



*Gruppo di studio sul Cinquecento Francese*

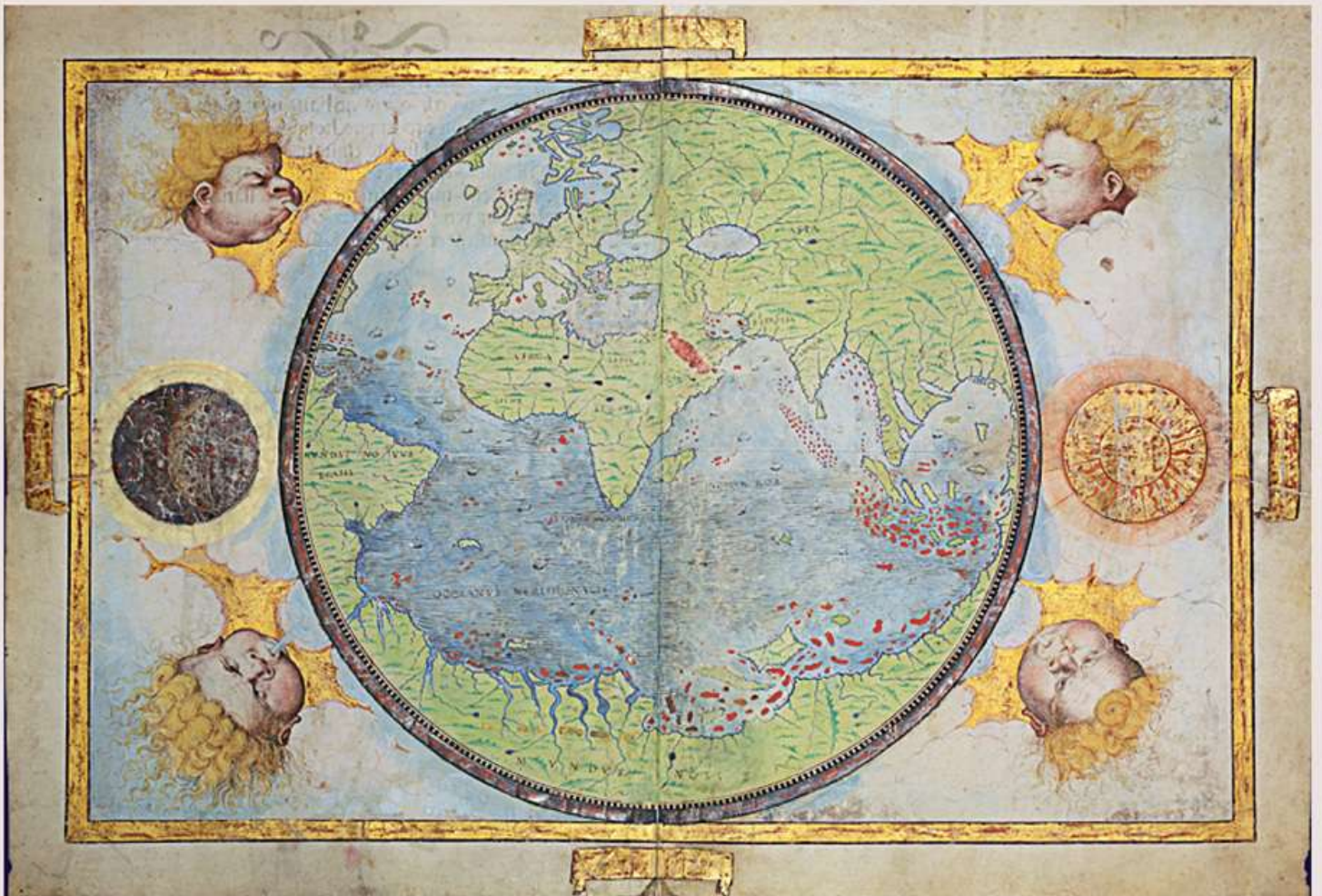


Dipartimento di  
**Lingue e Letterature Straniere**  
Università degli Studi di Verona

RIVISTA

# *L'Universo Mondo*

51/2024



ISSN 2039-6740



SOURCES PAÏENNES ET INFLUENCE CALVINISTE DANS LES CHŒURS DE LA TRAGÉDIE  
AMAN (1604) D'ANTOINE DE MONTCHRESTIEN

ANDERSON MAGALHÃES



[FRA]

**Résumé.** Si la redécouverte du théâtre antique en France s'accompagne d'un regain d'intérêt pour la réflexion théorique sur le genre tragique, les écrits des auteurs français du XVI<sup>e</sup> siècle abordant ce sujet n'accordent qu'une place succincte au rôle et aux caractéristiques du chœur, élément pourtant spécifique de la tragédie humaniste. L'analyse des chœurs de la tragédie *Aman* de Montchrestien révèle leur conformité aux préceptes alors énoncés et inspirés des modèles offerts par les Anciens, notamment les œuvres de Sénèque et l'*Ars Poetica* d'Horace. Dans cette étude, nous nous proposons de retracer les influences à la croisée desquelles l'auteur a composé les chœurs de son adaptation du livre d'Esther: sources classiques et scripturaires s'y mêlent comme de coutume à l'époque dans une tragédie biblique, mais leur identification va nous permettre d'y déceler en filigrane l'empreinte de certains écrits de Calvin, ainsi que d'établir l'identité des choreutes dans l'univers de la pièce. Nous nous pencherons également sur le rôle dramaturgique que Montchrestien leur attribue suivant qu'ils se situent en fin ou en cours d'acte. Enfin, nous interrogerons la possibilité de leur mise en musique et l'étude des paraphrases de

deux psaumes, destinées au chant, nous conduira à jeter un nouvel éclairage sur la confession religieuse du dramaturge normand.

**Mots-clés :** Antoine de Montchrestien ; tragédie humaniste ; chœurs ; doctrine calviniste.

[ENG]

**Abstract.** While the rediscovery of ancient theatre in France was accompanied by a renewed interest in theoretical reflection on the tragic genre, the writings of sixteenth-century French authors on this subject give only a brief place to the role and characteristics of the chorus, which was nevertheless a specific element of humanist tragedy. The analysis of the choruses of the tragedy *Aman* de Montchrestien reveals both their conformity to the precepts enunciated at the time, and their inspiration by the models offered by the Ancients, in particular the works of Seneca and the *Ars Poetica* of Horace. In this paper, we propose visiting the crossroads of influences at which the author composed the choruses of his adaptation of the Book of Esther: classical and scriptural sources are mixed, as was usual at the time, in a biblical tragedy, but their identification will allow us to detect the imprint of some of Calvin's writings, as well as to establish the identity of the choruses in the context the play. We will also look at the dramaturgical role that Montchrestien assigns to these choruses, depending on whether they are at the end or during the act. Finally, we will question the possibility of setting them to music, and the study of the paraphrases of two psalms, intended for singing, will lead us to shed new light on the religious confession of the Norman playwright.

**Keywords :** Antoine de Montchrestien ; Renaissance Humanist Tragedy ; Chorus ; Calvinist doctrine.

### Spectateur impersonnel et commentateur sélectif de l'action

Dans son adaptation scénique du livre d'Esther,<sup>1</sup> Montchrestien fait retentir la voix du chœur pour la première fois à la fin du premier acte, et ponctuera de même chacun des trois suivants, fidèle à la pratique dramaturgique devenue courante dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> et que rappellent les

---

<sup>1</sup> La pièce vit le jour pour la première fois à Rouen sous le titre *Aman ou la Vanité* dans le recueil: 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 Iean Petit, dans / La Cour du Palais. Avec / Privilege / du Roy. [1601] /, pp. 227-287. Elle sera rééditée trois ans plus tard, avec de nombreuses modifications, sous le titre abrégé *Aman* dans 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 Iean Osmont / Libraire dedans / la court du Palais. /, pp. 284-338. 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 et de résoudre le j long (transcrit par s) pour faciliter la lecture des extraits cités.

<sup>2</sup> Comme le fait remarquer Françoise Charpentier: «La pratique des tragiques, dans ce second tiers du siècle, reste longtemps plus floue que la théorie. Des habitudes s'instaurent, qui ne sont pas en contradiction avec ces règles, mais que les règles ne postulent pas non plus expressément: celle notamment, de marquer par un chœur de forme lyrique la fin des actes. Garnier signale explicitement cette fonction de "découpage" remplie par le chœur, dans l'argument de sa tragicomédie de *Bradamante* qui, précise-t-il, ne comporte "point de Chœurs, comme aux tragédies précédentes, pour la distinction des actes"», cf.

préceptes de Laudun d'Aigaliers théorisés dans son *Art poétique françois*<sup>3</sup> (1597): «Les actes sont les parties entieres de la Tragedie, et sont divisés par les chœurs et les chœurs commencent apres le premier, et finissent apres le quatriesme».<sup>4</sup> Cette première intervention du chœur offre un commentaire moralisateur de la tirade avec laquelle Aman ouvre la tragédie sur un étalage de sa vanité hypertrophiée. Le dramaturge normand semble donc bien suivre les réflexions de Jean de La Taille qui, dans son *Art de la tragédie* (1572), préconise que les choreutes «discourent sur ce qui aura été dit devant».<sup>5</sup> Cependant, cette tirade ne commente pas tout ce qui a été dit «devant», ni même les événements les plus marquants qui la précèdent. En effet, il nous faut imaginer le chœur en retrait, présence muette tout au long de l'acte, écoutant le grand vizir de Perse donner libre cours à sa folie des grandeurs avant de dresser le tableau fantasmé du massacre des Juifs et, alors que ces évocations sanglantes résonnent encore aux oreilles des spectateurs, les choreutes prennent le devant de la scène non pas pour déplorer le sort réservé à une communauté innocente, mais pour condamner la vanité dont a fait montre le favori du roi Assuérus et mettre le spectateur en garde contre l'inconstance de la Fortune. On retrouve ici une caractéristique qu'Olivier Millet met en évidence dans certains chœurs de Sénèque, où «la réflexion détachée l'emporte sur la participation».<sup>6</sup> Il cite comme exemple le chœur des Thébains, à la fin de l'acte IV d'*Œdipe* qui, alors que le héros éponyme vient de réaliser l'horreur de sa situation, entame un bel éloge de la médiocrité avec la même indifférence.

Avec ses vers sentencieux guillemetés, cette tirade du chœur dénonce le vice que manifestent les premiers propos d'Aman, sans toutefois nommer ce dernier, faisant de lui un archétype de vaniteux. En effet, les premiers vers du chœur reprennent l'image avec laquelle le héros éponyme était entré en scène mais en la renversant. Le soleil ne contemple plus le bonheur sans égal d'un favori de la Fortune (vv. 5-6) mais la misère d'un homme qui se berce d'illusions (vv. 237-241), oublieux de sa condition qui, des considérations de Plutarque à celles de Michel de Montaigne en passant par les écrits de Pline l'Ancien

---

Françoise CHARPENTIER, *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1979, p. 14.

