

LE THÉÂTRE DE L'ENVIE (1315-1640)

*Actes du colloque international de Metz  
(5-7 octobre 2006)*

© Centre de Recherche « Écritures », 2010  
Université Paul Verlaine - Metz

ISBN : 978-2-917403-18-1  
ISSN : 2100-2711

Tous droits réservés  
réimpression ou reproduction interdite  
par quelque procédé que ce soit, notamment par microfilm, xérographie,  
microfiche, offset, microcarte, etc.

Comité de lecture : Jean-Pierre Bordier (Université Paris Ouest Nanterre La  
Défense), Jean-Frédéric Chevalier (Université Paul Verlaine – Metz),  
Sophie Conte (Université de Reims Champagne-Ardenne), Danielle  
Quéruel (Université de Reims Champagne-Ardenne)

Mise en page, typographie  
Catherine Maillot, ingénieur d'études, UPVM

Conception de la couverture  
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

Photo de couverture : « Aglaure en rocher », gravure de J. Matheus. *Les  
Métamorphoses d'Ovide*, traduction en prose française par M. Renouard. –  
À Paris : chez Pierre Billaine, 1637. © Bibliothèques-Médiathèques de Metz  
– cote ATR 3879 (Cliché Serge Osswald).

LE THÉÂTRE DE L'ENVIE (1315-1640)

*Actes du colloque international de Metz  
(5-7 octobre 2006)*

Textes réunis par  
Jean-Pierre Bordier et Jean-Frédéric Chevalier

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE - METZ  
CENTRE DE RECHERCHE « ÉCRITURES »

Collection *Recherches en Littérature*  
N° 6 – 2010





Jean-Pierre BORDIER  
Centre des Sciences de la Littérature française  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Jean-Frédéric CHEVALIER  
Centre Écritures  
Université Paul Verlaine - Metz

## AVANT-PROPOS

Notre temps n'aime guère parler de l'envie. Dans l'usage du français d'aujourd'hui elle a changé de nom et son nom a changé de sens. Nous appelons *envie* n'importe quel désir, fugace ou obstiné, impérieux comme une passion ou si léger qu'il est à peine ressenti. Au lieu d'*envie*, nous parlons de *jalousie*, comme si nous voulions cacher le visage de la haine sous un masque emprunté à l'amour. L'envie est pourtant une des notions les plus constantes dont la civilisation occidentale ait fait usage pour édifier sa conception de l'homme. En elle se rejoignent et souvent se confondent l'héritage de la philosophie antique et la morale du christianisme. Les définitions et les distinctions posées par Aristote sont restées acquises pour toujours. Par l'intermédiaire de Cicéron elles ont nourri la tradition rhétorique. Les *Métamorphoses* d'Ovide et les tragédies de Sénèque ont dessiné la figure de l'envie. Les images du serpent, du ver, du chien, de la rouille lui sont restées attachées. La Bible connaissait l'envie de l'Accusateur, ennemi de Job, l'envie qui a fait entrer la mort dans le monde (*Sagesse* II, 20). Les moines des premiers siècles ont donné à *invidia* le second rang dans le septénaire des « péchés capitaux ». À peine est-elle moindre que l'orgueil, car si le remède à l'orgueil est l'humilité, idéal des cénobites, contre l'envie il ne faut rien moins que la première et la dernière des vertus, la charité. Intégrant à nouveau la sagesse des Anciens dans la doctrine et dans la pratique sacramentelle, les scolastiques, les prédicateurs et les moralistes du Moyen Âge, qui furent imprimés, médités et enseignés au moins

jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, ont analysé les subdivisions et les ramifications de l'envie, ses conséquences et ses remèdes. Ils ont suivi les liens qui la rattachent à la colère et surtout au désespoir, forme ultime de l'*acedia* – l'*acedia* refroidit l'amour de Dieu, l'envie éteint l'amour du prochain. La satire médiévale aimait attribuer à chaque état de la société un vice privilégié. Quand le diable maria ses filles, disait-on, il donna Superbia aux chevaliers, Avaritia aux *vilains*, Luxuria à tout le monde, mais il réserva Invidia aux clercs (d'autres disent aux moines). Vice des égaux (« le potier envie le potier »), l'envie naît de la comparaison des mérites, de la rivalité et de la compétition pour l'excellence. Pêché de la langue, elle guette ceux qui font profession de parler... et d'écrire. Peu d'auteurs supportent la critique sans l'imputer à l'envie de quelque Zoïle : l'antonomase compte parmi les topoi préférés de la Renaissance, mais les prologues des romanciers et les chansons des trouvères n'ignoraient pas l'accusation d'envie : les *losengiers* sont des rivaux en poésie autant, voire plus, que des rivaux en amour. L'envie se répand partout où règne l'ambition du pouvoir, surtout auprès du prince dont la faveur fait les carrières. Dès qu'il y a cour, il y a envie : on l'a dit dès le XII<sup>e</sup> siècle et on n'a cessé de le répéter.

Le Moyen Âge fut riche en illustrations allégoriques de l'Envie. Envier signifie regarder d'un œil malveillant, jeter le mauvais œil. L'envieux est à la fois celui qui, tel un oiseau de nuit, voit mal, parce que son regard ne peut accepter la lumière, et celui dont le regard est conçu comme une arme. Dans les chants XIII et XIV du *Purgatorio* de Dante, les paupières des envieux sont percées d'un fil de fer parce que ces pécheurs n'ont pas supporté de voir le bonheur d'autrui. L'envie ne se réduit donc pas à la jalousie : l'envieux se détruit lui-même en refusant d'aimer son prochain et, même après la défaite, voire la mort, de sa victime, il ne peut trouver la sérénité. Il est éternellement malheureux puisqu'il ne peut s'accepter lui-même. Pour pouvoir aimer autrui il faut d'abord pouvoir s'aimer soi-même. En rappelant notamment le meurtre d'Abel par Caïn, les mystères dénonçaient les crimes commis par ce péché et adressaient un avertissement à leur public. Les moralités participaient de ce même dessein didactique. L'envie avance donc masquée ; elle naît de la rivalité, qu'elle exaspère jusqu'à la haine et jusqu'au meurtre ; elle se plaît auprès du pouvoir, suscite ou corrompt l'ambition de régner.

Progressivement les conflits religieux du XVI<sup>e</sup> siècle ont, à leur tour, investi la scène en laissant l'envie répandre sa fureur. L'envie aussi a une

histoire, liée aux changements sociaux et à l'évolution des idées. On a pu lui prêter moins d'attention dans la société morcelée et violemment hiérarchisée du haut Moyen Âge. L'urbanisation, l'organisation des métiers en corporations (dont les universités), une mobilité sociale accrue, le développement des appareils gouvernementaux, l'essor de la diplomatie ouverte ou secrète, l'affirmation du pouvoir personnel des princes et potentats la font revenir au premier plan, en France et en Italie, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle.

C'est aussi l'époque d'un renouvellement sans précédent du théâtre et de l'art. On multipliait et renouvelait les représentations en littérature et en peinture. Leon Battista Alberti, dans le *De Pictura*, fut le premier à analyser le portrait de Calomnie par Apelle d'après la description de Lucien ; il permit ainsi à Botticelli de rivaliser avec un illustre modèle. Le théâtre sut ainsi s'enrichir de l'apport de la peinture. L'envie anime la vie de l'art : autant de raisons pour qu'elle occupe au théâtre une place majeure comme thème moral, comme personnage allégorique, comme ressort dramatique. Telle est la première justification d'un colloque sur le « Théâtre de l'Envie ».

Les années 1980 ont été riches pour l'étude de l'envie dans les civilisations antique et médiévale avec les travaux de Mireille Vincent-Cassy (« L'envie au Moyen Âge », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 35, 2, 1980, p. 253-271) et de Katherine M. D. Dunbabin et M. W. Dickie sur l'iconographie antique de l'Envie (dans *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 26, 1983, p. 7-37). En 2000, Carla Casagrande et Silvana Vecchio ont réservé un chapitre de leur livre à l'histoire de ce péché au Moyen Âge (*I Sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, 2000). En 1990, René Girard avait publié à Paris, chez Grasset, *Shakespeare : les feux de l'envie* et récemment, Fabrice Wilhelm, dans les Actes du colloque qu'il a organisé à Mulhouse (*L'Envie et ses figurations littéraires*, Éditions Universitaires de Dijon, 2005), a privilégié les liens entre psychanalyse et littérature. Mais aucune étude n'a jusqu'à ce jour été intégralement consacrée à la mise en scène de l'envie dans le théâtre de la fin du Moyen Âge au début du classicisme. Il restait ainsi un vaste champ d'investigation pour qui désirait étudier la représentation de ce péché / passion / maladie de l'âme au théâtre, que celui-ci fût représenté ou simplement récité ou lu. Or des spécialistes du théâtre médiéval et humaniste ont publié depuis quelques années des études et des éditions critiques de pièces où l'*invidia* joue un rôle déterminant. Nous avons souhaité réunir plusieurs de ces chercheurs

afin de réaliser le premier volume consacré à la présence de l'Envie dans le théâtre médiéval, humaniste et baroque. Ce colloque international, qui réunit à Metz une vingtaine de spécialistes de ce théâtre, s'est ainsi attaché à déterminer les sources de la théâtralisation de l'Envie avant d'analyser les enjeux politiques, religieux et esthétiques de ce théâtre entre 1315 et 1640. La date de 1315 correspond à la renaissance de la tragédie en Italie ; 1640 n'est pas un terme en soi, mais étudier convenablement la place et le rôle de l'envie dans le théâtre classique en France nécessiterait l'organisation d'un autre colloque.

Avant de nous interroger sur la place et la fonction de l'Envie dans le théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance, il était nécessaire de poser les bases linguistiques et culturelles de cette thématique dans l'Antiquité<sup>1</sup>. Dans la première communication (« Les mots de l'envie »), Monique Bile étudie la signification des différents termes désignant l'envie dans l'Antiquité. L'envie, qui provient d'une frustration de celui, homme ou dieu, qui voit le bonheur d'autrui jugé immérité, reçoit une expression linguistique souvent fondée sur le vocabulaire de la vue. Certes les termes grecs sont opaques : φθόνος, terme dominant, n'a pas été étudié par les Grecs de l'Antiquité, probablement parce qu'il désigne une réalité ancrée dans la nature humaine et qu'on ne peut qu'enregistrer ; ζήλος, sémantiquement ambivalent (valeur positive ou négative), se prêtait mal à une investigation scientifique ou présentée comme telle. En revanche, la thématique de l'œil est affirmée avec βασκανία « le mauvais œil », terme que les Anciens ont glosé en le rattachant à la magie et à la sorcellerie. Le vocabulaire latin va dans le même sens, avec le verbe *inideo* « regarder d'un œil malveillant », dont dérive l'adjectif *inuisus* au sens très fort de « haï », « détesté ». Le latin est, en outre, sensible à la manifestation physique de l'envie, désignée, à partir du 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C., par *liuor*, « paleur », d'où « jalousie », « envie ». Plus qu'une variante stylistique de *invidia*, le substantif *liuor* témoigne du réalisme des écrivains latins concernant l'envie. Grecs et Latins se rejoignent dans la perception d'un état psychologique appréhendé par la vue.

---

1 Les présentations des communications ont été réalisées à partir des résumés fournis par chaque participant avant le colloque. Nous remercions chacun d'eux d'avoir ainsi permis de rendre la discussion encore plus riche.



Jacques Elfassi présente ensuite « la réception de l'envie dans la pensée médiévale à travers l'œuvre d'Isidore de Séville ». En effet, sans prétendre innover, Isidore de Séville (VII<sup>e</sup> siècle) sut résumer en quelques phrases l'essentiel des arguments destinés à décrire et dénoncer l'envie. Comme il eut un large succès au Moyen Âge (au moins trente textes médiévaux fustigent l'envie en reprenant ses termes), il contribua, parmi d'autres, à l'établissement d'une thématique commune. Isidore et ses lecteurs médiévaux insistent notamment sur le caractère irrationnel de l'envie, puisque l'envieux est à lui-même sa propre victime, et ils décrivent longuement les souffrances de l'envieux : l'envie torture, elle brûle, elle ronge ses victimes. Ce sont des descriptions semblables qui influenceront les illustrations allégoriques de l'Envie dans le théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance.

S'inspirant du théâtre de l'Antiquité romaine le premier théâtre humaniste latin en Italie, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, a spontanément réservé une place de choix à l'envie dans ses intrigues au caractère souvent allégorique. Stefano Pittaluga (« Leon Battista Alberti, *Philodoxus* e l'*invidia* ») montre que les thèmes de l'envie et de l'amitié sous-tendent l'ensemble de l'œuvre de Leon Battista Alberti, et notamment sa comédie intitulée *Philodoxeos fabula*, écrite à l'âge de vingt ans, puis réécrite dix ans plus tard. Rejeté par sa famille après la mort de son père, Leon Battista Alberti garde une profonde blessure qu'il tente de guérir par l'écriture. L'envie est certes celle dont il fut victime, mais elle devient même le symbole de la condition humaine, comme le montre son ami Leonardo Dati dans sa tragédie *Hiensal* lors du concours que Leon Battista Alberti a organisé lui-même à Florence sur le thème, très significatif, de l'amitié, puis, après l'échec de ce premier concours, de l'*invidia*. On trouve d'ailleurs dans les *Intercenales* un portrait allégorique saisissant d'*Invidia* et de sa fille *Calumnia*. Mais déjà la comédie *Philodoxus*, mettant en scène des personnages aux noms symboliques comme *Doxia* (pour *gloria*) et *Phimia* (pour *fama*), proposait, de fait, une analyse fine du rôle des passions. Le jeune *Philodoxus*, amoureux de *Doxia*, tente de conquérir les faveurs de sa belle grâce à l'aide de *Phroneus*, mais il doit affronter un rival, *Fortunius*. Stefano Pittaluga montre que *Philodoxus* est une projection de Leon Battista Alberti lui-même et que l'*invidia* dont *Philodoxus* est victime est la même que celle dont Alberti – et, plus généralement, tous les auteurs – fut victime dans sa vie.

Progressivement, de 1315 à 1442, rappelle **Jean-Frédéric Chevalier** (« Le monstre *Liur*, « dieu des crimes », dans *Hiensal* de Leonardo Dati : personnage, masque ou illusion ? »), les premières tragédies latines de l'humanisme italien s'inspirèrent du rôle dramatique joué par l'envie dans les tragédies de Sénèque. L'envie n'était plus seulement l'allégorie peinte par Giotto dans la Chapelle Scrovegni de Padoue : elle s'incarnait en des personnages, voire devenait le personnage protagoniste. Par leur teint blême et livide, les personnages portaient même le masque de l'envie. La chute des rois et des princes ne devenait donc plus l'œuvre des vicissitudes de la Fortune, mais le résultat de l'action concertée de puissances infernales. Pire encore, l'envie seule pouvait ronger les cœurs et transformer ses adorateurs en disciples des Furies. Il n'était plus besoin d'alibi surnaturel pour justifier les guerres civiles ou les meurtres fratricides : l'envie règne dans le cœur des grands. L'Envie conçue et représentée comme un monstre permettait de bâtir une intrigue servant de miroir aux princes. Leonardo Dati, dans l'unique pièce qu'il ait composée (*Hiensal*, 1441-1442), consacre ainsi l'intrigue de sa tragédie à un personnage allégorique, *Invidia*, qui, alors qu'il est connu de tous et qu'il est l'instigateur du massacre final, n'apparaît jamais sur scène. Leonardo Dati livre ainsi sa lecture tragique d'une page de l'histoire romaine transmise par Salluste.

Ce premier théâtre humaniste italien se développait parallèlement à un théâtre sacré et profane en langues vernaculaires. Si les trames théâtrales sont différentes, les ressorts dramatiques et les enjeux moraux et didactiques sont proches. **Jean-Pierre Bordier** (« L'envie dans le théâtre des mystères et des moralités, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles ») étudie la présence de l'envie dans le théâtre de la fin du Moyen Âge français. Déjà présente, mais d'une manière encore sporadique, dans la littérature narrative du XIII<sup>e</sup> siècle, l'envie y est bien définie et distinguée de notions voisines comme la convoitise et l'indignation satirique, mais c'est aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles que moralistes et chroniqueurs lui attribuent un rôle important dans la vie individuelle, dans la vie sociale et politique et dans l'histoire du salut. Dans l'esprit de la courtoisie contemporaine, la *Moralité de Langue envenimée* donne le nom d'Envie au personnage qui se comporte comme les *losengiers* de l'ancienne lyrique amoureuse. Péché de la langue, elle compromet l'honneur des dames par le moyen de la calomnie et combat Franc Cœur, la noblesse morale. Les grandes moralités religieuses énumèrent les « branches » de l'envie, les fautes qu'elle fait commettre et les réparations appropriées. Suivant le modèle des *Sommes de confesseurs*, ces pièces

ne proposent d'autre remède que le sacrement de Pénitence. Dans la vie sociale, l'envie affecte au premier chef les puissants ; elle ne leur fait pas craindre de perdre leur domination et leur richesse, mais seulement le monopole qu'ils revendiquent. Les pauvres ne sont exempts d'envie que s'ils s'abstiennent de toute révolte ; sans la patience, ils perdraient leur seul bien, le paradis qui leur est promis. L'envie joue aussi un rôle de premier plan dans l'histoire du salut et, aux yeux de l'Église, dans l'histoire tout court. C'est elle, et non plus seulement l'avarice, qui pousse Judas à trahir le Christ, qui inspire les crimes d'Hérode et celui de Caïn. Elle procède de l'envie primordiale conçue par Lucifer, furieux d'apprendre que l'homme accéderait à la béatitude dont l'a privé son orgueil. L'envie dévore les aînés qui ne supportent pas la présence d'un cadet. Depuis longtemps l'Église imputait à l'envie l'hostilité des juifs au Christ et à ses disciples ; dans les mystères, cette imputation légitime la persécution religieuse.

Le rire et l'envie sont-ils antinomiques ? Plaute lui-même n'est pas sans fustiger ce vice dans ses pièces. Marie-Odile Grosselin-Harter s'interroge ainsi sur « le double visage », comique et tragique, « de l'envie dans l'œuvre théâtrale de Johannes Harmonius Marsus », auteur humaniste italien de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Cette œuvre, tirée de l'oubli par des travaux récents publiés en Belgique, en Allemagne et en Italie, est constituée, d'une part, d'une comédie, *Stephanium*, écrite sur le modèle des pièces de Plaute et de Térence, et d'autre part d'une tragédie historique : *De Rebus Italicis deque Triumpho Ludovici XII Regis Francorum*. Étudier deux pièces de genre différent permettait de confronter deux visages de l'*invidia*. Dans la comédie, qui offre bien des similitudes avec l'*Aulularia* de Plaute, l'envie est présente dans plusieurs occurrences de vocabulaire concentrées dans un unique et court passage de la scène 3 de l'acte III qui semble voir triompher Gète, l'esclave. En effet, le *seruus* réussit à dérober à son vieux maître, Hégion, un trésor qui le comble d'abord de bonheur, puis d'inquiétude. Nous assistons alors à un renversement des rôles, comme si l'esclave, en volant l'or du *senex*, avait en même temps endossé le rôle du vieil avare. L'*invidia*, comme dans la comédie de Plaute, semble indissociable de la *cupiditas*. Mais cette inversion ne dure que l'espace de sept vers et le comique reprend ses droits. En revanche, cette funeste passion, dans la tragédie, connaît un développement plus large et plus diversifié car elle touche aussi bien les hommes que les héros mythologiques et les dieux, mais surtout le tyran Sforza, qui a usurpé le pouvoir sur le duché de Milan. Or, c'est précisément ce pouvoir que revendique le Roi Louis XII, héritier de

son aïeule Valentine Visconti et représentant du Christ sur terre. À lui sont associées les vertus de *Iustitia*, *Fides*, *Pax*, en totale opposition avec l'*invidia* du tyran, habité par un *furor* emprunté aux œuvres de Sénèque et de Claudien. La fureur de l'envie s'enrichit de connotations politiques, religieuses, philosophiques et morales.

Jelle Koopmans se demande si l'envie est absente du théâtre profane français comme pourraient le laisser croire un regard superficiel et des idées préconçues. Il constate qu'il n'en est rien, ni dans le théâtre polémique ni dans la farce qui s'épanouissent entre 1450 et 1550. Le nom apparaît dans certaines sotties, soit pour rappeler des thèmes satiriques traditionnels comme l'envie des moines, soit dans une acception élargie, « soucis, maladie, mélancolie », comme si tous les malheurs de l'existence pouvaient lui être imputés. C'est que pour prendre du bon temps, il faut faire fi de l'envie et des envieux. Les dieux aussi sont envieux, en particulier, bien sûr, Saturne, qui veut détruire le genre humain (*La Cène des dieux*). S'il reste vrai, en définitive, que la sottie attaque plus volontiers l'ambition que l'envie, la farce montre l'envie bien qu'elle la nomme rarement. La jalousie amoureuse, qui surgit à l'improviste, de préférence à la faveur d'une confession extorquée, se rapproche plus d'une fois de l'envie et dans quelques occasions rares, mais significatives, les personnages agissent par pur désir de faire le mal, en vertu d'une cruauté gratuite qu'on ne pourrait appeler, au Moyen Âge, d'un autre nom que l'envie.

La place occupée par l'envie dans l'intrigue des tragédies devient prépondérante au XVI<sup>e</sup> siècle. Les communications suivantes ont étudié les enjeux religieux et politiques de l'envie dans le premier théâtre humaniste en France. George Buchanan a ainsi renouvelé la forme et l'inspiration du théâtre médiéval tout en prolongeant cette même réflexion sur les pouvoirs de l'envie dans le cœur des grands personnages. Carine Ferradou (« Les *invidi* dans *Baptistes sive Calumnia* de George Buchanan, 1577 ») rappelle que les thèmes de l'envie / la jalousie, mis en relief dès le prologue de la tragédie sacrée néo-latine de George Buchanan, constituent un des principaux ressorts de l'agencement dramatique : l'action est certes très réduite dans *Baptistes*, et dès le Prologue, voire bien avant pour un public connaissant les Évangiles, on sait que Jean-Baptiste va mourir, à la demande de l'ambitieuse et cruelle épouse d'Hérode. La dramaturgie choisie par G. Buchanan n'est donc pas celle du suspens et de la surprise. À y regarder de plus près, il est possible de découvrir une sorte de mécanique

fatale sous-tendant le déroulement des neuf « épisodes » de la tragédie. C'est le sentiment de l'*invidia* qui est présenté comme le moteur de tous les efforts, d'abord séparés, puis conjoints, des deux personnages opposés au prophète (la Reine et le rabbin Malchus), aboutissant à l'exécution de celui-ci. Ces *invidi* sont parmi les premiers personnages de « mauvais conseillers » qui peupleront le théâtre humaniste et classique. L'union des deux êtres machiavéliques souligne particulièrement les accointances de l'*invidia* avec l'intolérance, la violence et le penchant à la tyrannie, plus forts que la voix de la modération, incarnée par le rabbin Gamaliel, honnête et juste. Ainsi Buchanan insiste sur les liens parfois dangereux entre psychologie et politique. Face aux deux *invidi*, se dresse le prophète pur et innocent, qui reste solitaire mais inébranlable devant les assauts successifs de la calomnie, comme le souligne le Chœur des Juifs éprouvant de la sympathie pour lui. Ce contraste entre les protagonistes, les commentaires du chœur et l'avertissement du prologue (selon lequel le sujet de la tragédie, ancien par son origine biblique, reste actuel à cause de la permanence et de l'universalité de l'envie et de la calomnie), ajoute une dimension « idéologique » à la portée traditionnellement morale et didactique de l'*invidia*. Les références implicites à l'actualité brûlante du xvi<sup>e</sup> siècle et l'assimilation inévitable du prophète aux grandes figures de la Réforme font songer à une utilisation « protestante » du thème de l'*invidia* chez Buchanan, qui, comme bien des écrivains de son temps, renouvelle ainsi un *topos* très ancien.

Les trois communications suivantes insistent sur la place importante accordée à l'*invidia* dans le théâtre scolaire. **Éric Syssau** prend l'exemple de deux pièces composées en latin par Jean Rose au collège de Navarre à la fin des années 1550 (« Expressions de l'Envie dans la *Palæstra* de Jean Rose, élève au collège de Navarre, 1557-1558 »). Le récit par les historiens de la chute de Chilpéric, petit-fils de Clovis et roi des Francs, inspira à Jean Rose l'idée d'une tragédie latine élaborée à l'imitation des pièces sénéquiennes. Nouvelle Clytemnestre, Frédégonde, l'épouse de Chilpéric, reconnaît que l'envie fait battre son cœur au moment où elle trame l'assassinat de son époux avec son amant. Les vers 126-127 et 134-138 de l'*Agamemnon* de Sénèque permettent à Jean Rose de construire la personnalité de Frédégonde. Dans une seconde pièce, inachevée, consacrée à Antoine, le rival malheureux d'Octave, l'Envie transparait à travers la figure de la Furie Érymnis. Éric Syssau montre alors que l'envie nourrit l'inspiration du théâtre scolaire parce qu'elle est elle-même au cœur de la vie des collègues. La rude concurrence entre élèves exacerbe cette passion qui

transparaît dans les exercices poétiques et devient le moteur des intrigues tragiques. L'histoire fournissait aux élèves bien des sujets appropriés à la mise en scène ou à la seule composition rhétorique des méfaits tragiques de l'*invidia*.

La communication d'Alain Cullière (« La représentation de l'envie dans le théâtre des jésuites ») ouvre la séance de travail consacrée à l'envie dans le théâtre scolaire des jésuites. Étudiant les discours déterminant les contenus et les formulations caractérisant l'envie, Alain Cullière montre comment la perception de l'envie change depuis les discours de Ronsard et le *Traité de l'origine et nature de l'envie* de Jean Cornille jusqu'à la *Somme des péchés* de Jean Bénédicti sans oublier le *Tableau des passions humaines* de Nicolas Coëffeteau. Si le théâtre jésuite est le reflet de ces discours moraux, il est également marqué par quatre caractéristiques. L'envieux se tait : il est démasqué par son comportement et sa physionomie ; l'envieux, supportant mal le « déclassé », recherche un affrontement implacable ; l'envieux continue d'être désigné par une série d'images conventionnelles qui le rendent identifiable ; l'envieux est immédiatement reconnu par un public scolaire habitué aux affres de la concurrence entre élèves dans un univers clos. La scène théâtrale était le lieu idéal pour que la représentation d'autrui devînt miroir de soi-même. Dans leur souci d'édification les jésuites comptaient sur un effet de catharsis. Alain Cullière propose ensuite une typologie des personnages incarnant l'envie dans les programmes de spectacles.

Patricia Ehl donne un second exemple de l'importance accordée à l'envie dans le théâtre scolaire en s'appuyant sur la tragédie latine qu'un poète jésuite, Pierre Mousson, a consacrée à la mort de Pompée (« Les couleurs de l'Envie dans *Pompeius Magnus* de Pierre Mousson, 1621 »). Si cette pièce emprunte sa thématique à la *Guerre Civile* de Lucain, elle doit surtout à son modèle épique nombre des images caractérisant les couleurs du *liuor*. L'envie « pâle et rongeuse » provoque feu et rougoiement (*rubor*) chez ses « victimes » rendues furieuses, c'est-à-dire chez ceux en qui elle s'incarne. L'envie mord, ronge, assoiffe dans le théâtre de Robert Garnier, héritier des modèles antiques. Autant de métaphores qui, pour Pierre Mousson, correspondent aux exactions d'une guerre civile. Patricia Ehl s'attache alors aux liens entre fortune et envie à la fois dans la *Guerre Civile* de Lucain et dans les pièces consacrées à César et à Antoine au XVI<sup>e</sup>

siècle pour montrer que ce sont les personnages féminins qui généralement dénoncent cette passion qui torture les grands noms de l'histoire romaine.

Charles Mazouer montre que l'envie comme ressort tragique dans le théâtre baroque français (1550-1640) conserve toute son agressivité. Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, en effet, si l'envie fait rage en France, elle est très présente aussi dans la tragédie humaniste et, dans une moindre mesure, dans la tragédie du premier XVII<sup>e</sup> siècle ; le théâtre baroque français lui réserve donc une bonne place. Dans la trentaine de pièces qui la prennent pour thème, l'envie est exclusivement étudiée dans cette communication pour son rôle dans la dramaturgie tragique, dans la constitution de l'univers tragique. Pour l'apprécier, un regard d'abord sur les héritages (grec et judéo-chrétien) où l'envie est le fait, en dernier ressort, de quelque puissance transcendante : malice du démon ou jalousie et haine des dieux. Ces héritages sont bien exploités dans la tragédie humaniste. L'attention se porte ensuite sur les bourreaux humains que sont les envieux : quel est l'objet de l'envie ? Peut-on dégager une typologie des envieux ? Esprit et souffrance des envieux. Enfin sont considérées les victimes qui sont prises au piège des envieux : dans quels lieux et milieux ? Grâce à quelles trames et manœuvres ? Quelles sont ces victimes ? L'envie est bien un ressort tragique, qui signale un monde mauvais, sans charité.

Se consacrant aux années 1553-1573, Giacomo Cardinali étudie plus particulièrement le visage de l'envie dans une pièce du théâtre de Jacques de La Taille (« Jacques de La Taille et la mort d'Alexandre : l'envie est plus tragique que la fièvre »). Le personnage d'Alexandre peut certes incarner de nombreuses passions, mais il peut également devenir victime de l'envie. La pièce intitulée *Alexandre* illustre parfaitement comment l'envie devient le ressort tragique d'une intrigue. Jacques de La Taille s'écarte, en effet, de la version la plus répandue de la mort d'Alexandre pour privilégier le récit de l'historien Justin : Alexandre meurt non d'un accès de fièvre, mais par empoisonnement. La mort d'Alexandre devient un sujet tragique puisque le roi meurt victime de l'envie d'un de ses sujets et non des suites d'une maladie. La tragédie de Jacques de La Taille correspond ainsi à la définition de la tragédie transmise par Isidore de Séville, Dante ou Josse Bade pour ne citer que les noms les plus connus. Si le choix du personnage d'Alexandre comme héros tragique s'inscrit dans une tradition appelée à connaître une grande postérité, l'originalité de Jacques de La Taille consiste à interpréter les informations transmises par les historiens de façon à transformer

l'histoire en mythe. Dans *Daire*, Jacques de La Taille fait preuve de la même volonté d'adapter les sources historiques à la trame spécifique d'une tragédie. Giacomo Cardinali insiste, en conclusion, sur l'apport du théâtre de Jacques et Jean de La Taille dans le renouvellement de cette forme littéraire.

