

Théodore de Bèze et la première « Tragedie Française » : imitation, innovation et exemplarité

Theodore Beza and the first “Tragedie Française”: imitation, innovation and exemplarity

Anne G. Graham

Number 104, 2014

L'exemplarité de la scène : théâtre, politique et religion au XVI^e siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1026240ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1026240ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Graham, A. G. (2014). Théodore de Bèze et la première « Tragedie Française » : imitation, innovation et exemplarité. *Tangence*, (104), 51–77.
<https://doi.org/10.7202/1026240ar>

Article abstract

Theodore Beza attached the subtitle *Tragedie Française* to the play he based on chapter 22 of Genesis when he published it in 1550. In spite of this, the generic classification of *Abraham sacrificant* is a question that critics have long debated. This article proposes, first, to shed light on Beza's decision to call his play a tragedy by examining the issue of exemplarity, that of Abraham and that of the work itself. Next, we justify this generic classification by analyzing the play according to the tragic code developed by Florence Dupont in her work on the theatre of Seneca. Our analysis shows how Beza incorporates the four elements of this tragic code—*dolor*, *furor*, crime and tragic monster—into his dramatization of the biblical account and how he exploits Greco-Roman tragedy's focus on the hero and his suffering in order to turn Abraham into a model of faith.

Théodore de Bèze et la première « Tragedie François » : imitation, innovation et exemplarité

Anne G. Graham
Memorial University

Introduction. *Abraham sacrificant*: première tragédie française?

Théâtralisation du chapitre 22 de la Genèse, où Dieu demande à Abraham d'immoler son fils, Isaac, *Abraham sacrificant* est considéré par de nombreux critiques comme la première tragédie française. C'est l'auteur lui-même qui attache le sous-titre « Tragedie François » à son œuvre lors de sa parution en 1550¹. Or, la classification générique de l'*Abraham sacrificant* est une question qui a longtemps préoccupé les critiques, plusieurs réservant le statut de « première tragédie française » à la *Cléopâtre captive* d'Estienne de Jodelle de 1553². Pour ces derniers, la pièce de Bèze doit trop à la tradition des mystères médiévaux et sa fin heureuse la distingue de la tragédie. En fait, la controverse commence dès le xvi^e siècle. Jean de la Taille exclut la pièce du réformateur de sa définition de la tragédie

-
1. Théodore de Bèze, *Abraham sacrificant*, éd. Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin, Paris, Honoré Champion, 2006. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AS, suivi de la page ou du vers, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 2. À titre d'exemple, dans l'ouvrage récent et énorme de Florence de Caigny sur l'influence de Sénèque, l'*Abraham sacrificant* de Bèze ne mérite que quatre mentions rapides. Pour Caigny, si la pièce de Bèze est « certes une première tentative de tragédie originale en français [...] la *Cléopâtre captive* constitue en cela l'acte de naissance de la tragédie française » (*Sénèque le tragique en France (xvi^e et xvii^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 7. Voir également p. 32-33 et 46).

dans son ouvrage de 1572, *De l'art de la tragédie*³. Après avoir affirmé que « la vraie et seule intention d'une tragédie est d'esjouir et de peindre merveilleusement les affections d'un chascun », La Taille traite de sujets « froids et indignes du nom de Tragédie, comme celui du sacrifice d'Abraham, où ceste faine de faire sacrifier Isaac, par laquelle Dieu éprouve Abraham, n'apporte rien de malheur à la fin⁴ ». L'on peut s'étonner de cette caractérisation de l'histoire d'Abraham et d'Isaac. La Taille s'est-il trop accoutumé à l'histoire racontée par le chapitre 22 de la Genèse pour en saisir la qualité exceptionnelle? Il ne mentionne pas explicitement l'œuvre de Bèze dans son commentaire: est-il possible qu'il pense ici aux théâtralisations médiévales de l'histoire d'Abraham et d'Isaac, encore représentées au xvi^e siècle⁵, où l'ordre de Dieu est plus facilement interprété comme une « feinte », puisqu'on en donne une explication typologique dès le début de la pièce⁶?

La présente analyse de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze montrera que ce dernier n'interprète aucunement l'histoire d'Abraham et d'Isaac comme une « feinte », ni de la part de Dieu, ni de la part d'Abraham⁷. Au contraire, il est très sensible à la qualité tragique et exceptionnelle de cet épisode de la Genèse et à l'angoisse psychologique et spirituelle d'Abraham, son héros, et il exploite les ressorts de la tragédie antique (la focalisation sur le héros, la tension dramatique) afin d'éjouir le spectateur et de faire de son protagoniste un modèle d'exemplarité pour les fidèles. Dans un excellent

3. Jean de la Taille, *De l'art de la tragédie* [1572], éd. Frederick West, Manchester, éditions de l'Université de Manchester, coll. « Ouvrages de l'esprit », 1939.

4. Jean de la Taille, *De l'art de la tragédie*, ouvr. cité, p. 24-25.

5. L'histoire d'Abraham et d'Isaac est incluse dans le *Mistère du Viel Testament*, compilation de mystères médiévaux rééditée de nombreuses fois à la Renaissance. Voir l'édition de trois versions de cette pièce dans l'ouvrage de Barbara M. Craig, *The Evolution of a Mystery Play: A Critical Edition of Le sacrifice d'Abraham of Le mystère du Viel Testament, La moralité du sacrifice d'Abraham, and the 1539 Version of Le sacrifice d'Abraham of Le mystère du Viel Testament*, Orlando, French Literature Publications, 1983.

6. Les trois versions de la pièce médiévale comportent une scène de jugement au début de la pièce où Dieu dialogue avec Miséricorde et Justice et explique qu'il demandera à Abraham d'occire son fils pour montrer qu'il est possible pour un père de sacrifier son propre enfant.

7. Dans l'épilogue de la pièce, nous retrouvons la morale suivante: « Car qui de Dieu tasche accomplir *sans feinte*, / Comme Abraham, la parole tressaincte, / Qui nonobstant toutes raisons contraires / Remet en Dieu & soy, & ses affaires, / Il en aura pour certain une issue / Meilleure encor qu'il ne l'aura conceüe » (AS, v. 989-994; nous soulignons).

article de 2007, Ruth Stawarz-Luginbühl dément elle aussi les objections de La Taille et des critiques contemporains quant au statut générique de l'œuvre de Bèze en montrant l'adhésion de l'*Abraham sacrifiant* à la *Poétique* d'Aristote⁸. La présente étude s'inscrit dans la même veine. Notre argument sera cependant basé non pas sur la *Poétique* d'Aristote, que Bèze avait sans doute lue (ATF, p. 401), mais sur les tragédies de Sénèque, sources incontournables pour lui, et sur le *code tragique* qu'elles recèlent. C'est Florence Dupont qui a démontré l'existence d'un tel code dans ses ouvrages sur la tragédie romaine et qui en a précisé les éléments constitutifs. Dans *Les monstres de Sénèque*⁹, Dupont élabore un *scénario*, ou un *code* de la tragédie antique, composé d'un ensemble d'éléments repérables dans chaque tragédie, qui constituent les quatre étapes obligatoires du processus tragique (*dolor*, *furor*, *nefas* et la transformation du héros en monstre tragique). La douleur tragique (ou *dolor*) est toujours la première étape dans ce processus, et cette douleur ne peut pas être une peine ordinaire. Il s'agit d'une douleur qui envahit le héros ou l'héroïne physiquement ou moralement et à laquelle il ou elle ne voit pas d'issue. Ne voulant pas s'y résigner, le héros tente néanmoins de remédier à sa douleur en devenant un furieux, la fureur étant une sorte de folie qui entame la perte provisoire des repères humains. C'est grâce à cette deuxième étape du scénario tragique que le héros arrive à commettre le crime inexpiable, ou *nefas*. Mais la fureur (ou *furor*) n'étant qu'un état temporaire, le héros en sort et contemple son crime et lui-même avec horreur. La dernière étape du scénario est la transformation du héros en monstre. Le monstre tragique est ce que devient le héros après avoir commis le crime tragique, celui-ci étant si monstrueux qu'il amorce une véritable métamorphose du héros en monstre : il n'est dès lors plus considéré comme humain ; il est « sorti de l'humanité ».

8. Ruth Stawarz-Luginbühl, « L'*Abraham sacrifiant*, tragédie française ou comment mettre en scène l'épreuve de la foi ? », dans Irena Backus (dir.), *Théodore de Bèze (1519-1605). Actes du Colloque de Genève (septembre 2005)*, Genève, Droz, 2007, p. 401-415. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle ATF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

9. Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine* [1995], Paris, Belin, 2011. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Nous savons que, dans le cas d'Abraham et Isaac, le patriarche ne sera pas transformé en monstre, puisque le geste inhumain, pour ainsi dire, n'aura pas lieu. Dans l'histoire biblique, il y a donc interruption du code tragique. Ou, peut-être vaudrait-il mieux dire que, dans la théâtralisation bézienne de ce récit biblique, une partie du code tragique prend une forme virtuelle ou spectrale. Car, et c'est une chose inouïe dans les dramatisations antérieures de cet épisode, Bèze donne forme au concept de monstre tragique et à la notion de crime dans les ruminations angoissées de son héros, complétant ainsi l'arc tragique.