<sup>3</sup> Pour toute référence tirée de cet ouvrage, nous suivons l'édition, Pierre LAUDUN D'AIGALIERS, *L'Art poétique françois*, éd. par J.-Ch. Monferran, Paris, STFM, 2000. L'auteur consacre au chœur le chapitre VII «Des chœurs.» (pp. 210-213) et une partie du chapitre VIII «Des vers de la tragedie et chœurs.» (pp. 213-214) du Livre V.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>5</sup> L'espace que Jean de La Taille consacre au sujet du chœur dans son traité *L'Art de la tragédie* est très restreint. En effet, il se limite à affirmer qu'«Il faut qu'il y ait un chœur, c'est-à-dire une assemblée d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura été dit devant». Nous suivons l'édition de L. Kreyder, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 4 (1568-1573), Florence-Paris, Olschki-PUF, «Théâtre français de la Renaissance», 1992, pp. 205-213: p. 208. La Taille va revenir sur ce sujet dans l'avis «Au Lecteur» de sa tragédie *La famine, ou les Gabeonites* (1573), où il déclare: «Je n'ay voulu, amy Lecteur, observer icy les vers masculins ny feminins [...] car outre qu'on ne chante gueres les Tragedies, ny Comedies, sinon les Chœurs, où j'ay gardé ceste rigoureuse loy, il suffit que les vers au reste soient bien faits, bien coulants, et representent bien nos affections humaines et toute autre chose.» Cf. l'édition de L. Kreyder dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 5 (1573-1575), Florence, Olschki, Paris. PUF, 1993, pp. 263-339: p. 284.

<sup>6</sup> Olivier MILLET, *Voix d'auteur, voix du peuple ? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'Art poétique d'Horace*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 30, 1-2, 2006, pp. 85-98: p. 93. Pour plus de détails sur les chœurs inspirés de Sénèque au XVI<sup>e</sup> siècle, voir Concetta CAVALLINI, *L'Hippolyte de Jean Yeuwain (1591). Des chœurs «Tournés de Sénèque»? Le cas du chœur de l'acte II*, «L'Universo Mondo», 50, 2023, pp. 1-10 [en ligne]; Daniele SPEZIARI, *Un traducteur fidèle mais non servile: le traitement de la mythologie dans les chœurs de l'Agamemnon de Roland Brisset*, in *Autour de la traduction des Classiques en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 83-98; Jean VIGNES, *Les chœurs d'Hippolyte et de La Troade: l'articulation des fonctions dramatique, lyrique et didactique*, dans *Lire, dire, jouer Hippolyte et La Troade de R. Garnier aujourd'hui*, «Fabula / Les colloques» (2020) [en ligne].

et de Pierre Boaistuau, fait de lui le plus misérable des animaux.<sup>7</sup> Les trois quintils qui suivent s'organisent autour de verbes introducteurs qui rapportent les déclarations d'Aman en en soulignant le caractère illusoire. Ainsi, les deux vers «"Il promet à son esprit vain / "Que tout doit fléchir sous sa main» (vv. 242-243) dénoncent l'outrecuidance d'Aman lorsqu'il disait: «Pour moy, je ne taschay jamais chose entreprendre, / Qu'elle mesme à mon but ne se soit venu rendre» (vv. 41-42); en affirmant: «"Il croit que la terre n'est pas / "Digne de soustenir ses pas ;» (vv. 247-248), le chœur souligne l'*hybris* du tyran qui déclarait atteindre «... au Ciel du sommet de la teste,» (v. 29); de même, le vers: «"Il pense enchaîner la fortune,» (v. 254) reprend ironiquement l'affirmation du héros qui assurait faire partie de ceux qui «Sont logez seurement à l'abri de fortune;» (v. 34). À la fin de l'acte II, la tirade du chœur débutera pareillement en dénonçant sentencieusement, à partir de l'exemple d'Aman, non plus les illusions d'un vaniteux mais les dangers de la colère des puissants («"C'est une chose bien à craindre / "Que l'ire d'un Prince offensé ;» vv. 559-560), sans référence aucune aux particularités des événements dramatiques qui viennent de se dérouler: ni la menace génocidaire qui se concrétise, ni le défi que le grand vizir vient de lancer à Dieu n'y trouvent d'écho. Il nous faut cependant préciser que si le détachement des choreutes est frappant, leur intervention didactique après un moment d'émotion intense est conforme au principe de rhétorique étudié à l'époque et que rappelle Florence Dobby-Poirson lorsqu'elle se penche sur les relations entre le dialogue dramatique et les strophes du chœur dans la tragédie humaniste: «le pathétique est le meilleur moyen de persuader un auditoire [...]. Cette retombée de l'émotion laisse l'esprit du public disponible pour recevoir l'interprétation de ce qu'il vient de voir».<sup>8</sup> Perry Gethner souligne également que la tirade de l'acte I suit une «standard rhetorical procedure»<sup>9</sup> en débutant par une hyperbole destinée à capter l'attention de l'auditoire (vv. 237-241), décrivant ensuite les effets de l'ambition au présent (vv. 242-251) puis au futur (vv. 252-266), pour consacrer la deuxième moitié de ses strophes à un avertissement contre les périls qui guettent l'ambitieux (vv.

<sup>7</sup> Montchrestien a vraisemblablement emprunté cette image de l'homme, animal misérable entre tous, à Plutarque qui dans ses *Œuvres morales* rappelle: «Homere aiant consideré les diuers genres des animaux mortels, & les aiant comparez les vns aux autres, tant en la duree qu'en l'entretienement de leurs vies, a exclamé, qu'il n'y en auroit pas vn si miserable que l'homme... », cf. LES OEUVRES MORALES / & Meslees de Plutarque, / Translatees du Grec en François par / Messire Iacques Amyot, à present / Euesque d'Auxerre, Conseiller du / Roy en son privé Conseil, & grand Aumosnier / de France. / A PARIS, / De l'imprimerie de Michel de Vascosan. / M. D. LXXII, / f. 144r. Le thème de la *miseria hominis* était récurrent au XVI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le juriste Pierre Boaistuau commence son *Théâtre du monde*... en déclarant: «Plusieurs anciens philosophes Grecs, Latins, & Barbares, apres avoir diligemment contemplé toutes sortes d'animaux, & curieusement recherché leur maniere de vivre, & conferé leur condition & naturel avec le nostre, se sont escriez qu'entre tous ceux qui respirent & se traient sur la terre, n'y en a aucun plus miserable que l'homme», cf. LE THEATRE / DU MONDE, OV IL EST / FAICT VN AMPLE DISCOURS / des miseris humaines, composé en / Latin par Pierre Boaystuuau... / A PARIS, / Pour Vincent Sertenas... / 1559 / f. [1r]. À l'appui de son affirmation, il cite Pline l'Ancien dont il retranscrit les réflexions faites dans son *Histoire naturelle* (Livre VII, 1, 1-6) et qui compare défavorablement l'homme aux autres animaux et même aux «semences», cf. *ibid.*, f. 7r. On peut également lire sous le plume de Montaigne dans son *Apologie de Raimond Sebond*: «La plus calamiteuse et frêle de toutes les créatures c'est l'homme, et quant et quant la plus orgueilleuse.», cf. Michel DE MONTAIGNE, *Les Essais*, sous la direction d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, 2009, 3 voll., II, 12, p. 179. Pour plus de détails sur ce *topos* dans la littérature de la Renaissance, cf. Daniel MENAGER, *La rhétorique de la miseria hominis dans le Théâtre du monde de Pierre Boaistuau*, in *Pierre Boaistuau ou le génie des formes*, sous la direction de Nathalie Grande et Bruno Méniel, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 207-219.

<sup>8</sup> Cf. Florence DOBBY-POIRSON, *Les relations entre le dialogue dramatique et les strophes du chœur dans la tragédie humaniste*, «Littérales», 2007, 41, *Écrire en vers, écrire en prose : une poétique de la révélation*, sous la direction de C. Croizy-Naquet, Paris, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université Paris X Nanterre, pp. 323-336: p. 333.

<sup>9</sup> Perry GETHNER, *The Didactic Chorus in French Humanist Tragedy*, «Classical and Modern Literature: a Quarterly», 1983, 3, pp. 139-149: p. 141.

267-296).<sup>10</sup> La tirade du deuxième acte présente également l'organisation classique d'un discours rhétorique épideictique:<sup>11</sup> l'hyperbole, cette fois, est la représentation métaphorique de la colère par un feu inextinguible, puis le discours va examiner les effets de la colère au présent (aveuglement et injustice), ses sources au passé (l'honneur des grands) et enfin la «miserable aventure» (v. 597) qui attend ceux qu'elle possède à l'avenir. Il se termine par un appel adressé implicitement à Aman, le «Prince offensé» (v. 560) de l'exorde pour dénoncer «sa suffisance» (v. 601) et l'appeler à l'humilité.

Ces deux interventions sont donc bien liées à l'acte qu'elles suivent mais elles annoncent également celui qu'elles précèdent, qui s'ouvre sur un protagoniste reprenant à son compte leurs admonestations: la tirade de l'acte I finit par un avertissement contre les tours que la Fortune joue aux orgueilleux, auquel répondent les premiers vers de l'acte II où Assuérus rend humblement grâce aux «Dieux immortels» (v. 297) pour la fortune qu'ils accordent aux rois (vv. 297-298) et c'est couvert de poussière et vêtu d'une «poignante haire» (v. 759) que Mardochée fait son entrée à l'acte III après les derniers vers du chœur exhortant l'homme à l'humilité: «Qu'au moins tes yeux se réfléchissent / Dessus tes pieds sales & noirs.» (vv. 605-606). L'examen de ces deux tirades nous permet donc de mettre en évidence le rôle dramaturgique que Montchrestien attribue au chœur des deux premiers actes: il est le garant de l'unité de la pièce, liant les actes qu'il sépare. De fait, s'il n'annonce plus comme chez les Anciens l'entrée du personnage suivant, ni ne maintient l'intensité dramatique,<sup>12</sup> l'écho de ses vers, qui se propage et informe les premiers mots prononcés par le protagoniste qui occupe le devant de la scène après lui, permet au spectateur de suivre au fil des tableaux qui se succèdent, la réflexion de l'auteur qui les encadre et les unit: conformément à la fonction que lui attribue Jacques Peletier du Mans, il donne «à connaître le sens et le jugement du Poète». <sup>13</sup> En effet, ces deux tirades dénoncent le même vice, la même «... erreur extrême» (vv. 269 et 591): la vanité, conformément au titre de la première version de la pièce, *Aman ou la Vanité*. Elles sont donc le lieu où l'auteur oriente l'attention du public sur la morale qu'il veut le voir tirer de l'acte auquel il vient d'assister, en accord avec le thème annoncé, offrant ainsi «une clé de lecture indispensable pour le spectateur, au-delà du cas particulier incarné par le personnage.»<sup>14</sup>

Comme le montre Rosanna Gorris-Camos, la vanité est un thème de réflexion commun au XVI<sup>e</sup> siècle, qui parcourt la production d'auteurs aussi bien issus de la Pléiade que des rangs protestants,<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>11</sup> Sur les trois genres de discours rhétorique, voir George FORESTIER, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Éditions Nathan, 1993, p. 20.

<sup>12</sup> «Chez les Anciens et chez Sénèque, le chœur maintient une certaine vraisemblance : son intervention laisse le temps nécessaire à la réalisation de certaines actions. Il renforce également la cohérence de l'action lorsqu'il marque la transition avec l'acte suivant en annonçant l'entrée des personnages.», cf. Florence DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 134.