Explorant les liens dramatiques entre « envie et politique dans *Aman* et *La Guisade* de Pierre Matthieu », Jean-Claude Ternaux dissèque un nouveau monstre : le « poulpe affamé ». En avançant dans la carrière dramatique, Pierre Matthieu approfondit, en effet, sa réflexion politique. Le lien de l'envie avec l'exercice du pouvoir se laisse percevoir dans les deux dernières tragédies que le dramaturge Ligueur publie en 1589, *Aman. De la perfidie et trahison. Des pernicioeux effects de l'ambition et envie* et *la Guisade*. On y voit comment cette passion peut mettre en péril la monarchie. L'origine de ce mal n'est cependant pas à chercher uniquement dans la psychologie humaine. En même temps que politique, la pensée de Matthieu est théologique. L'envie est d'abord un péché et, plus précisément, un des sept péchés capitaux. Si on examine les deux pièces à la lumière d'un traité contemporain, *La Somme des péchés* (1584) du cordelier Jean Benedicti, on s'aperçoit qu'elles illustrent à merveille l'envie telle que la définit le dogme catholique. Aman d'une part, d'Épernon de l'autre éprouvent une joie mauvaise à perdre leurs vertueuses victimes, Mardochée et le duc de Guise. Inspiré par le diable, leur péché doit les mener à leur perte. L'envie procède de l'orgueil et nourrit l'ambition. En humaniste, Pierre Matthieu, comme Jean Benedicti, met à contribution sa culture latine pour présenter l'envie sous les traits les plus frappants. Dans une saisissante allégorie inspirée d'Ovide et de Virgile, il met en lumière la dimension nosologique et autodestructrice de ce péché, en particulier avec les images du poulpe et de la rouille. Avec l'envie se déchaîne une forme du sublime, le sublime du mal qui suscite l'indignation. Matthieu situe aussi le rôle de l'envie dans une société bien précise, la société de Cour et il lui fait jouer un rôle déterminant dans la dramaturgie des deux pièces. Si l'envie est le désir d'obtenir le bien d'autrui, elle a aussi à voir avec la haine, la colère, le mécontentement et la malveillance. En outre, elle pose la question de la légitimité. Les deux pièces offrent un tableau de l'exercice du pouvoir et des mœurs de Cour, qu'elles condamnent vigoureusement. Comme dans *Les Tragiques* du protestant Agrippa d'Aubigné, le but poursuivi est de dénoncer la noirceur de la Cour. Le ton est donc naturellement satirique. Comme le poète épique, le dramaturge ôte les masques du paraître pour rétablir la Vérité, ou du moins sa vérité. Par leurs actions, les personnages bibliques d'Assuere et



d'Aman d'une part, les personnages contemporains de Henri III, d'Henri de Guise et d'Épernon de l'autre, invitent le spectateur à s'interroger sur les qualités morales du Prince et de son entourage. De leur vertu dépend la bonne administration du Royaume. La réflexion porte donc sur les Grands et c'est précisément l'envie qui permet de faire le partage entre les vertueux et les vicieux, entre ceux qui œuvrent pour la bonne administration du Royaume et ceux qui travaillent à sa destruction. Tous les Grands peuvent être touchés par l'*invidia*. Au premier rang des hommes qui hantent la Cour, se trouve le conseiller du roi qui reçoit de lui faveur et honneur. Il revient donc à ce personnage, loyal et fidèle, de se faire l'auxiliaire d'un roi et non d'un tyran. Mais, dans les deux pièces, les rois sont mal entourés. Aveuglé, Assuere fait entièrement confiance à son conseiller Aman. De même, Henri III se laisse manœuvrer par d'Épernon. En réalité, en partisan qu'il est, Matthieu déforme la vérité historique.

Les deux communications suivantes abordent l'échec des intrigues amoureuses de l'envie. La comédie à son tour met en scène l'envie, mais dans des situations parfois assez « subversives ». Richard Hillman insiste ainsi sur « la fin de l'envie » en abordant « la conclusion des *Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare ». Du point de vue de l'œuvre de Shakespeare, cette farce intervient chronologiquement dans la série des pièces historiques appelée la « deuxième tétralogie » – et de façon nettement subversive. Car Shakespeare non seulement soustrait l'action du champ historique en coupant à travers le temps et le lieu, mais aussi recycle et mélange de façon disloquante des personnages déjà familiers. Si ces anomalies s'expliquent d'un côté par la nature occasionnelle de la pièce (vraisemblablement écrite comme une sorte d'anti-masque en l'honneur de la cérémonie d'initiation dans l'Ordre de la Jarretière au château royal de Windsor), d'un autre côté, le résultat en est une sorte de méditation confuse sur les questions de l'identité, de l'envie et de la culpabilité. Lisible à première vue comme la simple revanche des valeurs communautaires à travers le châtement collectif de l'incarnation grotesque de la luxure, châtement effectué à la conclusion par de fausses fées aux dépens de Falstaff, la pièce finalement subordonne le désir sexuel à celui de l'argent et va jusqu'à mettre en question la relation entre jeu et réalité, voire entre personnage et comédien. Bref, *Les Joyeuses Commères de Windsor* pousse l'enquête sur l'illusion au-delà du *Songe d'une nuit d'été*, pièce clé dans le théâtre de l'envie d'après René Girard.

Anne Verdier propose une étude de la réécriture d'un épisode du livre IX des *Métamorphoses* d'Ovide par Benserade. Dans sa pièce intitulée *Iphis et lante*, Benserade introduit significativement un nouveau personnage, nommé Ergaste. Dans cette intrigue mettant en scène l'amour éprouvé par deux jeunes femmes l'une pour l'autre, Ergaste est celui qui voit d'un mauvais œil le bonheur d'Iphis et lante. Victime à la fois de l'amour et de l'envie, Ergaste est finalement vaincu par la métamorphose d'Iphis en jeune homme grâce à l'intervention des dieux. Anne Verdier analyse les mécanismes de la passion qui ronge Ergaste en montrant que ce personnage incarne non seulement l'amour malheureux mais aussi tous ceux qui ne peuvent admettre un amour hors des normes sociales et religieuses. L'envie est finalement vaincue quand Ergaste accepte de reconnaître qu'Iphis n'était pas destinée à son amour.

La dernière séance du colloque était consacrée à la place de l'envie dans le théâtre des années 1630-1650. Sandrine Berrégard étudie la figure de l'innocent persécuté par l'envie et la calomnie dans le théâtre français des années 1630-1650. Le théâtre de l'envie tel qu'il se développe en France dans les années 1630-1650 accorde une place privilégiée au personnage de l'innocent persécuté, comme l'illustre le sous-titre que Corneille donne à sa première tragi-comédie, *Clitandre ou l'innocence délivrée*. Parmi ces pièces figurent également la tragédie orientale de Mairet *Solyman ou La Mort de Mustapha*, les tragédies historiques de Tristan *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Chrispe*, et la tragi-comédie de Rotrou *Bélisaire*, elle-même inspirée d'un épisode de l'histoire. Ces pièces reposent toutes sur le même schéma dramatique : le jaloux (un courtisan insatisfait ou une femme délaissée) accuse le héros vertueux de vouloir attenter à la vie ou aux intérêts du souverain, qui, après s'être laissé convaincre de sa culpabilité, ordonne son exécution ; mais à peine la mort du héros est-elle annoncée que son innocence est enfin reconnue. Le souverain ressent alors de vifs remords et les accusateurs reçoivent le châtement qu'ils méritent. Si tel est le dénouement dans les tragédies, dans les tragi-comédies en revanche le héros échappe *in extremis* à la mort, comme l'exige la loi du genre ; seul le *Bélisaire*, dont la structure est inspirée du modèle tragique, déroge à cette règle. Que la condamnation à mort soit mise à exécution ou non, le héros injustement accusé de trahison envers le roi se trouve en quelque sorte vengé soit par les tourments qui assaillent ensuite ses bourreaux, soit par la renaissance que le Ciel lui accorde après son trépas, comme si une justice supérieure devait s'exercer pour réparer les erreurs commises ici-

bas par le souverain. Ces pièces expriment donc une vision du monde qui se caractérise par son ambivalence, puisque, si elles montrent l'impuissance du pouvoir politique à rendre convenablement la justice, elles révèlent *in fine* l'existence d'une forme de transcendance capable de rétablir l'ordre social.

Liliane Picciola rapproche le personnage allégorique d'Envidia, tel qu'il apparaît dans les *comedias de santos* que Lope de Vega consacre à san Isidro entre 1617 et 1622, des personnages historiques peints par Corneille dans ses tragédies sacrées. Envidia sort de l'enfer et y retourne, accompagnée par Menteria et Demonio ; elle porte le costume (et peut-être le masque) des créatures infernales. Parfois aussi elle se déguise et prend l'apparence d'un ouvrier agricole ordinaire en quête de travail. Le merveilleux chrétien se manifeste à découvert par des apparitions, des songes ou des miracles. Rien de tel dans les tragédies, bien sûr ; c'est pourtant bien l'envie que Corneille invite le spectateur à reconnaître derrière le langage et les calculs de Félix dans *Polyeucte*, derrière le visage, les gestes et les comportements de Marcelle dans *Théodore*. Si le nom de l'envie n'est pas prononcé, ces personnages sont des portraits vivants de la notion. Félix n'attend des autres, de Sévère en particulier, que l'envie, incapable qu'il est d'imaginer une âme différente de la sienne. Dans *Polyeucte*, le mot *ombrage* évoque l'imputation d'envie, apanage de l'envieux. Marcelle brûle d'un feu intérieur qui la conduit aux extrémités de la cruauté et du désespoir. Dans la *comedia*, l'envie est mise en échec par la simplicité ; telle est la forme que prend la sainteté chez le laboureur Isidro. Chez Corneille, elle est vaincue aussi par la sainteté, sainteté héroïque de Polyeucte, grandeur d'âme du *généreux* Sévère.

Nous tenons à remercier chaleureusement tous ceux qui nous ont permis d'organiser ce colloque. Le centre *Écritures* (EA 3943) de l'Université Paul Verlaine - Metz, dirigé par Pierre-Marie Beaude puis par Pierre Halen, l'Université Paul Verlaine - Metz, le Conseil Régional de Lorraine et la CA2M (Communauté d'Agglomération de Metz Métropole, devenue aujourd'hui « Metz Métropole ») nous ont témoigné leur confiance en finançant l'organisation matérielle de nos trois journées. Kathie Birat, directrice de l'UFR Lettres et Langues, et tout le personnel de l'UFR nous ont permis de travailler dans les meilleures conditions sur l'Île du Saulcy en dépit d'une crue exceptionnelle de la Moselle ! Nous remercions la Mairie de Metz de nous avoir permis d'être reçus dans le salon de Guise de l'Hôtel

de Ville ; M. Éric Chevalier, directeur artistique de l'Opéra-Théâtre de Metz, de nous avoir fait découvrir la scène et les coulisses de son Théâtre ; nos collègues Sophie Conte et Danielle Quéruef (Université de Reims Champagne-Ardenne) d'avoir bien voulu participer au comité scientifique de lecture du volume ; Mme Catherine Maillot qui a réalisé avec une grande attention la mise en page du livre ; M. André-Pierre Syren, directeur des Bibliothèques-Médiathèques de Metz, et Mme Anne Dell'Essa, bibliothécaire, de nous avoir donné accès à la gravure de Matheus qui illustre la couverture de ce volume. Sans le soutien amical et chaleureux de ces différents acteurs jamais nous n'aurions pu parvenir à la réalisation de ce projet.



Monique BILE

Centre Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

## LES MOTS DE L'ENVIE

Dans un moment de mélancolie, causé par le spectacle de son infortune amoureuse, la duchesse Sanseverina fait un retour sur sa vie passée à Parme et conclut : « Alors, pour voir mon bonheur, j'avais besoin de regarder dans les yeux de l'envie <sup>1</sup>. » Pour parler de l'envie, cette héroïne stendhalienne fait appel au thème fondamental du regard, « voir », « regarder », « les yeux ». Ce thème de la vue est associé à celui du bonheur : pour se sentir vraiment heureux, un être doit en recevoir une confirmation sociale, autrui doit le déclarer heureux <sup>2</sup>. Le bonheur est alors conçu comme un état qui met en relation étroite deux entités, l'être humain qui le désire et la société qui peut procurer cette plénitude. La société propose, en effet, certains modèles moraux ou matériels, dont la réalisation par l'individu doit lui permettre d'accéder à une condition sociale jugée satisfaisante. À l'inverse, la privation de ces biens est susceptible de provoquer une frustration, aggravée par le spectacle du bonheur d'autrui, estimé immérité : apparaît alors l'envie. Appliqué à l'Antiquité gréco-romaine, le phénomène social que constitue l'envie suscite trois remarques.

Puisque l'envie naît de la vue du bonheur d'autrui, il est naturel que la littérature gréco-latine lui ait réservé une large place. En effet, comme on le sait, les civilisations antiques sont des civilisations du regard. On vit à l'extérieur, on agit sous le regard de l'Autre : le héros homérique accomplit des actes de bravoure et meurt sous les yeux des siens et des ennemis,

---

1 STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*. Paris : Gallimard (« Folio »), p. 400.

2 Il est inutile de préciser que les héros stendhaliens rejettent finalement toutes les marques de prestige social, la duchesse Sanseverina comme Fabrice del Dongo ou Julien Sorel : dans ce moment d'introspection, Gina analyse avec lucidité les raisons qui l'ont poussée à agir et en tire les conséquences pour sa conduite future.

acquérant ainsi la gloire impérissable. Un homme de l'Antiquité, pour se connaître, doit contempler son image reflétée dans l'œil de son vis-à-vis<sup>3</sup>. L'adéquation aux valeurs sociales<sup>4</sup> a pour corollaire l'accomplissement de ces valeurs pour soi-même ou, en cas d'échec, la déception de les voir chez d'autres.

Il est bon de préciser que le discours que nous percevons à travers les œuvres de l'Antiquité est un discours masculin et citoyen, dans la mesure où seul le citoyen a accès à la vie politique, ce qui a eu une incidence considérable sur la vie littéraire<sup>5</sup>. C'est cette littérature qui donne accès aux valeurs de l'Antiquité et parfois donne la parole aux catégories sociales peu représentées (étrangers, esclaves, femmes), dont les valeurs ne semblent pas avoir été fondamentalement différentes de celles de la classe sociale dominante<sup>6</sup>.

En outre l'usage et la réception du lexique de l'envie constituent un métalangage qui renseigne sur la société opérant ces choix linguistiques. On devra s'interroger sur la signification de ces options langagières, en les replaçant dans leur contexte social. La comparaison des termes grecs et latins devrait déboucher sur l'analyse des contenus sémantiques qui peuvent différer d'une langue à l'autre. Y a-t-il solution de continuité ou bien rupture ? Autrement dit, le monde gréco-romain doit-il être appréhendé dans sa totalité ou faut-il dissocier ses deux constituants ? Le recours à la

---

3 VERNANT (J.-P.), *La Mort dans les yeux*. Paris : Hachette, 1985, p. 75-82. L'auteur insiste sur l'acte double du « voir » et de « l'être vu », qui manifeste la dualité de l'individu et de l'Autre, et que les vases grecs ont maintes fois illustrée (voir FRONTISI-DUCROUX (F.), VERNANT (J.-P.), *Dans l'œil du miroir*. Paris : O. Jacob, 1997, *passim*).

4 Ces valeurs peuvent évidemment évoluer selon les époques, les régimes politiques et les lieux ; nous faisons ici abstraction de ces contextes pour nous attacher aux invariants sociaux.

5 Si l'Antiquité a connu des femmes poètes et érudites, depuis Sappho, Corinne jusqu'à Hypatie, et si des métèques (Lysias), des affranchis (Térence) ou des citoyens modestes (Plaute) ont été des écrivains renommés, ils constituent cependant une minorité par rapport aux auteurs antiques dont les productions sont parvenues jusqu'à nous.

6 Le *Satiricon* de Pétrone démontre à merveille que le plus cher souhait de Trimalcion est de reproduire le style de vie de ses anciens maîtres : chez lui nulle contestation, de quelque nature que ce soit.

linguistique est un moyen d'accès à une réalité psychologique et sociale <sup>7</sup>. Les termes grecs (φθόνος, ζήλος, βασκανία), avec leurs dérivés et leurs composés, et les mots latins (*invidia*, *liuor*) seront examinés d'un point de vue chronologique <sup>8</sup>, chacun d'eux devant faire l'objet d'une étude spécifique, étymologique, morphologique et sémantique.

## 1. Les faits grecs

### 1.1. Φθόνος

#### 1.1.1. Sens

C'est le terme le plus usuel, attesté chez tous les écrivains, prosateurs et poètes. Ses occurrences, plusieurs milliers, en font un des mots les plus courants de la langue grecque, avec ὕβρις <sup>9</sup>, de telle sorte que, s'il n'y avait pas eu φθόνος, ὕβρις et la guerre de Troie, on est en droit de se demander de quoi les auteurs grecs auraient parlé. Le φθόνος se situe sur deux plans :

- *le plan humain* : pour Aristote, *Rhétorique* II, 10, l'envie affecte des êtres identiques socialement, on ne peut envier des personnes dont on est éloigné sur le plan spatio-temporel ou social <sup>10</sup>. Il énumère les sujets d'envie (biens matériels, renommée, pouvoir), qui renseignent sans

---

7 Même s'il ne traite pas des termes de l'envie, l'ouvrage de BENVENISTE (É.), *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 tomes. Paris : Éd. de Minuit, 1969, explicite parfaitement cette démarche.

8 Nous partirons des occurrences les plus anciennement attestées et essaierons de suivre la persistance d'un terme en grec moderne ou dans des langues romanes. Il ne s'agit, toutefois, pas d'embrasser l'évolution complète d'un terme, qui serait une tâche linguistique dépassant le cadre de cet article.

9 C'est la « démesure », notion chère aux auteurs tragiques, qui relève aussi de la sphère juridique : voir GERNET (L.), *Recherches sur la pensée juridique et morale en Grèce*. Paris : E. Leroux, 1917 (réédition, Paris : A. Michel, 2001), p. 1-33. Le terme est sans étymologie, voir CHANTRAINE (P.), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris : Klincksieck, 1968 sq., s.v. (cet ouvrage sera désormais cité *DELG*).

10 « Ressentiront, en effet, l'envie ceux qui ont réellement ou paraissent avoir des pairs », traduction M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, (« CUF »), 1960.

surprise sur certaines valeurs de la société grecque classique <sup>11</sup>. Plus notable est la conclusion sous-jacente que l'envie est, pour les Grecs, une donnée de la condition humaine, au même titre que la mort. L'être humain comprend sa finitude, à la fois parce qu'il est mortel et parce qu'autrui, plus chanceux, lui renvoie de lui une image dévalorisée, difficile à regarder en face : l'envieux souffre de ce manque. La tragédie d'Eschyle, *Agamemnon*, nous servira d'exemple <sup>12</sup>.

En entendant le discours de bienvenue du chœur qui cherche à mots couverts à l'inciter à se méfier de Clytemnestre, Agamemnon pense immédiatement que le chœur veut le mettre en garde contre l'envie, lui qui revient vainqueur des Troyens (v. 833-838) :

παύροις γὰρ ἀνδρῶν ἔστι συγγενὲς τόδε,  
φίλον τὸν εὐτυχοῦντ' ἄνευ φθόνων σέβειν  
δύσφρων γὰρ ἰὸς καρδίαν προσήμενος  
ἄχθος διπλοῖζει τῷ πεπαμένῳ νόσον·  
τοῖς τ' αὐτὸς αὐτοῦ πῆμασιν βαρύνεται  
καὶ τὸν θυραῖον ὄλβον εἰσορῶν στένει.

Il est peu d'hommes enclins à rendre hommage, *sans quelques mouvements d'envie*, au succès d'un ami. Quand le poison de haine a envahi un cœur, c'est double souffrance pour celui qui le porte en soi : il sent le poids de ses propres malheurs et gémit au *spectacle* du bonheur d'autrui <sup>13</sup>.

La vue est, bien sûr, associée à l'envie, dont elle est le terrain d'élection et qui engendre la souffrance de la part de l'envieux <sup>14</sup>.

– *le plan divin* : les humains ne sont pas les seuls à envier, les dieux aussi sont envieux et, en particulier, ils envient le bonheur des hommes, car, comme le souligne Hérodote, VII, 10 « La divinité aime rabaisser tout ce qui s'élève <sup>15</sup> ». Par conséquent il est dangereux d'encourir l'envie des dieux. Agamemnon le sait : quand il est accueilli fastueusement par

11 Tels qu'on peut les percevoir à la lecture des orateurs attiques, par exemple, si l'on s'en tient à la période dite classique. Il va de soi que l'énumération d'Aristote est applicable aussi au monde romain ; elle n'a en fait aucun trait spécifiquement et exclusivement grec.

12 Chez Homère, c'est surtout le verbe φθονέω–ῶ qui est usité (voir *infra*).

13 Sauf indication contraire, les traductions des auteurs grecs et latins sont celles de la Collection des Universités de France.

14 Il faut souligner au passage l'emploi par Eschyle du terme homérique πῆμασιν très fort sémantiquement : le πῆμα est « le malheur », « la souffrance », le « fléau ». Ce mot est sans étymologie, voir *DELG*, s.v.

15 C'est un bel exemple de la méfiance d'Hérodote à l'égard de la divinité.



Clytemnestre, qui déroule pour lui le tapis rouge brodé, honneur réservé aux statues des dieux, il commence par refuser, v. 922-23 :

μηδ' εἴμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον  
τίθει· θεοῦς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών.

Ne jonche pas le sol d'étoffes, pour me faire un chemin *qui éveille l'envie*. Ce sont les dieux qu'il faut honorer de la sorte.

Pourtant, possédé de l'esprit de démesure, il se laisse persuader par Clytemnestre et va ainsi à sa perte. Mais, même quand un personnage est dépourvu d'ἔβρις, son bonheur peut lui faire craindre la jalousie des dieux. C'est ainsi que dans l'*Alceste* d'Euripide, Héraclès qui vient de rendre Alceste à son mari Admète, dit à ce dernier, v. 1135 :

Ἔχεις· φθόνος δὲ μὴ γένοιτό τις θεῶν.

Tu as ta femme : puisse l'envie des dieux t'épargner<sup>16</sup>.

### 1.1.2. Dérivé <sup>17</sup>

Donc, que ce soit de manière innocente ou injuste, le bonheur humain irrite les dieux. Que peut l'être envieux – divinité ou mortel – contre la personne qui suscite son mécontentement ? Ne pas favoriser celle-ci, ce qui aboutit presque toujours à *refuser* une demande :

Le verbe dénominatif φθονέω–ῶ signifie, en effet, « refuser » déjà dans *Iliade* IV, v. 55-56, où Héra, irritée contre Zeus, qui veut favoriser les Troyens, lui réplique :

εἴπερ γὰρ φθονέω τε καὶ οὐκ εἰῶ διαπέρσαι,  
οὐκ ἄνύω φθονέουσ', ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερός ἐσσι.

Aussi bien, que je m'y refuse et fasse obstacle à leur ruine, mon refus est sans portée, puisque tu es cent fois plus fort que moi <sup>18</sup>.

Le sens de « refuser » pour ce verbe subsiste en poésie et en prose, où la notion de refus pour cause d'envie, comme motif de rétorsion, disparaît. Platon emploie ainsi plusieurs fois ce verbe, notamment dans le *Gorgias*

---

16 Traduction personnelle, littérale, du terme étudié.

17 Pour cette rapide enquête, seuls le dérivé et le composé le plus important sont examinés.

18 Il s'agit des trois villes aimées d'Héra, Argos, Sparte, Mycènes, dont elle imagine la destruction par Zeus, censé vouloir se venger de son épouse.

489a : μή φθόνει μοι ἀποκρίνασθαι τοῦτ', « ne refuse pas de me répondre ».

### 1.1.3. Composés

Puisque l'envie peut conduire à un refus, ce que l'on n'envie pas ne saurait être l'objet d'un refus. L'adjectif négatif ἄφθονος est susceptible de deux acceptions, « qui n'envie pas » (sens actif) ou « qui n'est pas envié » (sens passif), d'où dérive le sens de « abondant » : ce que l'on ne refuse pas de donner, de prêter, peut circuler librement, prospérer. Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, v. 117-118, peut déclarer, à propos des hommes de la race d'or, que la terre leur fournissait d'elle-même καρπὸν... ἄφθονον, « une abondante récolte », les dieux leur étant favorables. Sur l'adjectif – et avec même sémantisme – est formé le substantif ἀφθονία : si dans le *Protagoras* 327b, il est question d'un enseignement qui comporte πᾶσαν προθυμίαν καὶ ἀφθονίαν, « tout le zèle et l'absence d'envie », dans *Les Lois* 718d, Platon conclut qu'il n'y a pas « foule » de gens désireux d'atteindre à la perfection οὐ... ἀφθονία. C'est donc l'absence d'envie qui peut se révéler positive dans tous les domaines (matériel, moral).

### 1.1.4. Étymologie

L'étymologie de φθόνος n'est pas sûre. Ce substantif est morphologiquement simple, c'est un nom d'action avec thème en -ο (modèle λόγος), mais le verbe correspondant, avec vocalisme -ε du radical – modèle λέγω – n'est pas attesté<sup>19</sup> et les diverses hypothèses ne sont pas satisfaisantes<sup>20</sup>. Un tel constat d'échec débouche sur deux conclusions. La première est que, même s'il s'agit d'un radical indo-européen, pour lequel il faudrait des attestations en d'autres langues, ce radical n'a été sûrement et abondamment employé qu'en grec. La seconde est que les Grecs, friands d'étymologie populaire, comme le révèle magistralement le *Cratyle* de Platon, n'ont pas cherché à découvrir l'étymologie du mot, dont le sémantisme est tellement compréhensible par tous qu'on se contente de son existence. Le φθόνος est, comme nous l'avons dit *supra* (1.1.1.), une donnée qu'on ne

19 Le verbe φθονέω-ᾶ « envier » est un dérivé, donc une formation secondaire.

20 Le comparatisme ne permet pas de poser une base linguistique au moins plausible.

peut qu'enregistrer<sup>21</sup>. Le mot subsiste en grec moderne ; le φθόνος est ainsi une réalité grecque qui perdure. L'envie, pour un Grec de l'Antiquité ou de nos jours, est un élément constitutif de la nature humaine.

## 1.2. Ζήλος

### 1.2.1. Sens

Ce substantif est, en revanche, souvent connoté positivement, c'est « l'émulation », « l'ardeur ». Aristote, *Rhétorique*, 1388 a, prend bien soin de souligner la différence entre φθόνος et ζήλος dans une définition nette : ἐπιεικῆς ἐστὶν ὁ ζήλος καὶ ἐπιεικῶν, τὸ δὲ φθονεῖν φαῦλον καὶ φαύλων, « L'émulation est une passion honnête et de gens honnêtes, tandis que l'envie est une passion vile et de gens vils<sup>22</sup>. ». L'anthroponymie témoigne de cette distinction : si aucun nom de personne n'est formé sur φθόνος, le grec connaît des noms composés avec -ζήλος comme premier ou deuxième membre<sup>23</sup>. On ne s'étonnera donc pas que, tandis que le φθόνος (surtout divin) est souvent évoqué dans la tragédie, la mention de ζήλος soit beaucoup plus rare. Zélos est, chez Hésiode, une divinité ancienne, fille de Styx et sœur de Victoire (*Théogonie*, v. 383-384).

Faut-il en déduire que ces deux substantifs sont en opposition complémentaire pour désigner le même processus, l'un négativement, l'autre positivement ? Les faits sont, en réalité, plus complexes, comme le prouve déjà Hésiode dans sa célèbre description des deux Éris, la bonne et la mauvaise Lutte, *Les Travaux et les Jours*, v. 11-26. Grâce à la bonne Lutte, aussi vieille que le monde, « tout voisin *envie* (ζήλοῦ) le voisin empressé à faire fortune. Cette Lutte-là est bonne aux mortels. Le potier en veut au potier, le charpentier au charpentier, le pauvre est jaloux (φθονέει) du

21 On remarquera que, pour ὕβρις et πῆμα, deux autres termes connotés très péjorativement, il n'y a pas non plus d'étymologie et les Grecs n'ont pas essayé d'en trouver une. Le mal serait-il conçu comme une donnée fondamentale, qu'il serait vain d'expliquer, ne serait-ce que linguistiquement ?

22 Y a-t-il une différence sémantique entre l'emploi d'un substantif et celui d'un infinitif ?

23 Voir BECHTEL (F.), *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*. Halle, 1917, p. 185. Ces noms sont portés par des Grecs de diverses régions, du VI<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., ce qui atteste la pérennité de ce thème.

pauvre et le chanteur du chanteur » (v. 23-26<sup>24</sup>). Si les deux radicaux semblent synonymes, l'idée de rivalité est bien présente<sup>25</sup>, même si elle est, en l'occurrence, « sublimée ». Il faut aller plus loin : l'émulation ne saurait triompher toujours chez l'être humain. Quand Platon, *Ménéxène* 242 a, déclare qu'Athènes, après ses succès militaires contre les Perses, « essuya le sort que les hommes se plaisent à infliger au succès, d'abord la rivalité (ζῆλος), puis, à la suite de la rivalité, l'envie (φθόρος) », il souligne que l'émulation, non satisfaite, débouche sur la jalousie, l'envie<sup>26</sup>. Le glissement sémantique de *zēlos*, déjà sous-jacent chez Hésiode, est décelable et un personnage d'*Œdipe Roi*, après la révélation de l'identité d'Œdipe, peut s'exclamer, v. 1525 : « Œdipe, dont aucun concitoyen ne regardait le bonheur sans envie (οὐ ζήλω) »<sup>27</sup>.

La littérature grecque oscille entre émulation et envie, selon les auteurs et selon les contextes. Le vrai zèle, c'est-à-dire l'empressement, se dit *προθυμία*, substantif morphologiquement et sémantiquement facile (« action accomplie de bon cœur »), mais d'emploi assez réduit...

### 1.2.2. Composé

*Zēlos* ne possède qu'un seul composé important, *ζηλοτυπέω*-ō « jalouser par amour ». Cette spécificité sémantique semble provenir du sens de l'adjectif *ζηλήμων* qui, dans *Odyssée*, V, v. 118, caractérise les dieux, jaloux, dit Calypso, du bonheur des déesses qui aiment un mortel<sup>28</sup>. Il qualifie aussi bien des hommes que des femmes et peut être associé à *φθονέω*-ō comme dans ce passage du *Banquet* (213 d), où Platon fait dire à Socrate, parlant d'Alcibiade qui lui fait des scènes de jalousie : *ζηλοτυπῶν με καὶ φθονῶν*, « me jalousant et m'enviant ».

24 Il faut remarquer qu'Hésiode ne cite que des catégories sociales modestes, pour qui le travail est un moyen obligatoire de s'enrichir. L'émulation concerne le confort matériel.

25 La mention du pauvre jaloux du pauvre n'est pas sans évoquer la lutte du mendiant Iros contre le faux mendiant Ulysse (*Odyssée*, XVIII, v. 1-114).

26 Bien que ces mots fassent partie de la parodie que fait Aspasia des oraisons funèbres, il est certain que Platon énonce là une idée personnelle, partagée par beaucoup de Grecs : c'est même un lieu commun.