Dans notre analyse de la pièce de Bèze, nous avons donc pu repérer les quatre composantes du code tragique : la douleur du héros, sa fureur, le crime tragique ou le *nefas*, et le monstre tragique. La présence dans cette œuvre de ces éléments est d'autant plus significative qu'ils ne se trouvent pas dans le récit vétérotestamentaire¹⁰, ni (à l'exception de la douleur d'Abraham) dans les pièces médiévales. Bèze aurait donc procédé à un travail d'adaptation et d'amplification du récit biblique qui a permis d'investir ce dernier des éléments du code tragique : l'inclusion de ces éléments étant en partie ce qui fait l'originalité et la modernité de l'œuvre du réformateur. Nous proposons encore l'idée que ce travail aurait été motivé par des questions liées à l'exemplarité, comme la lettre « Aux lecteurs » semble le confirmer. Ainsi, avant de procéder à l'analyse de la pièce, considérons la place de l'exemplarité dans cette épître liminaire.

La question de l'exemplarité dans la lettre « Aux lecteurs »

L'exemplarité est une des grandes préoccupations de Théodore de Bèze en 1550 lorsqu'il écrit sa « Tragedie François », si on en juge par la lettre « Aux lecteurs » qui précède son œuvre théâtrale. Récemment converti à la foi de Calvin et exilé à Lausanne, Bèze revient plusieurs fois dans cette préface à la notion de l'« exemple » ou du modèle, et cela dans le contexte de deux publics distincts. Il est question d'abord des huguenots exilés en Suisse pour qui cette œuvre dramatique ne pouvait que servir d'exhortation¹¹. En deu-

10. À titre d'exemple, la Genèse ne donne aucune indication même d'une souffrance d'Abraham occasionnée par la requête de Dieu.

11. On peut également penser aux élèves du Collège de Lausanne qui auraient joué la pièce le jour des promotions. Voir l'ouvrage d'Alain Dufour, *Théodore de Bèze. Poète et théologien* [2006], Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2009, p. 28.

xième lieu, il est question des humanistes français, dont le réformateur faisait partie jadis. Or, ce qui doit servir de modèle différera pour ces deux publics. Dans le cas du premier, c'est l'exemplarité d'Abraham, fidèle éprouvé par Dieu et justifié par la foi, qui compte avant tout. Dans le cas du second, nous verrons que Bèze se présente lui-même (ainsi que son œuvre théâtrale) comme *exemplum*. Selon nous, le choix de la généricité de l'œuvre de Bèze, c'est-à-dire son choix d'en faire une « tragédie », se comprend mieux à la lumière de ces deux types d'exemplarité, ce que nous verrons dans les pages qui suivent. Considérons d'abord tour à tour ces deux publics.

Il a souvent été répété, avec justesse, que le jeune réformateur a écrit sa pièce pour encourager les fidèles réfugiés en Suisse ou affligés en France¹². Dans sa préface, Bèze avoue avoir lui-même eu « recours à la parole du Seigneur » et avoir tiré consolation d'« une multitude d'exemples, desquels le moindre est suffisant, non seulement pour enhardir, mais aussi pour rendre invincibles les plus foibles & desouragez du monde » (AS, p. 33). C'est en cela que l'exemplarité d'Abraham, patriarche de la foi, s'avère d'une pertinence capitale. Une citation tirée de la Genèse et de la lettre aux Romains, placée sous le titre de la pièce de Bèze, fait office d'épigraphe et installe son personnage éponyme comme héros et parangon de foi : « Abraham a creu à Dieu, et il luy a esté reputé à justice¹³. » Aussi les huguenots persécutés, et les élèves convertis ou non, sont-ils censés tirer réconfort et courage de l'histoire du patriarche qui a subi victorieusement la plus grande épreuve¹⁴, tout comme Bèze, ayant traversé lui-même des difficultés, avoue avoir tiré consolation des figures bibliques, dont celle d'Abraham.

Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TB*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte

12. Voir à ce sujet l'article de Jean-Claude Carron, dans Isabelle Martin et Illana Zinguer (dir.), « *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze. Exil et propagande évangéliques au xvi^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 56, n^o 221-222 (*Théâtres interdits et secrets*), 2004, p. 69-92. Désormais les références à cet article seront indiquées par le sigle *EPE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
13. Genèse 15, 6.
14. Voir le chapitre de Marguerite Soulié, « Le théâtre et la Bible au xvi^e siècle », dans Guy Bedouelle et Bernard Roussel (dir.), *Le temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989, en particulier p. 643.

Or, nous ne trouvons pas inutile de poser la question suivante : pourquoi transformer l'histoire biblique en œuvre théâtrale¹⁵, alors que l'on pourrait s'enhardir directement en lisant le récit de la Genèse, comme Bèze lui-même l'a fait ? Le réformateur confesse qu'il a été motivé par un désir de « [s]'exercer à écrire en vers tels arguments », afin de mieux les « considérer & retenir » et afin de « louer Dieu » (AS, p. 33). Mais nous pensons qu'il serait possible d'entrevoir d'autres motivations pour son travail d'adaptation et d'amplification du récit biblique. Si Bèze reproduit le texte entier du chapitre 22 de la Genèse dans l'« argument » qui précède sa pièce et « qui sert de point d'ancrage » à cette dernière¹⁶, c'est sans doute pour rappeler à son lecteur l'importance de « la véritable parole de Dieu ». Mais cela veut dire aussi que son œuvre ne doit pas faire double emploi avec le texte biblique¹⁷. Bèze fait référence à la question de double emploi, ou plutôt à la contribution particulière de son œuvre dramatique, à la toute fin de son épître auctoriale, en renvoyant le lecteur à l'épilogue :

Ausurplus quant au profict qui se peult tirer de ceste singuliere histoire, *oultre ce qui en est traicté en infinis passages de l'Ecriture*, j'en laisseray faire à celuy qui parlera en l'Epilogue : vous priant, quiconques vous soyez, recevoir ce mien petit labeur, d'aussi bon cueur qu'il vous est présenté. (AS, p. 36 ; nous soulignons)

Quel est donc l'apport du « mien petit labeur » du Bourguignon ? Quel est censé être l'effet sur le spectateur de cette œuvre dramatique ? Si nous consultons l'épilogue, nous pouvons voir que dans les deux premières strophes, les spectateurs sont d'abord priés de garder le spectacle dans leur mémoire (AS, v. 976-978). Ensuite, ils sont assurés de la vérité de ce qu'ils viennent de voir (AS, v. 979-982).

15. Nous n'oublions pas que, vers la fin de sa vie en 1598, Bèze affirme que c'était l'autorité académique qui lui avait demandé la création de cette pièce (voir Paul-F. Geisendorf, *Théodore de Bèze* [1949], Genève, Alexandre Julien, 1967, p. 51).
16. Pour reprendre la formule de Richard Hillman, « Dieu et les dieux dans l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze et sa traduction anglaise par Arthur Golding », dans Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (dir.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Turnhout, Brepols, coll. « Études renaissantes », 2006, p. 229. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle DD, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
17. Richard Hillman commente encore : « Mais même en insistant ainsi sur “la parole du Seigneur”, Bèze encourage son lecteur à mesurer ses propres écarts autoriaux » (DD, p. 230).

En dernier lieu, cela leur est proposé comme un « tant bel exemple » dans lequel ils sont exhortés de « se mirer » et de « se contempler¹⁸ ».

Ces vers de l'épilogue font écho à un passage de l'épître auctoriale où l'exemplarité est liée encore une fois au verbe « se mirer ». En parlant des exemples d'Abraham, de Moïse et de David, le réformé affirme : « en la vie desquels si on se miroit aujourd'huy on se connaîtrait mieux qu'on ne fait » (AS, p. 33). Le verbe « se mirer » veut dire se considérer dans un miroir ou autre objet qui reflète l'image de ce qu'on lui présente¹⁹. Afin que le spectateur puisse « se mirer » dans l'exemple qui lui est présenté, il faut qu'il y ait une certaine ressemblance entre le spectateur et ce dernier. Ainsi, on peut supposer que, pour Bèze, l'exemple (en l'occurrence, celui d'Abraham) est moins une figure à partir de laquelle on se juge, en prenant compte de la distance entre l'exemple et soi-même, qu'un miroir où l'on peut se voir et se reconnaître. Ici, nous ne parlons pas d'un parangon qu'il faut imiter, sans jamais y parvenir, mais plutôt d'un modèle qui permet de mieux se connaître dans ses faiblesses et dans ses qualités.