<sup>13</sup> «Le Chœur en la Tragédie (nous disons Chœur aux Églises) est une multitude de gens, soit homme ou femme, parlant tous ensemble. Il doit toujours être du parti de l'Auteur : c'est-à-dire qu'il doit donner à connaître le sens et le jugement du Poète : parler sentencieusement, craindre les Dieux, reprendre les Vices, menacer les méchants, admonester la vertu : Et le tout doit faire succinctement et résolument.», cf. Jacques PELETIER, *Art poétique*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, introduction, notices et notes de F. Goyet, Paris, Le livre de poche, 1990, pp. 235-344: p. 304.

<sup>14</sup> Florence DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, *op. cit.*, p. 342. C'est d'ailleurs là le rôle principal des chœurs selon l'autrice.

<sup>15</sup> Rosanna GORRIS-CAMOS, « *Fétus que le vent chasse* » : constellations poétiques autour de Marguerite de France, duchesse de Savoie, in *Une volée de poètes : D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610*, Actes du colloque de Poitiers, 16-18 octobre 2008, sous la direction de P. Martin et J. Goery, «Albineana», n. 22, 2010, pp. 421-479. On pourra également consulter les travaux de Jean CEARD, *Montaigne et l'Éclésiaste : recherches sur quelques sentences de la « librairie »*, «B.

jusqu'à se répandre dans l'art baroque.<sup>16</sup> Ainsi, le poète Rémy Belleau rédige un long *Discours de la Vanité, pris de l'Ecclésiaste de Salomon*<sup>17</sup> et le pasteur Antoine de Chandieu publie des *Octonaires sur la Vanité et Inconstance du Monde*<sup>18</sup> dans les années qui entourent la naissance de Montchrestien. De même, un des contemporains de notre dramaturge, Jean-Baptiste Chassignet, dans son recueil intitulé *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*,<sup>19</sup> loue ceux qui ont choisi d'«apprendre eslougez de tant de vanitez / A mourir en honneur et vivre en hommes sages.» (LXXIV)<sup>20</sup> et Michel de Montaigne consacre le chapitre IX du livre III de ses *Essais* au thème de la vanité.<sup>21</sup> Néanmoins, la définition de la vanité est loin d'être univoque à l'époque comme en témoignent les épithètes dont l'entoure Maurice de la Porte dans l'ouvrage paru en 1571,<sup>22</sup> qu'il présente comme «non seulement utile à ceux qui font profession de Poésie mais fort propre aussi pour illustrer toute autre composition Françoise»: «**Vanité. Mondaine, sotté, ridicule, fole, pompeuse, blandissante, superflue, mensongere, simulée, jasarde, legere, fausse, inconstante, superbe, inutile**».<sup>23</sup> L'examen du texte nous permet de constater que c'est bien dans ce champ lexical, inspiré de l'Ecclésiaste, qu'elle apparaît à la fin de l'acte I: *mondaine* et *fole*: «"O fol qui au monde se fie !» (v. 285) et *inconstante*: «"Hé ne faut-il qu'un vent contraire, / "Ou toy-mesme pour te deffaire, / "Contre ta propre intention ?» (vv. 279-281). Notons aussi que le chœur fait rimer «vanité» (v. 286) avec «adversité» (v. 282) suivie de «prospérité» (v. 283), illusoire produit d'une Fortune *blandissante* «"La douceur de ses vains appas» (v. 292) et *mensongere* «"Elle nous fait une pipée ;» (v. 294).

Dans sa deuxième intervention, le chœur, s'il finit par prévenir les spectateurs contre le même vice (vv. 559-606), va cependant en considérer un autre aspect: au lieu d'en souligner l'inanité due au caractère inéluctablement transitoire de toute gloire terrestre, comme à l'acte I, il va insister sur l'une des conséquences funestes de la vanité, la colère et son aveuglement meurtrier, ainsi que l'une des causes, l'illusion de l'homme qui croit «... sa suffisance / Meriter l'honneur d'un autel.» (vv. 601-602). Montchrestien a ainsi en ces deux tirades dénoncé les deux aspects de la vanité: elle est vaine car fondée sur des avantages mondains passagers et outreucidante car provenant de l'erreur d'un homme qui demande «"Ce qui ne luy peut estre deu,» (v. 588); dangereuse pour celui qui l'éprouve et est trompé par

---

H. R.», 33, 2, 1971, pp. 367-374; Jean VIGNES, *Paraphrase et appropriation : les avatars poétiques de l'Ecclésiaste au temps des guerres de Religion (Dalbiac, Carle, Belleau, Baïf)*, «B. H. R.», 55, 3, 1993, pp. 503-526; Daniele SPEZIARI, *Chandieu et les autres : poésie et religion autour de Marguerite de France, duchesse de Savoie, Le Donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del XV Convegno Internazionale di Studio del Gruppo di Studio sul Cinquecento francese, organizzato da R. Gorriss Camos, Verona, 16-17 ottobre 2009, Fasano, Schena, 2012, pp. 219-243.

<sup>16</sup> Comme le souligne André Chastel: «Jamais la vanité et la fête funèbre n'ont eu plus de succès que dans la période de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du XVII<sup>e</sup> ...», cf. André CHASTEL, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 2 voll., 1978, I, pp. 205-222: p. 222.

<sup>17</sup> Rémy BELLEAU, *Discours de la Vanité, pris de l'Ecclésiaste de Salomon*, ed. par J. Braybrook, dans *Œuvres poétiques*, sous la direction de Guy Demerson, V (1573-1577), Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 213-417.

<sup>18</sup> Antoine DE CHANDIEU, *Octonaires sur la Vanité et Inconstance du Monde*, texte établi, annoté et commenté par Françoise Bonali-Fiquet, Genève, Droz, 1979.

<sup>19</sup> Jean-Baptiste CHASSIGNET, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition critique d'après l'original de 1594 par Hans-Joachim Lope, Genève, Droz, 1967. Sur cet ouvrage on pourra consulter avec profit le volume de Michele MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris, Champion, 1998.

<sup>20</sup> Jean-Baptiste CHASSIGNET, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, op. cit., p. 90.

<sup>21</sup> MONTAIGNE, *De la Vanité*, dans *Les Essais*, III, IX, op. cit., pp. 235-314.

<sup>22</sup> Nous suivons l'édition Maurice DE LA PORTE, *Les Epithètes (1571)*, édition critique par Fr. Rouget, Paris, Classiques Garnier, 2009.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 580.

la Fortune sous sa première acception, la vanité est dangereuse pour ceux qui entourent le vaniteux sous sa seconde, car elle a besoin de leur vénération pour exister. En cas de manquement, c'est la colère qui s'empare de l'esprit du «prince offensé» (v. 560), la seule passion, dit Plutarque dans son traité sur les *Moyens de réprimer la colère*, qui ait un tel pouvoir sur la raison qu'«elle la déloge du tout et la ferme dehors».<sup>24</sup> Le remède proposé ouvre et clôt les réflexions du chœur, l'homme doit prendre conscience de sa condition et reconnaître qu'il est un animal misérable et ambitieux, déclarent les choreutes au début de leur première intervention, un paon vaniteux aux «pieds sales & noirs.» (v. 606), affirment-ils à la fin de la deuxième, enclosant ainsi dans le cercle de leur réprobation les deux premiers actes païens pour faire place à une parole d'inspiration judéo-chrétienne: celle de Mardochée et des «fideles».

Les choreutes jouent donc un rôle non négligeable dans les deux premiers actes de la pièce, bien qu'en marge de l'action, adressant plus au public qu'aux protagonistes des considérations morales généralisantes mises en évidence par la succession des vers guillemetés qui les énoncent. Les spectateurs y reconnaîtront l'influence des préceptes sénéquiens, que ce soit la conception de la Fortune à l'acte I, celle d'une loi de constante alternance qui fait suivre toute ascension d'une chute:<sup>25</sup> «"Jamais le credit n'est constant : / "Ainsi qu'il vient en un instant, / "Il s'en retourne en peu d'espace :» (vv. 262-264), ou l'évocation de l'injustice des mesures de rétorsion prises sous le coup de la colère à l'acte II, «"Ceux qui commettent moins d'offence / "Sont les plus affligés de tous,» (vv. 571-572), rappelant les réflexions de Sénèque dans le premier chapitre du *De Ira* («*Ergo non paria patiuntur qui paria commiserant et saepe qui minus commisit plus patitur, quia recentiori obiectus est.*»),<sup>26</sup> qui fit l'objet d'un intérêt soutenu tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent les éditions d'Érasme, de Marc-Antoine Muret ou de Juste Lipse.<sup>27</sup> De fait, dans la bouche du chœur, des qualificatifs comme «insensé» (v. 562) ou «aveugle» (vv. 566 et 578) renvoient à la conception de la colère que le philosophe romain, à la suite d'Horace, apparente à une courte folie.<sup>28</sup> Cependant, c'est Plutarque qui apparaît comme l'une des sources principales des sentences du chœur. Ainsi, lorsque les choreutes, à l'acte I délaissent les guillemets gnomiques pour avertir implicitement Aman de la précarité de sa situation, «O toy potiron<sup>29</sup> d'une nuit, / Que l'orgueil a si fort séduit,» (vv. 267-268), et dénoncer la condition qui a rendu possible une telle vanité, la méconnaissance de soi: «... aveuglé d'une erreur extrême / Tu ne sçais connoître toy-mesme,» (vv. 269-270), ils le font avec des accents comparables à ceux de la

<sup>24</sup> PLUTARQUE, *Œuvres morales*, op. cit., f. 56v.

<sup>25</sup> Comme Louise Frappier le constate également dans les tragédies de Garnier: «La loi de la Fortune place l'action tragique selon un axe vertical, dans un mouvement perpétuel d'élévation et de chute.», cf. Louise FRAPPIER, *Sénèque revisité : la topique de la Fortune dans les tragédies de Robert Garnier*, « Études françaises », 44, 2, 2008, pp. 69-83: p. 73.

<sup>26</sup> («Alors ceux qui avaient commis des fautes égales ne subissent pas des châtements égaux ; souvent celui qui a commis le moins pâtit le plus, parce que la colère était toute fraîche quand on lui a livré l'accusé.»), cf. SENEQUE, *Dialogues, De la colère*, texte établi et traduit par A. Bourguery, Paris, Les Belles Lettres, 1961, I, Livre I (17,7), p. 21.

<sup>27</sup> Sur les différentes éditions des dialogues de Sénèque à la Renaissance, on pourra consulter avec profit : Francesca NIUTTA, *Seneca morale: dalle prime edizioni a stampa a Marc-Antoine Muret*, in *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica*, a cura di Francesca Niutta e Carmela Santucci, Roma, Palombi, 1999; Jan PAPY, *Erasmus's and Lipsius's Editions of Seneca: A 'Complementary' Project?*, «Erasmus of Rotterdam Society Yearbook», 22, 2002, pp. 10-36 et Jill KRAYE, *The Humanist as Moral Philosopher: Marc-Antoine Muret's 1585 Edition of Seneca*, in *Moral Philosophy on the Threshold of Modernity*, edited by Jill Kraye and Risto Saarinen, Dordrecht, Springer, 2005, pp. 307-330.

<sup>28</sup> «Quidam itaque e sapientibus uiris iram dixerunt breuem insaniam...» («C'est pourquoi certains sages ont dit que la colère était une courte folie ...»), cf. SENEQUE, *Dialogues, De la colère*, op. cit., p. 2.

<sup>29</sup> Au XVI<sup>e</sup> siècle ce terme désignait un type de champignon qui vient promptement pendant la nuit. Au sens figuré, ce qui se développe vite, ce qui a une fortune rapide et peu durable, cf. Edmond HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, M. Didier, 1925-1967, 7 voll., ad vocem «Potiron».

