des Masures anticipe la critique et la désapprobation d'autres lecteurs que ceux auxquels l'ouvrage est d'abord

53. Comme le souligne Sabine Lardon, « Qu'est-ce qu'est-ce qu'une tragédie sainte ? », 59–60, Des Masures « revendique donc un tragique biblique, celui de la tragédie réelle (vécue et non pas fable) de David et du Christ, démarquée de la tragédie antique et de ses imitations. […] Les *Tragedies sainctes* de Des Masures ne seraient donc pas alors de fausses tragédies, mais dénonceraient à l'inverse la fausseté (le vrai illusoire) des tragédies profanes pour imposer l'essence même du seul vrai tragique, indissociable de la parole de Dieu. Si donc ces pièces ne correspondent pas à une tragédie à l'antique, c'est que l'auteur entend dénoncer et réformer cette tragédie d'inspiration profane, à une époque qui consacre son essor, pour lui substituer une définition proprement chrétienne qui se marque par un double infléchissement de la forme et du fond ». Voir aussi Jean-Dominique Beaudin, « Observations sur les épîtres liminaires de quelques tragédies françaises du XVIe siècle », in *Epistulæ Antiquæ III,* actes du IIIe colloque international *Le genre épistolaire antique et ses prolongements européens* (Université François-Rabelais, Tours, 28–30 septembre 2000), éd. Léon Nadjo et Élisabeth Gavoille (Louvain : Peeters, 2002), 425–439.

destiné, des lecteurs savants bien au fait de la *doxa* tragique, en présentant une défense en bonne et due forme de sa « réinterprétation de la "vulgate tragique" »[54]. Ce plaidoyer ne convaincra pas Jean de La Taille qui, dans son petit traité *De l'Art de la tragédie,* publié en 1572, disqualifie sans appel les tragédies de Des Masures, de même que celle de Bèze :

> Que le Subject aussi ne soit de Seigneurs extremement meschants, & que pour leurs crimes horribles ils meritassent punition : n'aussi par mesme raison de ceux qui sont du tout bons, gens de bien & de saincte vie, comme d'un Socrates, bien qu'à tort empoisonné. Voilà pourquoy tous subjects n'estants tels seront tousjours froids & indignes du nom de Tragedie, comme celuy du sacrifice d'Abraham, où ceste fainte de faire sacrifier Isaac, par laquelle Dieu esprouve Abraham, n'apporte rien de malheur à la fin : & d'un autre où Goliath ennemy d'Israël & de nostre religion est tué par David son hayneux, laquelle chose tant s'en faut qu'elle nous cause quelque compassion, que ce sera plustost un aise & contentement qu'elle nous baillera.[55]

Conclusion

En donnant à lire à leurs compagnons d'exil, sous forme imprimée, le texte d'*Abraham sacrifiant* et celui des *Tragédies saintes*, Théodore de Bèze et Louis Des Masures leur ont donné l'occasion de « renouveler », jusqu'à un certain point, « l'expérience de la représentation sur un nouveau support »[56]. Les textes des pièces ont en effet conservé certaines marques d'oralité propres aux spectacles théâtraux dits « médiévaux », telles que l'adresse au public. Dans le contexte particulier où ces pièces ont été créées, le rapprochement que suggère le texte imprimé entre l'expérience du lecteur et celle du spectateur peut favoriser l'objectif visé par les dramaturges — apporter soutien et réconfort à

54. Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, 519.

55. Jean de La Taille, « De l'Art de la Tragedie », in Jean de La Taille, *Saul le furieux. Tragedie prise de la Bible, Faicte selon l'art & à la mode des Vieux Autheurs Tragiques* (Paris : Federic Morel, 1572), f. 3r°. Jean de La Taille est en effet l'auteur de deux tragédies à sujet biblique, *Saül le Furieux* (Paris : Federic Morel, 1572) et *La Famine, ou les Gabéonites* (Paris : Fédéric Morel : 1573).