Quel est l'impact de ce choix sur la caractérisation du héros de cette tragédie ? S'il faut, comme l'affirme Bèze, que le fidèle puisse *se voir* dans la vie de ces saints hommes, afin qu'ils servent de modèles, le héros de cette théâtralisation se doit d'être humain, avant d'être mythologique, souffrant et questionnant, avant de triompher dans la foi. Cet Abraham ne se trouve pas dans le récit de la Genèse, ce qui explique la nécessité de l'interprétation et de l'amplification apportées par l'œuvre de Bèze (et sans doute la nécessité des commentaires des réformés)²⁰. Ces traits expliqueraient aussi le choix du

18. « Parquoy seigneurs, dames [...] / Grans & petis, en ce tant bel exemple / Chacun de vous se mire & se contemple » (AS, v. 983-986).

19. Selon *Le thesor de la langue francoyse* (1606) de Jean Nicot : « Se Mirer, Intueri se in speculo, Consulere speculum » ; et selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), « se mirer » veut dire « se regarder dans quelque chose qui exprime la ressemblance de l'objet qu'on luy presente ».

20. Olivier Millet résume l'importance du personnage d'Abraham pour les réformés au début de son article, « Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste : entre Luther et Bèze, l'*Abraham sacrifiant* selon Calvin », *Études théologiques et religieuses*, n° 3, 1994, p. 367-380. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *EE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Calvin commence à composer son commentaire latin de la Genèse en 1550 et publie la même année son *Traité des scandales* « avec une dédicace à Laurent de Normandie qui reprend l'idée d'un Abraham exemplaire » (*EE*, p. 368). La même année voit la parution du second tome du commentaire de Luther sur la Genèse, consacré aux chapitres 12-24.

genre tragique qui inclut une focalisation sur la douleur du héros. En lisant et en méditant la Genèse 22, Bèze, poète, investit sans doute l'épisode du sacrifice de multiples dimensions qui sont absentes du récit véterotestamentaire, imaginant toutes les réactions probables des différents personnages. Par sa tragédie, le travail de son imaginaire est transmis aux spectateurs et aux lecteurs.

Mais, comme nous l'avons déjà souligné, il est question d'un deuxième public dans cette épître liminaire. Car, si le premier tiers de la préface de Bèze est consacré à une description des circonstances qui ont conduit au choix d'Abraham comme sujet de la pièce, les deux autres tiers doivent être compris comme une sorte d'art poétique²¹, art poétique destiné aux poètes humanistes français et non aux confrères en Suisse²². En effet, après avoir parlé du réconfort qu'il a pu lui-même tirer des exemples du « viel Testament », ce qui lui a donné envie de « s'exercer à écrire en vers tels argumens » (AS, p. 33), notre poète traite d'un autre type d'exemplarité. Ayant déploré les « bons espriz [...] en France » qui s'amusent « à ces malheureuses inventions ou imitations de fantaisies vaines et deshonestes » (AS, p. 34), Bèze exhorte ces écrivains à suivre son modèle, c'est-à-dire à abandonner leurs « fureurs poétiques » et à s'adonner comme il l'a fait à des « matieres plus saintes » (AS, p. 34). Il est utile de citer un passage clé de cette préface où Bèze rend explicite son rôle de modèle :

[...] toutefois je n'entend avoir mesdict des bons espriz, mais bien voudroy-je leur avoir descouvert si au clair l'injure qu'ils font à Dieu, et le tort qu'ils font à eux mesmes, qu'il leur prinst envie de me surmonter en la description de telz argumens, dont je leur envoye l'essay: comme je scay qu'il leur sera bien aisé, si le moindre d'eulx s'y veult employer. (AS, p. 35)

Ainsi, Bèze aurait écrit sa pièce non seulement pour encourager les fidèles mais aussi pour donner envie aux écrivains français de le suivre et même de le dépasser dans la création d'œuvres qui puissent louer Dieu. Ici, s'adressant aux poètes français humanistes férus d'Antiquité, le réformateur se présente lui-même comme *exemplum*.

21. Pour reprendre la formulation de Jean-Claude Carron (*EPE*, p. 78).

22. Dans cet art poétique, Bèze incite les écrivains français à suivre son modèle et défend son choix de genre (tragédie) et sa façon de procéder (questions d'orthographe, style simple), situant son œuvre entre l'imitation et l'innovation vis-à-vis des sources antiques.

La métaphore de l'exemple agissant comme miroir dans lequel on peut se reconnaître, valable pour Abraham, ne s'applique plus. Bèze s'avance plutôt comme modèle-pionnier d'une nouvelle forme dramatique, forme susceptible d'édifier les fidèles et de rendre louange à Dieu, tout en contribuant à une littérature nationale²³.

Si le poète protestant se pense en termes d'exemplarité, il le fait aussi pour son œuvre. Par la publication d'*Abraham sacrifiant*, Bèze envoie aux « bons espriz » en France un « essay », c'est-à-dire, une première tentative de quelque chose, mais aussi une preuve de fidélité²⁴. Après les *Juvenilia*, dont Bèze s'est repenti²⁵, le poète offre sa tragédie comme preuve de sa conversion et de sa fidélité envers Dieu. La « Tragedie Françoise » du disciple de Volmar doit être lue alors non seulement comme un outil d'édification spirituelle mais aussi comme un *essay* et modèle d'un nouveau genre littéraire²⁶.

Dans les pages qui suivent, nous montrerons que la tragédie antique sert de modèle à l'écrivain huguenot dans son double dessein, celui de mettre de l'avant Abraham comme modèle de foi pour les fidèles et celui de créer une nouvelle forme dramatique qui pourra inspirer les écrivains français et « magnifier la bonté de ce

23. « Le sous-titre [...] — “tragedie françoise” — peut être compris [...] comme une réponse provocante à l'appel lancé par Du Bellay quelques mois plus tôt dans *Deffence, et illustration de la langue française* » (Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2012, p. 115. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte).

24. Tiré de la définition du *Thresor de la langue francoyse* (1606) de Jean Nicot : « par tel essay faire que le Prince croye qu'il est fidelement servi et sans fraude de poison aux viandes et au vin qu'on luy sert à table, et se fie à ceux qui les luy portent. »

25. Fruit de dix ans passés à Orléans et à Paris à étudier le droit, mais aussi et surtout, à écrire des vers en latin, les *Poemata juvenilia* furent publiés en 1548, juste avant la conversion de Bèze. Parmi les poèmes où Bèze chante l'Antiquité, il y a aussi des épigrammes quelque peu licencieuses, dédiées à Candida et imitées sur Catulle, que les ennemis de Bèze lui ont reprochées par la suite. Voir le premier chapitre de l'ouvrage d'Alain Dufour, *TB*. Dans la lettre « Aux lecteurs » qui précède *Abraham sacrifiant*, Bèze fait référence à ces vers de jeunesse : « Car je confesse que de mon naturel j'ay tousjours pris plaisir à la poésie, & ne m'en puis encores repentir : mais bien ay-je regret d'avoir employé ce peu de grace que Dieu m'a donné en cest endroit, en choses des quelles la seule souvenance me fait maintenant rougir » (*AS*, p. 33-34).

26. Comme le mentionne Ruth Stawarz-Luginbühl, la tragédie biblique en tant que telle n'est pas nouvelle en 1550 ; Bèze avait été devancé par les tragédies néolatines des dramaturges germaniques et néerlandais (voir *TE*, p. 122).

grand Dieu » (AS, p. 34). Cette analyse nous permettra également de mettre en relief les grandes différences entre la vision du monde de la tragédie antique et celle de la foi judéo-chrétienne et de voir comment Bèze exploite la focalisation de la tragédie antique sur le héros en tant qu'anti-modèle pour faire d'Abraham un chevalier de la foi.

Analyse d'*Abraham sacrifiant* selon le code tragique

Nous avons vu que Bèze cherche à faire d'Abraham un modèle de la foi, et en particulier un modèle qui peut servir de « miroir » aux fidèles. En effet, les similarités entre la biographie du patriarche et la situation des proscrits ne peuvent que faciliter une telle réflexion : Abraham, premier croyant d'une foi « nouvelle », a dû lui aussi quitter sa patrie, sa famille et subir l'exil en raison de la parole de Dieu (Genèse 12). On comprend alors que le personnage du patriarche soit un sujet de prédilection pour les réformés pendant cette période²⁷. Bèze souligne les parallèles entre l'histoire d'Abraham et celle des huguenots en parlant de sa propre vie au début de sa lettre « Aux lecteurs » : « Il y a environ deux ans, que Dieu m'a faict la grâce d'habandonner le pais auquel il est persecuté, pour le servir selon sa sainte volonté » (AS, p. 33). De même, il commence sa tragédie par un monologue où Abraham fait écho à ces paroles :

Depuis que j'ay mon pais delaissé,
Et de courir cà & là n'ay cessé,
Hela mon Dieu, est il encor'un homme,
Qui ait porté de travaux telle somme ?
Depuis le temps que tu m'as retiré
Hors du pais ou tu n'es adoré (AS, v. 49-54).

Ce premier monologue d'Abraham doit être compris comme une tentative d'établir une identification immédiate entre le spectateur, fidèle ayant quitté sa terre et souffrant pour la cause de Dieu, et le protagoniste de la pièce, premier croyant qui devra subir une épreuve terrifiante.