*Consolation envoyée à Apollonius...* où, rappelant les deux principes écrits sur le fronton du temple d'Apollon à Delphes: «l'vn est, Cognoy toy-mesme: l'autre, Rien trop...», l'auteur grec souligne que, celui qui les observe saura «ne se point trop eleuer en vaine gloire...».<sup>30</sup> De même, à l'acte II, quand, sans réagir aux manifestations d'*hybris* qui précèdent, le chœur analyse ce qui les a provoquées en nous décrivant les effets de la colère due à un sentiment de honte, il emprunte encore aux *Œuvres morales* de Plutarque, ainsi que le souligne Bruno Méniel,<sup>31</sup> la métaphore de l'ire, feu à la fumée aveuglante, qu'il file sur ses trois premiers quatrains. Cette «chaude passion» (v. 582), dont le champ lexical envahit la première moitié de la tirade, «feu» (v. 564), «colere» (v. 570), «courroux» (v. 574), réclame vengeance, une vengeance disproportionnée, comme celle que projette Aman, rendu fou furieux par la frustration de l'honneur qu'il pense mériter (v. 586).<sup>32</sup>

À ces échos païens se joignent, en un syncrétisme propre à l'époque, des souvenirs de la Bible.<sup>33</sup> Au premier acte, il s'agit du psaume 73 qui insiste sur «la vanité de l'heur des malvivans» selon l'argument de Théodore de Bèze précédant ce psaume dans la Bible de Genève:<sup>34</sup> l'«honneur glissant» (v. 253), au sommet duquel l'ambitieux «se va haussant» (v. 252), persuadé «"... que jamais disgrâce aucune / "En bas ne l'ira renversant.» (vv. 255-256), rappelle l'image du verset 18 avec laquelle le psalmiste évoque le sort que Dieu réserve aux vaniteux: «Quoi que ce soit, tu les as mis en lieux glissants, tu les fais tomber en precipices». De même leur réussite «"... que le monde admire tant.» (v. 266) est, un peu plus loin, comparée à un «songe» (v. 265) comme au verset 20 du psaume: «Ils sont comme vn songe quand on s'est resveillé...». Pareillement, à l'acte II, les vers 589-590, «"Ce qui ne luy [à l'homme] peut estre deu, / "L'honneur que le grand Dieu commande», reprennent l'avertissement que réitérera Mardochée dans la tirade avec laquelle il ouvre l'acte III et qui se trouvait déjà dans les «additions» grecques du livre d'Esther,<sup>35</sup> où on lit qu'il ne faut «... point mettre l'honneur d'vn homme par-dessus celui de Dieu ...» (LXX 3,7) et les vers 595-596, «"On ne vid jamais creature / "Prendre la place au

<sup>30</sup> PLUTARQUE, *Œuvres morales*, op. cit., f. 252r. Le thème socratique de la connaissance de soi était au centre de la réflexion morale des auteurs de la Renaissance, comme en témoigne, entre autres, l'*Institution pour l'adolescence du Roy treschrestien Charles neufvieme de ce nom* de Ronsard, où il rappelle au jeune monarque:

De là vous aprenrés à vous cognoistre bien,  
Et en vous cognoissant vous ferés toujours bien :  
Le vray commencement pour en vertus acroistre,  
C'est (disoit Apollon) soymesme se cognoistre.  
Celuy qui se cognoist, est seul maistre de soy,  
Et sans avoir Royaume il est vrayement un Roy. (vv. 83-88)

Cf. Pierre DE RONSARD, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par P. Laumonier, nouvelle édition revue par J. Céard, Paris, Société des textes français modernes, 2015, 7 voll., IV, pp. 3-13: p. 8 [pp. 4.19-4.29: p. 4.24].

<sup>31</sup> 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: pp. 250-251.

<sup>32</sup> Sur le thème de la vengeance dans cette tragédie, voir Anderson MAGALHÃES, «*Pour esteindre en son sang l'ardeur de mon courroux*»: la topique de la vengeance dans la tragédie *Aman d'Antoine de Montchrestien (1604)*, «L'Universo Mondo», 50, 2023, pp. 1-18 [en ligne].

<sup>33</sup> Pour toutes les citations bibliques, nous nous référons à la deuxième édition de la Bible de Genève, révision effectuée par Théodore de Bèze en 1588: *La Bible qui est toute la Sainte Ecriture...*, Genève, [Jean Vignon], 1588 (pour souci de brièveté, BdG).

<sup>34</sup> «Declaration du combat que soustienent les fideles en voyant prosperer les meschans, & les bons estre affligés: & ensemble du moyen qu'il faut tenir pour se résoudre en une telle difficulté, afin que recognoissans la vanité de l'heur des malvivans, & la vraye felicité des gens de bien, nous adherions tousiour au Seigneur», cf. *Ibid.*, f. 263v.

<sup>35</sup> Les «additions» grecques du livre d'Esther seront citées avec le sigle «LXX» directement dans le texte.

Createur,», évoquent les mots de Saint Paul dans l'épître aux Romains 1, 25: «Comme estans ceux lesquels ont changé la verité de Dieu en fausseté, & ont adoré, & ont servi la creature, en delaisant le Createur ...».

Les deux premières interventions du chœur revêtent donc la même fonction dans la tragédie, affichant le même détachement face à l'action et partageant les mêmes sources pour condamner le même travers. Nous pourrions ici aventurer une hypothèse quant à l'identité de ces choreutes qui ont tant en commun, une précision que le dramaturge de Falaise a omise ici comme dans toutes ses pièces à l'exception de *La Reine d'Escosse*, où il mentionne: *Chœur des Estats* et *Chœurs de Damoiselles*. Une chose est sûre, ils n'appartiennent pas à la classe des puissants chez qui ils soulignent la tentation permanente de l'orgueil: «"L'âme qui redoute la honte / ... / "..." demande / "L'honneur que le grand Dieu commande / "Estre à luy seulement rendu.» (vv. 583-590). Ils sont comme les chœurs qu'a étudiés Olivier Millet, c'est-à-dire d'une extraction plus basse que les protagonistes dont ils commentent les décisions, des «personae humiliores» selon les mots de Jules César Scaliger.<sup>36</sup> Cependant, pour dénoncer les propos d'Aman, après sa conversation avec Cirus ou Assuérus, il faut qu'ils les aient entendus, ce qui suggère qu'ils ont accès à la cour du palais. On ne peut donc se les représenter comme de petites gens qui seraient contraints, eux de rester sur la place. Sans doute font-ils partie des nombreux serviteurs de la maison royale de Perse au nombre desquels on compte Arphaxat qui interviendra à l'acte IV ou encore des eunuques, comme ceux qui dans le livre d'Esther projetaient d'assassiner Assuérus. Enfin, l'inspiration essentiellement païenne de leurs vers nous incite à les imaginer Perses. C'est à une conclusion opposée que nous aboutissons pour les choreutes qui closent les deux actes suivants: ils croient au Dieu d'Israël et, dans l'univers de la tragédie, sont donc très probablement Juifs.

### **L'empreinte de la culture huguenote entre combat armé et engagement spirituel**

Avec l'entrée en scène de Mardochée au début de l'acte III, puis d'Esther, les représentants du peuple juif vont être présents sur scène jusqu'à l'acte final, où, après avoir été un moment éclipsés par les Perses, ils reviendront dans l'ordre inverse de celui avec lequel ils étaient précédemment apparus et se réuniront tous pour un chant d'allégresse final tiré du psaume 124. L'inspiration et les références des tirades à la fin des actes III et IV deviennent alors essentiellement scripturaires et leurs vers sentencieux engagés aux côtés des persécutés se teintent d'accents calvinistes et huguenots. De fait, elles commencent par des exhortations formulées à la deuxième personne du singulier semblant faire partie d'une seule et même prédication: «"Lors que l'affliction t'empresse, / "Ta priere au Seigneur adresse ;» (vv. 1085-1086), entame le chœur à l'acte III, «"Atten du Ciel ta delivrance, / "Espere le salut de Dieu,» (vv. 1239-1240), poursuit-il à l'acte IV. Dans les interventions chorales des actes I et II, les conseils étaient donnés après une longue série de vers guillemetés à la troisième personne du singulier, et adressés implicitement à Aman ou à quiconque pourrait en tirer profit. Ici, le destinataire est un fidèle dans l'épreuve invité au troisième acte à prier et au quatrième à s'abandonner à Dieu. Françoise Charpentier l'identifie aux «protagonistes de l'acte, et d'abord Mardochée»<sup>37</sup> aux vers 1085-1102 puis à Esther, sommée par son

<sup>36</sup> Cf. Olivier MILLET, *Voix d'auteur, voix du peuple ?*, op. cit., p. 96.

<sup>37</sup> 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. 351.

oncle de risquer sa vie pour le salut de son peuple aux vers 1109-1114.<sup>38</sup> À la fin de l'acte IV, l'invitation à faire confiance à Dieu est suivie d'un enseignement qui rappelle le mode de l'intervention divine et, passé le premier sizain (vv. 1239-1244), l'adresse ne redevient personnelle qu'aux deux derniers (vv. 1281-1292), mais le destinataire, bien que toujours implicite, est alors différent, il s'agit maintenant d'Aman ou de tout chef militaire enorgueilli comme lui par ses succès, que les choreutes appellent à l'humilité face au réel dispensateur des victoires, et la dernière sentence annonce le dénouement de l'acte V. Au début de l'acte IV, Esther semble répondre à l'appel au sacrifice formulé par le chœur qui précède, puisque ses premières paroles sont: «Quand j'y devrais mourir, j'en courray le danger.» (v. 1145), elle ne tremble plus, n'hésite plus, sa décision est prise: «C'est l'événement du combat, / qui fait connoître le soldat ;» (vv. 1111-1112), et ici la reine. Ainsi ces deux tirades jouent-elles le même rôle que les précédentes dans l'économie de la tragédie, leurs vers dispensant les conseils sentencieux inspirés par l'acte qu'ils closent et qui seront appliqués dans l'acte qui les suit. Reflet de leur situation dans la pièce, leur tonalité est cependant très différente.

