



*Gruppo di studio sul Cinquecento Francese*

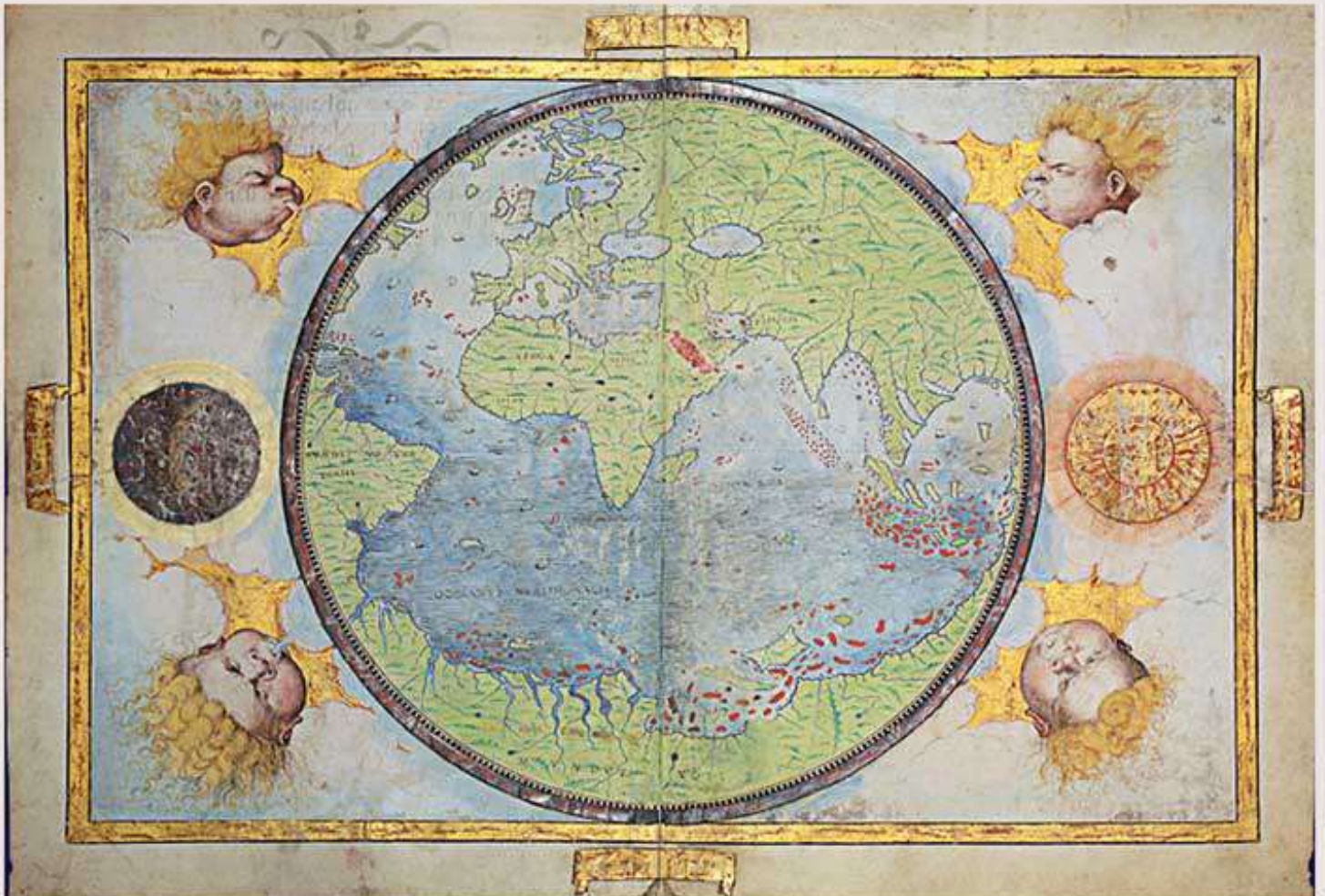


Dipartimento di  
**Lingue e Letterature Straniere**  
Università degli Studi di Verona

RIVISTA

# *L'Universo Mondo*

50/2023



ISSN 2039-6740



« POUR ESTEINDRE EN SON SANG L'ARDEUR DE MON COURROUX » :  
LA TOPIQUE DE LA VENGEANCE DANS LA TRAGÉDIE AMAN  
D'ANTOINE DE MONTCHRESTIEN (1604)

ANDERSON MAGALHÃES

[FRA]

**Résumé.** Au XVI<sup>e</sup> siècle, alors qu'en France les persécutions religieuses s'intensifient, le genre tragique renaît suivant le modèle des auteurs de l'Antiquité gréco-romaine. On assiste ainsi à une réappropriation par les dramaturges chrétiens d'un thème déjà présent dans les plus anciennes tragédies parvenues jusqu'à nous : la vengeance. Notre contribution se propose d'analyser la façon dont Montchrestien aborde cette topique dans son adaptation scénique du livre d'Esther, réalisée au lendemain de la ratification de l'Édit de Nantes. En premier lieu, nous nous intéresserons à la caractérisation du héros éponyme, présenté par le tragédien comme un forcené s'abandonnant tout entier à son désir de vengeance, selon le prototype sénéquien dominant à l'époque. Puis notre attention se portera sur le renversement de perspective qu'impose l'interprétation par les Juifs du projet génocidaire destiné à assouvir la vengeance d'Aman, perçu par eux comme un châtement divin dû à leurs fautes. Enfin, nous mènerons une réflexion sur le but moral et édifiant que Montchrestien assigne à cette tragédie, en accord avec les valeurs directrices de la politique de pacification du royaume promue par Henri IV.

**Mots-clés.** Antoine de Montchrestien, livre d'Esther, tragédie humaniste, thème de la vengeance, règne d'Henri IV.

[ENG]

**Abstract.** In the sixteenth century in France, as religious persecutions escalated, the dramatic tragedy genre was reborn in imitation of ancient authors. We thus observe a reappropriation by Christian playwrights of a theme already present in the oldest tragedies that have been preserved: vengeance. This paper proposes to analyse the way in which Montchrestien approaches this topic in his stage adaptation of the book of Esther, written shortly after the ratification of the Edict of Nantes. Firstly, we will focus on the characterisation of the eponymous hero, presented by the playwright as a maniac abandoning himself entirely to his desire for revenge, according to the Senecan prototype dominant at the time. Then our attention will turn to the reversal of perspective imposed by the interpretation by the Jews of the genocide planned to satisfy the vengeance of Aman, perceived by them as a divine punishment due to their faults. We will conclude our paper with a reflection on the didactic and moral purpose that Montchrestien assigns to this tragedy, in accordance with the guiding values of the pacification policy promoted by Henri IV.

**Keywords.** Antoine de Montchrestien, the book of Esther, Renaissance Humanist Tragedy, theme of vengeance, Reign of Henry IV.

## 1. «Seroit bien pour si peu ma vengeance assouvie ?» : la fureur meurtrière d'Aman

Relatant les mésaventures du tyran Aman, orgueilleux vizir du roi de Perse, qui planifie le génocide des Juifs parce que l'un d'eux a refusé de se prosterner devant lui, mais finit pendu au gibet qu'il a fait ériger pour son offenseur, le livre d'Esther se prêtait particulièrement à la mise en scène tragique et à la défense des idéaux politiques et religieux qui animaient un huguenot comme André de Rivaudeau<sup>1</sup> ou un ligueur comme Pierre Matthieu<sup>2</sup> lors des guerres de Religion.<sup>3</sup> La promulgation de l'Édit de Nantes en 1598, clef de voûte de l'entreprise politique de réconciliation nationale poursuivie par Henri IV, imposa un profond changement dans l'expression culturelle de l'époque. En effet, le théâtre dut dorénavant s'abstenir de tout militantisme ou de toute polémique confessionnelle,<sup>4</sup> au profit d'un but didactique et édifiant. Ce fut sous les auspices de ce nouveau climat de pacification religieuse, qu'Antoine de Montchrestien conçut son drame *Aman ou la Vanité*, publié pour la première fois en 1601 à Rouen<sup>5</sup> dans son recueil de *Tragedies*,<sup>6</sup> et réimprimé dans la même ville en 1604, sous le titre abrégé *Aman*,<sup>7</sup> après avoir subi d'importants remaniements.

<sup>1</sup> Rivaudeau fit représenter sa tragédie «sainte» *Aman* à Poitiers à la veille de la première guerre de religion, le 21 juillet 1561, mais elle ne sera publiée qu'en 1566 dans la même ville. On dispose de trois éditions critiques de cette tragédie. La plus récente, réalisée par Nicolas Le Cadet, vient de paraître dans les Classiques Garnier, 2023 (accompagnée d'une riche bibliographie, pp. 199-208). Les deux éditions précédentes, publiées respectivement en 1969 et 1990, sont celles de Keith Cameron, Genève, Droz et de Régine Reynolds-Cornell, pour la collection «Théâtre français de la Renaissance», *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Florence-Paris, Olschki-PUF, première série, vol. III (1566-1567), pp. 1-86.

<sup>2</sup> Pierre Matthieu ne tira pas une mais trois tragédies du livre d'Esther: *Esther* publiée en 1585, puis en 1589 *Vashti* et *Aman*, ces deux dernières reprenant de larges passages de la première. Dans la collection «Théâtre français de la Renaissance», *La tragédie à l'époque d'Henri III*, on trouvera l'édition critique de cette trilogie: *Esther* (par Mariangela Miotti), deuxième série, vol. IV (1584-1585), Florence-Paris, Olschki-PUF, 2005, pp. 211-458; *Vashti* (par Anna Bettoni) et *Aman, de la perfidie* (par Régine Reynolds-Cornell), Florence-Paris, Olschki-PUF, 2009, deuxième série, vol. V (1586-1589), respectivement pp. 97-234 et 235-396. On pourra également consulter avec profit l'édition réalisée par Louis Lobbes, Pierre MATTHIEU, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, 2022 (réimpression de l'édition d'Honoré Champion de 2007).