Toutefois, si l'on peut aisément saisir les parallèles entre les huguenots et le patriarche de la foi jusqu'à ce point dans le récit de la Genèse, il faut reconnaître que la tentation à laquelle Abraham sera assujetti est véritablement hors du commun. Calvin d'ailleurs, souligne le caractère extraordinaire de l'épreuve dans son *Commentaire*,

27. À ce propos, voir EE.

dont le premier paragraphe constitue un effort de surenchérissement de l'épisode²⁸. L'aspect exceptionnel de l'épisode relève non seulement de la nature horrifiante de l'ordre (mettre à mort son propre fils), mais encore du caractère singulier du fils en question : puisque Isaac est l'objet de l'alliance entre Dieu et Abraham, le sacrifice revient à annuler la promesse, la parole même de Dieu²⁹. Aussi le héros de la pièce de Bèze insiste-t-il sur l'aspect inouï de la requête de Dieu dans sa réaction immédiate au message de l'Ange par la répétition du vocable « nouvelle » : « Mais, mon Dieu, si ceste nouvelle / Me semble fascheuse & nouvelle / Seigneur me pardonneras-tu ? » (AS, v. 291-293)³⁰

Répetons-le : selon l'épître auctoriale et l'épilogue de la pièce, les spectateurs sont censés pouvoir « se mirer » à travers l'exemple d'Abraham. Mais comment permettre aux spectateurs de *se voir*, de se reconnaître, dans le récit de cette épreuve singulière ? Comment favoriser une identification avec le héros de cette tragédie, alors que le héros lui-même semble souffrir d'une crise identitaire, suscitée justement par le caractère inopiné et contradictoire de l'épreuve, comme le suggère Richard Hillman³¹ ? À titre d'exemple, plus loin

28. Le premier paragraphe du *Commentaire* de Calvin est marqué par l'emploi de superlatifs et d'un lexique d'émerveillement qui contribuent à une rhétorique de surenchérissement : « Ce chapitre contient une histoire mémorable par-dessus les autres, car bien qu'Abraham eût baillé tout le cours de sa vie de merveilleux enseignements de foi et d'obéissance, toutefois, on n'en pourrait trouver un plus excellent que l'immolation de son fils. [...] Ce lui a été chose bien triste d'être privé de son fils unique, encore plus triste que cela se fasse par une mort violente. Mais la plus dure de toutes est que lui-même soit ordonné bourreau pour le tuer de sa propre main » (Jean Calvin, *Commentaires sur l'Ancien Testament. Tome premier : Le livre de la Genèse*, éd. André Mallet, Genève, Labor et Fides, 1961, p. 336 ; nous soulignons). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CAT, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

29. « Car Dieu est comme se contredisant soi-même de vouloir que meure l'enfant dans lequel il avait proposé l'espérance du salut. Ainsi ce dernier commandement était-il comme la destruction de la foi » (CAT, p. 336). Calvin insiste aussi sur le lien créé entre Jésus et Isaac par la descendance : « Car il faut toujours avoir mémoire qu'Isaac n'a point été du rang commun des autres enfants mais que le Médiateur était promis en sa personne » (CAT, p. 339).

30. Voir l'analyse de ces vers dans TE, p. 177-178.

31. « Au fur et à mesure que son agonie augmente, l'homme choisi par Dieu sombre en tant qu'*exemplum* dans un vide d'auto-interrogation linguistique et spirituel, ses mots ne servant plus à le repérer pour lui-même puisqu'ils ne font que rappeler l'écart entre promesse et réalisation, signifiant et signifié, un dépaysement carrément intériorisé » (DD, p. 230).

dans la pièce de Bèze, la nature violente et surprenante de l'ordre de Dieu mérite la qualification d'« *estrange*³² » par Abraham, qui, fortement ébranlé par cet ordre, commence à douter de sa capacité d'identifier correctement la parole de Dieu et associe le message qu'il a reçu à un « songe » ou à « quelque faux ange » (AS, v. 729-730).

Justement, puisque, selon Bèze, il s'agit d'une épreuve qui dépasse tout entendement³³, l'auteur consacre sa pièce à une exploration du questionnement, du doute d'Abraham, en plus de sa souffrance, façonnant ainsi un héros à l'image du spectateur ou peut-être même à l'image de l'auteur lui-même³⁴. Nous verrons que Bèze développe ces doutes et cette souffrance d'Abraham, absents du récit de la Genèse, en s'inspirant du code tragique et de ses éléments, en particulier ceux du *dolor*, du monstre tragique et du *nefas*. Nous considérerons ensuite le quatrième élément de ce code, la fureur, qui correspond, chez Bèze, à une sorte de folie mystique permettant à Abraham de surmonter ses doutes.

1. Le *dolor* d'Abraham

Nous débuterons notre analyse par le *dolor* d'Abraham, puisque c'est par cet élément que tout commence et que se déclenche la machine tragique. Dans la pièce de Bèze, la douleur du patriarche provient de la requête de Dieu de tuer son fils, Isaac. C'est une douleur qui semble tomber sur lui au moment où il devait enfin être heureux³⁵. Justement, la pièce de Bèze commence par un cantique où Abraham et Sara louent le Seigneur pour tout ce qu'il a fait pour eux et confirment leur foi dans ses promesses :

32. Voir l'entrée « *estrange* » dans le *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, éd. Algirdas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, Paris, Larousse, coll. « Trésors du français », 1992 : « 1. Hors du commun, extraordinaire. 2. Bizarre, singulier. »
33. C'est « nonobstant toutes raisons contraires » qu'Abraham accomplit « la parole tressainte » de Dieu (AS, « Épilogue », v. 990-991).
34. N'oublions pas que Bèze fait référence aux « diverses fantaisies » qui se sont présentées à son esprit lors de ses « afflictions » au tout début de l'épître auctoriale.
35. Dans son exégèse sur la Genèse, Calvin décrit l'irruption de l'épisode du « sacrifice » dans le contexte de la vie d'Abraham comme le dernier « acte » dans l'histoire de ses souffrances et insiste encore sur la nature exceptionnelle de l'épreuve : « Il avait paix en sa maison. Maintenant, Dieu foudroie soudainement du ciel contre lui, en lui annonçant la mort de son fils. Le sens est donc que la foi d'Abraham a été beaucoup plus rigoureusement éprouvée par cette tentation, comme par le dernier acte, qu'elle n'avait été auparavant » (CAT, p. 337; nous soulignons).

De Dieu ce bien nous vient,
 Car de nous luy souvient,
 Come de ses amis.
 Luy donc nous donnera
 Lors que temps en sera
 Tout ce qu'il a promis (AS, v. 153-158).

Or, le message de l'Ange semble réduire à néant la promesse de Dieu d'une postérité issue d'Abraham et de Sara, créant ainsi pour notre héros une douleur à plusieurs dimensions. Si, dans la Genèse, c'est par le silence qu'Abraham reçoit et répond au message de l'Ange, dans le texte de Bèze, il manifeste son désir de faire la volonté de Dieu, tout en laissant paraître son grand trouble et sa douleur. Ainsi, dès l'ordre communiqué par l'Ange à Abraham de brûler son « filz unique Isac nommé » (AS, v. 284), le chant de louange d'Abraham se transforme rapidement en monologues de plaintes où il communique sa souffrance et son angoisse³⁶ :

Brusler ! brusler ! je le feray.
 Mais, mon Dieu, si ceste nouvelle
 Me semble fascheuse & nouvelle
 Seigneur me pardonneras-tu ?
 [...]
 Ha bien cognoy-je ouvertement
 Qu'envers moy tu es courroucé.
 Las Seigneur, je t'ay offensé
 O Dieu qui as faict ciel & terre,
 A qui veux tu faire la guerre ?
 Me veux tu donc mettre si bas ?
 Helas mon filz, helas, helas ! (AS, v. 90-302)

On constate le désir d'Abraham de souscrire à la volonté de Dieu, grâce à l'utilisation du futur, « je le feray » (AS, v. 290) ; sa douleur, quant à elle, est indiquée par les points d'exclamation et d'interrogation. Il faut noter d'ailleurs que, dès ce premier échange, Abraham exprime l'idée d'une rupture dans sa relation avec Dieu. Il aurait offensé Dieu et ce dernier serait « courroucé » : Dieu, qui jusque-là

36. Il faut noter d'ailleurs que si Abraham et Sara louaient tous deux Dieu pour ses bienfaits, Abraham se retrouve entièrement seul dans sa souffrance face à l'ordre de faire périr son fils, Isaac. Cet isolement du héros est une des caractéristiques de la douleur du héros tragique selon le code tragique qu'on retrouve chez les Anciens.

cherchait à bénir Abraham et sa famille, serait maintenant en train de lui « faire la guerre ». Ainsi, dans ce passage, Abraham doute non seulement de sa capacité d'accomplir la volonté de Dieu, mais aussi de sa relation avec Dieu, qui constituait jusque là sa principale force. Abraham fait face à la terreur de se sentir abandonné, rejeté par Dieu pour une faute qu'il aurait commise sans le savoir. Il faut souligner d'ailleurs le fait que cette dimension de la « faute » d'Abraham n'est pas présente dans le récit biblique. Dans le texte de la Genèse, l'ordre de Dieu est qualifié comme une « épreuve » à laquelle Dieu soumet Abraham, et non comme une punition pour une quelconque erreur.