À l'acte III, alors que la tension est à son comble et qu'Esther hésite à braver l'interdit d'approcher Assuérus sans convocation, les encouragements à la fermeté se font pressants. La première partie de la tirade est d'inspiration résolument vétéro-testamentaire: l'efficacité de la prière en cas de détresse, qui fait l'objet des trois premiers sizains (vv. 1085-1102), se trouve rappelée dans de nombreux psaumes, comme au 18, 7: «Quand i'ai esté en adversité, i'ai crié à l'Eternel, & i'ai crié à mon Dieu : il a ouï ma voix de son palais, & le cri que i'ai ietté deuant lui est parvenu à ses oreilles.» ou au 34, 7: «Cest affligé a crié, & l'Eternel l'a exausé, & l'a delivré de toutes ses destresses.». La recommandation de solliciter l'assistance divine prend toutefois une discrète coloration réformée aux vers 1090-1091 («L'homme qui sa bonté reclame / Des yeux de la bouche et de l'ame.») qui évoquent les conseils calvinistes pour une prière «performante» relevés par Véronique Ferrer dans l'étude qu'elle consacre aux *Commentaires de Jehan Calvin sur le livre des Psaumes*: «que le fidèle engage dans cette parole tout son être, son corps autant que son cœur».<sup>39</sup> Cette coloration va s'accroître au sizain suivant dont le premier vers «"Mais s'il veut de toy faire esprouve,» (v. 1103) semble faire écho à une notion centrale de la doctrine calvinienne: la mise à l'épreuve des élus «dont la persévérance et la fidélité seront tôt ou tard récompensées par une issue heureuse».<sup>40</sup> Néanmoins, si dans la version de 1601, le vers 1133 («"Ne crain point d'espandre ton sang,») était un appel calviniste à la constance dans la foi jusqu'au martyre, un changement effectué par l'auteur en 1604 («"Ne crain point d'espandre du sang,», v. 1105) en modifie radicalement la tonalité et c'est un véritable appel au combat armé qui retentit soudain:

»Fay que courageux il te treuve ;  
 »Ne crain point d'espandre du sang,  
 »Pour demeurer ferme en ton rang :  
 »Qui combat & gagne victoire,  
 »Merite le prix de la gloire. (vv. 1104-1108)

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>39</sup> Véronique FERRER, « *La vraye maniere de bien prier* » : l'exégèse au service de la prière dans les *Commentaires de Jehan Calvin sur le livre des Psaumes*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», 67, 2008, pp. 139-155: p. 153. Pour une étude approfondie de la prière chez les protestants au XVI<sup>e</sup> siècle, on pourra consulter l'ouvrage de la même autrice, *Exercices de l'âme fidèle : la littérature de piété en prose dans le milieu réformé francophone (1524-1685)*, Genève, Droz, 2014.

<sup>40</sup> Ruth STAWARZ-LUGINBÜHL, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de Religion en France, 1550-1573*, Genève, Droz, 2012, p. 144.

Le vocabulaire guerrier s'accumule alors de façon inattendue dans une œuvre parue après la ratification de l'Édit de Nantes: «guerre» (v. 1092), «violence» (v. 1097), «deffence» (v. 1098), «s'armer» (v. 1100), «haineux» (v. 1102), «courageux» (v. 1104), «esprendre du sang» (v. 1105), «demeurer ferme en ton rang» (v. 1106), «victoire» (v. 1107), «gloire» (v. 1108), «Guerrier» (v. 1109), «combat» (v. 1111), «soldat» (v. 1112), «alarmes» (v. 1113), «Gensdarmes» (v. 1114). En effet, cette invitation à la résistance armée n'a pas de résonance dans la tragédie à ce moment, les Juifs exilés en Perse n'ayant pas les moyens de combattre des oppresseurs agissant sur ordre du tout puissant Assuérus. En revanche, dans la version de 1601, cette terminologie martiale n'avait rien de surprenant pour un familier des écrits de Calvin et s'insérait parfaitement entre l'évocation de l'épreuve et l'apologie du martyr, donnant à toute cette tirade une nette coloration protestante. De fait, ainsi que le note Frank Lestringant, fidèles aux récits des premiers martyres, Jean Crespin et Agrippa d'Aubigné usent d'un «vocabulaire tour à tour militaire et sportif»<sup>41</sup> pour conter les derniers moments des martyrs réformés. Calvin, quant à lui, a très souvent recours au langage militaire pour décrire les combats que devaient mener ses coreligionnaires persécutés; il ne s'agissait alors pas d'une guerre contre leurs oppresseurs mais contre la tentation d'abjurer pour éviter le martyre, comme en témoigne ce passage de la lettre qu'il adresse aux «fidèles de France» à la fin de l'année 1559 «A l'occasion des rigueurs qui suivirent la mort du roi Henri sous le gouvernement des Guise.»:

Les persecutions sont les vrais combats des Chrestiens, pour esprouver la constance et fermeté de leur foy. Parquoy estans assailliz, que doyyent ilz faire sinon courir aux armes ? Or noz armes pour bien batailler en cest endroit et pour resister aux ennemis, sont de nous fortifier en ce que Dieu nous monstre par sa parole. Et dautant plus que chascun de nous se sent craintif, il nous fault chercher le remede.<sup>42</sup>

Les similitudes entre cette tirade du chœur et un texte comme *Le second sermon, contenant exhortation a souffrir persecution pour suyvre Iesus-Christ & son Evangile...*<sup>43</sup> sont d'ailleurs nombreuses. Le pasteur de Genève y a recours au même champ lexical pour inviter le chrétien mis à l'épreuve à la même attitude: «couronne»<sup>44</sup> («d'immortalité & gloire»<sup>45</sup>), «combat»<sup>46</sup>, «courage»<sup>47</sup>, «guerre»<sup>48</sup>, le «pris» de la «gloire».<sup>49</sup> Il demande que le fidèle éprouvé agisse «comme si un gendarme prenoit les armes, lorsque la trompette sonne»,<sup>50</sup> «car la persecution est bien une vraie touche par laquelle

<sup>41</sup> Frank LESTRINGANT, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des Réformes*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 47.

<sup>42</sup> *Thesaurus epistolicus calvinianus* ..., vol. VIII dans *Ioannis Calvinii, opera quae supersunt omnia... Corpus reformatorum*, vol. XLV..., ediderunt G. Baum, E. Cunitz, E. Reuss, vol. XVII, Brunsvigae, Apud C. A. Schwetschke et Filium, 1877, pp. 681-687: p. 682.

<sup>43</sup> Jean CALVIN, *Le second sermon, contenant exhortation a souffrir persecution pour suyvre Iesus-Christ & son Evangile. Sur le passage qui est au XIII. chap. des Hebreux*, dans ID., *Quatre sermons de M. Jehan Calvin, traictans des matieres fort utiles pour nostre temps, comme on pourra veoir par la preface. Avec briefve exposition du pseume LXXXVII.*, Genève, L'Olivier de Robert Estienne, M. D. LII, ff. 21r-38r.

<sup>44</sup> *Ibid.*, ff. 22r, 29r.

<sup>45</sup> *Ibid.*, f. 38r.

<sup>46</sup> *Ibid.*, f. 23r.

<sup>47</sup> *Ibid.*, f. 24r.

<sup>48</sup> *Ibid.*, f. 28v.

<sup>49</sup> *Ibid.*, f. 29r.

<sup>50</sup> *Ibid.*, f. 33r-v.

Dieu découvre quels sont les siens». <sup>51</sup> Ainsi, le chrétien doit toujours être prêt à «marcher au combat», <sup>52</sup> Jésus est son «Capitaine» <sup>53</sup> qui «presente son ordre» <sup>54</sup> comme le ferait un roi et attend que «nous marchions en notre ranc». <sup>55</sup> Comme le fait Montchrestien aux vers 1121-1126, Calvin souligne que Dieu «a voulu que son Eglise fust en ce monde, pour batailler», <sup>56</sup> mais qu'«elle n'a jamais este accablee du tout» <sup>57</sup> et qu'il lui a réservé «son repos là hault aux cieulx» <sup>58</sup> où elle pourra chômer (v. 1142), écrit notre dramaturge, quand elle sera «... franche du mortel combat,» (v. 1141).

Telle qu'elle est formulée en 1604, cette tirade du chœur s'éloigne de l'esprit de Calvin comme de l'attitude des Juifs morts en martyrs pour leur foi (sous Antiochus) qu'il propose en exemple aux chrétiens réformés dans *Le second sermon*. <sup>59</sup> On ne peut que formuler des hypothèses quant aux raisons qui ont incité le dramaturge à faire ce changement. La métrique ne saurait être en cause car les mots «ton» et «du» ont la même mesure. Notre connaissance de la vie du dramaturge normand durant les trois années qui séparent les deux versions de sa tragédie ne nous permet pas non plus de discerner un événement qui l'aurait fait passer de la résistance spirituelle à la résistance armée. Reste l'hypotexte biblique lui-même, le livre d'Esther dans lequel Mardochée, après la mort d'Aman, obtient pour ses compatriotes le droit de «... tenir bon pour leur vie, afin d'exterminer, tuer, & détruire tout amas de peuple & de province en armes, qui les opprresseroient ...» (Est 8, 11). Dans la pièce, c'est Assuérus qui prend l'initiative de décréter à l'acte V: «Ce peuple en seureté mieux que devant remis, / Se vange impuniment de tous ses ennemis,» (vv. 1585-1586), laissant aux persécutés une latitude périlleuse face à leurs oppresseurs, telle qu'on la trouve accordée au verset 13 du même chapitre du livre d'Esther: «... à ce que les luifs fussent prests en ce iour-la pour se venger de leurs ennemis». Peut-être Montchrestien, à la relecture de la version de 1601, a-t-il voulu faire exprimer par ces choreutes, que nous supposons Juifs, la disposition belliqueuse que dénotaient les propos d'Esther et de Mardochée lorsqu'après la mort d'Aman ils réclamaient justice pour leur communauté dans les Écritures. En effet, Montchrestien a considérablement adouci les traits de la reine et de son oncle qui ne demandent plus vengeance que contre le seul Aman, Esther allant jusqu'à souligner: «Tout un peuple innocent, en pays estrange, / Par le trespas d'un seul soit sauvé de danger.» (vv. 1545-1546). Il aurait ainsi en 1604 rendu la pièce plus fidèle à sa source sacrée tout en préservant de tout excès vindicatif les personnages d'Esther et de Mardochée, ce souci de fidélité n'allant cependant pas jusqu'à lui faire supprimer les images néotestamentaires de ce chœur vétérotestamentaire. Quoi qu'il en soit, cette intervention chorale devait ainsi éveiller de nombreux échos dans la mémoire et le cœur des spectateurs se souvenant des conflits religieux qui avaient déchiré la France pendant trente-six ans et étaient à peine éteints ; échos qui se trouvaient amplifiés par les références néo-testamentaires des sizains suivants. En effet, l'image de «"La Nef de l'Eglise fidelle,» (v. 1125) se trouve dans les évangiles qui content l'épisode de Jésus et des apôtres (l'Eglise) réunis dans une

<sup>51</sup> *Ibid.*, f. 33v. Montchrestien exprime cette idée de Calvin en termes militaires aux vers 1111-1112: «"C'est l'évenement du combat. / "Qui fait connoistre le soldat ;».

<sup>52</sup> Jean CALVIN, *Le second sermon*, f. 25v.

<sup>53</sup> *Ibid.*, f. 26r.

<sup>54</sup> *Ibid.*, f. 26v.

<sup>55</sup> *Ibid.*, f. 35r.