<sup>3</sup> Rappelons qu'avant le début des conflits civils, Claude Roillet avait fait paraître sa pièce *Aman* dans son recueil *Varia Poemata*, Paris, Guillaume Julien, 1556, ff. 57-83. Professeur aux collèges de Bourgogne et de Boncourt, il composa cette tragédie «pour le milieu étudiant des collèges en France». Cf. John NASSICHUK, *Un tragique exemplaire, ou la moralité du pouvoir dans l'Aman de Claude Roillet*, in *Le théâtre néo-latin en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Études et anthologie*, sous la direction de M. Ferrand avec la collaboration de S. Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2021, pp. 245-266: p. 245. On pourra également avoir recours à l'analyse faite par Raymond LEBEGUE, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929, pp. 270-275.

<sup>4</sup> Comme le rappelle Christian Biet, l'Édit de Nantes «impose la coexistence pacifique des deux Églises» ainsi que, dès ses premières lignes, «l'abolition mémorielle des actes d'hostilité commis». Cf. Christian BIET, *Les théâtres de l'après-catastrophe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle). Devoir d'oubli et nécessité de la mémoire dans le théâtre français d'après les Guerres de religion*, «Astérian», 15, 2016 (en ligne).

<sup>5</sup> La production théâtrale rouennaise était alors en plein essor. Sybille Chevallier-Micki précise que de 1596 à 1610, 188 œuvres dramatiques furent éditées à Rouen et que parmi les 54 premières éditions, on dénombre 31 tragédies, une prédominance qui trouve sa justification dans le fait que «cette forme-genre [...] est à même d'interroger les temps et les publics sur des faits politiques contemporains». Cf. Sybille CHEVALLIER-MICKI, *Le théâtre rouennais dans l'illusion d'une concorde civile et religieuse (1596-1610)*, «Cairn.info», 2018, XCVII, 3, pp. 161-173, p. 1 (en ligne).

<sup>6</sup> LES / TRAGEDIES / DE ANT. / De Montchrestien sieur / de vasteuille. / Plus / une bergerie et un poème de Susane. / A Monseigneur / le prince / de / Condé. / A Rouen, / Chez Jean Petit, dans / La Cour du Palais. Avec / Privilege / du Roy [1601].

<sup>7</sup> LES / TRAGEDIES / D'ANTHOINE DE / MONTCHRESTIEN / Sieur deVasteuille. / A Monseigneur le / prince de CONDÉ. / Edition nouvelle / augmentee par / l'Auteur. / Avec privilege du Roy. / 1604. / A Rouen. / Chez Jean

Dans sa transposition dramatique du livre d'Esther, Montchrestien puise dans le texte hébraïque massorétique (TM)<sup>8</sup> et dans les six «additions» provenant de la Septante (LXX),<sup>9</sup> empruntant de surcroît à d'autres livres scripturaires pour nourrir un drame en cinq actes conformément au modèle antique.<sup>10</sup> Le dramaturge normand fait entrer en scène le tyran éponyme avec un soliloque (vv. 1-42) où il exalte sa gloire inégalée, un étalage de grandeur qui rappelle le personnage de Nabuchodonosor dans l'acte II de la tragédie *Les Juifves* (1583) de Garnier.<sup>11</sup> En évoquant sa position éminente auprès du roi Assuérus (aussi nommé Assuere dans la pièce), qui lui confie les plus hautes charges de l'État, Aman se flatte de détenir un pouvoir absolu, déclarant être celui qui exerce de fait la fonction royale: «En effet je suis Roy, le tiltre je n'en porte ;» (v. 14). Les débordements de sa vanité se poursuivent alternant entre l'évocation de ses exploits guerriers et des réflexions extradiégétiques sur les privilèges réservés aux élus de la Fortune, jusqu'à atteindre une dimension surhumaine lorsque son orgueil démesuré l'amène à se comparer à un Titan invincible.

Néanmoins, les victoires remportées par Aman sur les ennemis de l'Empire perse ne sont pas relatées dans le livre d'Esther: comme Rivaudeau et Matthieu l'avaient fait dans leurs

---

Osmont / Libraire dedans / la court du Palais. Pour les citations tirées de cette tragédie, nous suivons l'édition, Antoine DE MONTCHRESTIEN, *Aman*, a critical edition by G. O. Seiver, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1939 (elle contient les deux versions de la tragédie). Bien que l'éditeur scientifique ait choisi de respecter rigoureusement la graphie originale, nous avons pris la liberté de distinguer les lettres i/j et u/v pour faciliter la lecture des extraits cités.

<sup>8</sup> Resserrant l'intrigue autour d'Aman, Montchrestien puise dans Est 3-8.

<sup>9</sup> Appelés conventionnellement les «additions» à Esther et classés de A à F, ces ajouts consistent en «Le songe de Mardochée» et «Mardochée dénonce un complot contre le roi» (A 1-18); l'«Édit d'Artaxersès contre les Juifs» (B 1-7); «La prière de Mardochée» (C1 1-11) et «La prière d'Esther» (C2 1-19); «La visite d'Esther au roi» (D 1-15); «Édit d'Artaxersès en faveur des Juifs» (E 1-24); «L'explication du songe de Mardochée» (F1 1-10) et «Post-scriptum» (F2 11). Dans sa traduction de la Vulgate, Saint Jérôme les relégua à la fin du livre d'Esther (pour toute citation tirée de cette version, nous aurons recours à l'édition clémentine, 1592). Contrairement aux catholiques, les Juifs et les protestants ne les considèrent pas comme canoniques, mais comme une source utile à la doctrine. Ces «additions» sont présentes dans la traduction de la Bible réalisée par Robert-Pierre Olivétan, publiée à Neuchâtel en 1535, ainsi que dans sa révision faite par Théodore de Bèze publiée à Genève en 1562 et à nouveau en 1588. Dans cette dernière édition, les «additions» figurent à la fin de l'Ancien Testament, précédées de l'avertissement: «Ce qui se trove en la plvs part des exemplaires Grecs auoir esté adiousté à l'histoire d'Esther.», cf. *La Bible qui est toute la Sainte Ecriture...*, Genève, [Jean Vignon], 1588, ff. 61v-63v. Celle-ci est l'édition que nous adopterons pour toutes les références aux Saintes Ecritures. Les «additions» seront citées avec la référence à leur classement, accompagnée des versets. Pour une étude approfondie de la version grecque du livre d'Esther on se rapportera à l'ouvrage *La Bible d'Alexandrie. Esther*, traduction du texte grec de la Septante, introduction et notes par C. Cavalier, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012 (accompagné d'une bibliographie aux pp. 11-19). On pourra consulter également: Gilles DORIVAL, Marguerite HARL, Olivier MUNNICH, *La Bible grecque des Septante. Du judaïsme hellénistique au christianisme ancien*, Paris, Le Cerf, 1988 et Jean-Daniel MACCHI, *Le livre d'Esther*, Genève, Labor et fides, 2016, notamment pp. 14-50.

<sup>10</sup> Comme nous le verrons au cours de cette étude, Montchrestien enrichit le substrat biblique de références à la mythologie gréco-romaine, ainsi qu'à la littérature contemporaine.

<sup>11</sup> Dans la composition des vers 1-10, Montchrestien fut vraisemblablement influencé par l'*incipit* de l'Acte II de la tragédie *Les Juives* de Garnier, où le roi Nabuchodonosor entre en scène exprimant sa grandeur avec la même rhétorique de l'orgueil et de la vanité: «Pareil aux Dieux je marche, et depuis le réveil / Du Soleil blondissant jusques à son sommeil, / Nul ne se parangonne à ma grandeur Royale» (vv. 1-3). Cf. Louis LOBBES, *Aman, figure odieuse de l'Autre*, in *Les grandes peurs: 2. L'Autre*, «Travaux de Littérature», t. XVII, Actes réunis par M. Bertaud, Genève, Droz, 2004, pp. 47-58: p. 53. Pour plus de détails à propos de l'influence de Garnier sur Montchrestien, cf. David SEIDMANN, *La Bible dans les tragédies religieuses de Garnier et de Montchrestien*, Paris, A. G. Nizet, 1971.

tragédies homonymes,<sup>12</sup> Montchrestien transforme arbitrairement le favori d'Assuérus en un glorieux chef de guerre, augmentant ainsi la portée de son influence dans les affaires de l'État. Pour évoquer sa geste héroïque dans le respect des unités de lieu et de temps, le dramaturge normand donne à Aman un confident en la personne du soldat Cyrus, qui va témoigner de ses hauts faits militaires dans un dialogue d'exposition *in medias res* (vv. 43-236), présentant au spectateur les événements passés et l'intrigue à venir. Le dialogue entre Aman et son confident permet d'évoquer l'édit promulgué par Assuérus, selon les termes duquel chacun de ses sujets doit adorer<sup>13</sup> le premier de ses ministres. Conformément aux préceptes monothéistes de la religion juive, Mardochée refuse d'observer un tel édit, provoquant une fureur outrancière chez Aman. Le conflit qui s'élève entre ces deux personnages fournit à Montchrestien un prétexte pour développer le thème de la vengeance, qui devient le vrai moteur de l'action dramatique.<sup>14</sup>

Confronté aux premières manifestations de l'ire vengeresse d'Aman, offensé par le refus d'un «seul des circoncis» (v. 133) de se prosterner devant lui, le soldat Cyrus endosse le rôle classique du conseiller modérateur en tentant de calmer les élans de colère de son supérieur. La rime qui rapproche les expressions «demi Dieux» et «petits envieux» (vv. 143-144), en insistant sur le contraste entre le haut statut du vizir du roi de Perse et la basse extraction de ses adversaires, montre bien comment cette tentative d'appel à la mesure se fait sur le mode de la flatterie :

[...] Vous autres demi Dieux  
 Ne devez regarder ces petits envieux,  
 Suffisamment vangez d'eux-mesmes par eux-mesmes :  
 "Leur cœur qui se devore en des soucis extremes,  
 "Beaucoup plus grand suplice à soy pourra donner,  
 "Qu'un juge rigoureux ne sçauroit ordonner. (vv. 143-148)

Les interventions de Cyrus, bien que tentant de tempérer la colère d'Aman, servent tout autant à l'encenser et à se positionner de son côté. Montchrestien crée ainsi un couple de personnages solidaires, réunis autour d'expériences et valeurs partagées. Le motif antisémite est lui aussi exploité en ce sens, comme idéologie commune unissant Aman et Cyrus. Mardochée, dont l'origine juive est qualifiée par son ennemi de «maudite» (v. 173), est ainsi métonymique de l'ensemble des Hébreux dans la pensée du tyran: «T'ay-je pas declaré qu'un Juif, race maudite, / Plus de cent fois le jour m'outrage & me depite ?» (vv. 173-174) ; en écho à son général, mais dans le but de justifier l'attitude de l'offenseur, Cyrus fait une généralisation semblable en commentant les dispositions de cette nation qu'il présente comme mauvaise par nature: «Un Juif Dieux eternels ! mais la presumption / Est ainsi familiere à cette Nation. / "On peut changer de

<sup>12</sup> Contrairement à ce qui se passe dans la tragédie de Montchrestien, ses prédécesseurs se contentent d'une allusion tardive au passé militaire du tyran, cf. vv. 1587-1589 chez Rivaudeau et vv. 753-754, 1141-1144 chez Matthieu.