2. La « faute » d'Abraham et la condition tragique de l'homme

Or, nous savons que Bèze était déjà très sensible à la condition tragique de l'homme pécheur avant l'écriture d'*Abraham sacrifiant*. Dans un article récent, John Nassichuk relève la présence de cette condition tragique dans un des poèmes du recueil *Juvenilia*, que Bèze fait publier quelques années avant sa conversion officielle³⁷. Il s'agit d'un long poème où le disciple de Volmar raconte les amours adultères de David et de Bethsabée, la colère de Dieu et sa clémence, de même que la terreur et la désolation de David³⁸. Sous la plume de Bèze, les péchés de David (à savoir l'adultère, le mensonge et le meurtre) s'ajoutent à une longue liste de preuves de l'ingratitude humaine à l'égard de la bonté divine, depuis l'ingratitude originelle racontée dans la Genèse. Ingratitude qui mériterait l'anéantissement de la race humaine tout entière. Or, comme le constate Nassichuk, « une justice aussi radicale abolirait aussi la promesse divine, prodiguée à David avant son péché tragique » (*CTH*, p. 99). Dieu choisit plutôt d'avertir David de son crime et du statut fragile de sa relation avec lui, permettant ainsi à David de s'engager sur la voie du repentir. Mais, comme le remarque John Nassichuk,

la prière du pénitent, ainsi que tout effort humain, demeure en soi insuffisante à justifier la rentrée en grâce de l'élus devenu coupable.

37. John Nassichuk, « La condition tragique de l'homme dans la *Silve* iv des *Juvenilia* de Théodore de Bèze », dans Louise Frappier (dir.), *Études françaises*, vol. 44, n° 2 (*La littérature tragique du xvi^e siècle en France*), 2008, p. 85-105. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *CTH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

38. Le titre du poème est : « *Praefatio poetica in Davidicos Psalmos, quos paenitentiales vocant.* »

Telle est aussi la condition tragique du peuple de David, et par extension de toute la race humaine, qui, sans le savoir, suscite la colère de Dieu et devient aussitôt l'objet de sa clémence. [...] La méconnaissance perpétuelle de cet amour amène l'homme à sous-estimer tragiquement la profondeur essentielle de sa propre faiblesse. (*CTH*, p. 100)

Puisque c'est dans la nature même de l'homme d'être pécheur, l'homme ne peut qu'offenser Dieu, même sans le savoir ; c'est en cela que réside la qualité tragique de la condition de l'homme.

Nous retrouvons dans l'*Abraham sacrifiant* des traces de cette condition tragique de l'homme pécheur. Nous venons de voir que, dans le poème de Bèze, derrière le véritable péché de David, l'adultère, se trouve l'ingratitude de David et de toute la race humaine vis-à-vis de l'amour de Dieu. Aussi Abraham est-il également coupable de cette même ingratitude. L'« erreur » du patriarche serait de ne pas suffisamment reconnaître la grâce et l'amour de Dieu, dont il est le premier à bénéficier. Dans un passage assez curieux du texte de Bèze (*AS*, v. 271-281)³⁹, Abraham, faisant référence à sa « nature damnable » (*AS*, v. 274), se tourmente de son incapacité de rendre à Dieu, qui a une aptitude infinie à soutenir ses fidèles, toute la reconnaissance qu'il lui doit :

Veu que Dieu jamais ne se fasche
De m'aider, pourquoy je ne tasche
A ne me fascher point aussi
De recognoistre sa merci,
Autant de bouche que de cuer. (*AS*, v. 277-281)

C'est un passage qui paraît d'autant plus surprenant qu'il suit de près le cantique où Abraham et Sara louent ensemble le Seigneur de toutes ses bontés envers eux (*AS*, v. 111-176). Cette inquiétude du patriarche sur « sa nature damnable » précède directement l'arrivée de l'Ange (*AS*, v. 282-289) qui lui communique l'ordre de Dieu. Commandement terrible de Dieu et « péché » d'Abraham sont donc mis en relation directe⁴⁰.

39. Ruth Stawarz-Luginbühl commente le caractère originel de cette réflexion du protagoniste dans le corpus de la tragédie protestante ainsi que chez les précurseurs médiévaux de l'épisode d'Abraham et Isaac (*TE*, p. 175 et note 128).

40. Il faut noter également que les paroles tourmentées du protagoniste viennent immédiatement à la suite d'un long monologue de Satan où celui-ci annonce qu'il essaiera de « rompre l'assurance » d'Abraham (*AS*, v. 262). Il serait possible alors d'attribuer les inquiétudes du patriarche à une attaque diabolique. De plus,

S'agit-il d'une tentative de la part du poète de justifier ou d'expliquer cet ordre en rappelant au spectateur le péché d'Abraham? Ou bien, s'agit-il d'une façon pour Bèze de communiquer plus clairement et plus vivement au spectateur les peurs d'Abraham sur la fragilité de sa relation avec Dieu, peurs qui surgissent suite au message de l'Ange?

Toutefois, même sans cette référence au péché d'Abraham, la réaction angoissée du patriarche s'explique aisément par la qualité exceptionnelle et monstrueuse du commandement de Dieu. Car, en plus d'être le fils d'Abraham, Isaac est l'objet de l'alliance entre Dieu et ce dernier. Si Dieu veut immoler l'objet de cette alliance, est-ce que cela ne remet pas en question sa relation avec le patriarche? Bèze développe avec subtilité l'angoisse psychologique d'Abraham, suscitée par le commandement de Dieu :

Isac tué l'alliance est desfaicte.
 Las est-ce en vain, Seigneur, que tu l'as faicte ?
 Las est-ce en vain, Seigneur, que tant de fois
 Tu m'as promis qu'en Isac me ferois
 Ce que jamais à autre ne promis ?
 Las pourroit-il à neant estre mis
 Ce dont tu m'as tant de fois assureé ?
 Las est-ce en vain qu'en toy j'ay esperé ? (AS, v. 747-753)

Malgré le fait qu'Abraham ait tout laissé de côté pour suivre Dieu et « espérer » en lui, il se retrouve dans l'incertitude vis-à-vis de sa relation avec lui. En effet, l'alliance entre Abraham et Dieu semblerait, par ce dernier ordre divin, « à neant estre mis » (AS, v. 752). Abraham se retrouve donc devant la possibilité terrifiante d'être à jamais séparé de Dieu. Car Isaac représente, beaucoup plus qu'une progéniture, le gage même de la grâce divine. C'est Calvin qui l'explique dans son *Commentaire* sur la Genèse :

Abraham aimait son fils non seulement comme la nature le porte, comme les pères ont coutume de prendre plaisir en leurs enfants,

la présence de Satan (que seuls les spectateurs perçoivent et entendent) sur scène avant même l'arrivée de l'Ange laisse penser que le diable joue un rôle dans la tentation d'Abraham comme dans celle de Job. Nous ne trouvons pas, toutefois, que Bèze insiste sur ce dernier parallèle, absent de la Genèse. Ruth Stawarz-Luginbühl partage cet avis : « L'« action » de Satan forme-t-elle une arrière-scène, c'est-à-dire une « transcendance » influant directement sur l'intrigue principale ? Au vu de la dimension surtout symbolique du personnage, la réponse est négative » (TE, p. 172, note 119).

mais parce qu'il contemplait en lui l'amour paternel de Dieu. Bref Isaac était un miroir de la vie éternelle et un gage de tous les biens. C'est pourquoi il semble que Dieu ne se jette pas tant contre l'amour paternel d'Abraham qu'il ne foule aux pieds sa bienveillance [...]. Et de fait, quand celui qui lui était donné comme matière de joie lui est ôté, c'est tout comme si Dieu le condamnait aux tourments éternels. Car il faut toujours avoir mémoire qu'Isaac n'a point été du rang commun des autres enfants mais que le Médiateur était promis en sa personne (CAT, p. 339).

On retrouve ici une vision protestante de la condition tragique de l'homme qui ne saurait vivre sans la grâce de Dieu.