<sup>56</sup> *Ibid.*, f. 31r.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> «... nostre propos : c'est de faire nostre prouffit des exemples particuliers des Martyrs qui nous ont precedez [...]. Pour n'estre trop long, ie prendray seulement les luifs qui ont este persecutez pour la vraye religion, tant sous la tyrannie du Roy Antioche, qu'un peu apres sa mort.», cf. *Ibid.*, f. 32r.

barque au milieu d'un lac agité.<sup>60</sup> De même l'évocation du chemin de croix, un supplice absent de l'Ancien Testament, rend l'actualisation évidente:

»La croix est sans cesse attachée  
»Sur l'espaule toute escorchée  
»De ceux que Dieu chérit le mieux :  
»Et pourtant allaires de joye,  
»Ils marchent par la dure voye,  
»Qui mene en la Cité des Cieux. (vv. 1127-1132)

Enfin, le chœur reprend un sujet traité dans les Béatitudes de Matthieu 5, 10-12:<sup>61</sup> le bonheur éternel qui attend les chrétiens morts pour leur foi. Les vers résonnent alors d'accents qu'on retrouve dans les martyrologes protestants de l'époque, comme dans le récit de la «fin heureuse» du célèbre magistrat Anne du Bourg qui alla au-devant de son supplice «avec un maintien ioieux & alegre», selon la description qu'Antoine de Chandieu en fait dans son *Histoire des persécutions, et martyrs de l'Eglise de Paris, depuis l'an 1557 [...]*.<sup>62</sup> Directement en rapport avec les événements qui la précèdent, cette intervention du chœur encourageant les Juifs à ne pas perdre espoir, s'emplit ainsi d'accents belliqueux et chrétiens qui auraient été à leur place dans une tragédie protestante au temps des guerres de Religion, mais en différent par l'absence de cible désignée ou de critiques d'un quelconque adversaire. Ainsi, ces vers peuvent se lire comme une exhortation chrétienne à la fermeté dans les tribulations jusqu'à l'«...eternel Sabat» (v. 1142). De fait, même si l'allusion au martyr a disparu des premiers sizains dans la version de 1604, brouillant momentanément les résonances calvinistes des vers, cette invite, par les images qu'elle emploie et la thématique qu'elle développe, semble encore s'adresser tout particulièrement aux huguenots: la tonalité réformée du vers 1103 («"Mais s'il veut de toy faire esprouvè,») trouve un nouvel écho quand est souligné le caractère incessant des persécutions auxquelles est soumis le fidèle marchant dans les pas du Christ et courant «"... toujours maint danger :» (v. 1123), mais enjoint de ne jamais désespérer. Ces caractéristiques sont celles du huguenot «fin de siècle» qui, selon Ruth Stawarz Luginbühl, craint que la paix imposée par Henri IV ne soit qu'un nouveau masque, plus insidieux, de la guerre.<sup>63</sup>

À l'acte IV, le chœur reflète la baisse de tension dramatique de la pièce: Esther ne risque plus la mort, l'accueil que lui a réservé son mari et la promesse qu'il lui a faite, «demande donc sans peur ...» (v. 1227), annoncent l'heureux dénouement sur cette terre et non au paradis pour les élus mis à l'épreuve.

---

<sup>60</sup> Cf. Luc 8, 22-23: «Or il aduint vn iour qu'il monta en vne nasselle, lui & ses disciples, & il leur dit, Passons outre le lac. Et ils se partirent. Or comme ils vogueoyent, il s'endormit, & vne tempeste de vent descendit au lac : tellement qu'ils s'emplissoyent d'eau, & estoyent en peril». On retrouve également ce récit en Mattieu 8, 23-24 et Marc 4, 34-37.

<sup>61</sup> «Bien-heureux sont ceux qui sont persecutés pour iustice : car le royaume des cieus est à eux. Vous serez bien-heureux quand on vous aura iniuriés & persecutés, & on aura dit toute mauuaise parole contre vous, à cause de moi, en mentant. Esioisissez-vous, & vous esgavez : car vostre loyer est grand és cieus : car ainsi ont-ils persecuté les Prophetes qui ont esté deuant vous». Ce sujet est traité également dans la seconde épître de Paul au Corinthiens 4, 10-11, 14 et dans la première épître de Pierre 1, 6-7 et 4, 12-13.

<sup>62</sup> HISTOIRE DES / PERSECVTIONS, / ET MARTYRS DE L'EGLI- / se de Paris, depuis l'An 1557. Ius- / ques au temps du Roy / Charles neuf- / uiesme. / [...] / LYON. / M. D., LXIII. / p. 425.

<sup>63</sup> 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*, sous la direction de M. Mastroianni, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 361-380 : p. 374.

Certes, ses derniers vers anticipent le destin d'Aman qui va voir brisées les fières cornes qu'il n'a pas su abaisser (vv. 1287-1288) – un souvenir sans doute du psaume 75, 5-6<sup>64</sup> – et les exemples qui sont invoqués appartiennent encore au «champ de Mars» (v. 1253), mais en dépit des sentences généralisantes, c'est peut-être l'intervention du chœur la plus proche des acteurs et des spectateurs, elle est destinée à chacun, embrassant dans son admonestation bourreaux et victimes, justes et pécheurs, reprenant et développant, fidèle à la doctrine chère à Calvin, ce qui fait l'objet de la foi du croyant éprouvé: l'intervention miraculeuse de Dieu. Le chœur, comme au prêche, part de l'exemple scripturaire d'Esther transfigurée par l'épreuve pour illustrer le mode d'action de Dieu qui «"... confond sans aucun effort / "Par le plus foible le plus fort.» (vv. 1273-1274). Le premier sizain (vv. 1239-1244) évoque ainsi le Psaume 33, 18-19<sup>65</sup> alors que le deuxième (vv. 1245-1250) rapproche Esther, sans la nommer, des autres héroïnes bibliques: Judith, Yaël ou Déborah. Pour illustrer plus avant l'action divine et la montrer à l'œuvre aussi bien dans le cœur de la reine que dans les victoires d'Aman, le chœur a recours à des exemples pris sur les champs de bataille, faisant dépendre courage et lâcheté de la volonté de Dieu seul. Des exemples parlant pour un public qui avait connu des décennies d'affrontements civils, mais qui appellent aussi à une humilité encore plus radicale qu'aux actes précédents, au risque de déposséder le fidèle de toute emprise sur sa destinée: le soldat est brave, «"Quand Dieu veut courageux le faire» (v. 1265) et la puissance du général n'est ni celle de son armée, ni celle de sa stratégie, car «"Si Dieu veut cette force peut, / "Et ne peut rien s'il ne le veut.» (vv. 1285-1286). Ces affirmations cependant étaient familières à un lecteur du livre des Juges 6, 14-16<sup>66</sup> qui voit le pauvre Gédéon mettre en déroute une armée avec quelques torches et trompettes et... l'aide de Dieu; et l'avertissement implicite au glorieux général Aman vibre des échos du psaume 44, 4, 7-8<sup>67</sup> qui souligne qu'aucune arme n'est efficace sans la volonté de Dieu:

"Pour estre eslevé de courage,  
 Pour tenir les grades premiers,  
 Pour commander tant de guerriers,  
 Ne t'en promets point davantage.  
 "Si Dieu veut cette force peut,  
 "Et ne peut rien s'il ne le veut.  
 Abaisse donc tes fieres cornes,  
 Ou bien tu les verras briser ;  
 Ne t'emporte par trop oser,  
 Et plante à ton desir des bornes.

<sup>64</sup> «L'ai dit aux fols, Ne faites point des fols : & aux meschants, N'esleuez point la corne. N'esleuez point vostre corne en haut...».

<sup>65</sup> «Voici, l'œil de l'Eternel est sur ceux qui le craignent, sur ceux qui s'attendent à sa gratuité, Afin qu'il les retire de mort ...». La crainte dont il est question ici n'est pas un synonyme de peur mais de piété, cf. Ps 130, 4-5: «Mais il y a pardon par devers toi, afin que tu sois craint. J'ai attendu l'Eternel : mon ame l'a attendu, & j'ai eu mon attente en sa parole».

<sup>66</sup> «Et l'Eternel regardant vers lui dit, Va avec ceste tiene force, & tu deliureras Israel de la main des Madianites. Ne t'ai ie pas envoyé ? Et il lui respondit, Las, mon Seigneur ! par quel moyen deliurerai-ie Israel ? Voici, mon millier est le plus pouvre qui soit en Manassé : & ie suis le plus petit de la maison de mon pere. Et l'Eternel lui dit, D'autant que ie serai avec toi : & tu fraperas les Madianites comme s'ils n'estoyent qu'un seul homme».

<sup>67</sup> «Car ils n'ont point conquis le pais par leur espee, & leur bras ne les a point deliurés : mais ta dextre, & ton bras, & la lumiere de ta face : pource que tu leur portois affection [...]. Car ie ne m'asseure point en mon arc, & mon espee ne me deliurera point. Mais tu nous deliureras de la main de nos aduersaires, & rendras confus ceux qui nous haïssent».

”Car qui ne se mesure point,  
”Se ruine en fin de tout point. (vv. 1281-1292)

Cette dernière tirade est un exposé simple et illustré qui débute avec le conseil d’attendre et d’espérer, rappelle comment Dieu vient donner du courage à ceux qui en ont le plus besoin, les rendant capables de vaincre ceux qui semblaient invincibles, et finit par une mise en garde contre l’ambition que dénonçaient les premiers vers prononcés par les choreutes à l’acte I. Ainsi prend fin le rôle didactique du chœur qui va cesser d’orienter l’attention des spectateurs alors que la tragédie atteint le dénouement maintes fois annoncé: le «trespas» (v. 293) du héros éponyme à l’acte I, sa «miserable aventure» (v. 597) à l’acte II, l’échec de ses assauts contre «”La Nef de l’Eglise fidelle,» (v. 1125) à l’acte III, sa ruine «de tout point» (v. 1292) à l’acte IV, désastres promis (génériquement) par les choreutes à qui se comporterait comme lui.

### Fonctions dramaturgiques et identité des chœurs intermédiaires

Les prises de parole du chœur ne se limitent cependant pas aux quatre interventions octosyllabiques en fin d’acte que nous avons examinées. En effet, à l’acte III et à l’acte V, Montchrestien fait précéder respectivement une et quatre tirades en alexandrins à rimes plates, vers réservés aux protagonistes, de l’abréviation «Ch.». Il utilise donc également les chœurs en cours d’acte, suivant en cela la pratique de nombreux dramaturges du XVI<sup>e</sup> siècle, au rang desquels Garnier, à qui Laudun d’Aigalliers reprochait de ne pas s’être limité aux chœurs de fin d’acte:

Je ne sçay pourquoy Garnier n’a observé cela : car il a mis dans un mesme acte deux ou trois chœurs, en divers endroits, de sorte que le chœur ne peut distinguer un acte de l’autre [...] il semble qu’en cela il n’aye pas voulu observer les preceptes en les negligean, ou qu’il ait failly pour ne tenir aucun ordre en ses Tragedies.<sup>68</sup>

Les chœurs intercalaires d’*Aman* revêtent alors les fonctions dramaturgiques que Florence de Caigny a mises en évidence chez Garnier: ils vont «inviter un messenger à parler» (vv. 1467-1470) et servir d’intermédiaire entre les scènes,<sup>69</sup> protégeant la vraisemblance pour donner le temps à un émissaire de porter un message et occupant la scène lors d’un changement d’acteurs et de décors, lorsque l’attention du spectateur doit passer à l’acte III des appartements d’Esther à la place publique sur laquelle elle envoie Athac pour parler à son oncle (vv. 871-876) et à l’acte V des appartements d’Aman, où il fait part de ses tourments à sa femme, à ceux d’Assuérus (vv. 1353-1358), puis des appartements de ce dernier à ceux d’Esther où se jouera le dénouement (vv. 1435-1467 et 1481-1490). Les interventions chorales au milieu de l’acte V soulignent donc le dynamisme de l’action qui y prend place.

Comme pour les tirades du chœur placées en fin d’acte, Montchrestien a veillé à ce que leurs vers unissent les moments qu’ils séparent. Ainsi, à l’acte III, sa brève intervention d’inspiration vétérotestamentaire (vv. 871-876) va résumer la prière avec laquelle Mardochée a ouvert l’acte, replongeant la pièce dans le climat de tension spirituelle qu’elle avait quitté avec les préoccupations

<sup>68</sup> Pierre LAUDUN D’AIGALLIERS, *L’Art poétique françois*, op. cit., p. 212.