<sup>13</sup> Dans Est 3, 2 il s'agit de se courber et de se prosterner devant Aman, en revanche dans la prière de Mardochée présente dans la LXX («addition» C1 5), il emploie le verbe «adorer» pour justifier son refus d'obéir à l'édit promulgué par le roi.

<sup>14</sup> Bruno Méniel souligne le rôle important joué dans cette pièce par une autre passion, la colère, qui « constitue un des moteurs qui animent la mécanique fatale. Elle évolue au cours de la pièce et ses formes successives, de la piqure d'amour propre au délire furieux, marquent les étapes de l'intrigue. ». Cf. Bruno MENIEL, *Le langage de la colère dans Aman d'Antoine de Montchrestien*, in *La langue des émotions XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de V. Ferrer et C. Ramond, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 245-257: p. 257. Sur le thème de la colère dans la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, voir l'ouvrage incontournable du même auteur, *Anatomie de la colère. Une passion à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

Ciel, mais non pas de nature. / "L'opprobre des petits aux grands n'est point injure.» (vv. 175-178). Les arguments concernant l'absence de nécessité de punir un peuple méprisable qui ne pèche que par outrecuidance étant restés sans effet, Cyrus tente de détourner le tyran de son projet vengeur en le mettant en garde contre le risque encouru par celui qui s'abandonne à ses passions: «Ne vous colerez point pour si peu d'importance : / "Tousjours à la santé l'ire porte nuisance.» (vv. 189-190). Aman s'entêtant, Cyrus, en tant que représentant de l'ensemble des soldats sous ses ordres, propose finalement son glaive comme instrument de la vengeance de son maître, et ce afin de lui éviter de se salir les mains en une entreprise indigne de sa grandeur:

Sans mener plus grand bruit dites moy seulement  
 Contre qui vous gardez ce mescontentement ;  
 Si la punition satisfait à vostre ame,  
 Dans son coupable sang va boire cette lame ;  
 Afin que tout le monde aprenne par sa mort  
 "Qu'au foible n'appartient de se prendre au plus fort.  
 "Mais qu'il faut honorer ceux que le Prince honore,  
 "Pour leurs rares vertus & les aimer encore.  
 Mon Maistre, mon Seigneur, reposez-vous sur moy ;  
 Je n'ay point de ce jour à vous prouver ma foy. (vv. 191-200)

En dépit des paroles de son conseiller, le tyran refuse toutefois de lui confier le châtement de son offenseur et déclare que son courroux ne saurait être apaisé par l'exécution du seul Mardochée, réclamant pour sa vengeance l'extermination de tous les exilés Juifs vivant dans l'empire Perse.<sup>15</sup> La mention du nom de Mardochée en tant qu'offenseur (v. 234) est retardée par des réflexions au sujet de la nécessité pour les puissants d'asseoir leur domination en écrasant toute dissidence, aussi infime soit-elle. Tout en créant un effet d'attente chez le spectateur, ce retard rend finalement cohérente la réaction d'Aman qui doit s'assurer de l'obéissance de tous les sujets de l'empire. Il n'est pas sans intérêt, non plus, de constater la mise aux prises dans ce dialogue des deux types de réactions d'une personne en colère, distingués par Aristote dans sa *Rhétorique* (I, 1369b)<sup>16</sup>: la vengeance et le châtement. Alors que Cyrus propose une punition exemplaire, un châtement proportionné à la faute et visant à prévenir sa réitération, Aman, lui, recherche dans la vengeance une satisfaction personnelle, celle que réclame son orgueil blessé,

<sup>15</sup> Comprenant que le refus de Mardochée de se prosterner devant lui est lié aux préceptes de sa confession, Aman demandera au roi la permission de sévir contre l'ensemble des Hébreux, perçus par lui comme une menace à son autorité. Françoise Charpentier observe à ce propos que dans cette tragédie l'attitude de Mardochée «marque les limites de la domination d'Aman : qu'est-ce qu'une puissance si elle n'est pleine et entière ? Supprimer Mardochée, c'est supprimer cette limite : Mardochée est l'émanation de tout un peuple ; il faut donc que son peuple aussi disparaisse». Cf. Françoise CHARPENTIER, *Les Débuts de la tragédie héroïque: Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Lille, Service de reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1981, p. 318. Il nous semble que dans cette pièce, le calcul politique d'Aman se mêle aux excès d'*hybris* propres à la figure du tyran, qui en pleine fureur tragique ne peut concevoir sa colère apaisée par la mort d'un seul homme: «Seroit bien pour si peu ma vengeance assouvie ?» (v. 201).

<sup>16</sup> «Διαφέρει δὲ τιμωρία καὶ κόλασις· ἡ μὲν γὰρ κόλασις τοῦ πάσχοντος ἕνεκά ἐστιν, ἡ δὲ τιμωρία τοῦ ποιούντος, ἵνα πληρωθῆ.» («Il y a une différence entre la vengeance et le châtement : le châtement a pour fin le patient ; la vengeance, l'agent, qui cherche sa satisfaction.»). Nous suivons l'édition ARISTOTE, *Rhétorique*, tome I, texte établi et traduit par M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 118. Pour une analyse détaillée sur le thème de la vengeance chez Aristote, cf. Gérard COURTOIS, *Le sens et la valeur de la vengeance chez Aristote et Sénèque*, in *La vengeance. Études d'ethnologie, d'histoire et de philosophie*, vol. 4: *La vengeance dans la pensée occidentale*, textes réunis par G. Courtois, Paris, Éditions Cujas, 1984, pp. 91-124.

qu'il présente comme une exigence liée à son honneur (vv. 179-184). Son rejet des conseils offerts par Cirus, inscrit Aman dans la lignée théâtrale des «furieux» et des «mauvais princes» qu'évoque Tiphaine Karsenti<sup>17</sup> et qui tous restent sourds à la voix de la raison.

Convaincu de la légitimité de sa décision, «je le veux, c'est raison ...» (v. 204), Aman va laisser libre cours à son imagination sanguinaire en évoquant les scènes du massacre qui doit assouvir son désir de vengeance (vv. 206-220). Afin de souligner l'aspect outrancier de la fureur de son héros,<sup>18</sup> Montchrestien s'inspire de la triple injonction contenue dans Est 3, 13: «exterminer, tuer & détruire tous les Juifs», ainsi que des précisions apportées par la LXX («addition» B 6-7),<sup>19</sup> pour livrer la représentation du génocide prévu. En faisant appel à des effets très visuels, le dramaturge construit une hypotypose qui se caractérise par une grande profusion de détails morbides au moment où le tyran décrit l'extermination d'innocents, insistant sur l'impudence de ses exécuteurs (v. 214), l'infamie de leur cordeau (v. 215) et l'inhumanité de leurs glaives (v. 228).<sup>20</sup> Cette tirade permet à Montchrestien aussi bien d'affiner le portrait psychologique d'un tyran éponyme vaniteux,<sup>21</sup> vindicatif et sadique, que de provoquer chez le public un sentiment d'horreur et de révolte propre à sa désolidarisation du monstre tragique. En effet, le personnage d'Aman créé par Montchrestien est très proche de certains des héros du théâtre de Sénèque, comme Atrée, Hercule ou Médée, monstres terrifiants possédés par le *furor* et capables de commettre le pire pour assouvir leur vengeance.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> «Sous la plume des auteurs, le conseil devient un instrument dramaturgique, utilisé de façon plus ou moins complexe. L'un des emplois les plus fréquents consiste à en faire un outil de caractérisation des personnages. Le refus du conseil est un attribut conventionnel du furieux et un motif récurrent des dialogues entre sages et passionnés. Il désigne en particulier le mauvais prince». Cf. Tiphaine KARSENTI, *Entre topique et matériau théâtral : le conseil dans la tragédie française au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, in *Dramaturgies du conseil et de la délibération*, sous la direction de X. Bonnier et A. Ferry, Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloques et journées d'étude, XVI, 2016 (en ligne).

<sup>18</sup> Sur la fureur du héros tragique dans les tragédies humanistes, voir Louise FRAPPIER, *La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI<sup>e</sup> siècle*, «Études françaises» 36, 1, 2000, pp. 29-47.

<sup>19</sup> « Pour ces causes nous avons ordonné que tous ceux qu'Aman (qui a la charge de nos affaires, & nous est un second père) vous aura déclarés par escrit, soyent exterminés, racine, & tout, avec leurs femmes & enfans, par l'espee de leurs ennemis : sans qu'on leur face miséricorde, ne qu'on les espargne aucunement, le quatorzieme iour du douzieme mois, assavoir d'Adar, de ceste presente année : Afin que ceux qui nous ont haïs dés pieça, & haïssent encores maintenant, estans par violence descendus tous en un iour au sepulcre, désormais nous laissent nos affaires bien ordonnées & sans trouble ».

<sup>20</sup> Céline Bohnert a mis en évidence la nécessité intrinsèque de cette jouissance anticipée ainsi que de spectateurs étonnés dans tout scénario de vengeance : «[...] la vengeance, structurellement et intrinsèquement, entretient des affinités avec le spectaculaire. [...] Le personnage qui se venge anticipe son action dès qu'il la conçoit, en une sorte de dédoublement. Il se la représente. [...] pour exister, la vengeance a besoin de publicité, elle nécessite un auditoire. Autre trait qui la projette immédiatement en spectacle. Plus l'auditoire sera frappé, captivé, fasciné, mieux la vengeance sera accomplie». Cf. Céline BOHNERT, *Postface à Poétiques de la vengeance. De la passion à l'action*, sous la direction de R. Borderie et C. Bohnert, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 217-236: p. 232.