3. La notion de monstre tragique dans *Abraham sacrificiant*

À cette vision protestante se joint une notion tirée de la tragédie antique, celle du monstre tragique, car le monologue d'Abraham se poursuit :

J'ay prié Dieu qu'il me donnast lignée,
Pensant, hélas, s'elle m'estoit donnée
Que j'en aurois un merveilleux plaisir,
Et je n'en ay que mal & desplaisir.
De deux enfans, l'un j'ay chassé moymesme.
De l'autre il faut, ô douleur tresextreme!
Que je sois dict le père & le bourreau!
Bourreau, hélas ! hélas ouy bourreau ! (AS, v. 757-764)

Les derniers vers de ce monologue introduisent de façon explicite le concept de monstre tragique qui est mis en jeu par le geste commandé par Dieu. Car une des conséquences de tuer soi-même son fils est le fait de recevoir l'étiquette de « bourreau de son fils », ce que Bèze exprime très clairement par l'intermédiaire de son personnage : « De l'autre il fault, ô douleur tresextreme ! / Que je sois dict le pere & le bourreau ! » (AS, v. 762-763 ; nous soulignons). Le geste demandé par Dieu représente le crime le plus répréhensible : l'infanticide. Le parallèle avec les actions monstrueuses des héros de la tragédie antique est clair. Abraham semble entrevoir déjà les conséquences de ce geste pour lui : la répétition du mot « bourreau » au dernier vers de ce monologue — « Bourreau, hélas ! hélas ouy bourreau » (AS, v. 764) — traduit bien son incrédulité face à l'horreur et son effroi.

En effet, dans la tragédie antique, le tragique ne relève pas de la mort du héros ; il relève plutôt du fait de continuer à vivre après un événement capital, un crime inextinguible. Pensons à l'Œdipe de Sénèque qui, découvrant son crime, se réserve une punition pire que la mort en se crevant les yeux. Abraham envisage sa propre monstruosité et c'est pour cette raison aussi qu'il ne voudrait pas être le « meurtrier » de son fils (AS, v. 774). Abraham sait qu'après avoir tué son enfant, il lui sera impossible de continuer à vivre, autant à cause de sa douleur que par le fait d'avoir dépassé une limite au-delà de laquelle on cesse d'être humain :

Hela Seigneur, fault-il que ceste main
 Vienne à donner ce coup tant inhumain ?
 Las que feray je à la mere dolente,
 Si elle entend ceste mort violente ?
 Si je t'allegue, hélas, qui me croira ?
 S'on ne le croit, las, quel bruit en courra ?
 Seray-je pas d'un chacun rejeté,
 Comme un patron d'extreme cruauté ?
 Et toy, Seigneur, qui te voudra prier ?
 Qui se voudra jamais en toy fier ? (AS, v. 775-784)

Abraham comprend l'impossibilité de justifier son geste comme une volonté divine et, par conséquent, devine que son acte sera considéré comme un crime. Il comprend aussi que rien ne pourrait justifier un tel geste auprès de sa femme, Sara : « Las que feray je à la mere dolente, / Si elle entend ceste mort violente ? » (AS, v. 777-778) Il se voit donc transformé en monstre, rejeté par sa femme et par l'humanité « comme un patron d'extreme cruauté » (AS, v. 782). C'est ici que l'on retrouve l'expression la plus indéniable, dans la pièce de Bèze, du concept de monstre tragique. Tout comme les héros antiques, Abraham ne sait pas comment il pourrait supporter une telle souffrance et, à la fin de ce monologue, il cherche à mourir (AS, v. 793-795).

4. La fureur du héros ou Abraham, figure mystique⁴¹

La douleur d'Abraham est ainsi à son comble lors de ce dernier monologue. Rappelons-nous cependant que, si l'arc tragique

41. Une version de cette analyse de la fureur d'Abraham est parue dans mon article : « French Renaissance Tragedy and the Tragic Code », dans Mario Longtin et Jill

est déclenché par la douleur du héros, la finalité de la tragédie est de montrer le spectacle de la métamorphose d'un héros en monstre⁴². La douleur doit donc faire place à autre chose. C'est la fureur qui fait le « pont », en quelque sorte, entre la douleur du héros et le *nefas*, l'accomplissement du crime. La fureur est une étape nécessaire, car c'est par cette dernière que le héros sort de façon temporaire du domaine de l'humain, de la raison, afin d'accomplir le crime inhumain. Dans la tragédie de Bèze, il y a également un mouvement de la souffrance et du doute vers un état d'esprit grâce auquel Abraham est prêt à passer à l'acte. Et pour le patriarche aussi, il est nécessaire de laisser de côté la raison humaine afin d'atteindre cet état d'esprit, comme nous allons le voir.

Nous n'oublions pas que, ce qui dans le schéma antique est un « crime », correspond, dans la théâtralisation de Bèze, à la volonté de Dieu. C'est sans doute une des grandes différences entre la tragédie antique et cette tragédie biblique. Or, cela ne change pas pour autant la perspective de l'arc dramatique. Car les deux types de tragédies partagent une même impulsion. Dans la tragédie antique, une certaine nécessité mène vers le *nefas* et la transformation du héros en monstre⁴³. De même, dans la tragédie du sacrifice, d'un point de vue théologique et calviniste (sinon dramatique), il est nécessaire qu'Abraham soit prêt à obéir à Dieu, qu'il *se décide* à tuer son fils, coûte que coûte. La tension dramatique de la pièce est alors moins centrée sur la question « Isaac mourra-t-il⁴⁴ ? », que sur celle-ci : « Abraham désobéira-t-il à Dieu⁴⁵ ? » Bèze cultive cette

Stevenson (dir.), *ROMARD (Research on Medieval and Renaissance Drama)*, vol. 51 (*Showcasing Opportunities*), 2012, p. 17-25.

42. Voir *MS*, p. 55.

43. Voir *MS*, p. 55.

44. Sur ce point, voir *TE*, p. 218 : « Qu'Isaac soit tué ou qu'il soit sauvé *in extremis* n'a finalement aucune importance en regard de l'événement central qu'est la conversion d'Abraham. »

45. Le personnage de Satan joue un rôle intéressant ici, puisque vers le début de la pièce, il semble présenter les deux réponses possibles d'Abraham à la situation créée par la requête de Dieu comme équivalentes (et également heureuses pour lui) :

S'il sacrifie, Isac mourra,
Et mon cœur délivré sera
De la frayeur qu'en sa personne
La promesse de Dieu me donne.
S'il change de cœur, je puis dire
Que j'ay tout ce que je desire. (*AS*, v. 511-516)

tension dramatique au moyen d'une série de monologues dubitatifs prononcés par le patriarche. Suivant cette tension et cet arc dramatiques, nous allons considérer ce qui fait obstacle à l'accomplissement du « crime », les « pierres d'achoppement », pour ainsi dire, dans l'*Abraham sacrifiant* et comment notre héros arrive enfin à surmonter ces obstacles.

Nous avons vu qu'Abraham craint le geste demandé par Dieu en partie à cause de sa peur de devenir un monstre tragique, un « patron d'extrême cruauté » (AS, v. 782). Mais la contradiction dans la parole de Dieu lui fait aussi obstacle : Abraham ne veut pas tuer son fils parce que cet ordre semble contredire les promesses de Dieu, basées sur la descendance d'Isaac. Abraham tient à ces promesses, symboles de l'alliance entre lui et Dieu, tout comme il tient à un Dieu qui est fidèle. Aussi, au moyen de deux courts monologues (AS, v. 713-719 et v. 743-747), Abraham formule-t-il l'idée qu'un Dieu « trompeur » ou « menteur » le libérerait de toute obligation de suivre son ordre. En conséquence, pour accomplir le geste demandé, Abraham doit non seulement dépasser sa peur de devenir un monstre tragique, il doit aussi pouvoir réconcilier l'ordre de tuer son fils avec le concept d'un Dieu fidèle, qui tient ses promesses.

Poursuivons le parallèle avec la tragédie antique. C'est la fureur qui permet au héros de cette dernière d'échapper, provisoirement, au domaine de l'humain, de la raison, afin d'accomplir le crime inexpiable. C'est ainsi que Médée invoque les divinités du *furor*, les Furies, pour qu'elles viennent à son secours et l'aident dans l'élaboration et l'exécution de son crime⁴⁶. De même, dans la pièce de Bèze, Abraham ne pourra surmonter ses peurs et sa confusion, fondées comme elles le sont sur la *raison* humaine, ou sur la logique « selon le monde⁴⁷ », qu'au moyen de la fureur.

Mais finalement, il est clair que Satan comprend que la désobéissance d'Abraham serait encore pire pour le royaume de Dieu que la mort d'Isaac. Ainsi, c'est un Abraham « desobeissant, Banny de Dieu & de sa grâce » (AS, v. 520-521) qu'il « pourchasse » (AS, v. 522).

46. Venez en ce jour, déesses de la vengeance et du crime

Venez à mon secours

Les serpents sifflent dans vos cheveux hérissés

Vos mains sanglantes se crispent sur des torches noires

Échevelées, sinistres, comme vous étiez venues le jour de mes noces

(Sénèque, *Médée*, cité par Florence Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 78).