27 On notera encore une fois le thème du regard.

28 L'adjectif est rare et limité à la poésie amoureuse (Callimaque).

Le verbe composé ζηλοτυπέω–ō est un dénominatif de ζηλότυπος de sens passif <sup>29</sup> « frappé par l'envie, la jalousie » (« frapper » se dit τύπτω). Les composés formés avec τύπος « modèle », actifs ou passifs selon l'accentuation, peuvent être formés sur n'importe quel substantif. Attestés depuis Homère et en prose attique classique (ζηλοτυπία « la jalousie »), ils se multiplient à l'époque hellénistique : on notera, en particulier, les composés féminins en –τύπη, pour désigner une femme adultère ou une prostituée <sup>30</sup>.

### 1.2.3. Évolution sémantique

Zḗλος, emprunté par le latin sous la forme *zelus*, possède les deux sens : « jalousie » (Vitruve), « ardeur » (saint Jérôme). Deux dérivés comportent la même ambiguïté sémantique :

Le verbe *zelo(r)* signifie « aimer » et « être jaloux » ; le second sens est attesté dans le célèbre passage des *Confessions* de saint Augustin (I, 7, 10) : *uidi ego et expertus sum zelantem paruulum : nondum loquebatur et intuebatur pallidus amaro aspectu conlactaneum suum*, « Un enfant, que j'ai vu, que j'ai observé, était jaloux. Il ne parlait pas encore, et il regardait fixement, pâle et amer, son frère de lait. »

*Zelotes* <sup>31</sup> désigne, chez les auteurs latins chrétiens (Tertullien, saint Jérôme), les juifs partisans, à Jérusalem, d'une lutte acharnée contre Rome, les zélotes. La notion de « zèle » paraît, dès lors, l'emporter, sans que soit absente la notion d'excès : le terme ne parvient jamais à une acception complètement positive.

Le substantif ζηλοτυπία continue, une fois passé en latin au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., sous la forme *zelotypia*, à signifier la jalousie amoureuse (Pline l'Ancien), ainsi que l'adjectif *zelotypus* « jaloux », qui est, à partir de l'adjectif ζηλότυπος, assez rare, presque une création latine, par exemple chez Pétrone (*Satiricon* 45, 8) : *uidebis populi rixam inter zelotypos et*

29 Comme l'indique l'accent sur l'antépénultième.

30 Voir *DELG*, s.v. τύπτω, verbe qui a servi à former de nombreux termes techniques. La multiplication des composés est une particularité linguistique de l'époque alexandrine.

31 Ζηλωτής, adjectif de la prose attique classique « qui a du zèle pour », est très utilisé dans le *Nouveau Testament* « partisan zélé », tandis que la *Septante* lui connaît le sens de « jaloux ». Les deux sens de ζῆλος coexistent donc dans la *Bible*.

amasiunculos « Tu verras les disputes dans le public entre les jaloux et les amants <sup>32</sup> ». Le même auteur crée le féminin *zelotypa* (*Satiricon* 69, 2) : tu *autem, Scintilla, noli zelotypa esse*, « Et toi, Scintilla, ne sois pas jalouse ». Enfin Martial (1, 92, l. 13) l'emploie dans un contexte digne d'être souligné : un personnage dit à son ennemi *sed fodiam digito qui superest oculum : nec me zelotypum nec dixeris esse malignum*, « (c'est bien) dans l'œil qui te reste que j'enfoncerai mon doigt ; et ne va pas m'accuser de jalousie ou de malveillance ». Quand il y a jalousie, l'œil est là aussi...

#### 1.2.4. Étymologie

Elle renvoie du côté des verbes archaïque *δίζημαι*, classique *ζητέω—ω* « chercher <sup>33</sup> ». *Ζήλος* est sans doute une création grecque, qui n'a pas non plus retenu l'attention des Anciens, peut-être parce qu'il s'agit d'une notion ambivalente, puisque, à la différence de *φθόνος*, majoritairement négatif, *ζήλος* a un sens positif, « l'émulation », et un sens négatif, « la jalousie », qui est du domaine de l'affect. Mais, comme nous l'avons vu, les Grecs ne se sont pas non plus intéressés à l'étymologie de plusieurs termes négatifs : y a-t-il une explication à ce désintérêt ?

### 1.3. *Βασκανία, βάσκανος*

#### 1.3.1. Sens

*βασκανία* désigne ce que les Grecs glosent par *φθονερὸς ὀφθαλμός*, « le mauvais œil ». L'envieux, le jaloux, auquel son œil, en voyant le bonheur d'autrui, apporte le malheur, ne peut agir en retour que par l'œil. Le pouvoir du mauvais œil est une croyance populaire très répandue dans la Grèce antique, dont la civilisation est fondée sur le regard <sup>34</sup> ; il est cité plaisamment par le Socrate du *Phédon* 95b, qui réplique à Cébès : *μη μέγα λέγε, μή τις ἡμῶν βασκανία περιτρέψη τὸν λόγον τὸν μέλλοντα ἔσεσθαι*, « Ne parle pas si haut ! Redoute le mauvais œil, qui

32 Pétrone emploie côte à côte deux adjectifs non classiques, l'un d'origine grecque, l'autre dérivé complexe.

33 Voir *DELG*, s. v.

34 Voir NILSSON (M. P.), *La Religion populaire dans la Grèce antique*, traduction française. Paris : Plon, 1954, p. 187-188.

pourrait nous faire faire demi-tour à l'argument, à l'instant où il va se manifester. » Plutarque prend très au sérieux le phénomène, qu'il analyse en détail (*Propos de table*, V, 7), à propos de ses effets physiques et psychiques. Selon lui, certaines personnes ont la faculté de « jeter un sort » *καταβασκαίνειν* et il cite un remède empirique contre les envieux : « les diverses amulettes (*προσβασκαλίων*), comme on les appelle, passent pour servir de protection contre cette sorte de malveillance : leur aspect étrange attire le regard du fascinateur et l'empêche ainsi de se fixer sur sa victime. »

Le vocabulaire du mauvais œil (*βασκανία*, *βάσκανος*, *καταβασκαίνω*, *προσβασκαίον*) fait référence aux pratiques mauvaises, à la personne qui, dotée d'un pouvoir considéré comme surnaturel, maîtrise les forces du mal et est capable de toutes les abominations. Textes littéraires (Aristote, Théocrite<sup>35</sup>) et textes épigraphiques livrent de nombreux exemples du pouvoir du *baskanos*<sup>36</sup> et des pratiques destinées à s'en prémunir. Ce sont ainsi les célèbres formules des tablettes d'exécration, répandues en Grèce dès le IV<sup>e</sup> s. et ensuite dans le monde romain<sup>37</sup>. Ce sont encore les amulettes, dont le succès ne cesse pas avec le christianisme, comme le prouve un phylactère d'Asie Mineure, sans doute du III<sup>e</sup> siècle, médaille représentant le roi Salomon, à cheval, transperçant une diablesse, et au revers, le mauvais œil, *φθόνος*, percé de trois couteaux<sup>38</sup>.

### 1.3.2. Étymologie

Cette famille de mots, qui subsiste en grec moderne, comme la croyance et les gestes destinés à éloigner le mauvais sort, a suscité la curiosité des

---

35 Dans *Les Chanteurs bucoliques*, v. 39-40, Damoitas-Polyphème s'écrie, à propos de la jeune fille qu'il aime : « Pour n'être pas fasciné (*ὥς μὴ βασκανθῶ*), j'ai craché trois fois dans mon sein, comme me l'a enseigné la vieille Cotyttaris. »

36 Ces termes peuvent avoir un emploi métaphorique : ainsi *βάσκανος* « sorcier » qualifie le démagogue Cléon, ennemi politique d'Aristophane (*Les Cavaliers*, v. 103) et Aristogiton, sycophante sans scrupule, chez Démosthène (*Contre Aristogiton*, 80).

37 On se reportera, pour tout ce développement, à BERNAND (A.), *Sorciers grecs*. Paris : Fayard, 1991, p. 85-105 et p. 409-432 (bibliographie). L'ouvrage fondamental pour les textes épigraphiques reste celui d'AUDOLLENT (A.), *Defixionum tabellae*. Paris : A. Fontemoing, 1904 ; de nombreuses tablettes de malédiction sont trouvées, au hasard des découvertes archéologiques, en Grande-Grèce (Italie du sud, Sicile).

38 Voir PERDRIZET (P.), *Σφραγίς Σολόμωνος*, *REG* 16 (1903), p. 48.

lexicographes anciens, qui soit la rattachaient à un verbe « dire » plutôt rare (βάσχω), soit faisaient un rapprochement avec le substantif neutre latin *fascinus* « charme magique », hypothèse acceptable pour certains modernes<sup>39</sup>, mais rejetée par d'autres : « Tout reste hypothétique, ce qui n'étonne pas pour des termes qui se rapportent à la magie<sup>40</sup>. » Quoi qu'il en soit, il vaut la peine de souligner la vitalité de ces termes et l'intérêt que les pratiques qu'ils désignent suscitent depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

## 2. En latin

### 2.1. *Inideo* / *invidia*

#### 2.1.1. Étymologie

Pour exprimer le fait d'envier, la langue latine a fait appel au verbe « voir » le plus usité *ideo*, pourvu d'un préverbe *in-* au sens incertain, soit négatif soit indiquant la direction (*inideo* dans ce cas équivaldrait formellement à ἐπιβλέπω)<sup>41</sup>. Quoi qu'il en soit, les Latins ont été, comme les Grecs, sensibles au mauvais œil, le verbe *inideo* signifiant d'abord « jeter le mauvais œil », « regarder d'un œil malveillant<sup>42</sup> », sens attesté depuis l'auteur tragique Accius, cité par Cicéron (*Tusculanes* III, 9, 20) et que les Latins glosaient comme équivalent de βασκαίνω.

Ce verbe *inideo* « envier » a été productif, avec plusieurs dérivés de fréquence inégale, soit adjectifs, de sens actif ou passif, soit substantifs : *invidendus* « enviable » (Horace), *invidus* « envieux » (Cicéron, Horace, Ovide, Sénèque, Térence), *invidiosus* « envieux » / « odieux » (Cicéron, Ovide, Properce), *inivus* « odieux » / « haï » (*passim*), *inivisor* « envieux » (Apulée, Ambroise), *invidia* « envie », « hostilité », « haine » (*passim*),

39 Voir ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris : Klincksieck, 1959, 4<sup>e</sup> édition, s.v. *fascinus*. Cet ouvrage sera cité désormais Ernout-Meillet, 1959.

40 DELG, s.v. βάσκανος.

41 Voir ERNOUT-MEILLET, 1959, s.v. *inideo*.

42 La croyance au mauvais œil explique les différents noms de l'œil dans les langues indo-européennes. Ainsi les langues indo-iraniennes ont un mot pour l'œil des mauvais génies, un autre pour « le bon œil » ; le grec ὀφθαλμός et le latin *oculus* sont tirés de thèmes différents, le grec abandonne rapidement le duel homérique ὄσσε « les deux yeux » pour un singulier, comme en latin (voir ERNOUT-MEILLET, 1959, s.v. *oculus*).



*invidentia* « envie » (Cicéron, Apulée). Les plus employés de ces termes, en prose et en poésie, sont sans conteste *inuisus*, *inuideo* et *invidia*<sup>43</sup>. Il convient de passer en revue les auteurs qui ont étudié ces termes ou les ont employés, en commençant par Cicéron.

### 2.1.2. Cicéron

En effet, Cicéron est, comme Aristote, un théoricien de l'envie. S'interrogeant sur la nature du sage, qui ne doit être sensible ni à la pitié ni à l'envie, il établit une distinction entre *invidentia* « l'envie », sentiment éprouvé par un être malheureux du bonheur d'autrui, et *invidia* « envie » que suscite un être heureux (*Tusculanes*, III, 9, 20) :

*Etenim si sapiens in aegritudinem incidere posset, posset etiam in misericordiam, posset in invidentiam. Non dixi invidiam, quae tum est, cum inuidetur; ab inuidendo autem invidentia recte dici potest, ut effugiamus ambiguum nomen invidiae, quod uerbum ductum est a nimis intuendo fortunam alterius.*

De plus, si le sage pouvait tomber dans le chagrin, il serait exposé aussi à éprouver de la pitié, de l'envie -- je n'ai pas dit *invidia*, ce qui signifierait qu'on est l'objet de l'envie, mais *invidentia*, que l'on peut tirer logiquement de *inuidere*, cela afin d'éviter l'équivoque du mot *invidia* ; ce dernier terme signifie étymologiquement regarder avec trop d'insistance le bonheur d'un autre<sup>44</sup>.

La distinction linguistique opérée par Cicéron (*invidentia* de sens actif, *invidia* de sens passif) est très pertinente : elle établit la relation entre deux personnes, celle qui est cause de l'envie et celle qui en est atteinte. Cicéron la tenait pour fondamentale, et il réitère sa définition de la notion d'*invidentia* dans le même ouvrage (*Tusculanes* IV, 7, 16-17), où il expose la théorie stoïcienne des passions, parmi lesquelles figure l'envie. Cette définition se fait par le recours à l'opposition grammaticale « actif / passif » :

*Sed singulis perturbationibus partes eiusdem generis plures subiciuntur, ut aegritudini invidentia (utendum est enim docendi causa uerbo minus usitato, quoniam invidia non in eo, qui inuidet solum dicitur, sed etiam in eo cui inuidetur), aemulatio, obtrectatio, misericordia, angor, luctus, maeror, aerumna, dolor, lamentatio, sollicitudo, molestia, afflictatio, desperatio, et si quae sunt de genere eodem.*

43 L'adjectif *inuidus* doit être formé sur *inuideo*, sur le modèle de *audus*, issu de *audeo* : le substantif *invidia* est une création secondaire, sur *inuidus*, voir ERNOUT-MEILLET, 1959, s.v. *inuideo*.

44 Cicéron continue en citant l'occurrence du verbe chez Accius et en commentant sa construction fort judicieusement.

De plus chaque passion se subdivise en espèces qui se rattachent à une même catégorie : ainsi au chagrin se rattachent l'*inuidia* – l'intérêt de notre démonstration exige en effet que nous recourions à un terme peu employé, parce que *inuidia* ne s'applique pas seulement à celui qui envie, mais aussi à celui qui est l'objet de l'envie – la jalousie, la rivalité, la pitié, l'angoisse, le deuil, l'affliction, l'abattement, la souffrance, la désolation, l'inquiétude, la peine, l'accablement, le désespoir et tout ce qui procède du même genre.

L'insistance de Cicéron à souligner l'ambiguïté sémantique de *inuidia* et à lui substituer partiellement *inuidia* révèle, outre son sens de la langue, la volonté de considérer l'envie sous ses deux aspects, c'est-à-dire affectant deux personnes. Le contexte social, essentiel dans l'envie, est magistralement indiqué.

Cicéron poursuit avec la définition des Stoiciens relative à l'envie :

*inuidiam esse dicunt aegritudinem susceptam propter alterius res secundas, quae nihil noceant inuidenti. Nam si qui doleat eius rebus secundis a quo ipse laedatur, non recte dicatur inuidere ut si Hectori Agamemno ; qui autem, cui alterius commoda nihil noceant, tamen eum doleat iis frui, is inuideat profecto.*

L'envie, disent-ils, est un chagrin que l'on éprouve à cause de la prospérité d'un autre, mais sans que cette prospérité fasse tort à l'envieux, car si l'on souffrait de la prospérité d'un homme qui nous nuit, envie ne pourrait se dire correctement, et par exemple on ne saurait dire qu'Agamemnon porte envie à Hector ; au contraire, si l'on souffre de voir un autre jouir d'avantages qui ne nous font point de tort, alors on est vraiment envieux.

Cet ajout est également essentiel, en ce qu'il établit que l'envieux, qui n'a pas réellement besoin de ce qu'il envie, est un être faible, soumis à ses passions. La distinction stoïcienne rencontre manifestement l'adhésion de Cicéron, qui fournit une analyse très détaillée du phénomène psychologique de l'envie, qui tire son origine de faits sociaux.

### 2.1.3. La prose

Comme on le sait, la distinction cicéronienne, si riche sémantiquement, ne sera pas gardée par les auteurs latins, qui emploient le seul substantif *inuidia*, avec les deux sens actif et passif. Quelques exemples suffiront :

*Inuidia* actif est employé par César dans la *Guerre des Gaules* VII, 77, 15, où le Gaulois Critognatos décrit les Romains aux assiégés d'Alésia :

*Romani uero quid petunt aliud aut quid uolunt, nisi inuidia adducti quos fama nobiles potentesque bello cognouerunt, horum in agris ciuitatibusque considerare atque his aeternam iniungere seruitutem ? Neque enim ulla alia condicione bella gesserunt.*

Mais les Romains, que veulent-ils, ou que voudraient-ils ? C'est l'envie qui les inspire : quand ils savent qu'une nation est glorieuse et ses armes puissantes, ils rêvent de s'installer dans ses campagnes et au cœur de ses cités, de lui imposer pour toujours le joug de la servitude. Jamais ils n'ont fait la guerre autrement.

*Invidia* correspond, ici, à l'*invidentia* de Cicéron.

*Invidia* passif est usité précisément par Cicéron<sup>45</sup> (*Seconde action contre Verrès* V, 71, 181) :

*Videmus quanta sit in invidia quantoque in odio apud quosdam nobilis homines novorum hominum virtus et industria.*

Nous voyons quel vif sentiment de jalousie et quelle grosse haine de la part de certains nobles soulèvent le mérite et l'activité des hommes nouveaux.

Le substantif *invidia*, associé à *odio*, s'applique à une passion mauvaise, très violente, suscitée par le spectacle des vertus.

*Invidia* est surtout usité indifféremment avec l'un ou l'autre sens, l'envie est toujours synonyme de malveillance, voire de haine. De même *inideo*, actif et passif, désigne les deux faces d'un même processus.

#### 2.1.4. La poésie

Chez les auteurs comiques, *inideo*, *invidia* et leurs dérivés ont leur sens classique, *invidere omnes mihi... Illi invidere misere* (Térence, *Eunuque*, v. 410, 412, vantardise d'un parasite), *iudicum, / qui saepe propter invidiam adimunt diuiti* (Térence, *Phormion*, v. 275-276, « les juges, qui souvent par jalousie enlèvent au riche »), *Est miserorum ut malevolentes sint atque inuideant bonis* (Plaute, *Les captifs*, v. 583, « Le malheur rend l'homme malveillant et envieux du bien d'autrui »), *Nullus est quod inuideant rem secundam optingere / Sibi ne inuideatur ipsi ignavi<a> recte cauent* (Plaute, *les Bacchis*, v. 543-544, « Toujours envieux des succès d'autrui, leur lâcheté les met eux-mêmes à l'abri de l'envie »). Outre ces quelques occurrences, on retiendra que, quand la situation leur devient favorable, les personnages de la comédie latine s'écrient : *Di nos respiciunt* (Térence, *Phormion*, v. 816) ; pour exprimer l'inverse de l'envie, le latin fait appel à un autre verbe « voir », *respcio* « regarder d'un œil bienveillant ». En d'autres

---

<sup>45</sup> Cicéron n'emploie jamais *invidia* que dans ce sens, si nos sondages sont exacts. Cicéron est un des auteurs latins à employer le plus ce substantif.

termes, c'est toujours en fonction de l'œil que se définissent bonheur ou malheur humains.

Dans les tragédies de Sénèque, ces termes cumulent les sens de φθόνος « envie » et de ζήλος « jalousie amoureuse » :

- envie divine, *inuisa proles* (*Œdipe*, v. 636) « postérité haïe » (la postérité d'Œdipe est poursuivie par l'envie des dieux) et envie humaine : *his inuidebis quibus opem quaeris* (*Œdipe* v. 386) « Tu regarderas avec envie les maux pour lesquels tu cherches un remède ».
- jalousie amoureuse : *Mortali tamen / caelum tenens inuidit* (*Hercule sur l'Œta*, v. 1510-1511), « habitante du ciel, elle a envié une mortelle » dit Hercule à propos de Junon enviant Alcmène.

La tragédie latine rejoint un des grands thèmes de la tragédie grecque, la malédiction des dieux, jaloux du bonheur humain. Le héros tragique (Hercule, Médée, Phèdre) est alors *inuisus*, « haï des dieux, qui le poursuivent de leur envie ». Le terme, particulièrement fréquent chez Sénèque, contribue à conférer à son théâtre une atmosphère de fatalité et d'angoisse proche de celle des Tragiques grecs <sup>46</sup>.

Chez Virgile, *inuideo* peut avoir, comme φθονέω-ῶ, le sens de « refuser par envie » :

« Tene », inquit, « miserande puer, cum laeta ueniret  
inuidit Fortuna mihi, ne regna uideres  
nostra neque ad sedes uictor ueherere paternas ? » <sup>47</sup>

« Fallait-il donc », dit-il (Enée), « ô jeune homme digne de pitié, qu'à l'heure où la Fortune me souriait, elle m'enviât un ami tel que toi, et ne te permit point de voir mon royaume et de retourner vainqueur au foyer paternel ? »

## 2.2. Liur

### 2.2.1. Ovide

Les Latins sont allés plus loin dans le vocabulaire de l'envie <sup>48</sup>, en indiquant que l'envie fait des ravages sur la personne physique de

46 Chez Plaute et Térence, les mêmes mots ou sont prononcés de façon parodique ou s'appliquent à une situation burlesque ; leur impact a donc une valeur différente.

47 VIRGILE, *Énéide*, XI, v. 42-44. Voir DION (J.), *Les passions dans l'œuvre de Virgile: poétique et philosophie*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1993, p.157-180.

l'envieux. Cette constatation est faite aussi par Plutarque (*Propos de table*, V, 7, 3) : « l'envie contamine aussi le corps et lui donne cet air de méchanceté que les peintres s'efforcent justement de rendre, quand ils veulent représenter le visage de l'envie. » Ce passage prouve que les Grecs avaient représenté iconographiquement l'Envie, mais aussi que cette conséquence physique n'avait eu aucune incidence sur la réalité linguistique <sup>49</sup>.

Ce sont les auteurs latins qui ont avec le plus d'insistance décrit le visage de l'envie. On pense à la célèbre description, très réaliste, qu'Ovide fait de l'Envie (*Métamorphoses* II, v. 775-782), qu'il vient de décrire en train de dévorer des serpents <sup>50</sup> :

La pâleur siège sur ses traits (*pallor in ore sedet*) ; tout son corps est décharné ; son regard n'est jamais droit ; un tartre livide couvre ses dents ; un fiel verdâtre remplit son cœur, sa langue est humectée de venin ; elle ignore le sourire, sauf celui que fait naître sur ses lèvres la vue de la douleur ; elle ne goûte jamais les douceurs du sommeil, tant elle est agitée par des soucis vigilants ; mais elle voit avec dépit les succès des hommes et se dessèche à les voir ; elle déchire et se déchire en même temps, et c'est là son supplice » (*carpitque et carpitur una / Supplicium suum est*) <sup>51</sup>.

La dégradation du visage de l'Envie est marquée par la pâleur <sup>52</sup>, souvent désignée par *liuor*, dont le second sens est « jalousie », « envie ».

### 2.2.2. Étymologie

Le substantif *liuor* s'inscrit dans une série morphologique bien attestée, avec verbe et adjectif (*caleo, calidus, calor*) <sup>53</sup> : le verbe est *liueo*, l'adjectif est *liuidus*. Selon ce qui précède, le verbe *liueo* peut signifier « être livide »

48 Le champ sémantique de l'envie est vaste ; nous nous limitons aux deux thèmes les plus fréquents, *invidia* et *liuor*. Mais Cicéron (*Tusculanes* IV, 8, 17), à la suite de son analyse de l'envie, examine aussi les ressorts de la jalousie *aemulatio* et de la rivalité *obtrectatio*, pour lui synonyme de *ζηλοτυπία*.

49 Pour l'iconographie de l'envie, voir K. M. D. DUNBABIN, M. W. DICKIE, « The Iconography of Phthonos/Invidia in Graeco-Roman Art », *Jahresbuch fur Antike und Christentum* 26, 1983, p. 7-37.

50 Démosthène comparait déjà l'envieux à un serpent (*Contre Aristogiton* I, 52).

51 Cette dernière phrase prouve qu'avec l'envie, phénomène de l'apparence, les hommes de l'Antiquité n'ont pas méconnu certaines complexités de l'âme humaine.

52 Pour l'exemple de saint Augustin, qui insiste sur la pâleur, voir 1.2.3.

53 MONTEIL (P.), *Éléments de phonétique et de morphologie du latin*. Paris : F. Nathan, 1970, p. 294.

ou « être blême de jalousie », « être envieux » ; l'adjectif *liuidus* a les sens de « bleu », « livide », ou « envieux » ; et *liuor* est « couleur bleue » ou « envie, jalousie ». Il est à remarquer que, comme pour *inuideo* et ses dérivés, *liuor* se rattache à un phénomène physique et peut aisément s'expliquer grammaticalement. Les Romains ont privilégié la clarté linguistique et sémantique<sup>54</sup>.

### 2.2.3. Attestations

L'emploi de *liuor* semble attesté à partir de Cicéron (*Ad familiares* XI, 10, 1) : *quod isti ne faciant summa malevolentia et liuore impediuntur* « Mais, chez ces gens, ceci est interdit par un excès de malveillance et de jalousie ». Cicéron, avec *inuidentia*, *inuidia*, *liuor*, exploite tout le vocabulaire de l'envie.

À partir du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, les auteurs latins, surtout les poètes, ont une prédilection pour cette expression privilégiant la physionomie de l'envieux, à commencer, comme on s'y attend, par Ovide (*Pontiques* III, 3, v. 101-102) : *liuor, iners uitium, mores non exit in altos / utque latensima uipera serpit humo*, « L'envie, ce lâche vice, n'atteint pas un caractère supérieur et, comme une vipère, se cache et rampe à terre<sup>55</sup> ». Et, sans surprise non plus, ce vocabulaire se rencontre dans les œuvres satiriques, depuis Horace (*Épîtres*, II, 1, v. 89) : *nos nostraque liuidus odit*, « cet envieux nous déteste, nous et nos ouvrages ». Martial (*Epigrammes*, 8, 61, v. 6), à propos d'un de ses ennemis qui vient d'apprendre qu'il a acheté une maison de campagne, s'écrie : *livet Charinus, rumpitur, ferit, plorat / et quaerit altos unde pendeat ramos*, « Charinus est jaune d'envie, il crève de dépit, il est enragé, il pleure, il cherche des branches assez hautes pour s'y pendre » ; et Juvénal (*Satires*, XI, v. 110) renchérit avec un diminutif en -ulus : *omnia tunc, quibus inuideas si liuidulus sis*, « c'était alors tout ce que le jaloux avait à envier ». Avec *liuor* la langue latine possédait un synonyme de *inuidia*, et la poésie peut procéder à une peinture réaliste d'un phénomène psychologique.

54 À la différence des Grecs, puisque les termes étudiés ne peuvent recevoir d'explication linguistique sûre, voir 1.1.4, 1.2.4., 1.3.2.

55 La comparaison de l'envie avec un serpent (voir 2.2.1. et note 51) sera souvent reprise dans la littérature postérieure.

## Conclusion

Si, sur une mosaïque de Sousse<sup>56</sup>, « l'œil de l'envie », le mauvais œil, conséquence de l'envie, va être anéanti, cela signifie-t-il la disparition de l'envie ? La réponse est négative. L'envie étant supposée inhérente à la nature humaine, Grecs et Latins enregistrent ce qui est considéré comme une « donnée » avec un certain fatalisme, beaucoup d'auteurs se contentant de conseiller une honnête médiocrité, pour éviter le plus possible d'être en butte à l'envie (tout au moins humaine, car contre les dieux que peut-on faire ?) ; en revanche les auteurs chrétiens vont faire du thème de l'envie un de leurs sujets de prédilection<sup>57</sup>.

Dans leur désignation et donc leur analyse de l'envie, Grecs et Latins manifestent quelques divergences. Si l'ambivalence sémantique de ζῆλος pose – au moins partiellement – un rôle positif de l'envie / émulation (Hésiode), *invidia* est tout à fait du côté de la haine, concrétisée au plan physique par *liuor*. À l'observation psychologique des Grecs, les Latins ajoutent une observation du fait physique.

Avec *liuor*, marque palpable de l'envie, il y a concordance entre Grecs et Latins pour souligner la prédominance sociale de la vue. La profusion des radicaux impliquant la vision, qui ne sont évidemment pas synonymes (βλέπω, δέρομαι, θεωρέω–ω, λείσσω, ὀράω–ω, *acies*, *cerno*, *spicio*, *tueor*, *uideo*), montre que le voir est, pour les sociétés antiques, un phénomène complexe tant au niveau social, philosophique que physiologique<sup>58</sup>. La vue, comme la langue d'Ésope, réserve de grands bonheurs aux hommes, mais aussi des malheurs innombrables, au premier rang desquels l'envie.

---

56 Voir BERNARD (A.), *Sorciers grecs*, *op. cit.*, p. 85 et 506-507 (références).

57 Ceci ouvre une autre perspective, qui est l'étude de l'envie et de son vocabulaire chez les écrivains chrétiens, grecs ou latins.

58 Le vocabulaire de la vue est si immense qu'une étude un peu sérieuse nécessiterait le concours de plusieurs disciplines.







Jacques ELFASSI

Centre Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

## LA RÉCEPTION DE L'ENVIE DANS LA PENSÉE MÉDIÉVALE À TRAVERS L'ŒUVRE D'ISIDORE DE SÉVILLE

Loin d'être seulement perçu au Moyen Âge comme le savant et l'encyclopédiste des *Etymologiae*, Isidore de Séville est également le maître de morale des *Sententiae* et des *Synonyma*, deux œuvres qui connurent elles aussi un immense succès<sup>1</sup>. Et cette dimension morale de l'œuvre isidorienne est sous-estimée par les érudits actuels, aussi bien par les spécialistes d'Isidore que par les historiens des doctrines morales au Moyen Âge : pour se limiter à deux exemples révélateurs, il est significatif que J. Fontaine, dans la belle synthèse qu'il vient d'écrire sur Isidore de Séville, dans le chapitre final qui porte sur sa réception médiévale<sup>2</sup>, n'évoque nulle part son rôle dans la pensée morale du Moyen Âge ; de même, C. Casagrande et S. Vecchio, dans l'ouvrage important qu'elles ont consacré à l'histoire des péchés capitaux<sup>3</sup>, ne citent de lui que des extraits des *Étymologies*. Nous aurons l'occasion de vérifier, dans les pages qui suivent, que les auteurs médiévaux citaient volontiers Isidore lorsqu'ils voulaient dénoncer le vice de

---

1 Ce travail s'inscrit dans le cadre du projet de recherche « Hispania como intermediaria entre distintas culturas durante la edad media », dirigé par C. Codoñer (Université de Salamanque) et financé par le Ministère de l'Éducation espagnol (projet HUM2006-05744/FILO). Le point de départ de cet article est une réflexion que je mène, depuis quelques années, sur la réception médiévale d'Isidore de Séville, et plus précisément sur la réception de sa doctrine morale.