<sup>69</sup> Florence DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, op. cit., p. 228.

d'Esther concernant l'état de détresse de son oncle, et préparant ainsi le chant du psaume 79 (vv. 879-934). De même, à l'acte V, se contentant cette fois d'exprimer les pensées de Perses qui auraient entendu les propos du tyran éponyme et de sa femme, ils se font d'abord l'écho d'une sagesse sociale commune qui veut que «"Quand l'on offense ceux qui tiennent le pouvoir / "La honte est le pay'ment qui s'en peut recevoir.» (vv. 1357-1358). Ce faisant, ils introduisent par contraste les premiers mots d'Assuérus qui décrit l'autre face de la rétribution, «"La grace comme on dit ne va point sans la grace ;» (v. 1359) et accentuent la surprise de la résolution qui suit: «"Il est mort le pauvre homme ...» (v. 1353), dit le chœur, je veux «Decerner à ce Juif un honneur nonpareil.» (v. 1390), termine le roi avant de s'adresser à son favori. La dernière intervention du chœur débute en prolongeant les remarques amères d'un Aman trop tard dégrisé, avec la comparaison convenue de la Fortune et de la roue, et se termine par un dizain dont les premiers vers s'exclament: «O changement du sort du tout inespéré ! / Celuy qu'on mesprisoit se void estre honoré, / Celuy qu'on adoroit à son tour se mesprise !» (vv. 1481-1483), introduisant l'action de grâce d'Esther qui est censée avoir reçue la bonne nouvelle du messenger pendant la dernière tirade du chœur: «En fin donc ma priere en surmontant la nuë, / O Monarque supresme est à toy parvenue ?» (vv. 1491-1492).

C'est ce rôle de liaison qui offre une explication possible à une particularité des chœurs intermédiaires à l'acte V. En effet, ainsi que nous l'avons précédemment remarqué, l'identité des choreutes est déterminée par celle des protagonistes qui les précèdent sur scène et, si à l'acte IV qui rassemble Esther et Assuérus, le chœur est juif, c'est que la reine y domine aussi bien en temps de parole que par l'importance dramatique de sa démarche alors qu'Assuérus n'y exprime que son amour pour elle. Ainsi à l'acte III, les choreutes qui interviennent après Esther et Athac sont juifs et à l'acte V, intervenant après les conversations d'Aman avec sa femme puis avec Assuérus, ils sont perses. Leur intervention va toutefois accompagner le basculement de l'influence des Perses aux Juifs, assurant la transition entre les scènes où Aman est encore le tout-puissant conseiller du roi et celles où, suite à l'intervention de la reine, il est condamné à mort et remplacé par Mardochée. Pour ce faire, le groupe choral va se diviser en deux. Cette scission est mise en évidence pour le lecteur par la différence de tonalité de leurs interventions mais surtout par l'apparition de deux tirades successives marquées chacune «Ch.» par l'auteur qui introduit de la sorte une distinction entre les deux troupes qui prennent la parole. Ceux qui commentent les derniers mots d'Aman s'expriment comme à la fin des deux premiers actes, avec indifférence, en vers sentencieux pour successivement condamner l'insubordination de Mardochée: «"En un homme de peu rien n'est moins suportable / "Qu'un insolent orgueil qui sert à tous de fable» (vv. 1355-1356), sans réagir à l'horrible sort auquel les conseils de Sarès le vouent, puis insister sur les dangers d'occuper une position en vue à la cour en ignorant l'angoisse poignante et digne du favori (vv. 1353-1358). Le chœur suivant (vv. 1439-1470) est très différent. Tout d'abord parce que ses alexandrins ne sont pas guillemetés, hormis en fin de tirade (vv. 1461-1466), ensuite parce que c'est l'unique moment de la pièce où il s'exprime à la première personne du singulier et du pluriel (vv. 1450, 1455, 1460, 1467-1469, 1490), enfin parce que ses membres s'interpellent entre eux ou bien s'adressent directement au spectateur avec un «Voyez» (v. 1440) suivi de la description de l'état physique et psychologique d'Aman qui ne parlera plus avant la dénonciation d'Esther, et c'est un portrait un peu surprenant pour qui vient d'entendre le grand vizir dire avec une lucidité résignée, «Du haut sommet d'honneur puissé-je devaler, / Ains qu'en son precipice on me face rouler.» (vv. 1433-1434), car le chœur nous dépeint un furieux:

Aman sans nulle doute est outré de courage.

Voyez comme il tempeste et boüillonne de rage,  
Comme son fiel enflé d'un noirastre courroux  
Le tourmente, l'agite & l'elance à tous coups ;  
Comme il fume d'ardeur, comme sa fiere teste  
Branle ses crins meslez, comme en place il n'arreste.  
Son œil flamboye ainsi qu'un feu presagieux, (vv. 1439-1445)<sup>70</sup>

Ces choreutes sont néanmoins bien perses comme en témoignent l'absence de tout accent scripturaire ou allusion au Dieu des Juifs dans leurs vers ainsi que l'usage qu'ils font du possessif, «nos meilleures villes» (v. 1460) et du démonstratif: «cette innocente race» (v. 1451), «ce peuple simple et bon» (v. 1452), «cette pauvre maison» (v. 1458) pour désigner les exilés. Il s'agit sans nul doute du peuple de Suze qui a pris connaissance de l'édit promulgué par Aman au nom du roi à la fin de l'acte II, «Mais cesson de parler & commençon à faire.» (v. 554), ce que confirme l'hypotexte biblique: «...l'ordonnance fut aussi proposee en Susan ville capitale. Mais le roy & Haman estoient assis pour boire, pendant que la cité de Susan estoit en perplexité.» (Est. 3, 15). On peut donc imaginer que ce groupe choral représente le peuple des rues à l'expression personnelle et chargée d'émotion, et dont les rares sentences trahissent l'amertume des «plus petits» (v. 1461) dont la vie ne compte pas aux yeux des «grands» (*ibid.*). Le premier groupe de choreutes (vv. 1353-1358 et 1435-1438) serait alors plus proche du pouvoir, ayant accès à la cour et fréquentant, bien que de loin, les grands qu'ils condamnent; des caractéristiques qui sont celles des chœurs intervenant à la fin des actes I et II. Si l'on admet cette hypothèse, il nous reste à caractériser le groupe qui, successivement exprime son soulagement à la nouvelle du renversement de situation entre Aman et Mardochée (vv. 1481-1483), manifestation typique du chœur populaire perse, puis énonce des sentences générales sur l'inconstance de la Fortune, une marque des chœurs perses indifférents qui associent l'image de la roue de la Fortune (vv. 1484-1490), qu'ils viennent d'évoquer à une reprise du quintil avec lequel ils terminaient l'acte I: «"La douceur de ses vains appas / "Tire souvent l'homme au trespas ; / "Elle nous fait une pipée ;» (vv. 292-294) devient «"Malheureux qui se fonde en ses trompeurs apas / "Puis que de nos perils elle fait ses esbas !» (vv. 1488-1490). Montchrestien n'indique pas que deux groupes s'y expriment, mais il est tentant d'imaginer que le premier groupe s'est rapproché du second au moment où le messenger a fait son rapport et que, réunis, ils conservent des voix distinctes. Cette intervention du chœur est la dernière car, conformément aux pratiques de l'époque, il ne reprendra pas la parole en fin d'acte.

### **Des chœurs déclamés ou chantés? En guise de conclusion**

La recherche des sources auxquelles Montchrestien a puisé pour composer les chœurs de son *Aman* nous a conduit à postuler l'identité des choreutes dans l'univers de la pièce: nous avons tenté

---

<sup>70</sup> Cette description d'un furieux est conforme à la médecine du temps, comme en témoigne André du Laurens, médecin d'Henri IV, dans son *Discours de la conservation de la veue, des maladies melancholiques, des catarrhes et de la vieillesse*: «Contemple les actions d'un phrenetique, ou d'un maniaque, tu n'y trouveras rien de l'homme ; il mord, il hurle, il mugle une voix sauvage, rouë ses yeux ardents, herisse ses cheveux, se precipite partout ...». Nous suivons l'édition André DU LAURENS, *Discours des maladies mélancoliques (1594)*, édition préparée, présentée et annotée par R. Suciù, Paris, Klincksieck, 2012, p. 16. On remarque que les manifestations sonores en sont absentes, sans doute parce qu'Aman parvient encore à «... sa fureur contenir ;» (v. 1449).

d'imaginer leur groupe socio-culturel d'appartenance. En guise de conclusion, c'est du point de vue du metteur en scène que nous souhaiterions les considérer. En effet, si nous n'avons aucune preuve que son adaptation du livre d'Esther ait jamais été jouée, le fait que deux autres de ses tragédies l'ont été – *Sophonisbe* à Caen en 1596<sup>71</sup> et *L'Écossaise, ou le desastre* à Paris en 1601 et 1604 et à Orléans en 1603<sup>72</sup> – nous permet d'affirmer que Montchrestien écrivait ses pièces en vue de la représentation. A-t-il aussi conçu les chœurs de la tragédie *Aman* pour la scène ou bien étaient-ils destinés à être seulement lus? C'est une éventualité que Montchrestien ne peut pas ne pas avoir envisagé car, comme l'écrit Béatrice Louvat-Molozay, les chœurs, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, tendaient à être supprimés lors des représentations de façon «quasi-systématique».<sup>73</sup> En effet, les chœurs placés en fin d'acte qui se limitent à des affirmations générales en octosyllabes, pouvaient facilement être omis, par une troupe insuffisamment nombreuse pour constituer un groupe choral et ayant choisi de conter la fable seule sans l'accompagnement moral de l'auteur. Il n'en allait pas de même pour les chœurs-personnages qui s'expriment en alexandrins au sein des actes III et V et dont nous avons postulé l'appartenance au peuple juif au troisième acte, et au perse, de deux milieux sociaux différents, au cinquième. Si notre metteur en scène disposait d'une troupe assez nombreuse pour accommoder des chœurs, on peut alors se demander comment leurs vers devaient être dits: chantés ou parlés?

La présentation en strophes isométriques de vers plus courts que ceux utilisés par les personnages et le travail des rimes semblent appeler le chant ou tout au moins le rendre très possible, si l'on accepte la règle énoncée par Béatrice Louvat-Molozay: «lorsqu'ils présentent une structure strophique orthodoxe, c'est à dire quand une même strophe et un même système métrique sont employés pour chacune des parties chorales, les chœurs furent assurément désignés à une mise en musique».<sup>74</sup> De plus, ainsi que l'a établi Frank Dobbins, les chœurs de *Porcie*, une des tragédies de Garnier qui a influencé la composition d'*Aman*,<sup>75</sup> ont été chantés.<sup>76</sup> Aucune indication n'est cependant donnée quant au style de musique prévu

<sup>71</sup> Dans la dédicace de cette tragédie à Madame de la Verune, Montchrestien espère que la lecture de sa pièce par sa bienfaitrice sera à la hauteur de la représentation, à laquelle elle avait assisté: «Il vous pleut prendre la peine d'asister à la representation de cete Tragedie, vous la prendrés encor', s'il vous plaist, de la lire.» Cf. *Sophonisbe, tragédie par A. Montchrestien...*, Caen, par la vevfve de Jacques Lebas, 1596, pp. 3-5: p. 5.