47. Pour reprendre la formulation de Ruth Stawarz-Luginbühl, *TE*, p. 203.

Dans la tragédie antique, l'on retrouve en général un dialogue entre le furieux et un personnage qui représente « la raison » ou la morale de la communauté. Cela sert à mettre en valeur l'état du furieux, qui est sourd à tous ceux qui voudraient lui parler de raison et qui se construit lui-même un « anti-monde où toutes les valeurs sont inversées : la haine remplace l'amour, l'impiété la pitié, l'injustice la justice, et le *nefas* remplace le *fas* » (MS, p. 142). Dans la tragédie antique, ce genre de dialogue entre le furieux et son interlocuteur est une « scène de tyrans » : « le héros, en optant pour le *furor*, opte pour la tyrannie » (MS, p. 143). Le furieux est souvent un obsédé de pouvoir, comme c'est le cas pour Atrée, Médée ou même Thésée. La fureur est donc une tentative de reprendre le contrôle, de se sentir puissant, au moyen de l'*hubris* et de la folie. Dans la tragédie de Bèze, les valeurs qui entrent en jeu ne sont pas l'amour et la haine, mais plutôt le doute et la foi, l'*hubris* et l'humilité. De plus, il n'y a pas de dialogue entre le furieux et un représentant de la communauté. Le spectateur assiste plutôt à un débat entre le héros et lui-même⁴⁸. Le personnage d'Abraham est ainsi dédoublé : tantôt refusant l'ordre de Dieu en doutant de sa parole, tantôt cherchant à se soumettre à cet ordre au moyen de la foi et de l'humilité.

À l'instar du furieux de la tragédie antique, Abraham atteint une sorte de folie qui lui fait perdre ses repères. Mais c'est une folie qui est orientée vers l'Autre plutôt que vers soi. Abraham ne pourra accomplir le geste demandé par Dieu qu'en s'abandonnant à Dieu et en renonçant à son propre pouvoir. Cette qualité particulière de la fureur d'Abraham est mise en évidence grâce à deux monologues qui sont structurés de façon similaire, le premier représentant le héros dans son état de douleur, le deuxième, dans son état de fureur. Dans les deux passages, Abraham interpelle un Dieu qui se tait, passant en revue leur relation au moyen d'une série de questions rhétoriques. Dans le premier monologue, qui suit de près le passage que nous avons cité plus tôt où Abraham s' imagine en tant que monstre tragique, rejeté par tous (AS, v. 775-782), la relation entre le patriarche et le Seigneur ne fait qu'amplifier sa douleur :

48. Il ne faut pas oublier la présence de Satan sur la scène, mais il n'est pas un vrai interlocuteur puisque seuls les spectateurs peuvent le voir et l'entendre. De même, si Abraham interpelle Dieu dans ces monologues, Dieu ne lui répond pas. Les questions « Que dy-je ? ou suis-je ? » (AS, v. 797) doivent être comprises comme étant posées par Abraham à lui-même.

Ay-je passé parmy tant de dangers,
 Tant traversé de païs estrangers,
 Souffert la faim, la soif, le chault, le froid,
 Et devant toy tousjours cheminé droit,
 Ay-je vescu, vescu si longuement,
 Pour me mourir si malheureusement? (AS, v. 787-792)

Comme nous l'avons mentionné plus haut, ce monologue angoissé d'Abraham se termine par un souhait de la mort : « La logique "selon le monde", basée sur les seules apparences extérieures, achoppe donc ici à la mort, obstacle ultime et insurmontable », comme l'explique Ruth Stawarz-Luginbühl (*TE*, p. 203). Confronté à la mort, Abraham se ressaisit et échappe à cette logique « humaine » qui conduisait vers une finalité funeste en accédant à un état de fureur.

Ainsi, dans le monologue où il se décide enfin à passer à l'acte, Abraham retrouve ses repères en se définissant dans son rapport à Dieu : « Que dy-je ? ou suis-je ? ô Dieu mon createur, / Ne suis-je pas ton loyal serviteur ? » (AS, v. 797-798) « Creature » et « serviteur » de Dieu, Abraham dépend entièrement de lui. C'est à partir de cette identité que le patriarche arrivera à reconstruire sa foi en Dieu⁴⁹. Dans les vers qui suivent, Abraham, le furieux, réexamine de nouveau sa relation avec Dieu, mais cette fois, elle sert à le rassurer de la fidélité de Dieu :

Ne m'as-tu pas de mon païs tiré ?
 Ne m'as-tu pas tant de fois assuré
 Que ceste terre aux miens estoit donnée ?
 Ne m'as-tu pas donné ceste lignée,
 En m'assurant que d'Isac sortiroit,
 Un peuple tien qui la terre empliroit ? (AS, v. 799-804)

Si l'on compare ces deux passages, on s'aperçoit que la grande différence entre eux, c'est l'orientation de l'énonciateur. Dans sa douleur, Abraham se concentre sur ses souffrances et sur l'injustice de sa situation, alors qu'Abraham, le furieux, a pu passer au-delà de sa peur d'être rejeté, de son amour de soi, en se concentrant sur Dieu et sur sa parole. On comprend alors que la fureur d'Abraham est une

49. Dans un article par ailleurs très convaincant, Richard Hillman interprète ce même passage comme un exemple d'« écroulement » identitaire (*DD*, p. 230). Si cette interprétation tient pour les monologues antérieurs d'Abraham, nous voyons dans ce dernier passage l'expression d'une reconstruction identitaire.

fureur religieuse qui s'approche du mysticisme, basé lui aussi sur le renoncement à soi⁵⁰.

C'est à partir de cette orientation vers Dieu qu'Abraham parvient à réconcilier la contradiction dans la parole de Dieu afin de s'apprêter à commettre le « crime » :

Si donc tu veulx mon Isac emprunter
Que me fault-il contre toy disputer?
Il est à toy: mais de toy je l'ay pris:
Et pour autant quand tu l'auras repris,
Ressusciter plustost tu le feras,
Que ne m'advient ce que promis tu m'as (AS, v. 805-810).

Abraham ne tient plus à l'*objet* de l'alliance, mais conçoit l'alliance en termes de relation, d'échange entre lui et l'Autre. Pour Bèze, la solution d'Abraham était de croire en Dieu et d'avoir foi en sa parole, même si cette foi semblait contredire la raison et le domaine du possible. L'idée que Dieu assurerait son alliance en ressuscitant Isaac se trouve dans l'Épître aux Hébreux. La contradiction dans la parole de Dieu est ainsi résolue par le recours à un miracle, tout comme la monstruosité de l'épreuve sera résolue à la fin de l'histoire par l'intervention de l'Ange. Mais, ce qui pourrait relever du *deus ex machina* suit cependant une certaine logique ou vraisemblance théologique et dramatique. Dans la perspective d'un croyant, il n'est pas possible que Dieu soit menteur. Ainsi, confronté à la possibilité de la destruction de l'objet de l'alliance, d'où était censée provenir la descendance promise, il faut croire que Dieu saura assurer cette alliance, nonobstant la mort d'Isaac. De même, dans la logique de l'arc tragique, le héros est aiguillonné par sa grande douleur à laisser de côté la raison et à se transformer en furieux afin d'accomplir le crime qui lui vaudra le statut d'être mythologique. Ainsi, le scénario de la tragédie antique permet de traduire avec efficacité les exigences d'une foi qui parfois dépasse tout entendement. C'est cette complicité qui aurait permis au jeune professeur de grec d'opter pour la tragédie dans l'écriture de sa pièce et dans son épître auctoriale⁵¹.

50. Voir les dernières pages de l'*Éloge de la folie* d'Érasme.

51. « Or pour venir à l'argument que je traicte, il tient de la Tragedie & de la Comedie [...]. Et pource qu'il tient plus de l'un que de l'autre, j'ay mieux aimé l'appeller Tragedie » (AS, p. 35).

C'est par quoi notre analyse s'écarte de celle de Ruth Stawarz-Luginbühl qui nie toute influence classique à ce renversement qu'elle caractérise de « proprement biblique » ou « psalmique⁵² » et qu'elle affirme être « pour l'essentiel un apport spécifiquement judéo-chrétien à la tragédie : de fait, si Abraham à l'instar de David de d'Esther, “espère contre toute espérance”, il le fait au mépris d'un enchaînement causal satisfaisant pour la raison humaine et, partant, au mépris de l'unité d'action telle qu'elle est postulée par Aristote » (*TE*, p. 602). Mais justement, d'une perspective sénéquénne, le crime tragique est forcément un geste qui vient à l'encontre de l'ordre humain, mais que le scénario tragique se doit néanmoins de rendre vraisemblable. Ainsi, la fureur d'Abraham, qui lui permet de croire que son fils sera ressuscité s'il le tue, répond à une certaine logique théologique et dramatique.