2 FONTAINE (J.), *Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*. Turnhout : Brepols, 2000, p. 401-416 (« Épilogue : les sillages européens d'Isidore »).

3 CASAGRANDE (C.), VECCHIO (S.), *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, trad. fr. Paris : Aubier, 2003.

l'envie : or pourtant, les historiens qui ont travaillé sur l'envie au Moyen Âge l'ignorent presque totalement<sup>4</sup>.

Si la pensée morale d'Isidore est aujourd'hui tombée dans l'oubli, c'est parce qu'elle est peu originale, mais aussi, sans doute, parce qu'elle est relativement pauvre d'un point de vue conceptuel. Comme l'écrit Ph. Delhaye, Isidore a laissé « une morale pratique. [...] Il s'occupe assez peu des fondements de l'obligation morale, mais donne toute son attention aux préceptes précis et particuliers<sup>5</sup>. » Or c'est précisément ce manque d'originalité et ce moralisme pratique qui furent à l'origine de son succès au Moyen Âge : sans aucunement prétendre innover dans ce domaine, il a su résumer en quelques phrases, en quelques préceptes, l'essentiel des arguments destinés à décrire et dénoncer les vices. C'est ce que nous allons essayer de voir à propos du vice de l'envie.

Le vocabulaire de l'envie chez Isidore est riche. Il emploie les quatre mots *aemulatio*, *invidia*, *liuor* et *zelum* (ou *zelus*), et nombre de leurs dérivés : *aemulus*, *aemulari*, *inuidus*, *inuidiosus*, *inuisus*, *inidentia*, *inuidere*, *liuidus*, *zelare*, *zelatus*.

*Invidia* est le terme le plus employé : on ne compte pas moins de 77 occurrences<sup>6</sup> des mots de la famille d'*inuidere* chez Isidore, alors que *zelum* et ses dérivés apparaissent 26 fois, *aemulatio* et ses dérivés 17 fois,

4 Isidore n'est cité ni par VINCENT-CASSY (M.), « L'envie au Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, 35, 1980, p. 253-271, ni par CASAGRANDE (C.), VECCHIO (S.), *op. cit.*, p. 67-92 (chapitre sur l'envie), ni par SHOAF (M.), « The Heart, the Eyes and Medieval Envy », *Micrologus* 11, 2003, p. 213-228. Il est certes mentionné par DIEKSTRA (F. N. M.), « The Art of Denunciation: Medieval Moralists on Envy and Detraction », dans *In the Garden of Evil: The Vices and Culture in the Middle Ages*, éd. R. Newhauser, Toronto : Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2005, p. 431-454 (spéc. p. 443), mais de manière paradoxale puisque la référence à Isidore porte sur un passage qui lui est attribué à tort.

5 « Les idées morales de saint Isidore de Séville », *Recherches de Théologie ancienne et médiévale* 26, 1959, p. 21.

6 76 occurrences si l'on récusé l'authenticité du *Liber numerorum*. Sur le problème de l'authenticité de cette œuvre, voir MARTIN (J. C.), « Isidorus Hispalensis ep., *Liber numerorum qui in sanctis scripturis occurrunt* », dans *La Trasmisione dei testi latini del Medioevo. Mediaeval Latin Texts and their Transmission. Te.Tra. II*, éd. P. Chiesa et L. Castaldi, Firenze : SISMEI, 2005, p. 407-411, et GUILLAUMIN (J.-Y.), *Isidore de Séville, Le Livre des nombres*. Paris : Les Belles Lettres, 2005, p. VIII-XI. Cette question est de toute façon sans incidence sur le thème de l'envie dont il est question ici.

*liuor* et *liuidus* (lorsque ces mots désignent l'envie) 14 fois. En fait, *inuidia* apparaît comme le terme le plus général et le moins ambigu, c'est le terme générique pour désigner l'envie. Par exemple, c'est ce mot qui est utilisé comme titre du chapitre consacré à l'envie dans les *Sententiae* (III, 25) : *De inuidia*. De même, il est toujours employé dans les listes des péchés capitaux<sup>7</sup>. Ce triomphe d'*inuidia* n'allait pas forcément de soi : Cyprien, par exemple, intitule son traité *De zelo et liuore* et accorde une place secondaire au mot *inuidia*<sup>8</sup> ; mais seule une étude comparée du vocabulaire de l'envie chez les autres Pères de l'Église permettrait de percevoir une éventuelle originalité d'Isidore en la matière.

Si *inuidia* est le terme générique pour désigner l'envie, *liuor* apparaît au contraire comme relativement extérieur à cette notion, car il comporte une autre acception, plus ancienne : « couleur bleuâtre, pâle, livide<sup>9</sup> ». Commentant le chapitre 13 du *Lévitique* consacré à la lèpre, Isidore explique que quand le texte biblique évoque « la lèpre maigre et livide », « il voue à l'exécration les flétrissures de l'envie et de la jalousie<sup>10</sup> ». L'exégète joue donc sur les deux acceptions de *liuor* (et de son dérivé *liuidus*), mais, pour bien se faire comprendre, il précise le sens avec lequel il emploie le mot, dans le premier cas en associant *liuidus* à *macer*, et dans le second en coordonnant *liuor* et *inuidia*. En fait, tout se passe comme si pour lui le sens de *liuor* était trop ambigu pour qu'il pût l'employer isolément. C'est une règle presque constante chez Isidore : lorsque *liuor* est employé au sens de « pâleur », il est associé à *macer* (dans le passage déjà cité) ou à *perlucidus* (*Etym.* XVI, 15, 26)<sup>11</sup>, et de même lorsqu'il est utilisé au sens de « envie », il est presque toujours situé à proximité d'*inuidia*. On trouve fréquemment le

---

7 *Diff.* II, 41, 161 ; *Alleg.* 164 ; *Quaest. in Deut.* 16, 4 ; *Sent.* II, 37, 6 ; *Lib. num.* 9, 51.

8 Voir SPANNEUT (M.), « Pitié et envie : histoire d'un couple de Platon au Moyen-Âge », dans *Scritti offerti a Francesco Corsaro*, éd. C. Curti et C. Crimi, Catania, 1994, t. 2, p. 713, note 19 ; et surtout POIRIER (M.), éd., *Cyprien de Carthage. La Jalousie et l'Envie*. Paris : Éditions du Cerf (« Sources chrétiennes », 519), 2008, p. 18-27.

9 Voir ERNOUT (A.), MEILLET (A.), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris : Klincksieck, 1959, p. 364, s. u. *liueo*.

10 *Cum autem macram uel liuidam lepram commemorat, inuidiae et liuoris notas exsecratur* (*Quaest. in Lev.* 11, 12).

11 Parfois, cependant, *liuor* et *liuido* peuvent être employés au sens de « couleur livide » sans être accompagnés d'un quasi-synonyme, par exemple en *Diff.* I, 111 (331).

syntagme, apparemment redondant, *inuidiae liuor*<sup>12</sup>. Si *liuor* n'est pas accolé à *inuidia*, du moins en est-il rarement éloigné<sup>13</sup>, ou bien encore il est associé à *odium* ou à *maledictum*<sup>14</sup>. Il existe cependant une exception : dans *Quaest. in Reg. I* (16, 1), le mot est employé isolément pour désigner la jalousie du roi Akish à l'égard de David. La différence sémantique entre *liuor* et *inuidia* est en fait très faible : sans doute *liuor* a-t-il parfois une autre signification qu'« envie », mais lorsqu'il désigne l'envie, il n'a pas de sens différent d'*inuidia*.

L'ambiguïté sémantique d'*aemulatio* et de *zelum* est beaucoup plus importante, car il s'agit aussi d'une ambiguïté conceptuelle : *aemulatio* et *zelum* ont comme particularité d'avoir une valeur tantôt positive tantôt négative. Cette ambivalence est clairement indiquée par Isidore : « Émule, celui qui se dédie à la même chose, pour ainsi dire imitateur et digne d'être aimé ; mais il signifie aussi ennemi<sup>15</sup> » ; « différence entre le zèle et l'envie. Le zèle peut aussi, parfois, être reçu en bonne part, quand quelqu'un s'efforce d'être l'émule de ce qui est meilleur<sup>16</sup> ». Le zèle fait partie des vertus qui, lorsqu'elles sont poussées à l'excès, peuvent se transformer en vices : « le désir d'être zélé, quand il va au-delà de ce qu'il faut, devient le vice de la colère<sup>17</sup> ». Sur dix-sept emplois d'*aemulatio* (ou *aemulus*, *aemulator* et *aemulari*), dix sont négatifs<sup>18</sup>, six sont positifs<sup>19</sup>, et le dix-septième est ambigu<sup>20</sup>. Sur vingt-six attestations de *zelum* (ou de ses

12 *De eccl. off.* II, 16, 18 ; *Etym.* XIX, 19, 9 ; *Reg. mon.* 3, 4 ; *Sent.* II, 39, 22 et III, 25, 5. On trouve aussi *liuoris inuidia* (*Alleg.* 216) et *inuidientia liuidi* (*De eccl. off.* II, 16, 11).

13 Par exemple dans *Diff.* II, 29, 111 ou dans *Sent.* III, 25.

14 Respectivement *Reg.* 3, 4 et *Etym.* I, 17, 4.

15 *Aemulus, eiusdem rei studiosus, quasi imitator et amabilis ; alias inimicus inuenitur* (*Etym.* X, 7).

16 *Inter zelum et inuidiam. Zelus interdum et in bonam partem accipi potest, cum quis nititur ea quae meliora sunt aemulari* (*Diff.* I, 91 [610]).

17 *Zeli studium, dum plus est quam oportet, in iracundiae uitium transit* (*Sent.* II, 34, 4).

18 *Alleg.* 88 ; *De fide* II, 1, 15 ; *De eccl. off.* II, 2, 2 ; *De uiris ill.* 29 ; *Etym.* X, 44 ; *Hist. Goth.* 33 ; *Proem.* 69 ; *Sent.* III, 25, 7 et 32, 4 ; *Syn.* I, 35.

19 *Diff.* I, 91 ; *Etym.* VI, 3, 5 et XV, 1, 9 ; *Hist. Goth.* 60 ; *Quaest. in I Reg.* 2, 3 ; *Syn.* II, 41.

20 Passage déjà cité d'*Etym.* X, 7.

dérivés), quatorze ont une valeur négative<sup>21</sup>, neuf sont positives<sup>22</sup>, et trois sont ambigus<sup>23</sup>. Dans un peu moins des deux tiers des cas, ces mots désignent donc un vice, dans l'autre tiers une vertu. Pour autant, leurs emplois ne se recoupent pas totalement ; en particulier, *zelum* n'est pas nécessairement associé à l'envie : il peut l'être aussi à l'avarice ou à la colère<sup>24</sup>.

Il est donc possible de déceler des nuances sémantiques entre les quatre mots *invidia*, *aemulatio*, *zelum* et *liuor*. Néanmoins, ils ont souvent une signification très proche, et la plupart du temps il semble bien qu'Isidore les emploie l'un pour l'autre : par exemple, dans *Syn.* II, 37, les deux phrases *occurrat contra zelum bonitas* (« contre la jalousie, qu'advienne la bonté ») et *aduersus inuidiam caritas praeparetur* (« contre l'envie, que l'on prévoie la charité ») ont la même signification et il serait artificiel de vouloir repérer une différence de sens entre *zelum* dans la première et *invidia* dans la seconde. Plus que les différences d'emploi qui peuvent distinguer tel ou tel mot, ce qui frappe, lorsqu'on étudie la notion d'envie chez Isidore, c'est le caractère univoque que ce vice a chez lui.

Ainsi, il emprunte sa définition étymologique de l'envie aux *Tusculanes* de Cicéron<sup>25</sup>, mais cette définition est presque la seule chose qu'il ait retenue de l'Arpinate. Une autre trace de l'influence cicéronienne est le terme d'*inuidentia*, utilisé à quatre reprises (*De eccl. off.* II, 2, 2 et 16, 11 ; *Sent.* III, 25, 5 et *Syn.* II, 37), mais là où Cicéron distinguait l'*invidia* et l'*inuidentia*<sup>26</sup>, Isidore emploie *inuidentia* comme simple doublon d'*invidia*. Plus généralement, il amoindrit la richesse polysémique qu'*invidia* pouvait avoir chez Cicéron, en particulier il ignore sa dimension politique et son sens souvent

---

21 *Alleg.* 62 et 236 ; *De fide* I, 53, 3 ; *De ortu* 10, 2 ; *De uiris ill.* 26 ; *Etym.* VII, 1, 25 ; X, 134 ; XII, 1, 39 ; *Quaest. in Gen.* 17, 1 ; 25, 15 ; *Sent.* I, 5, 1a ; *Syn.* I, 35 ; II, 37 (deux occurrences).

22 *De fide* I, 61, 2 ; *De ortu* 28 (deux occurrences), 39 et 79 ; *Etym.* VII, 9, 18 ; *Quaest. in Gen.* 28, 7 ; 42, 8 ; *Sent.* II, 37, 2.

23 Passages déjà cités de *Diff.* I, 91 (deux occurrences) et *Sent.* II, 34, 4.

24 Respectivement *De uiris ill.* 26 et *Sent.* II, 34, 4.

25 *Inuidiae autem nomen dictum est a nimis intuendo felicitatem alterius, ut est illud : « Quisnam florem inuidit meum ? »* (*Diff.* I, 91) < Cicéron, *Tusc.* III, 9, 20.

26 *Inuidentia* signifie envie, alors qu'*invidia* peut aussi désigner l'objet de l'envie (voir *Tusc.* III, 9, 20 et IV, 7, 16).

plus proche de « rancœur » ou de « ressentiment » que de « jalousie <sup>27</sup> ». Et il ne reprend pas la distinction cicéronienne (d'origine stoïcienne) entre l'envie, la jalousie et la rivalité <sup>28</sup>, alors que cette distinction, – même réduite à deux termes, l'envie et la jalousie –, avait été adoptée par Augustin <sup>29</sup>.

Héritier d'une riche tradition antique, Isidore a choisi de la simplifier car elle ne correspondait pas à son propos, qui était avant tout pratique. Commentant un ouvrage récent, qui souligne la complexité de la notion d'envie et procède à de multiples tâtonnements pour essayer d'en rendre compte <sup>30</sup>, F. N. M. Diekstra <sup>31</sup> fait remarquer que « de tels méandres étaient étrangers à la tâche que les moralistes du Moyen Âge s'étaient fixée. Ils savaient exactement ce que signifiait le concept d'envie ; ils avaient une vision claire de sa place dans le système de la morale, et ils ont consacré une énergie résolue à la combattre. » Cette analyse s'applique parfaitement à Isidore : il est temps, donc, de savoir quel sens il donnait à l'envie et comment il a cherché à lutter contre elle.

L'envie se définit comme le tourment provoqué par le bonheur d'autrui (*Diff. I, 91*) <sup>32</sup>. Plus précisément, l'envieux « ou bien ne veut pas qu'autrui

---

27 Voir POESCHL (V.), « 'Invidia' nelle orazioni di Cicerone », dans *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Ciceroniani*. Roma : Centro di studi Ciceroniani, 1961, t. 2, p. 119-125. Seul passage chez Isidore où l'on trouve peut-être une nuance politique proche de celle que l'on peut repérer chez CICÉRON, *Etym. XV, 3, 13*, où il est question de l'*invidia* à laquelle dut faire face Hyrcan, prince des Juifs, pour avoir fait ouvrir le tombeau de David et en avoir tiré trois milles talents d'or ; GUILLAUMIN (J.-Y.), MONAT (P.), *Isidore de Séville, Étymologies, livre 15 : les constructions et les terres*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, traduisent ici *invidia* par « haine ».

28 L'envie (*invidentia*) est le chagrin provoqué par la prospérité d'autrui, la jalousie (*aemulatio*) le chagrin de voir aux mains d'un autre ce que l'on désire soi-même et la rivalité (*obtrectatio*) le chagrin de voir aussi aux mains d'un autre ce que l'on a soi-même désiré. Voir *Tusc. IV, 7, 16-8, 17, et 26, 56* ; voir aussi SPANNEUT (M.), art. cité, p. 712-713.

29 *Epistulae ad Galatas expositio*, 52 (éd. I. Divjak, Wien, 1971, CSEL 84, p. 128). Cette distinction est encore faite aujourd'hui : voir par exemple RANWEZ (É.), « Envie », dans *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, t. IV, 1, 1960, col. 775-776, et P. Adnès, « Jalousie », *ibid.*, t. VIII, 1974, col. 70-72.

30 Il s'agit du livre de EPSTEIN (J.), *Envy*. Oxford : Oxford University Press, 2003.

31 Art. cité, p. 454.

32 Texte latin et traduction fournis en annexe, comme pour la plupart des références indiquées dans les lignes qui suivent.

soit ce que lui (l'envieux) est, ou bien, voyant qu'autrui est meilleur, il se désole de ne pas lui être semblable » (*Diff.* I, 91). En d'autres termes, « l'envie ne permet pas que nul soit supérieur ou égal à soi » (*Diff.* II, 29, 111). Elle s'oppose donc aux vertus d'autrui : au lieu de chercher à imiter les vertueux, les jaloux souhaitent leur chute (*Sent.* III, 25, 2), les diffament (*Sent.* III, 25, 8) et s'efforcent même, s'ils le peuvent, de les détourner du droit chemin (*Sent.* III, 25, 5).

C'est un vice diabolique : « l'envieux est membre du diable, par l'envie duquel la mort entra dans le monde » (*Sent.* III, 25, 3), allusion au péché originel, lorsque le diable, jaloux de Dieu mais aussi d'Adam et Ève en raison de la faveur que leur accordait Dieu, incita les premiers hommes à pécher. La Bible rapporte aussi comment le diable fut jaloux de la prospérité de Job (*Sent.* III, 25, 3).

Logiquement l'envie fait donc partie des péchés capitaux. Isidore énumère ces péchés capitaux à cinq reprises dans son œuvre<sup>33</sup> : dans les *Differentiae* II (41, 161), les *Allegoriae* (164), les *Quaestiones in Deuteronomium* (16, 3-4), les *Sententiae* (II, 37) et le *Liber numerorum* (9, 51). Ces cinq listes, qui présentent quelques différences entre elles, s'inspirent de Jean Cassien (*Conlationes*, 5, 2 et 16) et de Grégoire le Grand (*Moralia in Iob*, XXXI, 45, 87). Or, chez Cassien l'envie n'est présente que comme une des conséquences de l'orgueil ; Grégoire, au contraire, en fait un péché capital. En dehors des *Quaestiones*, qui recopient fidèlement Cassien, Isidore adopte volontiers le choix de Grégoire. Dans les *Differentiae*, par exemple, l'ordre des péchés (*gulae concupiscentia, fornicatio, auaritia, inuidia, ira, tristitia, inanis gloria, superbia*) est le même que chez Cassien (*Conl.* 5, 2), mais l'évêque de Séville a apporté deux corrections importantes : à la suite de Grégoire, il a regroupé *tristitia* et *acedia* et il a ajouté l'*inuidia*.

Comment lutter contre un tel vice ? Tout d'abord par l'amour : « Contre l'envie, que l'on prépare l'amour » (*Sent.* II, 37, 6). Mais plus encore qu'à l'amour, Isidore semble faire confiance à la raison de ses lecteurs : il

---

33 *Perfecta uel principalia uitia*, comme il l'écrit en *Diff.* II, 41, 161. Sur les listes des péchés capitaux chez Isidore, la synthèse la moins incomplète est celle de LOZANO SEBASTIÁN (F.-J.), *San Isidoro de Sevilla. Teología del pecado y la conversión*. Burgos : Ediciones Aldecoa, 1976, p. 142-150 (voir aussi, du même, *San Isidoro y la filosofía clásica*. León : Editorial Isidoriana, 1982, p. 175-180), qui ignore toutefois la liste des *Allegoriae*.

cherche avant tout à leur montrer le caractère irrationnel, absurde de l'envie.

Bien qu'on puisse distinguer l'*invidus*, qui envie le plus chanceux, et l'*invidiosus*, qui subit l'envie d'autrui (*Diff.* I, 90), l'*invidus* est lui-même sa propre victime : « la jalousie du bien d'autrui punit son propre coupable » (*Sent.* III, 25, 1). Cette idée est développée dans un chapitre des *Synonyma* (II, 37) particulièrement riche en comparaisons<sup>34</sup>. Isidore ne cherche pas seulement à y montrer le caractère irrationnel de l'envie, mais aussi ses conséquences physiques. Il y multiplie les métaphores pour rendre de la manière la plus vivante possible les souffrances de l'envieux : aux comparaisons avec le feu, la peste et la teigne s'ajoutent les thèmes de la morsure et de la voracité, de la corrosion, de la combustion et de la consommation, du déchirement et de la torture. L'envie est personnifiée : elle mord ses victimes, elle les torture<sup>35</sup>, elle les fait se consumer<sup>36</sup>, elle les blesse de l'intérieur<sup>37</sup>. Sans doute de telles images sont-elles des lieux communs empruntés à la tradition gréco-romaine<sup>38</sup>, mais on peut difficilement être insensible à leur accumulation même, qui crée un effet d'insistance : c'est sans doute ce qui explique le succès de ce chapitre des *Synonyma* au cours du Moyen Âge.

De fait, les quelques lignes qu'Isidore a consacrées à l'envie furent abondamment lues et reproduites au Moyen Âge. Afin de donner à cette étude une base solide, j'ai d'abord constitué une liste, nécessairement provisoire, des textes qui fustigent l'envie en reprenant les termes d'Isidore<sup>39</sup> ; elle est classée par ordre chronologique, au moins de manière

---

34 Texte latin et traduction fournis en annexe.

35 Voir aussi *Diff.* I, 91 (*torquetur*).

36 Le même verbe *tabescere* est repris dans *Diff.* II, 29, 111 et *contabescere* dans *Sent.* III, 25, 1.

37 Voir *Diff.* II, 29, 111 : *interno liuore uulneris*.

38 Voir DUNBABIN (K. M. D.), DICKIE (M. W.), « *Invidia rumpantur pectora*. The iconography of Phthonos/Invidia in Graeco-Roman Art », *Jahrbuch für Antike und Christentum* 26, 1983, p. 13-16.

39 Je n'ai pas tenu compte du distique, d'auteur inconnu, *Iustius inuidia nihil est, quae protinus ipsum / auctorem rodit, excruciatque animum* ; cité à la fois par Isidore et par Jérôme, *In Gal.* III, 5, 19-21 (qui est d'ailleurs la source d'Isidore), il fut abondamment repris au Moyen Âge et sa transmission médiévale mériterait une enquête spécifique. Il en va de même de la formule *sola miseria caret inuidia* (*Sent.* III, 25, 4), qui semble



approximative (car nombre d'œuvres, notamment les anonymes, sont mal datées).

- Ps.-Césaire d'Arles, *Ep.* 1 « Coegisti », 4 (éd. G. Morin, *S. Caesarii Arelatensis opera omnia*, Maredsous, t. 2, 1942, p. 132, 30-133, 1) < *Sent.* III, 25, 1.
- Taion de Saragosse, *Sententiae*, IV, 25 (PL 80, 942 B 14-C 1) < *Sent.* II, 37, 6.
- Defensor de Ligugé, *Liber scintillarum*, 15, 9 et 22-26 (éd. H.-M. Rochais, Paris, 1961, SC 77, p. 242 et 244) < *Sent.* II, 37, 6 ; III, 25, 1, 3 et 5 ; et III, 27, 1 ; et *Syn.* II, 37.
- Ps.-Bède, *Collectanea*, § 185 (éd. M. Bayless et M. Lapidge, Dublin, 1998, p. 144) < *Sent.* III, 25, 4.
- Alcuin, *De uirtutibus et uitis*, c. 22 (PL 101, 630 B 13) < *Syn.* II, 37 (par l'intermédiaire de Defensor).
- Smaragde de Saint-Mihiel, *Via regia*, c. 22 (PL 102, 962 A 9 et B 2-9) < *Syn.* II, 37.
- Smaragde de Saint-Mihiel, *Diadema monachorum*, c. 76 et 94 (PL 102, 671 C 10-12 et 685 A 3-5) < *Sent.* II, 37, 6 et *Diff.* II, 29, 111.
- Smaragde de Saint-Mihiel, *Expositio in regulam sancti Benedicti*, II, 4 et III, 65 (éd. A. Spannagel et P. Engelbert, Siegburg, 1974, p. 142 l. 9-11, et p. 320 l. 2-3 et 18-22) < *Sent.* III, 25, 1 et 3, *Sent.* III, 25, 4 et *Syn.* II, 37.
- Jonas d'Orléans, *De institutione laicali*, III, 5 (PL 106, 243 B 5-11) < *Sent.* III, 25, 3-4 et 7.
- Halitgaire de Cambrai, *Poenitentiale*, I, 6 (PL 105, 662 B 7-9) < *Sent.* III, 25, 1 et *Syn.* II, 37.
- Ps.-Raban Maur, *De uitis et uirtutibus*, III, 73 (PL 112, 1389 D 4) < *Sent.* II, 37, 6.
- Dhuoda, *Liber manualis*, III, 7 (éd. P. Riché, Paris, 1991, SC 225bis, p. 162 l. 7) < *Syn.* II, 37.
- Haymon d'Auxerre, *Explanatio in Pauli apostoli epistulas*, Rom. 1, 29 (PL 117, 377 A 5-11) < *Diff.* I, 91.

---

d'origine proverbiale (voir WALTHER (H.), *Proverbia sententiaeque latinatis medii aevi*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, t. 5, 1967, p. 55 n°29931) et dont la diffusion médiévale fut en grande partie indépendante d'Isidore.

- Sedulius Scottus, *Collectaneum Miscellaneum*, XIII, xviii, 1 et 15 (éd. D. Simpson, Turnhout, 1988, CCCM 67, p. 86 l. 2-3 et p. 86-87 l. 26-33) < *Sent.* III, 25, 4 et *Syn.* II, 37.
- Atton de Verceil, *Expositio in epistulas Pauli*, Rom. 1, 29 (PL 134, 143 B 12-13 et C 4-6) < *Diff.* I, 91.
- Jean de Fruttuaria, *De ordine uitae et morum institutione*, X, 32 (PL 184, 580 B 4-8) < *Diff.* II, 41, 165.
- *Gesta pontificum Autissiodorensium*, c. 48 (éd. M. Sot et alii, Paris, 2002, p. 243 l. 5-6) < *Sent.* III, 25, 1.
- Hervé de Bourg-Dieu, *Commentaria in epistolas diui Pauli*, Rom. 1, 29 et Gal. 5, 21 (PL 181, 616 C 12-D 1 ; et 1191 A 13-B 1) < *Diff.* I, 91. Dépend d'Haymon d'Auxerre.
- Pierre Lombard, *Glossa in epistulas beati Pauli*, Rom. 1, 29 (PL 191, 1335 C 8-12) < *Diff.* I, 91. Semble dépendre d'Haymon d'Auxerre.
- Werner de Saint-Blaise, *Liber defflorationum*, II, 3 (PL 157, 1036 D 4-1037 B 6) < *Sent.* III, 25, 1-8.
- Alain de Lille, *Ars praedicandi*, c. 8 (PL 210, 128 B 10-11 et 13-14) < *Syn.* II, 37 et *Sent.* III, 25, 1 (par l'intermédiaire de Defensor).
- Martin de Léon, *Sermo de tempore XI* (PL 208, 723 B 15-C 2) < *Sent.* II, 37, 6.
- Ps.-Bernard de Clairvaux, *De interiori domo*, XXIII, 49 (PL 184, 533 B 3-6) < *Syn.* II, 37.
- Ps.-Augustin, *S. ad fratres in eremo* 18 (PL 40, 1264 l. 51) < *Syn.* II, 37 (par l'intermédiaire d'Alain de Lille).
- Thomas de Chobham, *Summa de commendatione uirtutum et extirpatione uitiorum*, V, 4 (éd. F. Morenzoni, Turnhout, 1997, CCCM 82B, p. 229 l. 940-943) < *Diff.* I, 91. Emprunt par l'intermédiaire de la *Glossa* de Pierre Lombard (cf. insérende, l. 940, « *ibi dicit glossa* »).
- Ps.-Bernard de Clairvaux, *Liber de modo bene uiuendi*, XXXIV, 94 (PL 184, 1257 A 6-B 5) < *Sent.* III, 25, 3 ; *Syn.* II, 37 ; *Sent.* III, 25, 4.
- Vincent de Beauvais, *Speculum Historiale*, XXIII, 33 (*Vincentii Burgundi praesulis Bellouacensis... Speculum Historiale...*, Douai, 1624, p. 910, l. 23-26 du chap.) < *Syn.* II, 37.
- Étienne de Bourbon, *Tractatus de diuersis materiis predicabilibus*, III, 1, 1 (éd. J. Berlioz, Turnhout, 2006, CCCM 124B, p. 16 l. 279-280) < *Sent.* III, 25, 1.

- Jacques de Bénévent, *Viridarium consolationis*, I, 2 (éd. *Bibliotheca Casinensis*, Monte Cassino, t. 4, 1880, p. 266, col. 2, l. 32-p. 267, col. 1, l. 7) < *Sent.* III, 25, 1-5 et 8.
- Ps.-Thomas d'Aquin, *Expositio super Apocalypsim* « Vox », c. 16 (*Sancti Thomae Aquinatis... opera omnia*, Parma, t. 23, 1869, p. 665, col. 2 l. 40-42 et 53-54) < *Sent.* III, 25, 1 et 3.
- Ps.-Anselme de Cantorbéry, *Exhortatio ad contemptum temporalium* (PL 158, 682 B12-C 4) < *Syn.* II, 37.
- *Fasciculus morum*, III, 1 (éd. S. Wenzel, University Park [Pa.], 1989, p. 152 l. 74-75) < *Syn.* II, 37. L'attribution de la sentence à Augustin suggère que l'emprunt est indirect : par l'intermédiaire de Defensor ? d'Alain de Lille ? du sermon pseudo-augustinien *ad fratres in eremo* 18 ?
- Martin de Leibitz, *Triologus de militia christiana*, c. 12 (éd. C. J. Jellouschek, *Martini de Leibitz Triologi ascetici*, Teolo, 1932, p. 41, l. 9-13) < *Syn.* II, 37.

Le premier enseignement qui peut être tiré de cette liste est sa taille même, qui suffit à confirmer le rôle d'Isidore dans la perception de l'envie au Moyen Âge : au moins trente-trois textes citent l'évêque de Séville. Les chapitres des *Sententiae* et des *Synonyma* furent abondamment repris ; en revanche, de manière un peu inattendue, la définition des *Etymologiae* ne semble pas avoir eu beaucoup de succès au Moyen Âge.

Ce que montre aussi cette liste, c'est l'importance des emprunts indirects. Dans certains cas, il s'agit même d'emprunts de troisième main : par exemple, le sermon pseudo-augustinien *ad fratres in eremo* 18 cite *Syn.* II, 37 par l'intermédiaire d'Alain de Lille, qui lui-même ne connaît le texte isidorien que grâce à Defensor<sup>40</sup> ; Thomas de Chobham emprunte à Pierre Lombard, qui lui-même semble dépendre d'Haymon d'Auxerre. C'est cette postérité au second ou troisième degré qui contribua à renforcer le succès de certaines formules d'Isidore.