<sup>21</sup> La vanité est le trait de caractère principal d'Aman, conformément au titre de la première édition, *Aman ou la Vanité*. Comme le souligne Bruno Méniel, cette tragédie illustre trois aspects différents de ce mot: «religieux ; il fait allusion aux maximes de l'Écclésiaste, qui incitent l'herméneute à opposer l'homme sensible aux honneurs du monde, Aman, et l'homme qui vit en Dieu, Mardochée : l'homme de l'immanence et celui de la transcendance. Le mot a ensuite un sens moral : il dénote l'orgueil du personnage d'Aman qui, devenu le favori et le conseiller du roi Assuérus, s'enivre de puissance. Mais il a aussi un sens philosophique : il indique un rapport faux à la fortune [...]». Cf. Bruno MENIEL, *Le langage de la colère dans Aman d'Antoine de Montchrestien*, in *La langue des émotions XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de V. Ferrer et C. Ramond, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 245-257: p. 247.

<sup>22</sup> En ce qui concerne la monstruosité des personnages sénéquiens, on se rapportera au livre de Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995. Sur la réception des tragédies de Sénèque dans la première modernité, voir Florence DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-*

Face à son ministre, le roi Assuérus offre un contraste marqué. Il entre en scène au début de l'acte II, avec un soliloque (vv. 297-360) plein d'humilité royale aux antipodes de l'arrogante confiance d'Aman en son destin. Loin de se flatter comme ce dernier d'avoir enchaîné la fortune (v. 254), le souverain reconnaît tenir son pouvoir du Ciel et l'accepte comme un don des « Dieux immortels » (v. 297). L'insistance portée sur l'origine divine de l'autorité royale d'Assuérus n'est pas sans rappeler les traités politiques de l'époque visant à légitimer le caractère sacré du pouvoir monarchique absolu qui se met en place sous Henri IV.<sup>23</sup> C'est lors du dialogue qui suit entre Assuérus et son ministre (vv. 363-488) que ce dernier dévoile son caractère machiavélique. Si Montchrestien s'inspire des sources bibliques (Est 3, 8 et LXX «addition» B 4-5) et que le spectateur familier du livre d'Esther s'attend à voir Aman couvrir sa vengeance personnelle du manteau de la raison d'État, le contraste avec l'orgueilleux ministre ivre de gloire de l'acte précédent n'en est pas moins frappant. Celui qui, au début de la tragédie, devait aller chercher dans le cosmos des images à sa taille, se transforme face à son seigneur descendu des Cieux (v. 364) en une « humble creature » (v. 366) et un fidèle serf (v. 372), dévoué à la protection du repos de son souverain (v. 376). On ne peut qu'admirer l'habileté courtisane d'Aman qui, tout en attribuant à Assuérus ses victoires lui rappelle ce qu'il a accompli à son service avant de formuler sa demande, comme un effet de son zèle envers le roi (vv. 373-384). Pour atteindre ses objectifs, Aman n'hésite pas à abuser de la confiance de son souverain, profitant de son influence auprès de lui pour déployer une rhétorique pernicieuse visant à donner une perception faussée de la communauté Juive et de ses coutumes:<sup>24</sup>

Un peuple est espandu çà & là par la terre,

---

XVII<sup>e</sup> siècles). *Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011. On pourra également consulter le dossier thématique de la revue « L'Universo Mondo », *Seneca e dintorni*, sous la direction de R. Gorris Camos, 45, 2027 (en ligne).

<sup>23</sup> Comme le souligne Jean-Christian Petitfils «Le règne d'Henri IV représente assurément la première étape dans l'émergence de ce qu'on nomme ordinairement l'absolutisme» ; l'auteur fait remarquer également que certains écrivains de l'époque «faisaient du roi de France l'élu de Dieu, son image sur terre, mieux encore un être presque divin». Cf. Jean-Christian PETITFILS, *Henri IV*, Paris, Perrin, 2021, pp. 596-597. Pour plus de détails sur la propagande royaliste mise en œuvre sous le premier roi Bourbon, on consultera avec profit : William FARR CHURCH, *Constitutional Thought in Sixteenth Century France. A Study in the Evolution of Ideas*, New York, Octagon, 1969, pp. 303-335; Daniel Ménager, *Dieu et le roi* dans *Etudes sur la Satyre Ménippée*, réunies par F. Lestringant et D. Ménager, Genève, Droz, 1987, pp. 201-226; Denis CROUZET, *Les fondements idéologiques de la royauté d'Henri IV*, dans *Henri IV. Le roi et la reconstruction du royaume*, Actes du colloque de Pau-Nérac, 14-17 septembre, 1989, Biarritz, J&D Éditions, 1990, pp. 164-194; Pierre WACHENHEIM, *La Pyramide du Palais ou Henri IV représenté malgré lui. Un épisode de la genèse de l'image du roi à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *L'image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*, sous la direction de T. W. Gaehtgens et N. Hochner, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, pp. 57-76; Yann LIGNEREUX, *Les rois imaginaires. Une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 107-152; Grégory CHAMPEAUD, *Henri IV (1553-1610)*, Paris, Ellipses, 2023, pp. 132-144.

<sup>24</sup> Pour la composition de cette tirade, Montchrestien utilise des arguments issus d'Est 3, 8 : « Si dit Haman au roy Assuerus, il y a un certain peuple espars entre les peuples, par toutes les provinces de ton royaume, & toutesfois le tenant à part, duquel les loix sont différentes de celles de tout autre peuple, & si ne font point les loix du roy, tellement qu'il n'est pas expedient au roy de les laisser ainsi. ». Le dramaturge va également puiser dans LXX (« addition » B 4-5) l'accusation supplémentaire de sédition : « ... parmi tous les peuples du monde, il y a un peuple ennemi, meslé, qui a des loix tout à l'opposite de toutes nations, & mesprise continuellement les commandemens des rois : afin que toute ceste union d'empire, que nous avons tellement dressee, qu'on n'y sauroit que reprendre, ne puisse estre establee. Ayans donc cognu que ceste nation toute seule est entierement contraire, & au rebours de tout homme, & differente de nous par une façon estrange de loix, ayant mauvaise estime de nos commandemens, & commettant continuellement des maux énormes, afin que nostre regne ne soit en estat paisible : ».

Inutile à la paix & mal propre à la guerre :  
 Il a ses loix à part, il est en tout divers  
 Des autres Nations qui sont en l'univers :  
 Il ne fait cas de toy ni de tes ordonnances ;  
 Il ne fournit ton Camp ni n'acroist tes finances ;  
 Au contraire est mutin, leger, seditieux,  
 Avare, desloyal, perfide, ambitieux ;  
 Et pour se voir captif couve une sourde rage,  
 S'efforce d'esmouvoir quelque civil orage,  
 D'esbranler ton repos, desunir tes Citez,  
 Exciter le debord de mille adversitez ;  
 Bref revolter d'un coup cent Nations estranges,  
 Que sous un frain paisible à ton vouloir tu ranges. (vv. 417-430)

S'abstenant toutefois prudemment de les désigner explicitement, Aman blâme les Hébreux et les accuse de fomenter des projets séditieux contre l'État. Les stéréotypes antisémites absents de la Bible mais courants à l'époque comme «perfide», «avare» ou «ambitieux», ainsi que les périphrases utilisant l'adjectif «maudit» (vv. 449 et 457) attribué comme dans le dialogue de l'acte I à la race juive (v. 173), fonctionnent comme des motifs propres à l'ironie tragique: victime de sa confiance aveugle en son conseiller, Assuérus ne s'enquiert pas du peuple dont il est question, ignorant qu'il condamne par là même son épouse Esther.<sup>25</sup> Le don du sceau royal précipite l'action dramatique et donne lieu à une tirade d'Aman (vv. 489-558) où, se sentant désormais invincible, il défie tour à tour Mardochée, les Juifs et finalement le Dieu d'Israël lui-même. Afin d'opérer une transition entre la tension dramatique montée à son paroxysme dans la tirade d'Aman et l'entrée en scène de Mardochée dans l'acte III, Montchrestien place dans la bouche du chœur une digression morale (vv. 559-606) sur les dangers de l'ire vengeresse des puissants. La métaphore filée du feu de la colère consumant celui qui s'y abandonne, condamne implicitement les débordements de la fureur d'Aman qui pour laver l'affront qu'il a subi, réclame le sang de tout un peuple: «Pleine d'excez est la vengeance, / "Alors qu'on la fait en courroux.» (vv. 573-574).

## 2. «O Seigneur eternal n'exerce ta vengeance» : la communauté Juive mise à l'épreuve

Contrairement à ses devanciers, Rivaudeau et Matthieu, qui firent débiter leurs tragédies avec un monologue de Mardochée<sup>26</sup> évoquant les événements malheureux qui marquent l'histoire de son peuple, Montchrestien ne le fait entrer en scène qu'au début de l'acte III, même si son refus de se prosterner devant Aman et la vengeance que celui-ci veut en tirer dominent les échanges de l'acte I. La prière de Mardochée (vv. 607-740) plonge la pièce dans un contexte

<sup>25</sup> Le fait que Montchrestien présente le roi comme un personnage faible et naïf, toutefois pleinement légitime à exercer son pouvoir, découle de ce que pour le dramaturge normand «sa foi en la doctrine du droit divin n'impliquait pas nécessairement une notion d'infailibilité royale». Cf. Elliott FORSYTH, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, A. G. Nizet, 1962, p. 232.