Dans le scénario biblique, la raison humaine doit être soumise à la providence de Dieu. Pour l'Abraham de Bèze, la raison humaine, le « penser », doit faire place à la « force invincible » de Dieu. Cela s'accomplit par l'humilité :

Mais, ô Seigneur, tu scais qu'homme je suis,
 Executer rien de bon je ne puis,
 Non pas penser, mais ta force invincible,
 Fait qu'au croyant il n'est rien impossible. (*AS*, v. 811-814)

Voilà Abraham transformé par la fureur religieuse, mystique, en un croyant pour qui rien n'est impossible. Il s'agit d'une transformation qui nécessite cependant une rupture avec le monde et parfois une violence faite sur soi-même : dans sa fureur, « le héros se définit par la rupture et le refus avec un monde où il ne trouverait jamais l'apaisement » (*MS*, p. 143). N'oublions pas que la fureur représente, pour le héros tragique, une tentative d'atténuer sa douleur par l'accomplissement du crime. Comme nous l'avons vu, la douleur d'Abraham provient justement du regard qu'il pose sur le geste criminel demandé par Dieu et sur ses conséquences. Si Abraham s'apprête toutefois à accomplir ce geste, c'est que pour lui, se séparer de Dieu en lui désobéissant représenterait une douleur plus grande encore

52. Pour Ruth Stawarz-Luginbühl, ce renversement relève « non de la dramaturgie classique — qui ne connaît pour l'essentiel que le basculement des *tristia* vers les *laeta* et des *laeta* vers les *tristia* — mais de la dramaturgie psalmique » (*TE*, p. 204-205).

que celle qu'entraîneraient les conséquences d'un tel acte. Abraham ne peut pas tolérer cette séparation et c'est cela qui le pousse à accomplir le crime. Ainsi, il répond à l'imploration de son fils :

O seul appui de ma faible vieillesse!
 Las mon amy, mon amy, je voudrois
 Mourir pour vous cent millions de fois,
 Mais le Seigneur ne le veult pas ainsi. (AS, v. 848-851)

Cependant, comme nous le confirme Florence Dupont, « [l]es grands furieux doivent lutter sans cesse, même Atrée, pour conserver intacte leur *furor*, par une ascèse permanente, un violent effort sur eux-mêmes. Ils sont traversés par une double volonté, celle de l'homme et celle du furieux » (MS, p. 144). De même, dans sa décision de poser le geste demandé par Dieu, Abraham doit lutter contre ce qui, en lui, abhorre l'idée d'un tel acte, c'est-à-dire ses « humaines passions » :

Arriere chair, arriere affections:
 Retirez vous humaines passions,
 Rien ne m'est bon, rien ne m'est raisonnable,
 Que ce qui est au Seigneur agreable (AS, v. 815-818)⁵³.

On retrouve, dans ces vers, une distinction établie entre ce qui relève de l'humain (« chair », « affections ») et ce qui ressort de l'ordre du Seigneur. Ces répliques d'Abraham rappellent d'ailleurs les paroles de Jésus à Pierre, quand ce dernier refusa la passion et la crucifixion du premier : « Arrière de moi, Satan ! Tu m'es en scandale ; car tes pensées ne sont pas les pensées de Dieu mais celles des hommes » (Mathieu 16, 23). L'on retrouve encore une fois une distinction entre les ordres divin et humain. L'on comprend alors la nécessité, pour le héros de la foi, de se séparer du monde et de ses valeurs afin de s'aligner sur un autre système de valeurs. Cette séparation radicale

53. Afin de souligner la ressemblance avec la tragédie antique, comparons ces paroles d'Abraham avec les répliques d'Atrée qui s'apprête à tuer ses neveux et à les servir à leur père :

Amour, respect,
 Si jamais vous avez habité notre maison,
 Amour, respect,
 Disparaissez
 Qu'entrent à votre place
 La bande noire des Furies

(Sénèque, *Thyeste*, dans *Théâtre complet*, trad. de Florence Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 1990, p. 132).

fait partie de la foi chrétienne, comme le confirme saint Paul : « nous prêchons Christ crucifié; scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais puissance de Dieu et sagesse de Dieu pour ceux qui sont appelés » (1 Corinthiens 1, 23-24)⁵⁴.

Conclusion. L'Abraham de Bèze : héros tragique, figure d'exemplarité?

Retournons maintenant aux deux publics dont il était question au début de cette étude. Bèze interpelle, par la création de sa « Tragedie Française », et les huguenots exilés en Suisse, et les écrivains humanistes restés en France, deux groupes qui reflètent d'ailleurs les aspects fondamentaux de la personnalité de notre auteur⁵⁵. Modelée de très près sur la tragédie antique, mais tenant compte de la vérité judéo-chrétienne, l'œuvre de notre poète s'inscrit dans la veine de la nouvelle littérature française nationale promulguée par Du Bellay, et sert « d'essai », de première tentative que les humanistes français pourront « dépasser » à leur tour⁵⁶. (Est-ce que cela permettrait d'expliquer pourquoi notre auteur signe une seule tragédie?)

Cependant, au lieu de montrer la métamorphose d'un héros en monstre mythologique, la tragédie de Bèze exhibe la transformation d'un homme « normal » en chevalier de la foi, figure d'exemplarité pour les fidèles. Or, suivant le modèle de la tragédie antique, c'est une transformation qui se fait néanmoins par l'intermédiaire de l'angoisse et du doute. Le modèle de la tragédie antique permet au successeur de Calvin d'étaler les doutes et la souffrance d'Abraham en exploitant, en particulier, les concepts de *dolor* et de monstre tragique tirés du code tragique. Bèze semble être conscient que ce n'est qu'en creusant le doute d'Abraham, sa peur d'être abandonné par Dieu et d'être rejeté par ses proches, que les spectateurs pourront s'identifier au patriarche dans cette épreuve exceptionnelle.

54. La nature « scandaleuse » de l'Évangile et de Jésus-Christ fait partie des sujets traités par Calvin dans son ouvrage de 1550, *Des scandales*, éd. Olivier Fatio, Genève, Droz, 1984.

55. Voir Alain Dufour, *TB*, et en particulier le chapitre xiv, « La poésie et l'image ».

56. Ruth Stawarz-Luginbühl, entre autres, commente cependant le caractère ambigu du succès de cette entreprise de Bèze : « Que l'héritage de Bèze ne soit pas sans poser problème aux yeux des auteurs que la critique a estampillés ses "épigones", c'est ce que suggère le fait, assez étonnant, que ni Joachim de Coignac, ni A. de La Croix *alias* Antoine de la Roche, ni Rivaudeau, ni — surtout — Louis Des Masures ne se réclameront explicitement de son exemple dans leurs paratextes » (*TE*, p. 216).

Cela représente une stratégie unique dans le théâtre biblique, comme l'affirme Ruth Stawarz-Luginbühl⁵⁷, et c'est une stratégie qui n'est d'ailleurs pas sans risque⁵⁸. Après s'être identifié à un Abraham dubitatif, qui est prêt à affronter la volonté de Dieu, est-ce que le spectateur arrivera aussi à se reconnaître dans Abraham le furieux, qui est désormais prêt à tout sacrifier pour Dieu ? Tel est l'enjeu de la tragédie de Bèze⁵⁹.

S'il réussit son pari, les avantages seront nombreux : insister sur la difficulté de l'épreuve en montrant tous les obstacles qui se dressent devant l'obéissance d'Abraham, est-ce que cela ne permettrait pas d'accentuer la victoire finale du patriarche sur le doute⁶⁰ (et peut-être aussi de mettre en perspective les difficultés des huguenots) ? Mais la stratégie s'expliquerait aussi peut-être par des raisons moins stratégiques et plus personnelles. Ayant lui-même souffert des « afflictions » et des « fantaisies » (AS, p. 33) (que l'on peut imaginer comme des doutes ou tentations), Bèze semble avoir compris l'importance de présenter un héros « humain », dévoilé dans sa faiblesse et sa fragilité, à son public (afin qu'il puisse se reconnaître et « se mirer » dans la vie de celui-ci). Ou bien, se peut-il que le jeune réformateur soit déjà trop conscient de la dure réalité de la foi chrétienne pour faire autrement que de montrer un Abraham fidèle, éprouvé, et déchiré ?

57. Voir *TE*, p. 207.

58. Dans son article, Richard Hillman commente l'absence de Dieu dans la dramatisation de la souffrance d'Abraham : « Manifestement, quand Dieu ne se manifeste pas, même les chrétiens les plus fidèles à sa parole risquent de se tromper de vue, et les exilés pour cause de la religion risquent d'errer dans les deux sens du terme. [...] C'est précisément ce risque dont Golding semble s'être aperçu chez Bèze [...] [:] la négociation difficile de [la] tentation [d'Abraham] par un Dieu caché aurait pu sembler mettre Dieu lui-même en cause » (*DD*, p. 233). Et Ruth Stawarz-Luginbühl parle de « l'« échec » spirituel d'Abraham », qui résulte de la place accordée par Bèze à ses doutes et à son angoisse : « ce qui aurait dû se mettre en place dès la réception de l'ordre n'advient qu'au terme d'un processus gros de risques inconsidérés » (*TE*, p. 206).

59. Tout repose sur le retournement d'Abraham et sur l'efficacité de ce retournement du point de vue dramatique et psychologique.

60. Ruth Stawarz-Luginbühl est plus circonspecte quant à cette victoire finale d'Abraham, interprétant ainsi la fin de la pièce : « L'image qui se dégage de cette issue ouverte est donc moins celle d'un « Abraham triomphant » que celle du fidèle continuellement éprouvé » (*TE*, p. 219). S'il est vrai qu'Abraham n'est pas « triomphant » dans sa posture finale, son retournement représente quand même un triomphe sur le doute et le questionnement.