Toutefois, beaucoup de questions restent sans réponse, et j'ai conscience ici d'ouvrir des pistes de recherche sans avoir les moyens de

---

40 Sur ce point, voir ELFASSI (J.), « Defensor de Ligugé, lecteur et transmetteur des *Synonyma* d'Isidore de Séville », dans *Munus quaesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, éd. G. Hinojo Andrés et J. C. Fernández Corte. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2007 (Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 316), p. 250-251.

les approfondir. La première difficulté concerne la sous-représentation relative du Moyen Âge tardif. Ma liste comporte un seul texte du xv<sup>e</sup> s. (le *Triologus de militia christiana* de Martin de Leibitz) et seulement deux du xiv<sup>e</sup> s : l'*Exhortatio ad contemptum temporalium* attribuée à Anselme de Cantorbéry, qui pourrait avoir été composée au xiv<sup>e</sup> s. ou à la fin du xiii<sup>e</sup> s. puisqu'on n'en connaît aucun manuscrit antérieur au xiv<sup>e</sup> s.<sup>41</sup>, et le *Fasciculus morum*, probablement composé au début du xiv<sup>e</sup> s. par un franciscain de la région de Worcester<sup>42</sup>. Ce nombre peu élevé de textes tardifs prouve-t-il un recul de l'influence isidorienne aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles ? Je ne le pense pas, et il me semble même que le Moyen Âge tardif représente l'apogée de la réception d'Isidore comme auteur moral et spirituel. Ayant répertorié les manuscrits des *Synonyma*, j'ai calculé que, sur 507 copies conservées, 95 datent du xiv<sup>e</sup> s. et 207 du xv<sup>e</sup> s., et d'autres indices (par exemple la diffusion des centons des *Synonyma*<sup>43</sup>) peuvent confirmer le succès considérable de cette œuvre à la fin du Moyen Âge. Sur les 449 manuscrits connus des *Sententiae*<sup>44</sup>, 84 datent du xiv<sup>e</sup> s. et 135 du xv<sup>e</sup> s., ce qui constitue une proportion moindre que les *Synonyma* mais prouve que cette œuvre n'a pas cessé d'être lue durant cette période. Le faible nombre de textes tardifs dans ma liste s'explique en fait par la façon même dont j'ai constitué cette liste : je l'ai composée principalement à l'aide du CD-Rom *Patrologia Latina Database* ; or la *Patrologie Latine*

---

41 Aux six manuscrits de l'œuvre repérés par BULTOT (R.), « Les *Synonyma* d'Isidore de Séville, source principale de l'*Exhortatio ad contemptum temporalium*' du Pseudo-Anselme », *Revue Bénédictine* 78, 1968, p. 338, il faut ajouter au moins deux autres : Metz 614 (xv<sup>e</sup> s.) et Olomouc M I 251 (xv<sup>e</sup> s.). Sept des huit manuscrits proviennent de France (l'exception étant celui d'Olomouc), mais c'est un argument insuffisant pour assigner avec certitude une origine française à l'opuscule. Il est notable aussi que la moitié des copies (Marseille 230, Grenoble 404 et 406, et Olomouc M I 251) proviennent d'une chartreuse : serait-ce un indice en faveur d'une origine cartusienne ?

42 Voir WENZEL (S.), *Verses in Sermons. « Fasciculus morum » and its Middle English Poems*, Cambridge (Mass.), 1978 (« The Mediaeval Academy of America » 87), p. 26-41.

43 Voir ELFASSI (J.), « Los centones de los *Synonyma* de Isidoro de Sevilla », dans *Actas do IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispânico (Lisboa, 12-15 de Outubro de 2005)*, éd. A. A. Nascimento et P. F. Alberto, Lisboa : Centro de Estudos Clássicos, 2006, p. 393-401.

44 D'après la liste de ROBLES (L.), « Isidoro de Sevilla y la cultura eclesiástica de la España visigótica. Notas para un estudio del libro de las "Sentencias" », *Archivos leoneses* 47-48, 1970, p. 80-153, complétée par CAZIER (P.), *Isidorus Hispalensis Sententiae*. Turnhout : Brepols, 1998 (CCSL 111), p. LXI, note 99.

s'arrête à Innocent III. De surcroît, les œuvres du Moyen Âge tardif ont généralement été beaucoup moins éditées que celles de l'époque pré-carolingienne et carolingienne, et j'avoue connaître mieux le haut Moyen Âge que le Moyen Âge tardif.

Mais là n'est pas la principale difficulté. Quelle place relative, par rapport aux autres Pères (Cyprien, Jérôme, Augustin ou Grégoire), Isidore occupe-t-il dans la réception médiévale de l'envie ? Par exemple, l'un des passages bibliques qui a fourni aux exégètes l'occasion de dénoncer l'envie est *Rom.* 1, 29, où Paul inclut ceux qui sont « pleins d'envie » (*plenos invidia*) parmi les pécheurs qui ont encouru la colère de Dieu : plusieurs auteurs (Haymon d'Auxerre, Atton de Verceil ou Pierre Lombard) expliquent l'expression paulinienne en reprenant la définition de l'envie proposée par Isidore en *Diff.* I, 91. Mais il faudrait étudier l'ensemble des commentaires médiévaux à *Rom.* 1, 29 pour voir quels autres auteurs ont été utilisés à cet endroit-là : on découvrirait peut-être que d'autres définitions de l'envie ont eu plus de succès et l'importance d'Isidore s'en trouverait alors amoindrie.

Une enquête semblable devrait être menée sur les florilèges spirituels ou sur les traités consacrés aux vices et aux vertus. Quelle est la place d'Isidore à l'intérieur des chapitres que ces ouvrages consacrent à l'envie ? Un cas remarquable est constitué par le *Liber de modo bene uiuendi* attribué à Bernard de Clairvaux, dont je pense qu'il pourrait en fait être d'origine espagnole<sup>45</sup> : en effet, le chapitre XXXIV de ce traité, consacré à l'envie (« *De inuidia* »), ne comporte que des extraits d'Isidore, c'est un véritable centon des *Sententiae* et des *Synonyma*. Un tel monopole isidorien est exceptionnel : dans les autres florilèges, Isidore n'est qu'une autorité parmi d'autres. Mais précisément, quel est alors le poids du Sévillan ? Dans le chapitre 15, « *De inuidia* », du *Liber scintillarum* de Defensor de Ligugé, Isidore est cité six fois : cinq emprunts explicites (15, 22-26), et une sixième phrase (15, 9) que le florilège attribue à Augustin mais qui est en fait issue

---

45 Deux indices suggèrent une origine espagnole : d'une part les trois mss. les plus anciens (Madrid BN 871 et Vallbona de les Monges cod. 6, du XIII<sup>e</sup> s., Uppsala UB C 240, de la 1<sup>e</sup> moitié du XIV<sup>e</sup> s.) sont espagnols, et d'autre part ce traité comporte parmi ses sources un des textes de la compilation hagiographique de Valère du Bierzo, la *Doctrina duodecim mandatorum* de Ps.-Athanasie (éd. M. Bandini, « Un'inedita traduzione latina della *Doctrina ad Antiochium ducem pseudo-atanasiana* », *Studi classici e orientali*, 46, 1997, p. 457 l. 8-10 = PL 184, 1219 B 8-9), qui fut surtout diffusée en Espagne. J'espère pouvoir approfondir cette question dans les années qui viennent.

de *Syn.* II, 37. Il arrive ainsi en troisième position, derrière la Bible (huit citations) et Augustin (huit phrases attribuées, dont six authentiques <sup>46</sup>), mais loin devant Jérôme et Grégoire (deux emprunts chacun). Dans le chapitre 22 de sa *Via regia*, Smaragde de Saint-Mihiel emprunte exclusivement à Cyprien, *De zelo et liuore* 1-8 (Smaragde intitule d'ailleurs son chapitre comme le traité de Cyprien : « *De zelo et liuore* ») et à Isidore, *Synonyma* II, 37-38 <sup>47</sup>. Le même Smaragde, lorsqu'il doit commenter le précepte de la règle bénédictine *Zelum et inuidiam non habere*, le développe en citant Isidore (*Sent.* III, 25, 1 et 3), Cyprien (*De zelo et liuore* 4, 6 et 8) et la Bible (*Jac.* 3, 16). Près de cinq siècles plus tard, au début du XIV<sup>e</sup> s., l'auteur du *Fasciculus morum* semble attribuer une place nettement plus limitée à Isidore : dans le chapitre III, 1 de son traité, « *Quid sit inuidia* », il ne le nomme même pas, alors qu'il cite nommément Augustin deux fois (l. 46 et 74), et Jérôme et Grégoire une fois (respectivement l. 82 et 76) ; toutefois, bien qu'Isidore ne soit pas mentionné, nous avons vu que l'une des phrases attribuées à Augustin est en fait d'origine isidorienne.

Si l'on devait s'en tenir à ces quelques exemples, donc, il serait possible d'affirmer qu'Isidore fut l'une des principales autorités invoquées par les auteurs du Moyen Âge lorsqu'ils parlaient de l'envie. Mais une telle conclusion serait tout à fait hasardeuse : l'une des difficultés de cette enquête est qu'elle aboutit, presque obligatoirement, à un raisonnement circulaire. En effet, j'ai pris comme point de départ de cette recherche des textes dont j'avais déjà repéré qu'ils citaient Isidore, sans prendre en compte tous ceux qui ignorent l'évêque de Séville (et qui sont sûrement très nombreux) : il est donc logique que j'aboutisse à la conclusion que les textes qui m'ont servi de base de travail empruntent à Isidore ! Du moins ai-je pu vérifier que plusieurs de ces textes ne se contentaient pas de citer Isidore, mais qu'ils le citaient abondamment, autant et même parfois plus que Cyprien, Augustin ou Grégoire. Mais il est impossible d'être plus précis.

---

46 La sentence 15, 11 est en fait extraite d'Origène (voir MACCOULL (L. S. B.), « More Sources for the *Liber scintillarum* of Defensor of Ligugé », *Revue Bénédictine* 112, 2002, p. 295), et 15, 9, comme il vient d'être dit, d'Isidore.

47 Voir la concordance d'EBERHARDT (O.), *Via Regia. Der Fürstenspiegel Smaragdus von St. Mihiel und seine literarische Gattung*. München : W. Fink, 1977, p. 140-141.

Je ne voudrais cependant pas terminer cette étude sur des questions sans réponses. Bien que n'étant pas spécialiste de l'envie, j'ai été conduit, pour mener à bien ce travail, à lire un certain nombre de textes médiévaux sur le sujet, et j'ai été frappé par leur grande similitude : ces textes développent presque toujours les mêmes thèmes. Isidore de Séville ne fut ni le créateur, ni le seul vecteur de cette thématique commune, loin s'en faut ; mais par son autorité il contribua, parmi d'autres, à l'établissement de cette koinè. Dans presque tous les textes, l'envie est définie comme la douleur qui provient de la prospérité d'autrui, elle est considérée comme un vice diabolique, elle est présentée comme irrationnelle puisque l'envieux est à lui-même sa propre victime. La description des souffrances de l'envieux est aussi un thème extrêmement fréquent, qui est souvent à l'origine d'une personnification de ce vice, et on a, là encore, de nombreux lieux communs : l'envie torture, elle brûle, elle déchire, elle dévore, elle consume, elle ronge ses victimes. Ce sont des descriptions semblables qui influenceront les illustrations allégoriques de l'Envie dans le théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance.

#### Annexe : principaux textes d'Isidore consacrés à l'envie

*Diff. I, 90 (300) (éd. C. Codoñer, Paris, 1992, ALMA)*

Inter inuidum et inuidiosum. Quod inuidus feliciori inuidet, inuidiosus autem est qui ab alio patitur inuidiam [*< HIER., In Gal. III, 5, 19-21 ; cf. ISID., Etym. X, 134*]. Nihil tamen honestum quod non inuidiosum. Nemo quippe inuidet misero, quis autem bonus et non inuidiosus ?

Différence entre envieux (*inuidus*) et envié (*inuidiosus*). L'envieux envie celui qui est plus heureux, l'envié est celui qui subit l'envie de la part d'autrui. Toutefois il n'est rien d'honnête qui ne soit envié. Car personne n'envie le malheureux, mais qui est bon sans être envié ?

*Diff. I, 91 (610) (éd. cit.)*

Inter zelum et inuidiam. Zelus interdum et in bonam partem accipi potest, cum quis nititur ea quae meliora sunt aemulari ; inuidia uero et aliena, ut dictum est, felicitate torquetur, et in duplicem scinditur passionem, cum aut quod ipse est alium esse non uult, aut alium uidens esse meliorem, dolet se ei non esse consimilem. Pulcre autem quidam Graecum uersum

transferens elegiaco metro de inuidia lusit dicens : « lustius inuidia nihil est, quae protinus ipsum auctorem rodit, excruciatque animum » [< HIER., *In Gal.* III, 5, 19-21]. Inuidiae autem nomen dictum est a nimis intuendo felicitatem alterius, ut est illud : « Quisnam florem inuidit meum ? » [< CIC., *Tusc.* III, 9, 20 ; cf. ISID., *Etym.* X, 134].

Différence entre zèle (*zelus*) et envie (*inuidia*). Le zèle, parfois, peut aussi être reçu en bonne part, quand on s'efforce de rivaliser avec ce qui est mieux ; en revanche, l'envie, comme on l'a dit, est tourmentée par le bonheur d'autrui, et elle se scinde en une double passion : l'envieux ou bien ne veut pas qu'autrui soit ce que lui, l'envieux, est, ou bien, voyant qu'autrui est meilleur, il se désole de ne pas lui être semblable. Quelqu'un, traduisant joliment un vers grec en mètre élégiaque, s'est moqué de l'envie en disant : « Rien n'est plus juste que l'envie, qui sans s'arrêter ronge son propre auteur et torture son esprit. » Le nom d'envie vient du fait de trop regarder (*intuere*) le bonheur d'autrui, comme dans cet exemple : « Qui donc a envié ma fleur ? »

*Diff.* II, 29, 111 (éd. M<sup>a</sup>. A. Andrés Sanz, Turnhout, 2006, CCSL 111A)

Inuidia nullum sibi superiorem uel aequalem esse permittit, sed interno liuore uulneris de cunctorum profectu tabescit.

L'envie ne permet pas que nul soit supérieur ou égal à soi, mais, du fait de la jalousie intérieure qui blesse, elle se consume à cause du succès des autres.

*Diff.* II, 41, 165 (*ed. cit.*)

Inuidia duplici adficitur flamma, id est, cum aut meliori inuidet in id quod ipse non est, aut dum quemlibet consimilem esse uidet sibi aequalem dolet [*cf.* ISID., *Diff.* I, 91].

L'envie est pourvue d'une double flamme : soit l'envieux envie quelqu'un qui est meilleur pour ce que lui-même n'est pas, soit, en voyant que quelqu'un est entièrement semblable à lui, il se désole que cette personne soit égale à lui.

*Etym.* X, 134 (éd. W. M. Lindsay, Oxford, 1911)

Inuidus dictus ab intuendo felicitatem alterius [< CIC., *Tusc.* III, 9, 20 ; cf. ISID., *Diff.* I, 91].

Inuidiosus est quia ab alio patitur inuidiam [< HIER., *In Gal.* III, 5, 19-21 ;



*cf.* ISID., *Diff.* I, 90].

Inuisus, odiosus, ob inuidia et zelo dictus.

Envieux (*inuidus*) vient du fait de regarder (*intuere*) le bonheur d'autrui. Envié (*inuidiosus*) est celui qui subit l'envie (*inuidia*) de la part d'autrui. *Inuisus*, odieux, est appelé ainsi à cause de son envie (*inuidia*) et de sa jalousie.

*Sent.* II, 37, 6 (éd. P. Cazier, Turnhout, 1998, CCSL 111)

Aduersus inuidiam praeparetur caritas. [*cf.* Isid., *Syn.* II, 37]

Contre l'envie, que l'on prépare l'amour.

*Sent.* III, 25 (*ed. cit.*)

#### De inuidia

1. Liur alieni boni suum punit auctorem. Nam unde bonus proficit, inde inuidus contabescit.
2. Homines prae uientes, sicut de bonorum lapsibus gratulantur, ita de eorum recte facta bonique perseuerantia confunduntur.
3. Inuidus membrum est diaboli, cuius inuidia mors introiit in orbem terrarum [*cf.* *Sap.* 2, 24], sicut et superbus membrum est diaboli, de quo scriptum est : Omne sublime uidet, et ipse est rex super omnes filios superbiae [*cf.* Job 41, 25] [*cf.* GREG., *Mor.* XXIX, 7, 15].
4. Nulla est uirtus quae non habeat contrarium inuidiae malum ; sola miseria caret inuidia, quia nemo inuidet misero, cui reuera non liur obiicitur, sed sola misericordia adhibetur [*cf.* ISID., *Diff.* I, 90].
5. Multi et bonos imitari nolunt, et de bonorum profectibus inuidiae liuore tabescunt [*cf.* ISID., *Reg.* 3, 4]. Quo fit ut nec illi corrigantur a malo suo, sed per inuidiam deterioventur et bonos a recto studio, quantum in ipsis est, si potuerint, deprauare conentur.
6. Quando malos boni proficere uident, non scandalizentur, sed quem sint finem habituri maxime cogitent.
7. Hoc omnis inuidus alienis uirtutibus praestat, quod beato Iob Satan praestitit. Nam dum aemulatur prosperitatibus, commouit aduersa, sed unde eum credidit diabolus posse prosternere, inde eius aucta sunt merita, atque inde claruerunt probabilliora patientiae documenta.

8. Ita requirunt inuidi aditum malae famae, per quam bonorum uitam maculent, sicut quaerebant ostium Sodomitae, quo domum Lot nocituri introirent. Illi uero caecitate erroris, parietes uidebant, ostium non inueniebant [cf. *Gen.* 19, 4.11]. Non aliter inuidi uidendo uelut parietem uirtutes dissimulant, uitia uero perquirunt, per quae eorum conscientiam urant [cf. GREG., *Mor.* VI, 22, 38].

### L'envie

1. La jalousie du bien d'autrui punit son propre auteur. Car là où le bon a du succès, l'envieux se consume.
2. Les hommes qui vivent mal, de la même façon qu'ils se réjouissent de la chute des bons, sont de même troublés par la rectitude de leurs actions et leur persévérance dans le bien.
3. L'envieux est membre du diable, par l'envie duquel la mort entra dans le monde, tout comme l'orgueilleux est membre du diable, au sujet duquel il est écrit : il regarde tout ce qui est élevé, et lui-même est roi sur tous les fils de l'orgueil.
4. Il n'existe aucune vertu qui n'ait comme adversaire le vice de l'envie ; seule la misère échappe à l'envie, parce que personne n'envie le misérable, pour qui, en vérité, on ne conçoit pas de jalousie, mais on éprouve seulement de la pitié.
5. Beaucoup ne veulent pas imiter les bons et de surcroît ils se consomment, par jalousie envieuse, du succès des bons. De là vient que non seulement ils ne se corrigent pas de leur mal, mais qu'ils empirent à cause de l'envie et qu'ils s'efforcent, pour autant que cela dépende d'eux, s'ils le peuvent, d'écarter les bons du droit chemin.
6. Les bons, quand ils voient les méchants avoir du succès, ne doivent pas se scandaliser, mais plutôt penser à la fin qu'ils auront.
7. Tout envieux procure aux vertus d'autrui ce que Satan a procuré au bienheureux Job. Car quand le diable était jaloux de sa prospérité, il suscita des malheurs, mais c'est quand il crut que Job pouvait se prosterner que s'accrurent les mérites de celui-ci et que brillèrent les preuves plus éclatantes de sa patience.
8. Ainsi, les envieux cherchent à ouvrir la voie de la diffamation pour salir la vie des bons, tout comme les Sodomites cherchaient la porte pour entrer dans la maison de Lot et lui nuire. Mais eux, aveuglés par leur

erreur, voyaient les murs sans trouver la porte. Ce n'est pas autrement que les envieux cachent les vertus en les voyant comme un mur, mais recherchent les vices pour infliger des brûlures à la conscience des bons.

*Syn.* II, 37<sup>48</sup> (éd. J. Elfassi, Turnhout, 2009, CCSL 111B)

Quid zeli referam ignem ? Inuidia cuncta uirtutum germina concremat, inuidia cuncta bona ardore pestifero deuorat. Haec primum sibi nocet, primum se mordet, primo suum auctorem rodet. Inuidia animae tinea est, sensum comedit, pectus urit, mentem afficit, cor hominis quasi quaedam pestis depascit. Occurrat igitur contra zelum bonitas, aduersus inuidiam caritas praeparetur [cf. ISID., *Sent.* II, 37, 6]. De bono alterius non doleas [cf. GREG., *Mor.* V, 46, 84], de alterius profectibus non tabescas. Nullius prosperitate lacereris. Nullius felicitate crucieris, nullius inuidientiae facibus agiteris [cf. AVG., *Serm. Dom.* I, 22, 73].

Que dirais-je du feu de la jalousie ? L'envie réduit en cendres toutes les semences des vertus, l'envie dévore tous les biens avec une ardeur pestilentielle. Elle se nuit d'abord à elle-même, elle se mord d'abord elle-même, elle ronge d'abord son auteur. L'envie est la teigne de l'âme, elle mange la sensibilité, brûle le cœur, affecte l'esprit, dévore le cœur de l'homme comme une peste. Contre la jalousie, qu'advienne donc la bonté ; contre l'envie, que l'on prévoie la charité. Ne t'afflige pas du bien d'autrui, ne te consume pas du fait des succès d'autrui. Ne te déchire pas à cause de la prospérité d'un autre, ne te tourmente pas de la félicité d'un autre, ne sois pas excité par les brandons de l'envie.

---

48 Ce chapitre présente quelques différences entre les deux rédactions des *Synonyma* (présence ou non de la phrase *Haec... rodet*, et variante *tinea est / tinea*), dont il n'est pas tenu compte ici.





Stefano PITTALUGA

Université de Gênes

## LEON BATTISTA ALBERTI, IL *PHILODOXUSE* E L'INVIDIA

Nelle pagine iniziali della sua *Vita* scritta in terza persona<sup>1</sup>, Leon Battista Alberti ricordava gli anni giovanili di studio *in utroque iure* a Bologna. Le continue veglie e l'impegno eccessivo con il quale si dedicava allo studio finirono per minarne gravemente la salute: e proprio durante la malattia, a causa della quale fu costretto a sospendere gli studi, si rese conto della indifferenza e della mancanza di umanità mostrate nei suoi confronti da parte dei familiari. E così, a vent'anni, nella solitudine delle cure e della convalescenza, scrisse per consolarsi la *Philodoxeos fabula*<sup>2</sup>. Stranamente, in questo passo dell'autobiografia, Alberti non fa menzione della morte del padre Lorenzo, del quale era figlio naturale, ma amato quanto i figli legittimi. Dieci anni dopo tali avvenimenti, in occasione della composizione della seconda redazione della commedia, Leon Battista rievocava quegli anni dolorosi in un *Commentarium* accluso al nuovo testo del *Philodoxus*.

Nel ricordo, ormai lontano nel tempo ma non cancellato, il lutto per la morte del padre, la malattia e la *inhumanitas* del parentado gli suscitano ancora un profondo dolore, che egli esprime in termini spri e carichi di amarezza (*Commentarium*, p. 146, 10-20 Cesarini Martinelli):

Mortuo Laurentio Alberto patre meo, cum ipse apud Bononiam iuri pontificio operam darem, in ea disciplina enitebar ita proficere ut meis essem carior et nostre domui ornamento. Fuere inter meos qui inhumaniter nostro iam iam surgenti et pene florecenti nomini vehementius inviderent, quos etsi iniustos et nimium duos in dies experirer, tamen neque odisse poteram neque non diligere, quippe qui illis omnia mecum licere

---

1 FUBINI (R.), MENCİ GALLORINI (A.), "L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione", *Rinascimento* 12 (1972), p. 21-78 (in partic. p. 69, 23-30).

2 Edizione della *Philodoxeos fabula* a cura di CESARINI MARTINELLI (L.), *Rinascimento* 17 (1977), p. 111-234. Una nuova edizione a cura di S. Pittaluga e C. Fossati è in corso di stampa.

arbitrarer. Tuli igitur illorum in me inhumanitatem animo non iniquo et magis officii et humanitatis quam iniuriarum memori, quoad ipse plane cepi intelligere omnes meos ad eorum gratiam et benivolentiam mihi conciliandam esse conatus irritos atque inutiles.

La morte del padre, la malattia, l'ostilità e l'invidia da parte della sua famiglia e l'impossibilità di riconciliarsene l'affetto: tappe ravvicinate di una tragedia personale e umana che avrebbe aperto per sempre una ferita nell'animo dell'Umanista. Abbandonato a se stesso all'età di vent'anni, Alberti rilesse di continuo in quella tragedia personale la tragedia stessa della condizione umana, e riversò nella scrittura densa e raffinata delle proprie opere l'ambiguità di una concezione della vita nella quale gli affetti e il piacere dell'amicizia si scontrano con l'ipocrisia e l'invidia di falsi amici e di avversari, mentre il riso amaro che scaturisce dalla follia umana e dai compromessi del potere si coniuga con un inarrestabile amore per la libertà.

“...ogni sua riflessione sull'uomo, sulla società, sulla vita – osservava Eugenio Garin<sup>3</sup> – ha alla radice una ferita non chiusa, un dolore segreto: il rapporto difficile con una grande famiglia a cui si sente profondamente legato, che in fondo ammira, di cui sarebbe così orgoglioso di far parte, e che lo respinge, lo danneggia, lo disprezza”. A quella grande famiglia degli Alberti egli chiedeva e offriva amicizia e benevolenza, ma ne riceveva *invidia* e *inhumanitas*: e si deve probabilmente a una sorta di riflesso autobiografico il fatto che appunto *amicitia* e *invidia* furono i due temi che Leon Battista propose per i due concorsi letterari da lui indetti nel 1441 e nel 1442.

La commissione giudicatrice del primo *Certame coronario*, dedicato al tema *De vera amicitia*, non assegnò il premio<sup>4</sup>; il secondo *Certame*, sul tema dell'*invidia*, andò quasi deserto. Ci è però nota la redazione latina del testo che Leonardo Dati – umanista amico di Leonardo Bruni e dello stesso Alberti<sup>5</sup> – intendeva presentare al concorso: si tratta della tragedia

---

3 GARIN (E.), “Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti”, *Rinascimento* 12 (1972), p. 3-19 (in partic. p. 5).

4 GORNI (G.), “Storia del Certame coronario”, in *Rinascimento* 12 (1972), p. 135-181; BERTOLINI (L.), ed., *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*. Ferrara-Modena: F. C. Panini, 1993.

5 Sui rapporti fra Dati, Bruni e Alberti cfr. BERRIGAN (J. R.), ed., “Leonardo Dati: 'Hiensal tragoedia'. A critical edition with translation”, *Humanistica Lovaniensia* 25 (1976), p. 84-145 (in partic. p. 87-89); ONORATO (A.), ed., *Leonardo Dati, Hyempsal*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2000, p. 78-80. Nei *Profugiorum ab aerumna libri* Alberti si esprimeva in questi termini in merito alla tragedia di Dati: “Grave, hui! Grave

*Hyempsal*, la cui trama – derivata dal *Bellum Iugurthinum* di Sallustio – è tutta attraversata da incoercibili pulsioni d'invidia: l'invidia non solo come chiave di lettura dell'assassinio di Iempsale da parte di Giugurta, ma come motore del male del mondo <sup>6</sup>.

Dati premette alla sua tragedia, prima della dedica al cardinale Prospero Colonna e dopo una lettera al lettore che funge da prologo e da *argumentum*, due brevi testi: nel secondo (intitolato *Poesis*) viene attribuita a *Invidia*, figlia abbandonata di *Ambitio*, la responsabilità della guerra scoppiata fra Iempsale e Giugurta, dell'uccisione di Iempsale e della distruzione del suo regno; mentre il primo (intitolato *Moralis*) contiene una sorta di genealogia dei vizi dell'animo umano (*Hyempsal*, p. 88 Onorato):

Ambitio genuit Invidiam. Invidia genuit Discordiam. Discordia genuit Perfidiam, qui cum Inopia, Furtum, Rapina consequuntur.

Appare evidente che con la sua tragedia Dati intende fornire un ammaestramento morale (confermato anche nei versi di dedica a Prospero Colonna), e in questa prospettiva non esita a inserire fra i personaggi storici che mette in scena anche prosopopee dei vizi <sup>7</sup>: la tragedia si apre infatti con un dialogo fra *Ambitio* e *Modestia* (vv. 1-36) e si chiude nella penultima scena con le macchinazioni di *Discordia* e *Perfidia* (vv. 631-686); e al potere malvagio di *Invidia* si riferiscono le ultime parole del testo (vv. 738-739 Onorato):

Iam bene valet, et quid nefandum ac pestilens  
malum invidia possit per haec agnoscite.

---

perturbazione l'invidia! Ma quanto ella possi ne' nostri animi assai ne scrisse el tuo Leonardo tragico, omo integrissimo e tuo amantissimo, Battista, in quel suo *Hiensale*, quale egli apparecchiò per questo vostro secondo certame coronario" (ALBERTI (L. B.), *Opere volgari*, vol. II, cur. C. Grayson. Bari: G. Laterza, 1966, p. 144). A sua volta Leonardo Bruni in una lettera indirizzata a Dati nel 1441 (o 1442) scriveva (IX, 7, Mehus, II, p. 152): *vidi illa quae a te scripta sunt adversus invidiam laudavique et laudo ingenium tuum*.

6 L'edizione più recente è quella curata da A. Onorato (cfr. n. 5), da cui cito.

7 Alla tradizione medievale dei *conflictus* pensa STÄUBLE (A.), *L'idea della tragedia nell'Umanesimo*, in *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*. Atti del IV Convegno di Studio del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 15-17 giugno 1979), Viterbo: Agnesotti, 1980, p. 47-70 (in partic. p. 57: "In due scene della *Hiensal* appaiono le figure allegoriche dell'Ambizione e della Modestia, della Discordia e della Perfidia, che richiamano il ricordo dei contrasti medioevali tra Vizi e Virtù").