<sup>26</sup> Si Esther elle-même le présente comme son oncle dans la tragédie (v. 763), il est en fait son cousin dans Est 2, 7. Seule la Vulgate choisit d'en faire son oncle: «qui fuit nutritius filiæ fratris sui Edissæ, quæ altero nomine vocabatur Esther : & vtrumque parentem amiserat : pulchra nimis, & decora facie. Mortuisq. patre eius ac matre, Mardocheus sibi eam adoptavit in filiam». *Vulg.* (Est 2.7).

profondément spirituel, caractérisé par le recours à de nombreux passages bibliques évoquant les persécutions subies par les Juifs et leur délivrance permise par la miséricorde de l'Éternel.<sup>27</sup> En effet, comme Rivaudeau avant lui, le dramaturge normand puise dans les «additions» provenant de la LXX<sup>28</sup> et choisit de donner au monologue de Mardochée la structure de la prière protestante : déploration lyrique puis confession sans retenue suivie d'un appel à la miséricorde de Dieu dont on réaffirme enfin l'omnipotence, le tout se concluant sur une note d'espoir.<sup>29</sup>

Dès les premiers vers, Mardochée s'abandonne à la plainte, maudissant le jour de sa naissance dans un passage (vv. 607-612) vraisemblablement inspiré du chapitre III du Livre de Job, archétype par excellence du juste mis à l'épreuve. Avec l'entrée en scène de l'antagoniste vertueux du monstre tragique, une autre forme de vengeance est donc proposée au spectateur: il ne s'agit plus de la passion effrénée d'un homme offensé qui cherche à se satisfaire, mais de la vengeance divine. Dans une perspective propre à l'Ancien Testament, Aman est présenté par le vieillard Juif comme l'avatar de la vengeance de Dieu punissant son peuple pécheur:<sup>30</sup> «O Seigneur je sçay bien qu'un grand amas d'offences / Attire dessus nous tes tardives vengeances :»<sup>31</sup> (vv. 623-624). Le pénitent développe alors un raisonnement concessif visant à assumer ses fautes certes, mais tout en implorant la miséricorde du Seigneur (v. 647) pour qu'Il redirige sur Aman Sa colère et referme ainsi le cycle de vengeance dans lequel les Juifs sont pris:

<sup>27</sup> Ruth Stawarz Luginbühl souligne que cette tragédie s'inscrit «dans un double cadre, à la fois théologico-spirituel et littéraire, dans lequel la notion d'épreuve de la foi joue un rôle central, comme le montrent les tragédies huguenotes qui ont vu le jour dans les années 1550-1560». Cf. Ruth STAWARZ LUGINBÜHL, «*De son aigre douleur la playe tres-profonde*». *L'Aman d'Antoine de Montchrestien* (env. 1598), une tragédie huguenote à l'orée de la paix, in *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, a cura di M. Mastroianni, Paris, Garnier, 2018, pp. 361-380: pp. 363-364. Pour une vue d'ensemble de la lignée tragique de l'élus mis à l'épreuve, cf. EAD., *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France 1550-1573*, Genève, Droz, 2012.

<sup>28</sup> Comme le fait remarquer Mariangela Miotti, «Le livre d'Esther est presque complètement oublié par les Pères de l'Église, mais la version grecque, la plus riche ou, pour le dire avec certains exégètes, la mieux interprétée, aura un grand succès dans le domaine littéraire. Les prières de Mardochée et d'Esther, en particulier, sont des pages de haute poésie, où le lecteur retrouve les incertitudes, les doutes, mais aussi la confiance qui soutient les gestes des protagonistes de l'histoire. Ces ajouts vont enrichir un récit construit, dans son ensemble, sur l'équivoque et sur la succession de nombreux coups de théâtre». Cf. Mariangela MIOTTI, *Esther*, in *La Bible dans les littératures du monde*, sous la direction de S. Parizet, Paris, Les éditions du Cerf, 2016, vol. I., pp. 816-826: p. 818.

<sup>29</sup> Véronique FERRER, *Prière et tragédie sainte. De Louis des Masures (1566) à Antoine de Montchrestien (1601)*, in *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, op. cit., pp. 163-180: p. 168-170. Voir de la même autrice le volume *Exercices de l'âme fidèle. La littérature de piété en prose dans l'espace réformé francophone (1524-1685)*, Genève, Droz, 2014.

<sup>30</sup> Contrairement à Aman, qui s'octroyant un statut quasi-divin considérait légitime d'étendre à tous les Hébreux le châtement qu'il destinait à Mardochée, ce dernier développe dans sa prière la thématique de la vengeance sur le mode de la piété en faisant référence à la juste rétribution divine due aux fautes du peuple Juif. En effet, comme le souligne Charles Mazouer, «Croyant en un Dieu créateur qui continue de maintenir l'univers dans l'être, en un Dieu aussi qui exerce sa «haute justice» sur les hommes, Mardochée représente clairement l'attitude profondément biblique : le malheur des Juifs vient de leur péché et Dieu ne fait qu'appliquer sa sainte justice ; mais on peut, par la prière, en appeler à sa miséricorde, à cette tendresse de pasteur dont il a toujours entouré son peuple». Cf. Charles MAZOUER, *Théâtre français de la Renaissance*, deuxième tirage, revu, avec un complément bibliographique, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 302.

<sup>31</sup> Héritée de la tradition antique, la lenteur de la vengeance divine est un *topos* de la tragédie humaniste, soit qu'il s'agisse du Dieu d'Israël, soit des dieux païens. Ainsi, dans la *Didon se sacrifiant* de Jodelle, on lit dans une plainte de Barce : « Mais ainsi que les Dieux qui semblent être oisifs / A venger les forfaits, sont bien souvent tardifs » (v. 1789-1790). Cf. Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, édition critique, établie, présentée et annotée par J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 101-102.

"Il vaut bien mieux mourir qu'un Dieu faux reverer  
 Toy donques le vray Dieu, Dieu de misericorde  
 Efface nos pechez, & clement te r'accorde  
 A ton peuple affligé qui t'adresse sa foy,  
 Non pour l'amour de luy, mais pour l'amour de toy.  
 Chasse de son esprit tant de craintes funebres,  
 Rallume son flambeau, fay luire ses tenebres,  
 Change ses pleurs en joye, en plaisir ses douleurs,  
 Et creve sur Aman l'orage des malheurs,  
 Qui semble avoir pour but nostre innocente teste : (vv. 718-727)

En opposant le «vray Dieu» au «Dieu faux» (vv. 718-719), Montchrestien accentue les résonances protestantes de la prière de Mardochée. De fait, si au début du XVI<sup>e</sup> siècle, comme l'écrit Isabelle Garnier Mathez, le syntagme «vray Dieu» est caractéristique du langage des évangéliques soucieux de la «vérité unique et absolue de Dieu»,<sup>32</sup> au moment de la composition de cette tragédie, son opposition au «Dieu faux» faisait écho au combat calviniste contre le culte des saints de l'Église catholique.<sup>33</sup> L'empathie que devait provoquer la spiritualité sincère de Mardochée était renforcée par l'aspect sur scène de ses mortifications dont on a connaissance grâce aux descriptions qu'en font les suivantes d'Esther (vv. 742-746 et 754-761). Leur dialogue avec la reine permet d'introduire celle-ci comme fidèle à sa foi et à sa communauté d'origine dont elle est prompte à partager les afflictions (vv. 789-792 et 853-854). Répondant à l'inquiétude qu'elle manifeste, le chœur se fait alors l'interprète de l'angoisse de la minorité menacée et adresse à Dieu une supplique qui reprend en quelques vers l'essentiel de la prière de Mardochée:

O Seigneur eternel n'exerce ta vengeance  
 Sur ton peuple captif touché de repentance.  
 Toy qui luy fus tousjours si clement & si doux,  
 Ne luy donne à humer le fiel de ton courroux.  
 Remets dans le fourreau ton glaive de Justice :  
 Car si tous ont failli tous confessent leur vice. (vv. 871-876)

Située au milieu de l'acte, cette brève intervention du chœur présente en outre un intérêt scénique. De fait, d'après l'hypotexte biblique, «il n'estoit point permis d'entrer dedans la porte du roy estant vestu d'un sac» (Est 2, 4); Mardochée, couvert de poussière et vêtu d'une «poignante haire» (v. 759), ne peut donc se trouver au même endroit qu'Esther qui est dans la maison royale. Or, les exclamations des servantes qui voient venir la reine et l'informent de la détresse de son oncle, suivent immédiatement la prière de Mardochée: en l'absence d'indications

<sup>32</sup> Isabelle GARNIER-MATHEZ, *L'épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005, p. 113.

<sup>33</sup> Parmi les études sur le théâtre calviniste condamnant l'idolâtrie catholique, on peut citer Daniele SPEZIARI, *La voix et la Parole dans la Tragi-comédie d'Antoine de la Croix*, in *Les Muses sacrées. Poésie et Théâtre de la Réforme entre France et Italie*, sous la direction de R. Gorris Camos et V. Ferrer, Genève, Droz, 2016, pp. 421-438; Rosanna GORRIS CAMOS, *Le voile de Timanthe: Jephté ou le vœu de Florent Chrestien, une tragédie de la solitude*, in «Une honnête curiosité de s'enquérir de toutes choses». *Mélanges en l'honneur d'Olivier Millet, de la part de ses élèves, collègues et amis*, Genève, Droz, 2021, pp. 259-289 et Anderson MAGALHÃES, *La tragédie de Josias de « M. Philone » (1566) et le combat calviniste contre l'idolâtrie*, «L'Universo Mondo» [Rivista del Gruppo di Studio sul Cinquecento francese], 48, 2021 (en ligne).