<sup>72</sup> Frances A. Yates a rapproché les passages de deux lettres écrites en 1601 et 1604 par l'ambassadeur anglais en France, avec la lettre publiée en 1897 par L. Avray («Revue d'Histoire littéraire de la France», 4, 1 (1897), pp. 89-91) et qui témoigne nommément d'une représentation de *L'Écossaise* en 1603 à Orléans. Cf. Frances A. YATES, *Some New Light on L'Écossaise of Antoine de Montchrestien*, «The Modern Language Review», 22, 1927, pp. 285-297. Cette comparaison lui permet d'affirmer que la pièce fut portée à la scène à Paris en 1601 et 1604. En effet, Ralph Winwood en 1601 rapporte avoir obtenu du chancelier Pomponne de Bellièvre l'interdiction de la «“Tragedy of the late Queen of Scottes”» (*ibid.*, p. 287) et Thomas Parry en 1604 relate l'arrestation des acteurs qui avaient donné «ye Tragedy of ye death of ye k. mother» (*ivi*) à Paris en dépit de la défense de représenter cette pièce. En 1603, le «lieutenant général à Orléans», quant à lui, fait part au même Pomponne de Bellièvre de la diligence avec laquelle il a obéi à ses «commandemens» et qui lui a permis de trouver le manuscrit de la tragédie interdite «nommée “l'Écossaise” aultrement “le Desastre”» (*ibid.*, p. 286) alors que la troupe de comédiens ambulants, dirigée par un certain La Vallée, qui avait osé la jouer, a réussi à lui échapper. L'historienne britannique souligne par ailleurs que La Vallée et sa compagnie étaient installés à l'Hôtel de Bourgogne (à Paris) en 1604 selon les recherches d'Eugène Rigal (*ibid.*, p. 287, n. 2). Ils y ont donc sans doute été rattrapés par la justice pour avoir bravé l'interdiction de représenter *L'Écossaise* comme ils l'avaient fait à Orléans 9 mois plus tôt.

<sup>73</sup> Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002 (chapitre II: «Les chœurs de la tragédie humaniste»), pp. 177-217: p. 213.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>75</sup> Cf. l'édition d'*Aman* réalisée par Seiver, *op. cit.*, p. 42.

<sup>76</sup> Frank DOBBINS, *Music in French Theatre of the Late Sixteenth Century*, «Early Music History», 13, 1994, pp. 85-122: pp. 106-107.

par Montchrestien qui a également pu envisager une déclamation de ses nombreux vers gnomiques. En effet, Alexandre Hardy, contemporain de notre dramaturge, écrit dans son «Avertissement au lecteur» que les sentences «tonnent dans la bouche de l'acteur et résonnent jusqu'en l'âme du spectateur». <sup>77</sup> En marquant de guillemets en 1604 plus de 85% des vers des interventions chorales qui n'en comptaient aucun en 1601, le dramaturge normand leur garantissait donc, s'ils étaient mis en scène, à défaut de chant, une prononciation déclamatoire destinée à les rendre plus frappants.

Il est toutefois deux chants choraux dans la tragédie, l'un à l'acte III destiné explicitement à être chanté et l'autre à l'acte V qui nous semble l'être par son introduction et sa nature. Dans le premier cas, Mardochée jouant le rôle de coryphée, invite le chœur qui s'est avancé à ses côtés pour implorer Dieu, à l'accompagner: «Retournon nous vers Dieu saint peuple de Sion, / Et luy chantons cet Himne en nostre affliction.» (vv. 877-878). Ils entonnent alors une belle et fidèle (à l'exception de l'introduction de la notion de paix, absente du verset 10, et du nom d'Aman ajouté au verset 12) paraphrase en quatrains d'alexandrins du psaume 79, plus connu des protestants, grâce au *Martyrologe* de Jean Crespin, sous le titre de *Chant des Martyrs de Meaux* (1546). <sup>78</sup> Dans cet hymne, les rimes plates des protagonistes font place à des rimes croisées. Cette présentation strophique permettait aux interprètes d'adapter, en dédoublant simplement une valeur par vers, la musique syllabique proposée par le psautier genevois pour les quatrains de vers hendécasyllabiques de Marot.

Dans le second cas, il s'agit des vers de clôture de la tragédie, que Montchrestien présente en 1604 comme le «Chœur des fideles, pris du Pse. CXXIII». Il n'y a donc aucun doute sur le groupe auquel appartiennent ces choreutes: comme à l'acte III, ils sont juifs. Il est toutefois difficile de déterminer qui Montchrestien incluait dans ce chœur final. En 1601, cette paraphrase du psaume 124 figurait après le mot «FIN» et pouvait donc être chantée par le même groupe que celui qui entonnait l'hymne avec Mardochée à l'acte III, voire être réservée à la lecture. En 1604, l'auteur semble indiquer qu'Esther au moins joint sa voix à celles de Mardochée et du chœur, peut-être accompagnée de ses suivantes à qui le dramaturge a donné des noms juifs. Les vers sont des alexandrins regroupés en sizains aux rimes tripartites. Comme pour l'hymne de Mardochée, Montchrestien a donc paraphrasé un psaume en alexandrins avec un schéma rimique particulier, et s'il ne l'introduit pas explicitement comme un chant, en 1601, il le fait précéder de l'annotation «SUR LE PSAL. CXXIII», une précision qu'il a jugé

---

<sup>77</sup> Cf. Alexandre HARDY, «Avertissement au lecteur», dans *Œuvres complètes*, t. V, Targa, 1628. Cité par Tiphaine POCQUET, *Les sentences dans le théâtre de Robert Garnier : une communauté de l'impossible ?* dans *Politique des lieux communs*, sous la direction de L. Forment, T. Pocquet et L. Stambul, «La Licorne. Revue de langue et de littérature française», 120, 2016, pp. 125-135: p. 127. Sur les fonctions des vers guillemetés dans le théâtre de la Renaissance, voir l'étude approfondie de Jean VIGNES et Nina HUGOT, *Sentences et guillemets gnomiques dans la tragédie du XVI<sup>e</sup> siècle*, dans *Lire le théâtre. Pratiques et théories de la lecture du théâtre français des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Actes du colloque des 26 et 27 novembre 2020, Université de Strasbourg, sous la direction de S. Berrégard, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2024, pp. 113-143.

<sup>78</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 une 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 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 voll., I, pp. 493-500. D'après Marguerite Soulié, le psaume 79 aurait été choisi par les rescapés de la Saint-Barthélemy 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.

superflue à l'acte III pour le chant du psaume 79, rendue sans doute nécessaire ici par la plus grande liberté qu'il prend avec l'original biblique, et qui constituait vraisemblablement un indice sur le timbre à adopter. En 1604, la référence au psaume demeure, alors que l'auteur place le mot «FIN» après le chœur, en imposant ainsi l'interprétation dans toute représentation.

De fait, c'est avec ce psaume que cette tragédie biblique se clôt vraiment, car il chante l'accomplissement de la promesse qui ouvrait la quatrième tirade du chœur (vv. 1239-1241), comme en atteste sa présentation par Bèze dans la Bible dont nous avons tout lieu de croire que s'est servi Montchrestien: «Action de graces touchant la delivrance donnee à l'Eglise par la seule faveur du Seigneur, & sur la puissance duquel elle se fonde pour l'advenir».<sup>79</sup> Comme le psaume 79, mais pour des raisons moins sinistres, c'est un psaume célèbre dans la communauté réformée: il sert de *Te Deum* pendant les guerres de religion<sup>80</sup> (et ce probablement dès 1562),<sup>81</sup> et est encore entonné par les Genevois pour fêter puis commémorer leur victoire lors de l'Escalade savoyarde de 1602.<sup>82</sup> La musique en était donc bien connue, au-delà même des cercles protestants. Son adaptation au chœur ne pouvait cependant se faire sans répéter la première ligne mélodique et dédoubler deux valeurs par vers, car la paraphrase de Bèze pour laquelle elle avait été composée, était divisée en quintils de décasyllabes.<sup>83</sup> On peut se demander ce qui a incité Montchrestien à opter pour des strophes plus amples; sans doute étaient-elles plus appropriées au déploiement des belles images qui n'étaient qu'évoquées dans les versets du psalmiste et plus accueillantes pour les actualisations du dramaturge.

Avec ces deux interventions chorales, Montchrestien va ainsi mettre en scène, à l'acmé et au dénouement de sa tragédie, une pratique propre au culte protestant. En effet, le chant des psaumes en français est devenu le «fondement de la culture huguenote»<sup>84</sup> depuis que Calvin, reprenant et complétant avec Bèze les premières traductions d'inspiration évangélique de Marot, en a fait un incontournable de la pratique cultuelle réformée. Le chœur accompagnant Mardochée dans son hymne ou son chant d'allégresse reproduit donc un moment essentiel du culte calviniste: l'assemblée réunie autour de son pasteur entonne un psaume. Lorsque les guillemets des vers gnomiques s'effacent et que se taisent aussi bien les appels à la modestie et à la tempérance antiques que les exhortations à la constance et à l'espoir bibliques, les choreutes n'expriment plus la morale de la tragédie, ils manifestent la foi son auteur.

---

<sup>79</sup> BdG, f. 277v.

<sup>80</sup> Cf. Beat FÖLLMI, *Du bûcher au champ de bataille : le chant des psaumes pendant les conflits confessionnels au XVI<sup>e</sup> siècle*, «Revue d'histoire du protestantisme», 5, 2/3, 2020, pp. 357-377: p. 371.

<sup>81</sup> C'est à dire dès le début des guerres de religion. En effet, après avoir appelé les Réformés à prendre les armes en mars 1562, le prince de Condé s'empare de la ville d'Orléans en avril de la même année. Agrippa d'Aubigné conte dans son *Histoire universelle* que les protestants auraient salué l'entrée de leur chef vainqueur dans la ville en entonnant le psaume 124 dans la paraphrase de Bèze dont ils avaient modifié le premier vers en « Or peut bien dire Orleans maintenant » au lieu de « Or peut bien dire Israël maintenant », cf. Agrippa D'AUBIGNE, *Histoire universelle*, t. II (Livres III & IV), édité avec une introduction et des notes par A. Thierry, Genève, Droz, 1982, pp. 22-23.

<sup>82</sup> «C'est l'affaire dite de l'Escalade, second coup de main préparé par le duc de Savoie contre Genève, pendant l'été de 1602, et exécuté dans la nuit du 11 au 12 décembre. Théodore de Bèze, malgré son grand âge, voulut en cette circonstance remonter en chaire, pour rendre grâces, et il fit chanter le psaume CXXIV : *On peut bien dire, Israël, maintenant : Si le Seigneur pour nous n'eût point été*, etc.», cf. M. A. MUNTZ, *Les deux temples de l'Église réformée de Paris sous l'Édit de Nantes*, «Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français», 1853, II, 5-6, pp. 247-288: p. 275, n. 1.

<sup>83</sup> Clément MAROT, Théodore DE BEZE, *Les psaumes en vers français avec leur mélodies, fac-similé de l'édition genevoise de Michel Blanchier, 1562*, publié avec une introduction de P. Pidoux, Genève, Droz, 1986, pp. 428-430.

<sup>84</sup> Comme le souligne Patrice Viet, «Le psautier devient, avec la Bible, le fondement de la culture huguenote», cf. Patrice VIET, *Le Chant, la Réforme et la Bible*, in *Le Temps des Réformes et la Bible*, op. cit., pp. 659-681: p. 678.