La presenza di personaggi allegorici e di prosopopee sulla scena teatrale potrà forse risalire ad alcuni prologhi plautini<sup>8</sup> (*Aulularia*, *Cistellaria*, *Rudens*, *Trinummus*: è però da dimostrare che Dati conoscesse queste due ultime commedie<sup>9</sup>), ma avrà fortuna molto più tardi, nel teatro gesuitico e in quello barocco. E infatti, al di là dei non molti personaggi allegorici presenti nelle “sacre rappresentazioni” (mentre l’allegoria è quasi di regola nei *mystères* e nelle *moralités* francesi<sup>10</sup>), nel teatro latino umanistico i precedenti di Dati erano in questo senso soltanto la *Philologia* del Petrarca (probabilmente già perduta al suo tempo) e la *Philodoxeos fabula* di Alberti (un esempio più tardo è rappresentato dall’anonima commedia *Dolos*<sup>11</sup>). E’ probabile, insomma, che Dati si sentisse autorizzato a mettere in scena personaggi, quali *Ambitio*, *Modestia*, *Discordia* e *Perfidia*, proprio in seguito alla lettura del *Philodoxus* del suo amico Leon Battista, i cui personaggi allegorici (*Philodoxus*, *Doxia*, *Phimia*, *Phroneus*, *Tychia*, *Fortunius*, *Ditonus*, *Dynastes*, *Mnimia*, *Alithia*, *Chronos*) portano tutti nomi parlanti, e il cui significato (peraltro trasparente) è illustrato dallo stesso Alberti nel *Commentarium*.

L’affinità intellettuale che lega Leonardo Dati a Leon Battista Alberti si rintraccia anche nei riferimenti a comuni categorie concettuali. La genealogia dei vizi umani, che – come ho accennato – Dati premette al testo della sua tragedia, trova infatti un preciso riscontro in *Picture*<sup>12</sup>, il testo che apre il terzo libro delle *Intercenales* di Alberti. Si tratta della minuziosa descrizione

---

8 Cfr. ONORATO (A.), *op. cit.*, p. 60, n. 4; p. 96, n. 1.

9 Il prologo del *Trinummus* come modello di Dati è ipotizzato da CREIZENACH (W.), *Geschichte des neuen Dramas*, vol. I. Halle: Max Niemeyer, 1893, p. 257. Tuttavia, come è noto, la conoscenza delle dodici commedie “nuove”, fra cui *Rudens* e *Trinummus* comprese nel cod. Orsiniano di Plauto scoperto da Niccolò Cusano nel 1429, si diffuse lentamente negli ambienti culturali del Quattrocento. Cfr., fra gli altri, MARIOTTI (S.), *Sul testo e le fonti comiche della “Chrysis” di E. S. Piccolomini*, in *Id.*, *Scritti medievali e umanistici*. Roma<sup>2</sup>: Edizione di storia e letteratura, 1994, p. 167-182.

10 Cfr., ad es., D’ANCONA (A.), *Origini del teatro italiano*, vol. I. Torino: E. Loescher, 1891 (rist. anast. Roma: Bardi, 1971), p. 535-538.

11 Sulla commedia umanistica cfr., in generale, STÄUBLE (A.), *La commedia umanistica del Quattrocento*. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968; Viti (P.), *Immagini e immaginazioni della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*. Firenze: Le lettere, 1999; PITTALUGA (S.), *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*. Napoli: Liguori, 2002.

12 Un accenno anche in ONORATO (A.), *op. cit.*, p. 90, n. 3.



di gusto quasi alessandrino di una serie di quadri che adornavano le pareti di un immaginario tempio orientale dei gimnosofisti, dedicato alla Buona e alla Cattiva Fortuna. Ebbene, nel primo quadro della parete di sinistra – riferisce Alberti – era dipinta una donna decrepita (*Picture*, p. 170, 25-172, 34 Bacchelli-D'Ascia <sup>13</sup>):

mulier decrepita toto corpore incurva, facie pallens, oculis lippis, supercilio prelongo, que quidem decempera cruribus admota veluti puerulus obequitat; altera vero manu perpendicularum exercet; at cervicibus simiam sibi infestam, capillos genas auresque unguibus lacerantem atque dentibus gestat. Huic mulieri superinscriptum nomen est: INVIDIA MATER. Secundo loco mulier picta est facie vehementer macra, aspectu vafra, et, quemadmodum versutuloqua videatur, rete contexta. Ea quidem flat ore flammam, manu altera flores ostentans, altera tribulos disseminans. Huic superinscriptus titulus: CALUMNIA INVIDIE FILIA.

Seguono nel testo di Alberti le descrizioni dell'iconografia di *Indignatio Calumnie filia*, di *Inimicitia Indignationis filia*, di *Miseria Inimicitie filia*. Parallelamente si sussegue la genealogia che ha come capostipite *Ambitio mater* con le sue discendenti: *Contentio*, *Iniuria*, *Vindicta*, *Calamitas*.

Al di là dei modelli iconografici e letterari di queste descrizioni (sui quali non è qui il caso di soffermarsi <sup>14</sup>), il motivo della genealogia dei vizi, che vanta una lunghissima tradizione risalente fino alla *Theogonia* di Esiodo e che passa attraverso il "settenario" cristiano dei vizi capitali <sup>15</sup>, accomuna dunque Dati e Alberti (sia pure con diverse modalità) in prospettive morali nelle quali l'ambizione e l'invidia risultano essere i vizi archetipici, le madri di tutti i vizi.

Ambizione e invidia sono vizi caratteristici degli uomini di potere, sono i tarli che rodonano le basi e l'equilibrio dello stato <sup>16</sup>: ed è questa appunto la tesi sviluppata nella tragedia di Leonardo Dati, che si risolve in un moralismo di netta impronta didascalica. Con mano più leggera Alberti affronta lo stesso tema politico – vale a dire il rapporto fra ambizione,

---

13 Cito da ALBERTI (L. B.), *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli – L. D'Ascia, praef. A. Tenenti. Bologna: Pendragon, 2003.

14 Per l'iconografia dell'Invidia uno dei modelli è sicuramente la descrizione ovidiana del *Livor* (*met.* 2, 775-782), modello altresì della descrizione di Invidia in *Hyempsal* 81-104. Per la descrizione di Calumnia il modello è forse luciano (cfr. BACCHELLI (F.), D'ASCIA (L.), *op. cit.*, p. 175, n. 7).

15 Cfr. CASAGRANDE (C.), VECCHIO (S.), *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*. Torino: Einaudi, 2000.

16 Cfr. *ibidem*, p. 45-49.

invidia e potere – ad esempio nell'*Intercenale Lacus*<sup>17</sup>, un lungo apologo nel quale sono protagonisti il popolo dei pesciolini e quello delle rane che convivevano pacificamente e liberamente nello stesso laghetto. Ma proprio sentimenti di ambizione e di invidia intervengono a rompere l'armonia fra i due popoli, che finiscono col perdere la libertà sotto il giogo di due crudeli tiranni, la lontra e il serpente: e soltanto quando i due tiranni si eliminano l'un l'altro in una furiosa battaglia per la supremazia, ritornano la pace, l'armonia e la libertà per i pesciolini e le rane. L'allegoria esplicitamente politica di questa favola ("ho fornito molte indicazioni utili a governare lo stato"<sup>18</sup> è la conclusione del narratore) rinvia al tema del contrasto fra uomini e divinità delineato da Alberti nel *Momus*, dove il concetto di invidia divina sembra richiamare quello antico della tragedia greca, lo φθόνος θεῶν, filtrato attraverso l'ironia luciana<sup>19</sup>.

Ma l'invidia non rappresenta soltanto il male endemico che avvelena la politica e il potere: in *Musca*<sup>20</sup>, un testo derivato da Luciano nel quale Alberti tesse un paradossale elogio della mosca, egli definisce l'invidia come la più grande fra le disgrazie umane. E sottolinea: "Ho imparato a mie spese quale sia il potere dell'invidia" (*Musca*, p. 58 Grayson):

At novi quidem non sine mearum rerum iactura quid ipsa possit invidia, malorum inter mortales culmen.

E ritorna qui, anche in un testo paradossale e brillante come *Musca* (ma attraversato dal riso amaro consueto all'autore), l'ossessione autobiografica dell'Alberti, che tende a proiettare sulla realtà illusoria che lo circonda la propria personale, tragica vicenda giovanile. Una vicenda personale assunta a paradigma della vicenda umana.

"Ogni discorso albertiano è traversato da un motivo autobiografico", osservava ancora Eugenio Garin<sup>21</sup>; è non c'è dubbio che la genesi

17 BACCHELLI (F.), D'ASCIA (L.), *op. cit.*, p. 654-675.

18 BACCHELLI (F.), D'ASCIA (L.), *op. cit.*, p. 674: *pleraque adduxi que ad rem publicam moderandam accomodentur.*

19 Cfr., ad es., VASOLI (C.), "Potere e follia nel *Momus*", in *Leon Battista Alberti. Actes du Congrès International de Paris (10-15 avril 1995)*, cur. F. Furlan. Torino: N. Aragno, Paris: J. Vrin, 2000, p. 443-463.

20 Edizione a cura di GRAYSON (C.), *Opuscoli inediti di Leon Battista Alberti. Musca, Vita S. Potiti*. Firenze: L. S. Olschki, 1954 (rist. anast. Pisa: Edizioni della Normale, 2005).

21 GARIN (E.), *art. cité*, p. 5.

dell'autobiografismo di Alberti vada individuato nel *Commentarium* che accompagna la seconda redazione del *Philodoxus*. E' questa una commedia allegorica – come si è accennato – dalla trama molto semplice: il giovane *Philodoxus*, innamorato di *Doxia*, tenta di conquistarne i favori grazie all'aiuto dell'amico *Phroneus* (*Phrontisis* nella prima redazione), ma è ostacolato dal rivale *Fortunius*, anch'egli aspirante all'amore di *Doxia*. La vicenda si conclude con la conquista di *Doxia* da parte di *Philodoxus*, mentre il ricco rivale dovrà accontentarsi dell'amore di *Phimia*, sorella di *Doxia*.

Tutta giocata sul contrasto fra virtù e fortuna, fra la durevole gloria (*Doxia*) e la fuggevole fama (*Phimia*), la commedia non presenta espliciti riferimenti lessicali alla sfera semantica del vocabolo 'invidia', ma certo sono sentimenti di invidia quelli che condizionano i contrastati rapporti fra i personaggi – e soprattutto dettano il comportamento di *Fortunius*, invidioso del prevedibile successo di *Philodoxus* con *Doxia*.

E' evidente che il personaggio di *Philodoxus* è una proiezione di Alberti stesso (nello stesso modo in cui lo è il *Lepidus* del Prologo, premesso alla prima redazione, e di alcune *Intercenales*). E l'invidia sotterranea di cui è vittima *Philodoxus* è la stessa invidia della quale era stato oggetto Alberti, prima da parte dei familiari – come si è visto – e poi della comunità degli intellettuali: un'invidia di cui Alberti si duole nel *Commentarium*, quando riferisce le vicissitudini che il testo della sua commedia aveva attraversato nei dieci anni trascorsi dalla prima redazione (*Commentarium*, p. 147, 11-18 Cesarini Martinelli):

Denique annos decem vagata est, quoad e studiis pontificiis aureo anulo et flamine donatus excessi. Cum autem ad hec studia philosophie rediissem, hec fabula elimator et honestior mea emendatione facta. Quod eam quasi postliminio recuperarim, invidia effecit ut minus placeat, et quam omnes etsi obscenam et incomptam cupiebant, eam nunc pauci sunt qui non vituperent. O tempora! Sed siqui sunt, qui nostrum ingenium aut eloquentiam quam pridem magnopere laudabant modo reprehendant, ii profecto aut suum pristinum iudicium vituperant aut declarant quam sint natura invidi atque inconstantes. A quibus quidem, siquid leserint, satis pene ex eorum invidie stimulis sumpsimus [...] Nunc autem, o studiosi, [...] defendite vestrum Leonem Baptistam Albertum studiosis omnium deditissimum; defendite, inquam, me ab invidorum morsibus [...]

Questa ossessiva insistenza sul tema dell'invidia, invidia da parte dei familiari, invidia da parte della comunità degli intellettuali, che è forse una chiave di lettura delle vicende di *Philodoxus*-Leon Battista, ritorna nel continuo ricordo dei difficili anni giovanili. Nello stesso modo egli proietta la propria storia autobiografica nel personaggio di *Philoponius* – altro nome

parlante – il protagonista dell'*Intercenale Pupillus* (p. 14, 32-36 Bacchelli-D'Ascia):

Atque – quod magis odisse possis – domestice illi quidem suorum laudis usque adeo invidos prebuere se, ut ad iniuriam hanc, indignam quoque crudelitatem adiecerint: ob labores enim studiorum gravi valitudine affectum adolescentem ab omnibus esse desertum voluere, nullam neque opem egroto neque pietatem languenti prebendo.

E ancora, nell'*Intercenale Erumna*, lo stesso personaggio di *Philoponius* rievoca in un dialogo consolatorio con *Fortuna* le offese, le umiliazioni, le invidie sofferte in gioventù<sup>22</sup>.

L'angoscia della solitudine, l'aspirazione contrastata alla gloria letteraria, la *inhumanitas* dei familiari, l'invidia dei letterati: sono ferite e ossessioni di Leon Battista Alberti che soltanto l'impegno nella scrittura e nelle arti poté in parte lenire, ma che gli lasciarono in fondo all'anima l'amarrezza di un umorismo, o forse di un ghigno, sarcastico e dissacrante<sup>23</sup>.

---

22 BACCHELLI (F.), D'ASCIA (L.), *op. cit.*, p. 297-323.

23 Sull'umorismo di Alberti cfr. almeno CARDINI (R.), "Alberti o della nascita dell'umorismo moderno", *Schede umanistiche* 1 (1993), p. 31-85.



Jean-Frédéric CHEVALIER

Centre Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

**LE MONSTRE *LIUOR*, « DIEU DES CRIMES », DANS *HIENSAL* DE LEONARDO  
DATI : PERSONNAGE, MASQUE OU ILLUSION ?**

Tout monstre nageant sous l'écume,  
tout monstre qui se terre au loin,  
couvert de crasse, criminel,  
dans les cavernes libyennes  
est dix mille fois moins horrible  
que le Fiel haineux, dieu des crimes.  
Qu'il aperçoive son visage,  
le chien des Enfers tremblera,  
comme toutes les Euménides.  
Sourcils hirsutes, hérissés ;  
nuque rugueuse, crins dressés ;  
la rage le tord et le ride ;  
de l'orbite de ses yeux pendent,  
déployées et lourdes, deux ailes  
noires, froissées – ainsi que bat  
des ailes la chauve-souris –,  
enfouissant vite dans ses plis  
de petits yeux chassieux et caves.  
Sous le manteau d'une nuit noire,  
lorsque Phébé reste cachée,  
ce monstre au regard perçant gronde,  
tord sa tête vers la clarté,  
l'oreille sans cesse à l'affût ;  
ruisselant de sanie, de pus,  
il se nourrit de calomnies,  
il scrute passions et cœurs :  
le flair des limiers est battu !  
Déchirant tout, des crocs affreux  
débordent en saillie des mâchoires ;  
il ne cesse de blatérer,  
son cœur contredisant sa langue,  
exhalant des relents du Styx.  
Poitrine et mains tout comme celles

qu'un singe vif, ventre affamé,  
agite ! Un cal très rugueux couvre  
son dos, brûlé par les morsures.  
Enfin, des cuisses jusqu'aux pieds  
tel un bouc lascif, il gambade. (Leonardo Dati, *Hiensal*, vers 109-146) <sup>1</sup>.

Tel est le portrait saisissant du monstre *Liur* brossé par le chœur d'*Hiensal*, tragédie composée par Leonardo Dati en 1441-1442 <sup>2</sup>. Comment

- 
- 1 Pour l'établissement du texte latin, nous renvoyons à notre édition, traduite et commentée, aux Belles Lettres dans la collection des Classiques de l'Humanisme, 2010, p. 261-263. Nous proposons cependant pour ce chœur une autre traduction, qui essaie de transposer le rythme du chant. Pour l'édition du texte latin et une traduction en italien nous renvoyons à *Hyempsal*, éd. A. Onorato, Messina, *Quaderni di filologia medievale e umanistica* 4, 2000. Voir également, avec traduction anglaise, « Leonardo Dati : *Hiensal Tragoedia*, a critical edition with translation », éd. J. R. Berrigan, *Humanistica Lovaniensia* 25, 1976, p. 84-145. Nous nous écartons du choix d'A. Onorato de suivre les leçons du manuscrit latin 8363 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Pour A. Onorato, ce manuscrit du XVI<sup>e</sup> siècle offrirait le texte de la dernière version de la pièce. Nous préférons privilégier les leçons du manuscrit Chisianus I. V 194 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, datant du XV<sup>e</sup> siècle.
  - 2 Pour une biographie de Leonardo Dati, voir RISTORI (R.), « Dati Leonardo », *Dizionario biografico degli Italiani* XXXIII. Roma, 1987, p. 44-52 ; CHEVALIER (J.-F.), « Dati (Leonardo) », *Centuria Latinae II, Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières à la mémoire de M.-M. de La Garanderie*, éd. C. Nativel. Genève : Droz, 2006, p. 259-263. Pour une présentation de l'intrigue de la pièce, voir STOK (F.), « La *Hiensal Tragoedia* di Leonardo Dati », *L'Officina del teatro europeo, vol. I : Performance e teatro di parola*, A. Grilli, A. Simon, eds., Pisa : Plus-Università di Pisa, 2002, p. 73-83. Pour l'histoire de la représentation de l'Envie, voir notamment, outre l'introduction d'A. Onorato à l'édition de la pièce, l'ouvrage de CASAGRANDE (C.), VECCHIO (S.), *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, trad. fr. P.-E. Dauzat. Paris : Aubier, 2003, p. 67-92 ; ainsi que DUNBABIN (K. M. D.), DICKIE (M. W.), « *Invidia rumpantur pectora*: The Iconography of *Phthonos/Invidia* in Graeco-Roman Art », *Jahrbuch für Antike und Christentum* 26, 1983, p. 7-37 ; SALSANO (F.), « *Invidia* », *Enciclopedia Dantesca* III, Roma, 1970-1978, p. 492-494 ; M. Vincent-Cassy, « L'envie au Moyen Âge », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations* 35, 2, 1980, p. 253-271 ; EAD., « Les animaux et les péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique », dans *Le Monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, p. 121-132. Dans notre édition nous avons essayé de recenser, après A. Onorato, les sources possibles à l'origine de l'inspiration de Leonardo Dati. Dans cette communication, nous nous consacrerons principalement à l'étude de l'Envie comme personnage théâtral. Pour les figurations de l'Envie dans la littérature, nous renvoyons à WILHELM (F.), (textes rassemblés par), *L'Envie et ses figurations littéraires*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005.

expliquer des caractéristiques si démesurées ? S'il est vrai que le thème, très riche, de l'Envie est lié à la fois à la réception de la pensée philosophique de l'Antiquité, à l'iconographie médiévale et à la tradition de la prédication chrétienne, ce portrait de *Liuor* au sein d'une des premières tragédies humanistes, composée en latin à Florence, garde cependant toute son originalité. Après avoir rappelé les circonstances dans lesquelles cette tragédie a été composée et établi l'identité de ce monstre, nous nous interrogerons sur la présence de celui-ci dans l'intrigue théâtrale de *Hiensal* : le monstre *Liuor*, dieu des crimes, est-il un personnage, un masque ou une illusion ?

### L'identité de *Liuor*, dieu des crimes

Leon Battista Alberti organisa à Florence, en octobre 1441, un concours poétique en toscan, appelé *Certame coronario*, sur le thème de l'amitié<sup>3</sup>. Le vainqueur devait recevoir une couronne d'argent, mais le jury, composé de secrétaires apostoliques, refusa d'attribuer le prix, estimant que les poèmes composés pour la circonstance ne correspondaient pas suffisamment à leur attente. En 1441, la langue vernaculaire ne jouissait pas encore du même prestige que le latin, même si Leonardo Dati avait concouru en composant des poèmes en toscan à l'imitation des schémas métriques de la poésie latine. Leon Battista Alberti avait l'intention d'organiser un second concours poétique, mais sur le thème de l'envie. Ce concours n'eut jamais lieu : il pouvait apparaître comme une provocation à l'encontre des juges. Ce thème s'inscrivait dans une tradition fort établie depuis l'Antiquité : aucun grand poète n'est épargné par l'envie. C'est dans un tel contexte que Leonardo Dati composa sa tragédie *Hiensal* en latin<sup>4</sup>.

---

3 Voir BEC (C.), CLOULAS (I.), JESTAZ (B.), TENENTI (A.), *L'Italie de la Renaissance : un monde en mutation 1378-1494*. Paris : Fayard, 1990 ; BORSI (F.), BORSI (S.), *Alberti, une biographie intellectuelle*, tr. fr. K. Bienvenu et S. Rabau. Paris : Hazan, 2006 ; JURILLI (A.), « Alberti (Leon Battista) », *Centuria Latinae : Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à J. Chomarat*, éd. C. Nativel. Genève : Droz, 1997, p. 31-49. Les poèmes du *Certame coronario* ont été publiés par BERTOLINI (L.), dans *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario a cura di Lucia Bertolini*. Ferrara : F. C. Panini, 1993.

4 Pour l'organisation du second *Certame coronario*, nous renvoyons à l'introduction d'A. Onorato et à l'article de F. Stok. J. R. Berrigan avait émis l'hypothèse que le second

*Le portrait de Liuor*

Quel est donc ce monstre, qui se serait même emparé des cœurs des secrétaires apostoliques les plus éminents de la Curie romaine, selon l'interprétation de J. R. Berrigan ? Il ne s'agit pas de la simple jalousie, lieu commun décrié par tous les écrivains depuis l'Antiquité. Remarquons déjà que ce monstre peut difficilement être nommé. Il est, en effet, double : à la fois féminin (il est *Invidia*) et masculin (il est *Liuor*), ou plus exactement femelle et mâle. Ses caractéristiques sont parfois humaines (*Invidia* est souvent représentée telle une vieille femme), parfois animales (*Liuor* est un animal monstrueux). Leonardo Dati adopte le contrepoint parodique des portraits présents dans les arts poétiques : le chœur procède ici à une description qui débute avec la tête et s'étend jusqu'aux pieds. Un tel procédé permettait le plus souvent de décrire une femme idéale, reflet de la perfection divine, mais, dès les premiers vers du chœur de la pièce de Leonardo Dati, la dérision est évidente.

Ce monstre ne ressemble pas à *Invidia* telle qu'elle est décrite par Ovide au livre II des *Métamorphoses*. *Invidia* apparaissait sous des traits féminins ; *Liuor* le sera à la ressemblance d'animaux mâles. Il est caractérisé par un front velu, c'est-à-dire par des sourcils hérissés qui font penser au crin des chevaux, à de longs poils rudes. L'expression *frons hispida*, présente certes aux vers 210-211 du livre X de l'*Énéide* de Virgile pour décrire Triton, est vraisemblablement empruntée au vers 222 du *Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus* de Claudien, où elle désigne une autre divinité aquatique, le Tibre. On relève, en effet, plusieurs emprunts possibles au portrait du Tibre composé par Claudien dans ce même panégyrique (vers 209-225) : certaines expressions employées par Claudien, comme le « visage hérissé » (*hirsuto uultu*, vers 214), la « crinière de roseaux<sup>5</sup> » (*crinalis harundo*, vers 217) et la chambre aux teintes pâles (*pallentes thalamos*, vers 212), ont pu frapper l'imagination de Leonardo Dati. Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi *Liuor* est présenté comme un monstre marin aux vers 109-110 de la tragédie. Ces mêmes poils hérissés recouvrent

---

conours avait été organisé pour condamner l'attitude des juges du premier concours. A. Onorato et F. Stok ont pris des distances avec cette interprétation, même si, dans l'état de nos connaissances, rien ne peut être affirmé avec certitude.

5 Les expressions sont empruntées à CLAUDIEN, *Œuvres*, Tome II, *Poèmes politiques (395-398)*, éd. J.-L. Charlet. Paris : Les Belles Lettres, 2000, p. 19.



une nuque rugueuse. Aldo Onorato signale l'emprunt de cette caractéristique par Leonardo Dati à la description par Ovide du sanglier de Calydon ou du Cyclope Polyphème (*Métamorphoses*, VIII, vers 284 : *riget horrida ceruix* ; et *Métamorphoses*, XIII, vers 850 : *rigidis saetis*). L'allusion aux monstres marins est, quant à elle, peut-être inspirée du poème 3 du livre I des *Odes* d'Horace (v. 18 : *monstra natantia*).

Les deux ailes noires froissées pendant de l'orbite des yeux font penser aux ailes de la chauve-souris<sup>6</sup>. Dans ce vers, Leonardo Dati emprunte aux *Épigrammes* de Martial (III, 72, vers 3 : *aut tibi pannosae dependent pectore mammae*) la description caricaturale de la poitrine d'une femme ! Or la poitrine maigre et desséchée est une caractéristique habituelle de la représentation féminine de l'Envie. Ovide, au livre II des *Métamorphoses*, insiste sur le corps décharné d'*Invidia*. Les ailes noires de la chauve-souris rapprochent également ce portrait de l'iconographie médiévale du diable. Il revient à Hartmut Beyer d'avoir signalé l'influence du portrait de Dite (Lucifer) par Dante dans *l'Inferno*, chant XXXIV, vers 46-51<sup>7</sup>. La comparaison avec les ailes de la chauve-souris est cependant le seul point commun entre les deux textes. Nous pourrions émettre l'hypothèse que l'influence est indirecte, notamment à partir d'un des nombreux commentaires consacrés à *l'Inferno*. Ainsi Benvenuto da Imola, faisant allusion aux fables d'Ésope, procède à une longue description de la chauve-souris : tête de souris ou de chien, dents aussi tranchantes qu'une scie, corps recouvert de poils fauves, ailes telles des membranes, ongles de rapace... Il est possible de supposer un jeu de réécriture. Si leur refus commun de la lumière permet d'imaginer Lucifer sous les traits d'une chauve-souris, l'animal emprunte également à la souris son comportement de voleur et au chien sa cruauté, précise Benvenuto da Imola.

Des yeux chassieux et caves, dissimulés derrière les ailes, sont une nouvelle caractéristique du regard de l'envieux : il guette sa victime sans pouvoir accepter la lumière, symbole de vérité. Leonardo Dati connaissait la description des envieux, les paupières percées d'un fil de fer, aux chants XIII et XIV du *Purgatoire*. L'expression « monstre au regard perçant », *acie*

---

6 Nous reprenons la traduction du terme par ONORATO (A.), *op. cit.*, p. 107 : « pipistrello ».

7 Voir BEYER (H.), *Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts : Humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext*. Münster: Rhema, 2008, p. 218, note 54.

*ualens*, au vers 129, est l'expression d'un trait caractéristique de l'envieux : son regard traque le bonheur d'autrui pour mieux le dénigrer.

C'est un animal à l'affût, l'oreille dressée, pourvu d'un flair de limier. Ses crocs de molosse rongent et broient aisément la proie recherchée. La sanie et le pus dégoulinant complètent son aspect repoussant. Son haleine pestilentielle l'apparente aux divinités infernales telles les Furies. Sa langue est perfide : elle calomnie.

La suite de la description est tout aussi saisissante : son dos calleux est brûlé par les morsures. Conformément à la tradition, l'envieux ne peut être heureux. L'être infernal peint par Giotto dans la chapelle Scrovegni de Padoue voit sa langue vipérine se retourner contre lui-même. Mais ce monstre est aussi pourvu d'une poitrine et de mains de singe. Son ventre affamé fait penser aux portraits d'esclaves rusés dans les comédies de Plaute. Si certains termes apparaissent effectivement dans les comédies (notamment *famellico*, *simia*, *pernix*, *gymnasia*), Leonardo Dati ne s'inspire d'aucune description particulière. Aldo Onorato a notamment relevé l'influence du portrait de la Faim par Ovide au livre VIII des *Métamorphoses* (vers 777-842). *Liur* est ainsi un monstre original, dont chaque partie du corps est composée à l'imitation de sources spécifiques. C'est ainsi que le bas du corps, décrit tel celui d'un bouc, fait penser à la description de Pan, des Satyres et de Silène. L'appétit sexuel des Satyres, dont le bas du corps était celui d'un bouc, sert à caractériser le dérèglement sauvage des passions caractérisant ce monstre.

Si l'existence d'un tel être dans la tragédie ne peut que surprendre, notre étonnement grandit encore quand nous apprenons qui furent ses parents et quelles furent les circonstances de sa naissance.

### *Sa naissance*

Le chœur, une nouvelle fois, sert à compléter la scène d'exposition en présentant l'arbre généalogique de *Liur* : il est fils d'Ambition et du Tonnerre :

Alors que l'Ambition, l'effrontée, gagnait le ciel, la renommée rapporte que le monstre a été engendré par le Tonnerre, son père, contre la volonté des dieux d'en haut, et renvoyé sur terre à travers les nuées déchirées<sup>8</sup>.

Ne pourrait-on pas voir, dans ces vers, une allusion discrète à Lucifer, l'Astre du Matin, tombé des cieux<sup>9</sup> ? Nous savons que l'Envie est un péché mortel et que le diable est, par excellence, celui qui est envieux. La chute de *Liur* – ainsi pourrait s'expliquer le choix d'un nom masculin et non féminin – fait penser à celle de l'Ange chassé du ciel. Il n'est pas explicitement dit qui chasse le monstre, mais on peut supposer qu'il s'agit des dieux ou de son père, le Tonnerre.

Mais une autre version de cette même scène était déjà proposée avant même le début de l'intrigue : dans une *Poesis* servant à compléter l'*argumentum*, Leonardo Dati écrit :

Gagnant le ciel, Ambition, fécondée par le Tonnerre, enfanta Envie, rejeta sa fille sur terre à cause de sa laideur et la bannit sur un récif. Mais celle-ci gagna finalement la côte à la nage et poursuivit Ambition, sa mère, pour l'injustice subie. Ensuite la rivalité suscitée entre Hiempsal et Jugurtha provoqua le meurtre d'Hiempsal et la ruine du royaume<sup>10</sup>.

La mère elle-même, et non les dieux ou le père, rejette l'enfant. Comment expliquer une telle diversité de récits ? Nous avons vu que le monstre est double, à la fois masculin et féminin. Quand il est rejeté par les dieux, le monstre est masculin : il est *Liur*. Quand il est rejeté par sa mère, le monstre est féminin : il est *Inuidia*.

Mais la richesse des détails ne se limite pas à cette distinction. Le prêtre Polymitès révèle même au chœur comment l'accouchement s'est déroulé, comment la jeune mère fut horrifiée en apercevant le nouveau-né :

Mais le Fiel haineux, parce qu'il était d'un aspect farouche et repoussant, parce qu'il était bien trop horrible, fut d'abord exposé par sa mère au milieu de l'océan, sur un rocher aux parois abruptes et menaçantes, où il se nourrit du fracas et de l'agitation des vagues qui retentissaient autour de lui. De là, transporté sur un cadavre, il gagne les terres et aussitôt, se souvenant des malheurs subis, il poursuit la déesse de sa haine à travers le monde entier<sup>11</sup>.

---

8 *Hiensal*, vers 146-150. Voir CHEVALIER (J.-F.), éd., *op. cit.*, p. 255 et 262.

9 Voir Isaïe, 14, 12. Les tyrans sont apparentés au prince des démons. Le diable était d'ailleurs représenté avec de nombreux détails physiques propres aux singes, aux boucs et aux chauves-souris. Or nous retrouvons ces détails dans le portrait de *Liur*.