scéniques indiquant une pause, on peut conjecturer qu'il n'y a pas de temps prévu pour le passage d'un tableau à l'autre, ce qui nous amène à postuler que pour la mise en scène de cet acte on devait avoir recours à un décor simultané propre aux mystères et encore utilisé à l'époque.<sup>34</sup> Ce sont les servantes de la reine et l'eunuque Athac qui permettent la communication entre Esther et son oncle dans les deux compartiments de la scène. La prière du chœur facilitait ainsi le déplacement de l'eunuque d'un espace scénique à l'autre, permettant une transition entre le moment où la reine le charge de découvrir la cause du tourment de son oncle (vv. 867-870) et l'hymne que ce dernier invite le peuple à chanter avec lui (vv. 877-934). Ce chant pathétique est une mise en vers du Psaume 79, le chant des martyrs de Meaux (1546) tel qu'il fut immortalisé par Jean Crespin dans son *Martyrologe*<sup>35</sup>: le dramaturge normand développe les 13 versets en autant de quatrains, tout en adaptant le verset 12 au contexte de la pièce, avec le remplacement des «voisins» par «Aman» (v. 927). On notera une exception à cette remarquable régularité, le verset 10 qui est rendu non par 4 mais par 8 vers (vv. 915-922) et dans lequel Montchrestien introduit dans la prière une généralisation de la punition à l'ensemble des ennemis du peuple de Sion en y assignant un but absent de l'hypotexte scripturaire mais cher au cœur des contemporains du dramaturge normand après trente-six ans de guerre : la paix (v. 921). Cet hymne de Mardochée rappelant les massacres subis par le peuple élu et demandant la fin de la guerre et le châtement des coupables devait donc éveiller des sentiments très actuels chez les spectateurs protestants. La demande faite par Mardochée dans sa prière de renverser sur Aman les « malheurs » (v. 726) qu'il destinait aux Juifs devient plus virulente dans l'hymne où il implore Dieu de renverser sur Aman le «double par sept fois» (v. 929) de la violence meurtrière qu'il destinait à son peuple (vv. 927-930). Ces deux moments constituent une nouvelle étape dans la circularité de la vengeance. Cette passion funeste, ayant débuté avec le désir d'Aman d'exterminer Mardochée et son peuple, une menace perçue par eux comme un châtement divin dû à leurs pêchés, appelle maintenant une rétribution que le pieux vieillard met entre les mains de Dieu, le Seigneur des armées qu'Aman a défié:

<sup>34</sup> «Jusqu'au moment où s'impose l'unité de lieu, vers 1640, on joue dans un décor simultané, composé de plusieurs compartiments représentant les différents lieux de l'action. Au début de chaque épisode, les acteurs se placent devant le compartiment correspondant – les autres pouvant d'ailleurs être fermés par un rideau – puis viennent jouer dans l'espace central». Cf. Jean ROHOU, *La tragédie classique (1550-1793)*, Paris, Sedes, 1999, p. 142. Eugène Rigal, dans son étude sur la mise en scène des tragédies humanistes, estime par contre que dans l'acte III «la scène n'est pas divisée en compartiments; Mardochée se retire dès que Sara et Rachel l'ont vu, et avant l'entrée de la reine; plus loin au contraire, c'est la reine qui se retire, dès qu'elle a chargé Athac d'aller parler à Mardochée». Cf. Eugène RIGAL, *La mise en scène dans les tragédies du XVI<sup>e</sup> siècle (Suite et fin)*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 2 (1905), pp. 203-226 : p. 221. Cette opinion n'est pas partagée par Seiver dans son introduction à l'édition d'*Aman*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>35</sup> Jean Crespin rapporte que, malgré la répression, la petite communauté évangélique qui s'était développée à Meaux au début des années vingt sous la protection de l'évêque Guillaume Briçonnet, gagna en ampleur au fil des années qui ne lui permettait plus de garder la discrétion imposée par les premières persécutions. Ainsi, un groupe de soixante fidèles réunis pour célébrer leur culte fut arrêté le 8 septembre 1546. C'est en chantant des psaumes mis en vers par Marot, notamment le psaume 79, qu'ils furent conduits en prison. Ils furent ensuite transférés à Paris pour y subir la question, avant d'être ramenés à Meaux, où quatorze d'entre eux furent brûlés vifs. Sur cet épisode, cf. Jean CRESPIN, *Histoire des martyrs...*, Genève, Pierre Aubert, 1619, ff. 182v-185r: f. 183r. On pourra consulter également l'édition de D. Benoît et accompagnée de notes par Matthieu Lelièvre, Toulouse, Société des Livres religieux, 1885-1888, 3 vol., I, pp. 493-500. D'après Marguerite Soulié, le psaume 79 aurait été choisi par les rescapés de la Saint-Barthélémy comme symbole de leur persécution et aurait figuré dans de nombreux cantiques et pamphlets de l'époque. Cf. Marguerite SOULIE, *Le théâtre et la Bible au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Le temps des Réformes et la Bible*, sous la direction de G. Bedouelle et B. Roussel, Paris, Beauchesne, 1989, pp. 635-658: p. 653.

Pourquoy diront les gens d'une profane bouche,  
 Qu'est devenu le Dieu qu'ils souloient invoquer ?  
 Qu'en fin le cher souci de tes servans te touche,  
 Et ne permets qu'en nous on te puisse moquer.

Que du Soleil levant jusqu'au bout de la terre  
 Soient connus les meschans par leur punition,  
 Afin que desormais nul n'esmeuve la guerre  
 Contre le Dieu des Dieux qui preside en Sion.

L'humble gémissement de tant de serfs parvienne  
 Jusques à ton oreille, ô Seigneur bon & fort ;  
 Et fay que ta puissance en vie nous maintienne,  
 Lors que nos ennemis nous voient à la mort.

Rens au cruel Aman qui bruslant de cholere  
 A le trespas des tiens ouvertement juré,  
 Le double par sept fois du honteux vitupere  
 Qu'il a non tant à nous comme à toy procuré.<sup>36</sup>

Alors le saint Troupeau de ta Pasture sainte  
 Benira ton secours à perpetuité,  
 Et touché vivement de merveille & de crainte  
 Racontera ta gloire à la posterité. (vv. 915-934)

Envoyé par Esther pour s'enquérir des causes de l'affliction de son père adoptif, Athac revient sur scène à la fin de l'hymne de Mardochée. À travers le récit que ce dernier fait à l'eunuque (vv. 963-970), le spectateur est à nouveau projeté par l'hypotypose dans la violence du massacre planifié par Aman dans l'acte I (vv. 203-229), cette fois sous l'angle de la communauté Juive et de son porte-parole: les enfants «arrachez du ventre de leurs meres» (v. 209) sont ici exécutés alors qu'ils sont encore «pendus à la mamelle» (v. 967) et les Vierges «souillées» (v. 214) implorent en vain les «Bourreaux aveuglez d'un barbare courroux ;» (v. 966). La résurgence de cette hypotypose particulièrement cruelle devait augmenter la répulsion des spectateurs à l'égard d'Aman dans ce troisième acte d'où il est absent, tout en préservant la tension dramatique. Face au péril imminent, le peuple Juif n'a d'autre recours que l'intercession d'Esther auprès du roi. C'est par le truchement d'Athac que Mardochée demande à la reine de se dresser contre Aman et de plaider l'annulation de l'édit d'extermination des Juifs (vv. 989-994).

Montchrestien va doter le personnage de la reine qui jusqu'alors n'avait fait montre que de compassion et d'obéissance, de la stature d'une héroïne biblique dont la plus grande force est la foi.<sup>37</sup> Dans sa nouvelle prière (vv. 995-1052), Mardochée demande à Dieu de donner à Esther

<sup>36</sup> Mardochée formulera cette requête encore une fois dans la prière qu'il adressera à Dieu pour qu'Il rende Esther persuasive face à Assuérus quand elle lui demandera d'annuler l'édit: «... afin que par sa grâce / Nous evitions la mort que ce tyran nous brasse. / O Dieu fay la tomber dessus son propre chef.» (vv. 1003-1005).

<sup>37</sup> Sur le personnage d'Esther dans le théâtre français du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, cf. Mariangela MIOTTI, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano, Schena, 2009; EAD., *Ester nel teatro francese del Cinquecento*, in *Donne e Bibbia nella crisi dell'Europa cattolica (secoli XVI-XVII)*, a cura di M. L. Giordano e A. Valerio, Salerno, Il pozzo di Giacobbe, 2014, pp. 219-236; EAD., *Esther*, in *La Bible dans les littéraires du monde*, sous la direction de S. Parizet, Paris, Les éditions du Cerf, 2016, vol. I., pp. 816-826; EAD., *Il "Libro di Esther" da André de Rivaudeau a Federico Della Valle*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca*, Atti del Convegno Internazionale organizzato dal Gruppo di Studio sul Cinquecento francese (Verona-Modena, ottobre 1991), Fasano, Schena, 1993, pp. 137-153. Michele MASTROIANNI, *L'Esther francese: da figura a personaggio*, in *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999), a cura di D. Cecchetti e D. Dalla Valle, Firenze, Olschki,

le courage d'agir contre Aman, d'user de son statut mais aussi de ses attraits de femme pour influencer Assuérus (vv. 1001-1003); il développe ensuite le motif de la prédilection de Dieu pour les personnes faibles, et ce à travers des références à de nombreux exemples bibliques où le faible triomphe du fort, à l'instar du combat du jeune David contre le géant Goliath (vv. 1016-1022) ou de la victoire de Moïse sur Pharaon (vv. 1032-1050). La foi de la reine est mise à l'épreuve et son hésitation est manifeste, à la grande surprise de Mardochée et probablement des spectateurs. Celle qui disait nourrir nuit et jour le germe de sa foi (v. 834) et être prête à mourir dans «cent tourmens rigoureux» (v. 862) pour l'amour de son père adoptif (vv. 862-866), temporise quand il lui demande d'intercéder auprès de son mari pour sauver son peuple. En effet, une ordonnance royale lui interdit de se présenter devant le roi sans avoir été appelée (vv. 1063-1064) et le spectateur qui connaît la source biblique sait qu'en y contrevenant elle risque sa vie (Est 4, 11). Mardochée va alors charger Athac de lui rappeler en termes durs qu'elle ne peut se désolidariser de sa communauté: si elle ne leur vient pas en aide, ou bien elle mourra en tant que Juive, ou bien protégée par son statut de reine, elle encourra le châtement divin pour sa «faute de cœur» (v. 1077). Devant la puissance d'Aman, qui a de son côté la loi et le pouvoir militaire, la force d'Esther consistera donc non seulement en sa capacité à vaincre sa peur à l'aide de sa foi, mais aussi à utiliser sa beauté, l'attribut qui l'avait conduite sur le trône de Perse, pour que dans le rapport de forces opposant Aman aux Juifs, bourreau et victimes changent de place.