56. Florence D'Artois, « Édition, réédition, continuation : la fonction du livre dans la genèse de la *comedia nueva* », in *Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, éd. Anna Arzoumanov, Anne Réach-Ngô et Trung Tran (Paris : Classiques Garnier, 2011), 217.

leurs compagnons d'infortune — en reproduisant, au sein même du livre, le caractère collectif et communautaire de l'événement théâtral. Les deux auteurs ne s'adressent toutefois pas uniquement à ce public particulier, la combinaison même d'un genre (la tragédie) emprunté à la littérature antique et d'un sujet emprunté aux textes bibliques étant susceptible d'attirer l'attention d'autres lecteurs aux intérêts et aux attentes différents. Tant Des Masures que Bèze profitent dès lors de l'acte de publication pour engager un dialogue polémique avec leurs confrères poètes sur certains points de doctrine relatifs à la poétique tragique, et revendiquer une esthétique nouvelle mieux adaptée de leur point de vue au propos et à la visée d'une forme promise à un bel avenir, la tragédie française « biblique »[57]. L'histoire du théâtre français est en effet riche, de la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'au premier tiers du XVIIe siècle, d'une abondante production tragique à sujet religieux, laquelle sera certes l'œuvre de dramaturges de confession protestante, mais aussi (et surtout) d'allégeance catholique[58]. Et si *Abraham sacrifiant* marque le coup d'envoi de ce nouveau type de tragédie, elle ne constitue toutefois pas le modèle esthétique à partir duquel cette production tragique sera élaborée, même chez les auteurs protestants. À preuve André de Rivaudeau, qui revendiquera une imitation plus étroite des modèles tragiques antiques dans le texte liminaire qui accompagnera sa tragédie *Aman*[59]. Une telle posture, révélatrice de nouvelles tensions, laisse aussi entrevoir un appel à des lectorats relevant tant de la sphère savante et littéraire

57. Ou encore « religieuse », « sainte », « sacrée ». Voir à ce sujet l'ouvrage incontournable de Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514–1573)* (Paris : Honoré Champion, 1929) et les études plus récentes de Michele Mastroianni, « La tragédie sainte : genèse et avatars d'un genre littéraire », in *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. Véronique Ferrer et Jean-René Valette (Genève : Droz, 2017), 515–534 ; « Note sur les études concernant la tragédie sainte en tant que genre littéraire », in Michele Mastroianni, éd., *La Tragédie sainte en France (1560–1610). Problématiques d'un genre* (Paris : Classiques Garnier, 2018), 7–32. Voir aussi *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVIe–début XVIIe siècle)* éd. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (Paris : Classiques Garnier, 2009).

58. Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Corinne Meyniel, *De la Cène à la scène, la tragédie biblique en France pendant les guerres de Religion (1550–1625)* (thèse de doctorat, Université Paris Ouest-Nanterre, 2010).

59. André de Rivaudeau, *Aman*, in Les *Œuvres d'André de Rivaudeau gentilhomme du Bas-Poitou* (Poitiers : Nicolas Logeroys, 1566). La pièce, publiée à Poitiers en 1566 mais sans doute composée quelques années plus tôt, est précédée d'un « Avant-Parler » où l'auteur justifie ses choix esthétiques. Sur l'*Aman* de Rivaudeau, voir Stawarz-Luginbühl, *Un Théâtre de l'épreuve*, 341–396. À noter que Rivaudeau sera un acteur important de la querelle qui opposera, en 1562–1563, les protestants à Ronsard, voir

que réformée. Pendant les guerres de religion, un examen attentif des tragédies bibliques imprimées, majoritairement catholiques, révélerait peut-être, là aussi, l'appel à des auditoires multiples, voire conflictuels[60]. Cette pluralité des publics est peut-être consubstantielle au genre même de la tragédie biblique, créée pour apporter réconfort à une population fragilisée dans une forme indubitablement associée à la culture savante.

Jacques Pineaux, « De Ronsard à Ovide : un humaniste protestant devant la poésie d'amour », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français* 128 (1982) : 477–492.

60. La plus connue est sans contredit *Les Juifves* de Robert Garnier (Paris : Mamert Patisson chez Robert Estienne, 1583).