10 Voir CHEVALIER (J.-F.), éd., *op. cit.*, p. 255.

11 *Hiensal*, vers 226-238. Voir CHEVALIER (J.-F.), éd., *op. cit.*, p. 266-267.

Assigner à plusieurs personnages la tâche de compléter le portrait de *Liur* atteste le désir de Leonardo Dati de rivaliser, en toute amitié, avec Leon Battista Alberti<sup>12</sup>. On ne peut lire cette pièce sans voir qu'elle s'inscrit dans un triptyque : les *Intercenales* de Leon Battista Alberti représentent le premier volet de la parodie ; ces descriptions et dialogues incisifs mettaient déjà en scène, de façon parodique et irrévérencieuse, certaines divinités. La lecture des *Intercenales* a inspiré à Leonardo Dati non pas le choix de l'intrigue ou du genre littéraire, mais la tonalité « parodique » et la mise en scène de certaines allégories : la tragédie est le deuxième volet du triptyque. Elle dut plaire à Alberti puisque, près d'un an plus tard, quand celui-ci rédige son *Momus*, certains détails ou situations de la pièce de Leonardo Dati sont librement adaptés : la scène où, au livre III, Jupiter, excédé, ordonne que *Momus* soit relégué, non pas sur terre, mais au milieu de l'Océan, enchaîné à des rochers, le corps immergé à l'exception du crâne, permet d'apparenter *Momus* à un monstre marin<sup>13</sup>. Ainsi ce qui, de loin, pourrait ressembler à une île déserte est vu comme une baleine monstrueuse : nous connaissons la richesse de cette thématique dans les récits médiévaux. Si les liens entre les *Intercenales*, *Hiensal* et le *Momus* ont été suggérés par plusieurs critiques, il conviendrait d'insister sur l'unité d'inspiration liant ces trois textes parce qu'elle nous permet d'orienter notre lecture de la tragédie de Leonardo Dati. Alors que la tragédie est une œuvre grave qui ne tolère aucune infraction du rire, Leonardo Dati établit une rupture avec cette tradition : une certaine dérision irrévérencieuse (les juges du *Certame coronario* pouvaient se sentir visés) pouvait être décelée à travers de tels portraits. Leonardo Dati proposerait ainsi une double lecture : les personnages humains de la tragédie, personnages empruntés à l'histoire et personnages fictifs, éprouvent des sentiments propres à la tragédie : horreur et pitié. En revanche, l'horreur est si hyperbolique, les traits sont si accusés que les lecteurs avertis pouvaient sourire à certains moments de la pièce.

---

12 Pour l'influence d'Alberti sur Leonardo Dati, voir RINALDI (R.), « Umanesimo e Rinascimento », dans BARBERI SQUAROTTI (G.), éd., *Storia della civiltà letteraria italiana*. Torino: UTET, 1990, p. 201-205 ; ONORATO (A.), éd., *Hyempsal*. Messina, 2000, p. 63, 90, 101, 109 ; voir également, dans ce volume, la communication de Stefano Pittaluga.

13 Cf. les vers 109-110 d'*Hiensal*.

### *La progéniture de l'Envie*

Si l'Envie fait fuir les dieux, elle parvient cependant à devenir mère. Sous son aspect féminin elle donne naissance à une lignée si bien que nous pouvons établir une généalogie allégorique de la famille :

Ambition enfanta Envie. Envie enfanta Discorde. Discorde enfanta Perfidie et son cortège : Famine, Vol, Meurtre, Pillage<sup>14</sup>.

On ne relève cependant aucune influence du chapitre XVIII du livre I de la *Généalogie des Dieux* de Boccace, où la distinction cicéronienne (*Tusculanes*, III, 20) entre *Invidia* et *Invidentia* est rappelée. L'*Invidia* (ou, plus exactement, l'*invidentia*) y est décrite en tant que quatrième fille de l'Érèbe et de la Nuit, à partir du portrait brossé par Ovide dans les *Métamorphoses*. La liste des influences possibles serait trop longue à établir dans le cadre de cette communication<sup>15</sup>. La *Psychomachie* de Prudence a popularisé tout au long du Moyen Âge l'image de l'Envie et de son cortège de Fléaux, dans un syncrétisme saisissant entre paganisme et christianisme. Dans son traité *De l'institution morale du prince* (XIX-XXII), Vincent de Beauvais a dressé une liste très complète de toutes les sources littéraires, morales et religieuses condamnant l'envie<sup>16</sup>. Il établit même une généalogie où *Invidia* est mère de *Detractio*. Son « miroir du prince » s'appuie sur des exemples historiques pour mettre en garde le jeune prince contre ce mal qui règne dans les cours. Même si la condamnation de l'envie apparaît de manière récurrente dans la *Bible*<sup>17</sup>, il est peut-être inutile de dresser un trop long catalogue. L'historien Salluste, qui fournissait à Leonardo Dati le cadre historique de son intrigue théâtrale, associait, au chapitre V de la *Conjuration de Catilina*, mais sans présentation allégorique, *caedes*, *rapina* et *discordia*<sup>18</sup>. La généalogie

14 Nous renvoyons à la communication de Stefano Pitaluga, qui cite ce même extrait.

15 Nous nous permettons de renvoyer à notre édition de la pièce, *op. cit.*, p. 219-242.

16 Voir *Vincetii Belvacensis, de morali principis institutione*, edidit SCHNEIDER (R. J.), *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, CXXXVII. Turnhout : Brepols, 1995 ; Vincent de Beauvais, *De l'institution morale du prince*, édition établie, présentée et annotée par MUNIER (C.), Paris : Cerf, « Sagesses Chrétiennes », 2010.

17 Voir notre article « Dieux et divinités dans les tragédies latines (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.) », dans BORDIER (J.-P.), LASCOMBES (A.), eds., *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLV<sup>e</sup> Colloque d'Humanisme et Renaissance (2002)*. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours. Turnhout : Brepols, 2007, p. 335-352.

18 Voir Salluste, *Conjuration de Catilina*, V, édition et traduction par ERNOUT (A.), Paris : Les Belles Lettres, 1941, réédition 1980, p. 58-59.

allégorique de l'Envie proposée par Leonardo Dati n'est pas sans rappeler des personnages historiques déjà condamnés.

### **Le mécanisme de l'Envie : de la mise en scène tragique d'une démonstration philosophique à l'illusion de l'allégorie**

#### *Une intrigue politique et philosophique*

À la mort de Micipsa en 118 avant notre ère, le royaume de Numidie est partagé entre trois hommes : les deux fils de Micipsa, Hiempsal et Adherbal, et Jugurtha. Micipsa avait, peu avant sa mort, adopté Jugurtha, le fils d'un de ses frères parce que celui-ci était un général reconnu et apprécié des Romains. Cette décision, qui pouvait affermir le royaume, provoqua en réalité une guerre civile. L'historien latin Salluste expose la naissance de la rancœur chez les trois héritiers dans les chapitres X à XII de son *Bellum Jugurthinum*. La haine entre frères, sujet récurrent dans les tragédies et épopées antiques, était un sujet idéal pour expliquer le mécanisme de l'envie dans le cœur des hommes. Mais au lieu d'emprunter son intrigue au mythe (on pouvait songer à la haine entre Atrée et Thyeste ou entre Étéocle et Polynice), Leonardo Dati choisit l'histoire de façon à montrer combien ce mécanisme peut être actuel à toute époque. C'est ainsi que cette tragédie, moins sensible à l'inspiration des tragédies de Sénèque que les précédentes pièces composées après l'*Ecerinis* d'Albertino Mussato (1315), met en évidence les étapes qui conduisent de la naissance de l'envie à l'anéantissement de la victime de l'envieux.

Deux entretiens, le premier entre deux divinités allégoriques, le second entre deux personnages de la cour de Numidie, permettent à Leonardo Dati de définir, au cours du premier acte, ce qu'est l'Envie. Le deuxième acte montre comment l'Envie s'introduit dans le cœur d'Hiempsal. Le troisième acte insiste sur la folie suicidaire de ceux qui sombrent dans l'envie. L'originalité de Leonardo Dati consiste non pas à montrer comment Jugurtha se venge de ses deux frères, mais comment, victime de l'envie, un homme reconnu pour sa *virtus* peut se transformer en monstre : le mécanisme mis en lumière par Florence Dupont dans les tragédies de Sénèque s'applique à la tragédie composée par Leonardo Dati<sup>19</sup>. Le quatrième acte renverse ainsi la

---

19 Voir DUPONT (F.), *Les Monstres de Sénèque*. Paris : Belin, 1995.

perspective de la pièce : celui qui est victime de l'envie frappe ses ennemis avant d'être lui-même frappé. Les récits de messagers du dernier acte décrivent la violence et la cruauté avec lesquelles Jugurtha se venge. La puissance néfaste de l'Envie ne connaît ainsi aucune limite. Humbles et puissants, humains et divinités sont, indifféremment, ses cibles :

Voilà pourquoi sa poitrine brûle éternellement de flammes glaciales et que, avec agilité, il parcourt de son vol le monde entier. Ce sont tantôt les citadelles, les entrées et les palais des princes, tantôt aussi les carrefours publics, tantôt les cabanes et les terrains humbles qu'il observe en un tour rapide ; mais il entre au plus profond des fausses écoles de la pâle Minerve. L'homme tempérant et pieux, il le rend impie et joyeux des malheurs de ses compagnons ; il sème la tromperie dans les procès et marque un front sombre du signe du crime. L'obstacle des portes de l'Érèbe ne pourrait le repousser au loin : il s'insinue, reste accroché. Bien plus, cette fureur atroce s'empare même des demi-dieux. Hélas ! Fiel haineux, à quoi ne contrains-tu pas les cœurs des mortels ? Mais il échappera à cette peste celui qui peut traverser les places en portant une torche allumée devant lui ou celui qui peut rire dans l'ombre solitaire. Mais voici Hiempsal. Pourquoi est-il sombre <sup>20</sup> ?

L'expression « fausses écoles de la pâle Minerve » renvoie probablement à l'association faite entre *gymnasia* et paganisme des écoles philosophiques dans l'Antiquité tardive <sup>21</sup>. Leonardo Dati se situe ainsi dans le prolongement des critiques de saint Augustin ou de Salvien à l'encontre des gymnases, considérés des lieux consacrés aux disputes stériles <sup>22</sup>.

#### *De l'histoire de famille à la guerre civile*

L'Envie s'installe donc au cœur des familles pour pervertir les relations d'affection et l'ordre voulu par la nature. Une fille poursuit sa propre mère de

---

20 *Hiensal*, vers 151-172. Voir CHEVALIER (J.-F.), éd., *op. cit.*, p. 262-263. Nous renvoyons également à notre article « Dieux et divinités... » déjà mentionné, p. 341-343.

21 Nous devons cette indication à J.-B. Guillaumin, qui, s'appuyant sur un article de P. Courcelle, a proposé une étude très précise de l'emploi du terme *gymnasium* dans les *Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella. Voir GUILLAUMIN (J.-B.), *Aethera cantibus numerisque laetificans : la musique dans l'œuvre de Martianus Capella, édition, traduction et commentaire du livre IX des Noces de Philologie et de Mercure*, thèse de doctorat, tome II, Université de Caen, 2008, p. 331-332 (à paraître dans la Collection des Universités de France, Paris : Les Belles Lettres) ; COURCELLE (P.), « Gymnases et philosophie dans la littérature latine », *Revue de Philologie* 53, 2 (1979), p. 215-226.

22 Cf. SAINT AUGUSTIN, *De civitate Dei*, XVIII, 41 et SALVIEN, *De gubernatione Dei*, VII, 68. Voir P. Courcelle, art. cité, p. 220.

toute sa haine : la déesse *Invidia* persécute *Ambitio* parce que celle-ci l'a abandonnée à sa naissance ! Le fils abhorre son père : Hiempsal hait son père Micipsa pour avoir osé adopter Jugurtha, et Jugurtha, quant à lui, revendique une noblesse fondée non sur la naissance, mais sur la bravoure.

Des frères se détestent : Hiempsal trame l'assassinat de Jugurtha, et inversement. On discerne cependant un double phénomène. D'une part Hiempsal est fasciné par la gloire de Jugurtha ; quoiqu'il possède à égalité le pouvoir, il ne peut égaler le prestige de Jugurtha. Telle est l'origine de l'envie qu'il éprouve<sup>23</sup>. D'autre part Jugurtha éprouve une rancœur exacerbée parce qu'on ne reconnaît ni ses hauts faits ni les services qu'il a rendus. Trois valeurs essentielles sont ainsi reniées : *gratia*, *fides* et *uirtus*.

L'*Invidia* au cœur des familles est une préfiguration de la discorde au sein d'un État, autre forme de communauté, puisque toute tragédie, par définition, met en scène des personnages de rang royal ou princier. Un processus, et non seulement une généalogie mythologique, est mis en évidence : Ambition est mère d'Envie, elle-même mère de Discorde. Ainsi un personnage éprouve une ambition démesurée ; il envie tous ceux qui peuvent prétendre à la même ambition. L'effet produit est la discorde. Les guerres civiles à Rome, notamment entre César et Pompée ou entre Antoine et Octave, offraient une illustration historique de la transformation d'un pouvoir. Sénèque avait rappelé combien l'envie s'attache aux rois dans *Hercule sur l'Œta*, vers 604-613. Dante, quant à lui, avait consacré une partie du chant VI de l'Enfer à rappeler la discorde régnant à Florence, une cité pleine d'envie (*piena d'invidia*, vers 49-50). Vincent de Beauvais avait, quant à lui, relevé une occurrence significative d'*invidia* dans la *Guerre de Jugurtha* de Salluste (LV, 3) : quand les Romains fêtent les succès de leurs armées, Métellus n'oublie pas cependant que l'envie suit la gloire (*meminisse post gloriam invidiam sequi*)<sup>24</sup>. Vincent de Beauvais fait suivre cette citation d'une seconde citation, réécrite cependant, tirée du même récit historique (X, 2) : *inter mortales itaque difficillimum est gloria invidiam uincere*. Il s'agit des paroles que le roi Micipsa adresse à Jugurtha

23 Pour l'analyse du mécanisme de l'Envie, nous renvoyons aux travaux de René Girard (notamment dans *La Violence et le Sacré*. Paris : Grasset, 1972), ainsi qu'aux études réunies par Fabrice Wilhelm dans *L'Envie et ses figurations littéraires*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005.

24 Voir *De morali principis institutione*, *op. cit.*, p. 102 et *De l'institution morale du prince*, *op. cit.*, p. 246.



peu avant de mourir : *postremo, quod difficillimum inter mortales est, gloria invidiam uicisti*. L'ironie tragique contenue dans ces dernières paroles n'a pas échappé à Leonardo Dati.

L'Envie est ainsi un ressort historique : il permet d'expliquer les motivations de rois et de princes ayant réellement existé. L'Envie est également un ressort épique : l'exacerbation des passions, mais aussi l'apparition de personnages surnaturels, incarnations de l'*Invidia*, comme les Furies par exemple, confèrent à la pièce une dimension exceptionnelle. Enfin, l'Envie est un ressort tragique puisqu'elle provoque la chute pathétique de royautés prospères.

### L'illusion théâtrale de l'Envie

Mais ce monstre, au cœur de l'inspiration de Leonardo Dati, ne donne pourtant pas son nom à la tragédie. Il se montre insaisissable parce qu'il est à la fois omniprésent et invisible. Tous les personnages ainsi que le chœur le décrivent ; toutes les caractéristiques concordent au sein d'une esthétique de l'hyperbole. Sa mère l'entend même à la fin de la première scène de l'Acte I :

Mais qu'est ceci ? Est-ce l'Envie que j'entends à l'intérieur consumer la haute demeure du palais ? Je vais donc maintenant pourvoir à mon salut autant que le sort le permettra. Je vais céder à la furieuse, car si l'on cède, sa fureur se brise. Je m'éloignerai d'ici pour rejoindre les Lares cachés à l'intérieur <sup>25</sup>.

Mais, paradoxe et comble de l'illusion théâtrale, alors que cette tragédie fait intervenir personnages allégoriques et historiques, jamais l'Envie n'apparaît sur scène, ni sous sa forme d'*Invidia*, ni sous celle de *Liur*. Tous les personnages, victimes de l'Envie, vont fuir ou s'entretuer ; l'Envie est désignée comme la criminelle, mais elle n'apparaît pas comme allégorie. Elle ne figure même pas dans la liste des personnages alors que Modération, Ambition, Discorde et Perfidie sont des personnages entrant en scène. Le plus important d'entre eux disparaît. Pourquoi ?

Notons qu'au premier acte il est dans les coulisses. Sa caractéristique est de précéder chacun et notamment sa mère *Ambitio* :

J'ai traversé le ciel, ses profondeurs lumineuses et pures, la douce région de l'éther et les passages des oiseaux en glissant sur terre et me voici, après bien des épreuves sur terre et sur mer, cherchant refuge, moi une déesse ! auprès de ces hôtes, mes amis,

---

25 *Hiensal*, vers 26-30. Voir CHEVALIER (J.-F.), éd., *op. cit.*, p. 258.

dont le royaume est ancien et somptueux. Tant le fruit de mes entrailles, l'Envie, me poursuit haineusement et effrontément de ses ruses, monstre odieux et pénible même pour les dieux infernaux ! Ô mère malheureuse que je suis, mille fois malheureuse ! Le monde a tant de lieux retirés et tant de bastions, mais aucun ne peut me protéger ! Partout où je vais, ma fille barre le passage <sup>26</sup>.

Si Leonardo Dati s'inscrit dans une tradition esthétique, politique et religieuse d'une extrême richesse et diversité depuis l'Antiquité, il marque ici une certaine rupture avec cette même tradition. Qu'on songe aux *Inter-cenales* ou au *Momus* de son ami Alberti. Nous croyons reconnaître la même veine satirique et parodique dans *Hiensal*<sup>27</sup>. Alors que la veine tragique relève du pathétique funèbre, Leonardo Dati ne peut s'empêcher de prendre certaines distances avec tous ses modèles. Quand, à l'acte IV, le prêtre Polymitès est informé des sombres desseins de Jugurtha, le messager n'exprime que sarcasmes : les hommes instruits et les prêtres savent faire de beaux discours mais, comme tous les autres, ils sont incapables d'affronter fermement les épreuves ! Polymitès sera impuissant face aux événements.

Si l'Envie n'apparaît pas sur scène en tant que personnage, c'est parce qu'elle est présente en chacun des personnages. Plus besoin d'allégorie, plus besoin d'illusion ! Le chœur dévoile le sens de l'allégorie quand il adresse ces propos à Hiempsal, bien que celui-ci soit absent :

Toi, Hiempsal, pourras-tu ne pas attribuer ta sombre fortune à ton propre caractère ? <sup>28</sup>

Ainsi Leonardo Dati s'écarterait de la version spectaculaire du catalogue des fléaux pour rejoindre l'inspiration des historiens et des philosophes. Nous avons vu que Salluste, au chapitre V de la *Conjuration de Catilina*, faisait de Catilina un être qui, d'année en année, devenait de plus en plus monstrueux : une âme effrontée, fourbe, hypocrite, simulant et dissimulant à sa guise, cupide du bien d'autrui et surtout portée, dans ses passions, à la démesure. Si la *Guerre de Jugurtha* a fourni à Leonardo Dati le cadre historique de sa tragédie, le modèle de l'envie se trouve peut-être moins dans cette œuvre que dans la *Conjuration de Catilina*. Plus besoin d'alibi allégorique ou surnaturel, plus besoin de divinités pour justifier l'envie haineuse : le cœur de l'homme suffit, par sa nature même, à expliquer

---

26 *Hiensal*, vers 1-12. Voir CHEVALIER (J.-F.), éd., *op. cit.*, p. 257.

27 Cette hypothèse formulée lors du colloque est confortée par les analyses de BEYER (H.), *op. cit.*, p. 217-222 (« Die Rolle der Komik im *Hiempsal* »).

28 *Hiensal*, vers 414-416. Voir CHEVALIER (J.-F.), éd., *op. cit.*, p. 274.

comment un être humain peut devenir monstrueux. Sénèque l'avait montré dans ses tragédies, Lucain dans la *Guerre Civile* et, plus près de Leonardo Dati, Dante au livre VI de *l'Inferno*. Le voile de l'allégorie et le masque de l'envie sont retirés.

Si l'Envie s'incarne dans les personnages, elle se manifeste cependant par ses couleurs. Elle joue ainsi le rôle d'un masque : pâleur et feu de la fureur coexistent de façon à faire de l'Envie un personnage paradoxal dont la monstruosité correspond une nouvelle fois à son dédoublement ; l'Envie est à la fois feu et glace. Le prêtre Polymitès révèle la signification du masque de Jugurtha, mais alors qu'un masque dissimule les intentions d'un personnage, ici il le trahit :

Alors, si je connais Jugurtha, si je connais suffisamment l'homme, je crains finalement que sa férocité ne lui fasse machiner quelque cruauté : un lourd tourment fait blêmir son front et son visage, et le feu de la fureur a recouvert ses joues. On ne sait quel mal il fomenté au fond de son cœur et il n'est pas fortuit qu'il gronde déjà en lui-même et qu'il secoue sa chevelure ébouriffée<sup>29</sup>.

On ne discerne ainsi aucune influence directe de la pensée chrétienne dans cette tragédie. D'une certaine façon, Leonardo Dati procède à la laïcisation d'un péché et pour cela il a recours à l'allégorie antique pour bâtir l'histoire, profane, de l'Envie, détachée du péché originel. Pour cela il s'appuie vraisemblablement sur les vers 1105-1160 du *De rerum natura* où Lucrèce fait de l'envie ressentie par les princes et les rois la cause de leur chute. Hippolyte, dans *Phèdre* de Sénèque, oppose ainsi la vie dans les forêts, caractérisée par l'innocence, à la cupidité et à l'ambition propres aux villes, où règne l'Envie funeste et vorace (Sénèque, *Phèdre*, vers 483-564). Plus les hommes sont vaillants, plus ils sont victimes de la Fortune envieuse, comme le rappelle le chœur dans *Hercule furieux* de Sénèque, vers 524. C'est l'Envie qui renversa Troie (Sénèque, *Troyennes*, vers 479) ; c'est encore elle qui exacerbe la haine entre Étéocle et Polynice (Sénèque, *Phéniciennes*).

Le refus de toute inspiration directement chrétienne nous incite à penser que Leonardo Dati, à la suite de Leon Battista Alberti, laïcise, d'une certaine façon, la condamnation chrétienne de l'envie. La raison provient certaine-

---

29 *Hiensal*, vers 496-502. Voir CHEVALIER (J.-F.), éd., *op. cit.*, p. 277. Pour l'expression de la fureur nous renvoyons à notre article « Furor et tragédie au Trecento et au Quattrocento », *Studi Umanistici Piceni* 21, 2001, p. 137-146.

ment de la source réelle de leur inspiration. En effet, ils profitent des traductions récentes des opuscules de Lucien, par Giovanni Aurispa, Guarino de Vérone et Rinuccio Aretino notamment<sup>30</sup>. Les critiques ont depuis longtemps souligné cette influence sur les *Intercenales*, mais aussi sur le *De pictura*<sup>31</sup>. Qu'on songe à la représentation de l'Envie et à l'influence exercée sur Botticelli. Mais cette influence s'exerce également sur l'inspiration de Leonardo Dati. Dans sa tragédie, les dieux païens sont tournés en ridicule : ils sont impuissants à secourir les hommes en dépit des prières ; ils sont même impuissants à se protéger. Involontairement ils laissent apparaître des divinités secondaires dont la puissance est supérieure à la leur. *Momus* et *Invidia* terrorisent l'Olympe. Les dieux ne contrôlent plus l'univers. Mais la place laissée vacante n'est pas remplie par la religion chrétienne. Il faudra notamment attendre les poètes jésuites pour que le dernier acte d'une tragédie soit celui du rétablissement de l'ordre divin. On voit que la tragédie de Leonardo Dati ne peut pas être seulement comprise comme une œuvre de circonstance, qui ne viserait que les juges du *Certame coronario*. En réalité, à travers la dérision et la réflexion philosophique, Leonardo Dati présente une vision du monde et de l'humanité. Le théâtre, profane, de Leonardo Dati est un exemple de cette culture laïque qui se développe progressivement du début du xiv<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du xv<sup>e</sup> siècle dans le cadre de l'essor des communes en Italie. Le théâtre deviendra souvent dans les décennies suivantes un spectacle de cour, de représentation au service des grands de ce monde, de prestige, de mise en scène des princes. L'allégorie sera au service des grands, ce que Leonardo Dati aurait refusé, lui qui concevait le théâtre comme un espace de liberté destiné à dévoiler toutes les illusions.

---

30 Pour une étude récente de la postérité de l'œuvre de Lucien, voir BEYER (H.), *op. cit.*, p. 222-230 (« Datis poetologisches Konzept und die Lukian-Rezeption im 15. Jahrhundert »).

31 MASSING (J.-M.), *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.



Marie-Odile GROSSELIN-HARTER

Doctorante, Centre Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

## LE DOUBLE VISAGE DE L'ENVIE DANS LE THÉÂTRE DE J. HARMONIUS MARSUS

Il peut paraître assez surprenant d'étudier la notion d'*invidia* dans l'œuvre dramatique de Johannes Harmonius Marsus, poète humaniste italien de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, puisque cette œuvre comprend deux pièces de registre *a priori* opposés : une comédie – intitulée *Stephanium* – et une tragédie au titre assez emphatique : *De Rebus Italicis deque Triumpho Ludovici XII Regis Francorum*. Mais c'est précisément dans cette confrontation d'une même notion présente dans deux genres littéraires différents que réside l'intérêt de cette recherche.

L'auteur nous est peu connu, mais il était en relation avec le milieu humaniste de Venise, comme l'attestent les nombreuses lettres que suscita le succès de sa comédie <sup>1</sup>. En revanche, le silence total, après les louanges dithyrambiques lors de la création de *Stephanium*, laisse penser que la tragédie déçut les attentes des humanistes et que Johannes Harmonius Marsus, après ce que l'on peut supposer être un échec, mit fin à une précoce mais éphémère carrière littéraire. De fait, son œuvre ne lui survécut guère et tomba, pour ainsi dire, dans l'oubli jusqu'à nos jours, un oubli dont le Professeur Walther Ludwig fut le premier, en 1971, à sortir *Stephanium* grâce à une édition de la comédie commentée et traduite en allemand <sup>2</sup>, suivie, en 1983, d'une édition italienne due à Graziella Gentilini accom-

---

1 Voir notamment VECCE (C.), « La *Stephanium* di Giovanni Armonio Marso » dans OLIVA (G.), MORETTI (V.), *La Letteratura drammatica in Abruzzo, Dal Medioevo sacro all' eredità dannunziana, Convegno di studi Chieti 13-15 dicembre 1994*. Roma, 1995, p. 253-264.

2 *Ioannis Harmonii Marsi Comoedia Stephanium*. München, éd. W. Ludwig, (« Humanistische Bibliothek » II, 7), 1971.

pagnée, elle aussi, d'une traduction<sup>3</sup>. Quant à la tragédie, c'est grâce au Professeur Gilbert Tournoy qu'elle fut éditée, à Louvain, en 1973<sup>4</sup>.

Nous nous sommes appuyée sur ces trois ouvrages pour étudier l'*invidia* dans l'œuvre dramatique de Johannes Harmonius Marsus en nous demandant comment une telle notion pouvait être présente à la fois dans une comédie et une tragédie, et si elle y avait la même signification. En effet, s'il n'est pas surprenant de rencontrer l'envie dans la tragédie inspirée, en partie, de celles de Sénèque où l'*invidia* pousse les protagonistes jusqu'au *furor* et aux crimes les plus atroces, la présence d'une telle passion, souvent provoquée par les Érinyes, a de quoi surprendre dans une comédie héritière de celles de Plaute et de Térence<sup>5</sup> et qui a, certes, été écrite pour instruire, mais avant tout pour plaire, comme l'affirme le prologue lui-même, d'abord aux vers 7 et 8 :

*Ad scribendum novam sese comoediam  
Ut vos delectaret, impulit animus*<sup>6</sup> ;

puis au vers 41 :

*Utilis tamen et delectabilis admodum*<sup>7</sup>.

On pourrait donc résumer ce paradoxe par la question suivante : l'*invidia*, dans l'œuvre de Johannes Harmonius Marsus, n'a-t-elle pas deux visages ?

---

3 ARMONIO MARSO (G.), *Stephanium*, éd. G. Gentilini, dans *Teatro umanistico veneto: la commedia*. Ravenna : Longo Editore, 1983, p. 71-141.

4 TOURNOY (G.), éd., Iohannis Harmonii Marsi *De rebus Italicis deque triumpho Ludovici XII regis Francorum Tragoedia*. Leuven : Leuven University Press (« Supplementa Humanistica Lovaniensia » I), 1978.

5 Il faut toutefois reconnaître que la comédie latine offre, elle aussi, des exemples de la notion d'*invidia* ; ainsi, entre autres, le vers 482 de l'*Aulularia* de Plaute : *Et invidia nos minore utamur quam utimur*. (traduction d'A. Ernout : « Et puis nous serions moins en butte à l'envie. »). Également les vers 543 et 544 des *Bacchides* du même auteur : *Nullus est qui non invidiant rem secundam optingere / Sibi ne invidetur ipsi ignavia recte cavent*. (traduction d'A. Ernout : « Toujours envieux du succès d'autrui, leur lâcheté les met eux-mêmes à couvert de l'envie. ») ; ou bien encore le vers 583 des *Captivi* de Plaute : *Est miserorum ut malevolentes sint atque invidiant bonis*. (traduction d'A. Ernout : « Le malheur rend l'homme malveillant et envieux du bien d'autrui. »).

6 « C'est pour vous divertir qu'il a conçu le projet d'écrire une comédie inédite. »

7 « Cependant <elle est> utile et tout à fait plaisante. »

### La présence de l'*invidia* dans la comédie *Stephanium*

Nous avons déjà signalé, dès l'introduction, que pour écrire sa comédie *Stephanium* Johannes Harmonius Marsus s'était inspiré de l'œuvre de Plaute et de Térence. D'ailleurs, le professeur Walther Ludwig le présente comme le premier auteur à avoir réintroduit, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, le genre littéraire de la comédie à Venise. Il n'est donc pas étonnant que sa pièce offre toutes les caractéristiques de la *fabula palliata*, elle-même calquée sur la *Néa* grecque.