### 3. «Plaise à ta Majesté au banquet assister,»: Esther, instrument de la vengeance divine

L'entrevue d'Esther avec le roi à l'acte IV<sup>38</sup> est rythmée par l'angoisse et deux évanouissements successifs de la reine, manifestations physiques du danger que représente la violation de la règle royale et du poids de la responsabilité du sort de son peuple. Le jeu scénique autour de la fragilité d'Esther participe à construire ce passage charnière où une femme défaillante devient l'instrument de la vengeance divine que Mardochée appelait de ses prières. Cependant, loin de la rigueur qu'elle lui prête, Assuérus joue dans cet échange le rôle de l'amant empressé, qui malgré la dureté qu'il veut afficher ne supporte pas de voir souffrir son épouse et, emporté par l'émotion, se dit prêt à lui accorder tout ce qu'elle voudra, car «... qui possède le Roy / Peut disposer de tout ...» (vv. 1225-1226). Forte de l'assurance que vient de lui donner le roi, la reine l'invite alors à se rendre, en compagnie d'Aman, au banquet qui, à l'acte suivant, servira de cadre à la confrontation finale, où elle dénoncera le projet génocidaire d'Aman et réclamera vengeance.

Le dramaturge fait revenir Aman sur scène à l'acte V, qu'il ouvre comme l'acte I par l'étalage de sa fortune, dans la sphère privée cette fois, vantant l'étendue de ses biens et le

---

2001, pp. 175-226; André BLANC, *Les Malheurs de Judith et le bonheur d'Esther*, in *Poésie et Bible de la Renaissance à l'Âge classique 1550-1680*, Actes du Colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997, réunis par P. Blum et A. Mantero, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 83-101; Régine REYNOLDS-CORNELL, *Le personnage d'Esther dans la tragédie française ou la Bible expurgée*, in *Saggi e ricerche sul teatro francese del Cinquecento*, a cura di O. Costa Giovangigli e G. Petrocchi, Firenze, Olschki, pp. 183-195; Marc DOUGUET, *Dieu propose, le dramaturge dispose : Racine et les adaptations antérieures du Livre d'Esther*, in *Les enjeux de la 'dispositio' au théâtre : les exemples d'«Esther» et «Athalie»*, dossier coordonné par Christine Noille et Marc Douguet, «Acta Litt&Arts», 7 (2018) en ligne.

<sup>38</sup> Cette rencontre d'Esther avec le roi dans les tragédies de Rivaudeau, Matthieu et Montchrestien est analysée par Maurizio Busca dans son étude *Séduction et galanterie dans les tragédies bibliques de Montchrestien. Une "Muse maquerelle" à l'œuvre ?*, in *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, op. cit., pp. 181-214; p. 202-208.

nombre de ses héritiers, pour en conclure qu'il a atteint le pinacle du bonheur humain et tient «... Fortune enclose dans la main» (v. 1313). Encore une fois, il termine cet orgueilleux tableau en soulignant l'ombre insupportable qu'y jette l'insoumission de Mardochée et en exprimant son irrépressible désir de se venger. Dans ce contexte familial, au lieu de Cyrus, qui témoignait de sa gloire militaire dans le premier acte, c'est sa femme Sares (Zeres, dans la Bible de Genève) qui lui donne la réplique (vv. 1332-1349) et, loin d'essayer de tempérer sa colère, l'incite à accomplir son projet meurtrier: «Mon ami vangez-vous que le meschant en meure.» (v. 1332). Sares s'attarde alors sur l'évocation des dégradations que subira le corps pendu de Mardochée, en décomposition et exposé à l'appétit des charognards, rappelant par ses monstrations violentes les procédés déployés dans l'hypotypose cruelle d'Aman lorsqu'il se projetait dans le massacre des Juifs à l'acte I (vv. 206-220). Persuadée qu'il possède sur le roi une influence sans bornes, Sares incite son époux à se rendre auprès d'Assuérus pour lui demander l'autorisation de pendre son ennemi.<sup>39</sup> Néanmoins, le dialogue du tyran avec le roi prend la forme d'un quiproquo fonctionnant sur un phénomène classique de double énonciation. Le spectateur a connaissance d'un élément essentiel que le tyran ignore : Assuérus, lors d'une lecture nocturne des Chroniques de son règne, est tombé sur un épisode relatant la manière dont Mardochée avait fait échouer un complot voulant attenter à sa vie (dans la Bible, Est 6, 1-3; vv. 1379-1385). C'est à la suite de cette remémoration que le souverain demande à son ministre des conseils sur la récompense que mériterait un homme si dévoué à la cause royale et qu'Aman, n'imaginant pas en cet homme un autre que lui-même, se laisse emporter par sa soif de gloire et énumère les attributs royaux dont il aimerait se voir paré. La désillusion pour Aman est donc de taille lorsqu'Assuérus lui ordonne de prodiguer ces bienfaits au vieillard Juif: le tyran se verra ironiquement forcé de tenir la bride du cheval monté par un Mardochée vêtu du manteau royal et coiffé de la couronne lui conférant l'«honneur souverain» accordé par le roi (vv. 1471-1480). Cette péripétie donne lieu à une tirade élégiaque d'Aman interrogeant ce coup du sort et la confiance trompeuse de ceux qui se croient les favoris des rois:

Rude commandement ! que faut-il que t'espere,  
 Si contre mon dessein à ce mien adversaire  
 Je doy rendre un honneur à peine propre aux Rois ?  
 Est-ce là le gibet que je luy preparois ?  
 J'iray comme un Heraut publier la loüange  
 D'un qui m'estoit tantost un esclave, un estrange ?  
 D'un que je destinois dans peu d'heure au trespas,  
 D'autant qu'à tout rencontre il ne m'adoroit pas.  
 O trompeuse esperance ! hélas à mon dommage  
 Je connoy trop l'erreur qui pipoit mon courage ;  
 Quand je me promettoy que l'honneur recherché  
 Venoit s'offrir luy-mesme, & pource ay-je tasché,  
 De le rendre excessif, mais par toy fausse amie

---

<sup>39</sup> Il faut noter que dans la source biblique (Est 5, 14 et 6, 13) Zeres est mentionnée deux fois, toujours en compagnie des amis d'Aman : la première, elle dit à son mari d'ériger un gibet de 50 coudées et de demander l'autorisation au roi d'y pendre Mardochée le matin suivant ; la seconde, après l'humiliation subie par le tyran forcé d'honorer son ennemi, Zeres se fait plus lucide et conseille à Aman de ne pas s'opposer à un Mardochée, protégé par le tout-puissant Dieu d'Israël. Dans sa pièce, Montchrestien choisit de doter la femme du héros éponyme d'un caractère sénéquien, dans la mesure où elle est possédée d'une passion violente absente du livre sacré. En choisissant de ne pas faire mention de la reconnaissance par Zeres de l'omnipotence du Dieu d'Israël, le dramaturge lui conserve une unicité de caractère plus cohérente avec la personnalité du monstre tragique.

Las ! j'ay presté la main à ma propre infamie.  
 "Fol l'homme qui se fie en la faveur d'un Roy  
 "Sa plus grand' certitude est n'avoir point de foy ;  
 "Car tiran la Fortune à son intelligence  
 "Celuy qui s'avançoit elle le desavance.  
 "Du haut sommet d'honneur puissé-je devaler,  
 "Ains qu'en son precipice on me face rouler.<sup>40</sup> (vv. 1415-1434)

Aman, prenant conscience de la réversibilité du pouvoir et de l'inconstance de la Fortune qu'il croyait pourtant maîtriser, ne peut que déplorer l'illusion dans laquelle il se complaisait et faire le vœu d'éviter une fin ignominieuse. La parole du chœur se scinde alors en deux groupes distincts: l'un, faisant écho au pressentiment sinistre d'Aman (vv. 1435-1438), reprend brièvement les réflexions générales sur la Fortune qui avaient clos l'acte I; l'autre, décrivant l'aspect d'Aman «outré de courage» (v. 1439), souligne le risque exorbitant que fait courir la colère d'un seul «grand» à tout un peuple de «plus petits» (v. 1461). La tirade d'Aman et les interventions des chœurs présagent le dénouement qui s'accomplira lors du banquet organisé par Esther.<sup>41</sup> D'abord seule sur scène, la reine cherche à nouveau sa force en la prière (vv. 1491-1502), demandant à Dieu de lui donner le courage d'aller au bout de la confrontation qui va suivre. Murie par la mise à l'épreuve de sa foi, son attitude contraste avec celle adoptée dans les actes III et IV: plus d'angoisse, d'incertitude, ni de souci d'obéissance, elle est fortifiée par sa ferme confiance en Dieu et endosse son rôle de reine, se voulant désormais maîtresse des événements. L'absence de didascalies concernant la mise en scène du banquet est compensée par une mention d'Esther, d'abord de l'arrivée du roi (v. 1503), puis de celle d'Aman (v. 1531). Nous pouvons dès lors imaginer que la scène où la reine abat sa dernière carte et dévoile la machination d'Aman a lieu dans ses appartements (vv. 1521-1546), conformément à la source scripturaire (Est 7, 1-6). Préparée par le moment de grande tension dramatique de l'acte IV où Esther intercède auprès du roi, ainsi que par le quiproquo ayant mené Aman à rendre hommage à son ennemi, cette scène a pour point culminant la dénonciation du tyran dont la reine réclame la tête à son époux:

Mais voici cet Aman, ce Tyran sanguinaire,  
 Qui voulant dementir ta douceur ordinaire,  
 Et par fraude abuser de son autorité,  
 Contre le droit des gens & contre l'équité,  
 De tous les Juifs ensemble a juré le naufrage,  
 Sans plus pour satisfaire à la cruelle rage,  
 En ce danger commun envelopant ainsi  
 Ton loyal Mardochee & ton Esther aussi :

<sup>40</sup> Si l'on retrouve ici, exprimé par Aman, une conception antique de la Fortune qui capricieuse n'a que peu de considérations pour les hommes qui subissent ses revers, on peut cependant observer qu'à l'échelle de la tragédie, Montchrestien opère un glissement de la Fortune antique à la Providence divine, un processus analysé par Louise Frappier dans son étude sur Garnier: «Parce qu'elle véhicule l'idée que le monde est livré au hasard et à l'aléatoire, les dramaturges se sont efforcés de la rationaliser en proposant une Fortune à plusieurs visages, à la fois l'instrument du châtement de l'orgueil et de l'ambition des Grands et le catalyseur par lequel la vertu peut s'illustrer.». Cf. Louise FRAPPIER, *Sénèque revisité : la topique de la Fortune dans les tragédies de Robert Garnier*, «Études françaises», vol. 44, n. 2, 2008, pp. 69-83: p. 82.

<sup>41</sup> Dans sa thèse de doctorat, Michael Ritchie s'intéresse au motif de la représentation du banquet dans les adaptations théâtrales françaises du livre d'Esther. Cf. Michael RITCHIE, *Le Banquet d'Esther dans le théâtre français de la Renaissance et de l'âge classique*, thèse soutenue à l'Université de New York, 2011.

Car cette nation serviable et benine  
 Nous donne & tu le sçais le nom & l'origine. (vv. 1531-1540)

Tout comme dans la Bible, où il apparaît évident que la reine, en parlant de son peuple (Est 7, 3), révèle au roi sa condition de Juive, dissimulée sur les conseils de Mardochée (Est 2, 10), dans la tragédie elle choisit ce moment pour lever le voile sur son identité rendue désormais évidente par l'expression, «et tu le sçais» (v. 1540), performative de cette révélation. Il est intéressant de faire un parallèle entre les paroles de la reine dans la suite de ce passage, et certaines images et formules utilisées non seulement par Mardochée, quand celui-ci parlait de «renverser» sur la tête d'Aman la vengeance qu'il destinait aux Juifs, mais aussi par Aman qui dans l'acte I souhaitait que le peuple Juif «Pour la faute d'un seul fut un jour tout perdu» (v. 236). La forte ressemblance de ce vers avec ceux d'Esther est symptomatique du mouvement cyclique de la vengeance, qui à l'image des renversements de la Fortune intervertit les victimes de ses effets: le «peuple vil» (v. 235), désormais «innocent» (v. 1545), ne sera plus condamné par la faute du seul Mardochée mais sauvé par le «trespas» (v. 1546) du seul Aman.

La lumière ayant été faite sur le caractère machiavélique du grand vizir, qui pour accomplir son projet génocidaire n'a pas hésité à calomnier le peuple Juif, le roi entre dans une grande colère contre ce tyran auquel il avait aveuglément accordé sa confiance. En proie à la terreur due à sa disgrâce soudaine, Aman se jette aux genoux d'Esther en l'implorant de lui laisser la vie sauve, geste qu'Assuérus considère comme un manque de respect envers la reine (vv. 1561-1572). Le motif de la roue de la Fortune, image explicitement formulée par le chœur (vv. 1484-1488), parcourt ce début de cinquième acte et conditionne les renversements qui ont lieu, puisque bourreau et victimes ont échangé leur place, Esther, une Juive, étant désormais maîtresse du sort du puissant vizir de Perse. En ordonnant qu'Aman soit pendu au gibet qui avait été élevé pour Mardochée (vv. 1577-1578), et en donnant l'ensemble des ses biens à Esther et ses hautes fonctions à son oncle, le roi entérine la victoire de la Providence sur la tyrannie humaine: «J'en prendray sur le champ vengeance si notoire, / Qu'encor apres mille ans il en sera mémoire.» (vv. 1575-1576). La sentence d'Assuérus, conformément à l'attendu moral, doit rétablir l'ordre perturbé par le *nefas* initial. La vengeance semble donc avoir accompli, grâce à l'intervention divine, un cycle complet, retombant sur son instigateur premier. Un dernier décret du monarque (Est 8, 11) néanmoins va la faire changer une ultime fois de mains: il la remet entre celles du peuple Juif accompagnée d'une clause d'impunité. Malgré le retour à l'ordre, la force vengeresse reste, elle, bel et bien active dans la garantie accordée par Assuérus aux Juifs concernant leurs ennemis:

Les lettres par Aman finement pratiquées,  
 Pour détruire les Juifs soient viste revoquées :  
 Ce peuple en seureté mieux que devant remis,  
 Se vange impuniment de tous ses ennemis,  
 Et libre des impôts sous lesquels il soupire,  
 Respire heureusement par tout ce large Empire. (vv. 1583-1588)

#### 4. Le but moral et édifiant de la tragédie *Aman* : quelques remarques critiques

Au lendemain des guerres de Religion, alors que les règlements de compte interconfessionnels, voire la simple mention des exactions commises, viennent d'être interdits

par l'Édit de Nantes,<sup>42</sup> la vengeance et son cycle funeste quittent les rues et les champs de batailles pour ne plus se produire qu'au théâtre. Comme le souligne Christian Biet, de nombreux tragédiens à cette époque poursuivent la finalité didactique de l'art dramatique par le biais de la représentation « figurée, chantée et parfois seulement discursive » de cruautés et d'horreurs sur la scène.<sup>43</sup> Cependant, Montchrestien n'adhère pas à cette nouvelle esthétique du « théâtre sanglant » et offre à son public une leçon de morale au moyen d'une tragédie selon le modèle humaniste, dans laquelle il met en scène le débordement passionnel d'un homme qui au sommet de sa gloire se laisse emporter par son orgueil et tombe victime d'un revers de Fortune, comme le réclament les règles tragiques. Néanmoins, le dénouement de cette pièce n'est pas celui qui avait la faveur d'Aristote dans sa *Poétique*. Il s'agit d'une tragédie à dénouement double<sup>44</sup> imposé par le respect du sujet biblique : le spectateur va certes assister à la chute d'un homme de haut rang, Aman, mais, s'il peut en éprouver de la crainte, la pitié sera absente et il sera appelé à se réjouir avec les victimes épargnées. En effet, si le moteur de l'action est le transfert de la vengeance des mains du tyran furieux à celles du roi inspiré par Dieu, la fable, elle, se polarise sur l'affrontement de deux personnages dont le dramaturge de Falaise a accentué les traits : le héros éponyme, orgueilleux, mondain, rendu furieux par l'affront qui lui a été fait et sa victime, un vieillard humble et spirituel, habité par le souci d'observer les préceptes de sa religion.<sup>45</sup>

L'adaptation dramatique du livre d'Esther est pour Montchrestien prétexte à rappeler à son public une vérité utile en cette période du règne d'Henri IV, où la paix peinait à s'imposer : la vengeance appartient à Dieu seul<sup>46</sup> et dans cette tragédie elle s'accomplira sur ordre de son lieutenant sur Terre, le roi. Face aux persécutions, quand la foi des élus est mise à l'épreuve, c'est

---

<sup>42</sup> C'est avec difficulté que l'Édit de Nantes est entré en application dans le royaume de France. Comme le fait remarquer Luc Daireaux, « Pour devenir exécutoires, l'édit général et les articles particuliers doivent être enregistrés par le parlement de Paris et les sept parlements provinciaux ». En ce qui concerne la Normandie, le parlement de Rouen enregistre l'Édit en septembre 1599, mais de substantielles modifications sont apportées au texte. Il s'ensuit une décennie de différends entre les autorités locales et la Couronne, faisant perdurer la difficile cohabitation entre les deux confessions. Le roi Henri IV ne parvient à lever ces restrictions qu'en 1609. Cf. Luc DAIREAUX, *De la paix à la coexistence : la mise en œuvre de l'édit de Nantes en Normandie au début du XVII<sup>e</sup> siècle*, « Archiv für Reformationsgeschichte / Archive for Reformation History », t. 97, 2006, pp. 211-248 : p. 212.

<sup>43</sup> Cf. Christian BIET, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 41. Pour une vision d'ensemble de la tragédie humaniste au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, on consultera : *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction de Ch. Biet et M.-M. Fragonard, Paris, Classiques Garnier, 2009 et *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction de Ch. Biet, Paris, Robert Laffont, 2006.

<sup>44</sup> Selon Aristote il faut « que la fable pour être bien soit simple, plutôt que d'être double comme le veulent certains, et il doit y avoir revirement non du malheur au bonheur mais au contraire du bonheur au malheur ... », cf. ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1965<sup>4</sup>, p. 47.

<sup>45</sup> Dans son article intitulé *Les sentences et le "but moral" dans les tragédies de Montchrestien*, Richard Griffiths s'interroge sur l'intention morale des tragédies du dramaturge normand en insistant sur l'aspect ornemental des sentences du chœur et des maximes énoncées par les personnages, qui – d'après lui – ne seraient que des lieux communs dans la littérature de l'époque. Le critique anglo-saxon semble vouloir rappeler ici que les pièces de la Renaissance ne doivent pas être lues et analysées à l'aune de leur caractère didactique, tant l'aspect esthétique primait sur le fond. Cf. Richard GRIFFITHS, *Les sentences et le "but moral" dans les tragédies de Montchrestien*, « Revue des sciences humaines », n. 105, 1962, pp. 5-14. Bien conscients que l'expression morale de la pièce se déploie effectivement par le biais d'un certain nombre de topoï de la Renaissance, présents chez de nombreux autres dramaturges, nous n'évacuons cependant pas l'idée d'une intention morale de la part de Montchrestien.

<sup>46</sup> Transmis par l'Ancien Testament, ce concept d'une vengeance dont Dieu est le seul garant se trouve explicitement formulé par le personnage d'Elisabeth dans la tragédie *La Reine d'Écosse*, au moment où la reine d'Angleterre, en dépit des recommandations de son conseiller, refuse de châtier elle-même Marie Stuart : « Ceste iuste vengeance il faut laisser à Dieu » (v. 179). Nous suivons le texte de l'édition de 1604, publié par J. D. Crivelli, Mouton, Paris, La Haye, 1975, p. 85.

donc à l'Éternel qu'ils doivent confier leur défense, un Dieu sensible aux prières de son peuple et toujours prêt à céder aux marques du repentir. Le public se voit ainsi exhorter au courage et à la constance dans les tempêtes de la vie, dont les épreuves deviennent les signes de son élection. Ce sont donc les armes spirituelles qui viendront à bout de la cruelle folie du puissant vizir de Perse. En invoquant le Seigneur, Mardochée provoque un renversement de perspective qui fait de tous les protagonistes, qu'ils le reconnaissent ou pas, les exécutants de la volonté divine. Lors de l'interprétation chrétienne de l'antique thème de la vengeance, la Fortune devient, dans un glissement caractéristique de la tragédie humaniste, le visage incompris de la Providence.