Nous y retrouvons en effet le même cadre géographique puisque l'action se situe à Athènes ; le même décor, constitué de deux façades de maisons contiguës, au fond de la scène, précédées d'une place où se dressent deux temples, l'un consacré à Apollon, l'autre à Castor ; les mêmes personnages, à la fois par leurs noms, souvent empruntés au théâtre de Plaute et de Térence, et par leurs rôles, qui correspondent aux codes de la comédie latine. Ainsi, parmi les plus importants, nous pouvons citer, par ordre d'entrée en scène :

- Nicératus, l'*adulescens*, amoureux démuni, plus doué pour se plaindre que pour entreprendre.
- Gète, le *servus*, dont le nom figure déjà dans deux comédies de Térence : les *Adelphes* et le *Phormion*, et qui se révèle, conformément à la tradition, rusé, plein de ressources, toujours prêt à duper le père pour aider le fils, mais non sans un certain sentiment de supériorité ; de plus, il est, en quelque sorte, doublé par un second esclave, beaucoup plus docile et respectueux, Palestrion, dont le nom est celui d'un esclave du *Miles gloriosus* de Plaute.
- Hégion, le *senex*, dont le nom, lui aussi, se trouve dans des comédies romaines : les *Captivi* de Plaute, les *Adelphes* et le *Phormion* de Térence, auquel on peut ajouter sa filiation car, dans la pièce néo-latine, Hégion est présenté comme le fils d'Euclion, qui est le nom du *senex* dans l'*Aulularia* de Plaute. C'est lui qui endosse le rôle du père autoritaire et avare, également doublé par un second vieillard plus accommodant, Philodicus, l'oncle de la jeune fille aimée de Nicératus.
- Stéphanium, la *virgo*, personnage éponyme dont le nom est emprunté à une esclave du *Stichus* de Plaute et qui, comme souvent dans les comédies latines, n'apparaît pas directement sur scène ; dans cette

pièce, elle est accompagnée d'une jeune servante, Ampélisca dont le nom figure dans le *Rudens* de Plaute.

Il faut y ajouter quelques autres rôles-types de moindre importance, tels que les cuisiniers ou la vieille servante...

De même, l'intrigue est fondée sur des péripéties traditionnelles : un amour contrarié, un voyage, le manque d'argent, les fourberies de l'esclave – dont le vol – suivies pourtant d'un affranchissement et la reconnaissance finale qui assure à la pièce un heureux dénouement. Et enfin, le comique, comme dans les pièces romaines, s'exerce à plusieurs niveaux : comique grossier, souvent lié au sexe et aux coups de bâton ; comique de gestes, de situation, de caractère et de mots....

Tous ces éléments caractéristiques de la *fabula palliata*, repris par Johannes Harmonius Marsus, expliquent, certes, le succès qu'a connu *Stephanium* à la Renaissance ; mais il faut avouer que, bien loin de justifier la présence de l'*invidia* dans cette pièce, ils semblent au contraire totalement incompatibles avec une notion connotée si négativement et plus appropriée à un registre tragique. Et pourtant elle figure dans cette comédie fidèle à l'Antiquité. Nous pouvons alors nous demander si l'envie garde dans cette comédie toute sa force et sa noirceur. Et, si tel est le cas, le spectateur n'y perd-il pas son plaisir, son goût du rire ? Ne bouleverse-t-elle pas les rapports traditionnels entre les personnages ? D'autre part, de façon assez surprenante, cette notion se concentre en six occurrences, dans une seule tirade, presque au centre de la pièce. Une telle disposition, elle aussi, ne peut que surprendre.

C'est dans la scène 3 de l'acte III qu'apparaît pour la première et unique fois cette notion, du vers 488 au vers 495, sous la forme du substantif (2 occurrences), du verbe (2 occurrences), de l'adjectif substantivé au masculin pluriel auquel il faut ajouter le diminutif de *lividus*, *lividulus*, au nominatif féminin pluriel :

[...] *Timenda sunt omnia mihi,  
Invidia magis, nam undique sunt invidi  
Scio complusculos rumpier invidia.  
Sed illis maxime concedo, dum crepent,  
Invideant quantumlibet. Nescio, si quis me audiat,  
Nam etiam volantes muscae sunt pauxillum lividulae.*



*Invideant satis, dum tu, mihi, aurum, complaceas,  
Postquam tibi hanc lucem restitui*<sup>8</sup>.

Cette scène commence par une longue tirade de Gète, l'esclave, qui vient de voler le trésor que le vieil Hégion surveillait avec tant de zèle ! Il s'en réjouit ouvertement en un véritable hymne à la gloire de la toute-puissance de l'or. Il ne craint ni l'hyperbole ni l'emphase ni le lyrisme, comme le prouvent, entre autres, les vers 467 à 471 :

*O lepidissimum aurum ! Hae sunt guttae Iovis,  
Hi sunt honores, hoc nectit amicitias,  
Hoc facit ingenium, hoc tot bella gerit.  
O sanctum aurum ! Pro te labores homines  
Mortales non recusant, tu me hodie felicitas*<sup>9</sup>.

Un peu plus loin, le vers 481 :

*Em, mi aurum, quantum hodie mortales facis*<sup>10</sup> !

personnifie l'or auquel Gète s'adresse une nouvelle fois directement comme à un être vivant ; il voit en lui le principe même de l'existence humaine. Mais c'est un vers qui a encore une portée générale puisque le nom *mortales* est au pluriel. En revanche, le vers suivant, qui lui fait écho, cible beaucoup plus Gète lui-même car celui-ci s'exprime à la première personne du singulier :

*At nunc ego per te incipio esse hominis*<sup>11</sup>.

Le vol du trésor d'Hégion lui apparaît donc comme une véritable renaissance. Or, un tel langage, c'est bien sûr, plutôt dans la bouche d'Hégion qu'on l'aurait attendu, car l'une des caractéristiques essentielles du rôle-type du *senex* dans la comédie latine est l'avarice, la cupidité. Et Hégion ne déroge pas à la règle. Quand il est sur scène, il ne cesse de repartir précipitamment chez lui pour vérifier si son or est bien en sécurité ; s'il veut

---

8 « Je dois tout redouter, l'envie, surtout, car des envieux, il y en a partout. J'en connais plusieurs qui crèvent d'envie, mais à ceux-là, je leur concède bien volontiers, pourvu qu'ils en claquent, d'envier tout leur soul. Je ne sais si l'on m'entend, car même les mouches en volant sont de sales petites envieuses. Mais qu'elles m'envient, si ça leur chante, pourvu que toi, mon or, de t'avoir rendu à la lumière, tu m'enchantes ! »

9 « Ô or merveilleux ! Larmes de Jupiter, honneurs ! C'est lui qui noue les amitiés, c'est lui qui donne le talent, c'est lui qui cause tant de guerres ! Ô or sacré ! Pour toi, les mortels ne refusent pas les efforts, aujourd'hui tu me rends heureux ! »

10 « Ah ! mon cher or, comme aujourd'hui tu fais exister les mortels ! »

11 « Moi, maintenant, c'est grâce à toi que je commence à être un homme ! »

envoyer son fils faire du commerce en Afrique, c'est plus pour l'appât du gain que pour éloigner Nicératus de Stéphanie. Dans la scène 3 de l'acte I, cette obsession le tourne en ridicule car, non seulement il multiplie les recommandations de bien fermer la porte à l'intention de sa vieille servante, Archylis – et en cela, il se comporte comme Euclion à l'égard de Staphyla, dans la scène 1 de l'acte I de l'*Aulularia* – mais de plus, sa crainte des voleurs va jusqu'à lui faire craindre l'air qui pourrait s'engouffrer dans sa maison. Mais on sait bien que la peur n'évite pas le danger ! Dans l'acte II, le spectateur l'a également entendu déplorer la perte d'une brebis et de sa toison que le berger a jetée car elle était souillée. De plus, il prive tout son entourage, et lui le premier, de nourriture et de boisson pour ne rien dépenser ; Gète d'ailleurs, à plusieurs reprises dans la pièce, se plaint d'avoir faim. En outre, Hégion est sans illusion sur la nature de ses rapports avec les autres car eux aussi sont justifiés par l'argent, comme le montrent les deux vers suivants de la scène 1 (vers 297 et 298) :

*Gratulantur, blandiuntur, non quod me ament  
Sed quia verentur opulentitatem meam*<sup>12</sup>.

Hégion représente donc bien le type du vieillard avare et cupide pour qui la seule vraie valeur est l'argent, qui en a conscience et qui le dit lui-même au vers 294 de la même scène :

*Nam nummi sunt hodie qui vivunt, qui regunt*<sup>13</sup>.

Un tel comportement, habituel de la part du *senex* de la comédie latine, n'a donc pas de quoi étonner ; mais ce qui nous étonne, c'est de retrouver en Gète, le *servus*, non seulement la même fascination pour l'argent, mais aussi la même inquiétude que provoque sa possession, une fois passés les premiers moments de l'euphorie. En effet, à partir du vers 483 de son monologue apparaît le champ lexical de la peur illustré par des mots tels que : *plus curarum, trepidulus, timeo, metus*. Bien plus, au vers 488, la proposition *Timenda sunt omnia mihi* exprime, par l'emploi de l'adjectif verbal attribut, la force de l'obligation morale qu'il y a pour Gète à rester sur ses gardes. C'est dire qu'en dérobant l'or d'Hégion, Gète a aussi endossé le rôle du vieillard cupide. Et c'est justement aussitôt que se situe le passage où se multiplient les termes liés à l'*envie* : d'abord une première occurrence du

12 « On me complimente, on me flatte, / non parce qu'on m'aime, mais parce qu'on révère ma richesse. »

13 « Car ce sont aujourd'hui les sous qui vivent et qui gouvernent. »

nominatif *invidia*, seul substantif à préciser le pronom *omnia* du vers précédent, en tête du vers 489, suivie de l'expression :

[...] *Nam undique sunt invidi*<sup>14</sup>

où figure l'adjectif substantivé au nominatif masculin pluriel et qui fait d'ailleurs écho à une autre expression assez proche, mais dans la bouche d'Hégion, au vers 205 de la scène 3 de l'acte I :

[...] *Nam furum sunt plena omnia*<sup>15</sup>.

et qui prouve que Gète craint, non les voleurs, mais ceux qui sont susceptibles de le devenir, justement par envie !

On comprend donc mieux la présence de cette avalanche lexicale autour de la notion d'*invidia* à cet endroit précis de la tirade de Gète. Le substantif se retrouve au vers 490, mais à l'ablatif et à la place inverse de la première occurrence, c'est-à-dire à la fin du vers :

*Scio complusculos rumpier invidia*<sup>16</sup>.

L'amour de l'argent, une fois encore, fausse les rapports humains et celui qui est cupide a une conception très négative des hommes, qu'il ne juge qu'au travers du prisme déformant de sa propre obsession et qu'il n'imagine pas un seul instant différents de lui. Ainsi, pour Gète comme pour Hégion, la richesse déchaîne inévitablement l'*invidia*, alors qu'en réalité, c'est leur propre convoitise qui fausse leur vision du monde et leur enlève toute humanité. On peut en effet le voir dans les vers suivants :

*Sed illis maxume concedo, dum crepent  
Invideant quantumlibet*<sup>17</sup>.

Le verbe *invideo*, conjugué au subjonctif présent dans un sens proche du souhait, traduit la désinvolture d'un Gète qui ne veut pas se laisser déstabiliser. Mais le registre comique qui réapparaît avec le verbe *crepent* ne cache pas pour autant l'indifférence du personnage envers les autres, dont il envisage facilement la mort. De plus, au vers 493 :

*Nam etiam volantes muscae sunt pauxillum lividulae*<sup>18</sup>

---

14 « Car des envieux, il y en a partout. »

15 « Car le monde est plein de voleurs. »

16 « J'en connais plusieurs qui crèvent d'envie ! »

17 « Mais à ceux-là, je leur concède bien volontiers, / pourvu qu'ils en claquent, d'envier tout leur soûl ! »

son délire le rend tout aussi ridicule qu'Hégion, comme nous l'avons vu à la scène 3 de l'acte I, ou aussi ridicule qu'Euclion dans l'*Aulularia*, puisqu'il finit par attribuer aux mouches la même *invidia*, exprimée par l'adjectif *lividulae* au sens toutefois un peu affaibli, que celle dont Euclion accuse son coq dans la pièce de Plaute.

Enfin, le dernier vers du passage concerné :

*Invideant satis, dum tu, mihi, aurum, complaceas*<sup>19</sup>

reprend de façon anaphorique le verbe *invideant* auquel Gète oppose son propre plaisir (*complaceas*), plaisir que lui procure la possession du trésor. Il imagine donc, d'un côté, chez les autres, un sentiment négatif qui les mine, traduit par le mot *invidia*, et, d'un autre côté, chez lui, ce qu'il considère comme un sentiment positif : le bonheur d'être riche. Mais d'une part, la cupidité, qu'elle soit celle d'Hégion, inhérente au rôle du *senex* dans la comédie latine et néolatine, ou bien qu'elle soit celle, accidentelle, d'un Gète, est-elle de nature fondamentalement différente de l'*invidia* ? D'autre part, les envieux ne sont jamais heureux, comme le remarque fort bien la vieille Archylis qui condamne la manie de son vieux maître aux vers 214-216 de la scène 3 de l'acte I :

*Heu, quae miseriae, quae infelicitas senis !  
Totum diem torpescit domi. Nescio  
Quid timeat. Nunc intrat, nunc exit. Miror quin vivat hodie*<sup>20</sup> !

Mais la comédie reprend vite ses droits et Gète retrouve sa vraie nature car, aussitôt, dans la suite de sa tirade, il songe à rejoindre Nicératus, son jeune maître, pour le faire profiter de l'aubaine et la partager avec lui en organisant un banquet. L'*invidia* a donc bouleversé les rôles codés de la comédie qui fait habituellement s'affronter le *senex* et le *servus* par des situations et des valeurs antagonistes, alors que dans cet extrait l'esclave finit par ressembler à son vieil ennemi. Toutefois son aliénation a été de courte durée, tout comme sa prise en compte de l'*invidia* qui n'a assombri le registre comique de la pièce que le temps de 7 vers. Il n'en va pas de même dans la tragédie du même auteur.

18 « Car même les mouches en volant sont de sales petites envieuses. »

19 « Qu'elles m'envient, si ça leur chante, / pourvu que toi, mon or, tu m'enchantes ! »

20 « Hélas ! Quelle misère et quel malheur d'être vieux ! Il reste prostré à la maison toute la journée. Je ne sais ce qu'il redoute. Tantôt il entre, tantôt il sort. Je m'étonne même qu'il soit encore en vie aujourd'hui ! »

### Le visage tragique de l'*invidia* dans la tragédie *De Rebus Italicis deque Triumpho Ludovici XII Regis Francorum*

Évidemment, Johannes Harmonius Marsus n'a pu traiter avec la même légèreté le thème de l'*invidia* dans sa tragédie. Le titre *De Rebus Italicis deque Triumpho Ludovici XII Regis Francorum* montre à lui seul que cette pièce aborde non seulement un sujet historique, les guerres d'Italie sous Louis XII, mais surtout des événements qui sont contemporains de l'époque de l'écriture de la pièce et dont l'auteur a été le témoin. Il en découle inévitablement que le contexte de réception rend le traitement de l'*invidia* plus délicat et plus complexe et qu'il en change le visage.

En effet, après le rire déclenché par la comédie *Stephanium*, rire à peine tempéré par la présence fugace de l'*invidia*, cette seconde pièce, sous la plume du même auteur, a de quoi surprendre, et pour des raisons autres que le simple choix de changement de registre qui passe du comique au tragique.

Tout d'abord, le sujet même est étonnant pour une tragédie néo-latine. En effet, quoique s'inspirant à nouveau d'auteurs de l'Antiquité, Johannes Harmonius Marsus n'en a pas pour autant bâti son intrigue sur un grand mythe, traditionnellement source d'inspiration du théâtre tragique. Ce ne sont pas les exploits habituels des héros mythologiques de l'Antiquité païenne qu'il met en scène, mais ceux d'un personnage historique, Louis XII<sup>21</sup>. Celui-ci a entrepris de reconquérir le duché de Milan qui lui revenait par héritage de son aïeule, Valentine Visconti, d'origine milanaise, épouse de Louis I<sup>er</sup> d'Orléans, le père du prince-poète Charles d'Orléans, lui-même père du futur Louis XII. Or, cet héritage avait été usurpé par Ludovic Sforza, dit Le More. Les deux protagonistes de cette tragédie s'opposent donc pour des raisons politiques bien réelles et symbolisent dans la pièce deux conceptions différentes du pouvoir : à Louis XII sont associées les idées de Justice, de Loyauté et même de Paix et à Sforza celle de Tyrannie, justement fondée sur l'*invidia*.

De plus, la guerre entre les deux hommes se termine par la victoire française et l'entrée solennelle de Louis XII à Milan, le dimanche 6 octobre 1499 – ce qui permet d'ailleurs de dater la tragédie.

---

21 Voir QUILLIET (B.), *Louis XII, Père du peuple*. Paris : Fayard, 1986 ; LE FUR (D.), *Louis XII (1498-1515), un autre César*. Paris : Perrin, 2001 ; CONTAMINE (Ph.), GUILLAUME (J.), actes réunis par, *Louis XII en Milanais, XL<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes (30 juin- 3 juillet 1998, Tours)*. Paris : Champion, 2003.

Mais, en réalité, la défaite de Sforza et, par voie de conséquence, le triomphe de Louis XII s'inscrivent dans une perspective religieuse, car le roi français apparaît comme le représentant sur terre du Christ qui veut enfin apporter la paix à une Italie ravagée par les conflits. Ainsi, cette pièce offre un genre littéraire ambigu qui s'apparente à la fois à la tragédie, à l'épopée et au panégyrique et que confirment les sources littéraires antiques dont s'est inspiré Johannes Harmonius Marsus. En effet, comme l'a souligné Gilbert Tournoy, les quatre premiers actes de la pièce évoquent les tragédies de Sénèque où règne le *furor* et le dernier acte les poèmes politiques de Claudien, à la gloire, par exemple, d'Honorius.

Cette œuvre semble donc très éloignée de la comédie *Stephanium* du même auteur, du moins apparemment. La notion d'*invidia* fait écho, certes, à celle déjà présente dans le théâtre de Sénèque et se trouve liée à la fois à des thèmes mythologiques et à des considérations philosophiques proches du stoïcisme ; mais, en plus, elle s'est enrichie d'une réflexion politique et religieuse suscitée par le contexte d'écriture, comme le prouvent les occurrences disséminées au long de la pièce.

C'est d'ailleurs avec une connotation politique que, dans le texte de la tragédie, apparaît d'abord le substantif *invidia*, lui donnant alors le rôle d'un véritable fléau dans les affaires publiques. En effet, l'acte I commence par un long monologue de 87 vers où le personnage allégorique d'Italie<sup>22</sup> déplore la misère dans laquelle elle est tombée, elle qui fut la maîtresse du monde par le passé. Et c'est au vers 49 de cette tirade que figure pour la première fois le substantif *invidia* :

*Et quicquid in me est, rodit invidia*<sup>23</sup>.

Italie considère cette *invidia* comme une calamité supplémentaire qui s'abat sur elle et s'ajoute à sa décadence. Dans les vers précédents, elle vient d'évoquer les grandes batailles antiques dont elle est sortie victorieuse, par exemple celles qui l'ont opposée à des ennemis comme les Parthes ou Hannibal. Le mot *invidia*, dans sa bouche, se charge, de ce fait, d'une connotation politique. Or, en 1499, quelle est la situation de l'Italie ? Elle n'est en fait qu'une mosaïque de plusieurs États rivaux aux régimes

22 Procédé rhétorique récurrent dans cette pièce, sans doute inspiré de Claudien qui l'emploie, par exemple, dans son *Panégyrique d'Olybrius et de Probinus*, en l'honneur de leur double élection au consulat. Nous renvoyons aux *loci similes* relevés par G. Tournoy.

23 « Et tout ce qui est en moi, l'envie le mine. »

politiques différents, dont les plus puissants sont la république de Venise, les états pontificaux gouvernés par le Pape Alexandre VI Borgia, le royaume de Naples et le duché de Milan tombé aux mains de Ludovic Sforza, dit Le More ; tous ces États sont censés être les vassaux de l'empereur germanique Maximilien, ce qui ne les empêche pas de s'affronter pour acquérir ou garder le pouvoir et, par ces rivalités continues, d'affaiblir l'Italie, au point qu'elle n'a plus assez de forces pour porter les armes. L'*invidia* des gouvernants de ces États explique donc l'effondrement de l'Italie, qui n'a plus qu'à mourir de honte, à moins qu'il n'existe un roi capable de ramener la paix et la justice. Le roi si ardemment souhaité, déjà présenté de façon hyperbolique, n'est pas encore nommé mais on devine implicitement qu'il s'agit de Louis XII, auquel sont associées les notions de *pax*, *justitia* et *fides*, tandis que l'*invidia* définit les belligérants qui sévissent en Italie.

D'autre part, Italie, après ce monologue, veut chercher des secours auprès de celle qu'elle appelle sa « sœur », personnage également allégorique puisqu'il s'agit de Rome. Or, Rome, dans la même situation déplorable qu'Italie, espère, elle aussi, un sauveur ; mais le sauveur attendu n'est pas le même. En effet, Rome, elle, évoque à partir du vers 141 un « autre Dieu », le Christ, et suggère que l'effondrement qu'Italie et elle subissent sont une punition divine pour avoir honoré autrefois les dieux païens de l'Antiquité, qualifiés de *vanos deos*. Les épreuves qu'elles supportent toutes deux sont sans doute une punition : l'*invidia* de leurs ennemis prend donc une connotation religieuse. Cette connotation religieuse s'ajoute d'ailleurs à la connotation politique de nouveau évoquée ici par le projet d'alliance entre Venise et le « Roi de Gaule », comparé au dieu Mars.

C'est de nouveau à une divinité païenne qu'est associée la seconde apparition du substantif *invidia*, en l'occurrence, à l'une des Furies qui, comme au livre VII de l'*Énéide* de Virgile, suscite une violence extrême. L'acte II de la tragédie humaniste commence en effet par un nouveau grand monologue statique, prononcé cette fois par Alecto, l'une des Érinyes, qui se délecte des carnages qui déchirent l'Italie. Histoire et mythologie cohabitent donc à travers cette notion d'*invidia* qui métamorphose les criminels historiques en véritables monstres dans la pure tradition mythologique<sup>24</sup>, comme dans l'*Octavie* du Pseudo-Sénèque, où Néron se déchaîne avec la

---

24 Voir Dupont (F.), *Les Monstres de Sénèque*. Paris : Belin, 1995.

même fureur que Thyeste, personnage éponyme de la tragédie de Sénèque. Ici, dès le vers 239 :

*Et livor omnium subit precordia*<sup>25</sup>

la notion d'*envie* est présente par le substantif *livor* qui fait d'ailleurs écho à l'adjectif *lividulae* rencontré dans la comédie *Stephanium* lorsque Gète qualifie les mouches qu'il croit capables, elles aussi, de lui voler son trésor. Mais dans ce vers de la tragédie, Alecto évoque les guerres civiles qui ravagent le pays. C'est un peu plus loin, au vers 246, qu'apparaît la seconde occurrence du substantif *invidia* :

*Et impulsi Saturniae manum invidia*<sup>26</sup>

où l'allusion à la fille de Saturne pourrait faire penser que la Furie a changé de sujet, c'est-à-dire a renoncé à évoquer les événements contemporains pour décrire l'envie chez les divinités de l'Antiquité. En fait, il n'en est rien, puisqu'elle compare les meurtres qui déciment les citoyens à ceux qui ont entaché les familles antiques. En effet, ils ont la même origine : c'est-à-dire elle-même et son plaisir aux carnages. À quelle péripétie de la mythologie Alecto fait-elle donc allusion ? G. Tournoy a montré que Giovanni Armonio Marso s'inspire des vers 78-84 du livre I du *Contre Rufin* de Claudien, où il est rappelé qu'Alecto a été l'auxiliaire de la vengeance de Junon contre Hercule et Athamas<sup>27</sup>. Junon s'est également servie d'Alecto pour répandre sa fureur contre Énée au livre VII de l'*Énéide* de Virgile ; c'est aussi elle qui, très irascible, particulièrement contre les enfants illégitimes de son époux, a aussi précipité du haut de l'Olympe son propre fils Vulcain parce que, honteuse d'avoir mis au monde un enfant aussi laid, elle souhaitait sa disparition. Or y a-t-il pire crime que celui d'une mère qui porte la main sur ses enfants ? Déjà, dans l'acte I, Italie avait dénoncé les crimes familiaux, au vers 180, par exemple :

*Gnatus patri et tacita coniux mors viro*<sup>28</sup> !

25 « Et l'envie s'insinue dans tous les cœurs. »

26 « Par jalousie, j'ai poussé la main de la fille de Saturne. »

27 Voir HARMONIUS MARSUS (J.), *op. cit.*, p. 36. Pour la présence d'Alecto dans le *Contre Rufin*, voir CLAUDIEN, *Œuvres, Poèmes politiques (395-398)*, Tome II<sup>1</sup>, éd. J.-L. Charlet. Paris : Les Belles Lettres, 2000, p. 193, note 2.

28 « Le fils tue son père et l'épouse, en secret, son mari. »



et avait pressenti que derrière de telles horreurs se cachaient les Furies, comme elle le dit avec l'allitération du vers 182 :

[...] *Furie ferae furiunt*<sup>29</sup>.

Mais au deuxième acte, dans la bouche d'Alecto, l'*invidia* prend une nouvelle dimension : cette folie ne touche pas seulement les citoyens romains, donc les mortels, elle touche aussi les immortels, ici Junon. De plus, c'est aussi l'*invidia* qui, selon elle, est à l'origine de tous les crimes ignobles qui ont sévi au cœur des familles maudites, celles des Atrides et des Labdacides, et qu'Alecto prend un plaisir perfide à énumérer. Le monologue de la Furie s'inscrit donc assurément dans la tradition de ceux des criminels monstrueux de la mythologie. Or, dans cette énumération figure une allusion à Médée, aux vers 252 et 253 :

*Et me volente livor ardens Phasidos  
Gnatorum adhesit ensibus tunc iugulum*<sup>30</sup>.

Alecto met donc sur le même plan le geste de Médée et le geste de Junon car, dans les deux cas, ce sont des mères qui portent atteinte à leurs propres enfants, poussées par une fureur pourtant de nature différente. Médée, elle, voulait punir Jason qui l'avait abandonnée ; son crime est donc de nature amoureuse, tandis que Junon n'agit que par amour-propre. Dans ces vers, c'est d'ailleurs de nouveau le substantif *livor*, et non celui d'*invidia*, que le poète emploie. Mais quel que soit le substantif choisi et quelle que soit la nature du sentiment, le résultat est identique : l'*invidia* est une passion qui touche à la fois les hommes, les demi-dieux et les dieux eux-mêmes, et qui les conduit à commettre des crimes contre-nature, les crimes les plus odieux qui puissent exister : celui d'une mère contre son propre enfant. L'*invidia* est donc une passion criminelle qui, déjà présente dans les fables mythologiques, est, dans cette tragédie historique, réactualisée par les atrocités politiques qu'elle suscite. Pourtant le cortège des vices qu'elle déchaîne ne s'arrête pas là, comme le prouve la suite de la pièce.

Entre ce long monologue du début de l'acte II et la fin de l'acte où intervient traditionnellement le chœur, nous pouvons entendre les exhortations de Sforza, le duc de Milan ennemi de Louis XII, à ses soldats,

---

29 « Les Furies farouches font rage. »

30 « C'est par ma volonté que la jalousie brûlante de la femme du Phasé s'est autrefois acharnée par l'épée sur la gorge de ses fils. »

ses appels non seulement à la guerre, mais aussi à toutes les exactions les plus barbares. Cette pièce est écrite dans le contexte des guerres d'Italie qui opposent, d'un côté Sforza, qui a empoisonné son neveu pour usurper le pouvoir, et de l'autre côté, Louis XII, qui réclame un duché lui revenant par héritage et qui a su tisser en Italie tout un réseau d'alliances. Sforza donc, presque seul contre tous, veut conserver à n'importe quel prix son duché. Pour cela, il est prêt à tout, y compris aux pires horreurs qu'il permet et même conseille à ses soldats.

C'est ce que déplore le chœur à la fin de l'acte dans une longue énumération des vices qui conduisent les hommes, parmi lesquels figure au vers 398 l'*invidia*. Toutefois, il est d'abord intéressant de remarquer dans cette liste, qui commence au vers 394 et se poursuit jusqu'au vers 410, la présence d'un vice que le poète avait déjà dénoncé dans sa comédie *Stephanium*, la cupidité, comme le marque le vers 394 :

*Hic siti nummos ardet habendi*<sup>31</sup>.

Il s'agit là d'un topos littéraire déjà dénoncé dans l'Antiquité par les comiques latins mais aussi par Lucain et Juvénal. Et, comme dans la comédie, la cupidité est associée à l'*invidia* évoquée au vers 398 :

*Hunc vis invidie urit acerbe*<sup>32</sup>.

Dans cette longue déploration du chœur, la notion d'*invidia* se charge donc d'une troisième connotation, une connotation morale pour blâmer le comportement des hommes qui se laissent dominer par leurs passions. Toutefois, cette condamnation morale, déjà présente dans *Stephanium*, est de nouveau associée, comme dans l'acte I, à un enseignement religieux puisqu'on peut lire aux vers 412-413 :

[...] *Numina Christi / spernit*<sup>33</sup>,

puis à des considérations d'ordre politique. En effet, les derniers vers du chœur désapprouvent l'aveuglement de Sforza qui ne voit pas en la venue annoncée d'un nouveau roi le représentant du Christ sur terre ; l'acte II se termine donc encore sur l'apologie de Louis XII, comme le prouvent les vers 425-427 :

---

31 « L'un brûle de la soif de l'argent. »

32 « Un autre, c'est la violence de l'envie qui le consume cruellement. »

33 « Ils (les mortels) dédaignent la volonté divine du Christ. »

*Ille qui regit nomina Christi,  
Et properat secum fulgida Pax et  
Iusticia et pleno copia Cornu*<sup>34</sup>.

Ainsi ce sont une nouvelle fois *Pax* et *Iustitia*, présentées comme l'apanage du roi de France, qui sont opposées à l'*invidia* du tyran qui ne pourra se soustraire au châtement divin.

En effet, si l'acte III ne contient aucune occurrence du substantif *invidia*, l'acte IV offre un nouvel et dernier exemple de cette notion – sous la seule forme verbale de la pièce, d'ailleurs – cristallisant toutes les connotations dont s'est chargé le thème de l'envie dans le texte. C'est Sforza qui parle, mais l'évolution de la situation politique à Milan a provoqué en lui une réflexion philosophique et une prise de conscience de ses torts, certes tardives, mais indispensables pour qu'il puisse voir dans sa déchéance le châtement divin de son *invidia*. Mais pour comprendre l'importance du changement psychologique du tyran, il faut tout d'abord savoir que l'avancée victorieuse de Louis XII s'est confirmée et que les espoirs du duc de rester maître de Milan se sont effondrés. Abandonné de tous, puisque ses soldats se sont enfuis, Sforza est obligé de reconnaître sa défaite et s'apprête, lui aussi, à quitter le duché de Milan. Mais il ne le fait pas sans amertume. Dans une longue tirade pathétique, il commence par avouer son désarroi, car il prend soudain conscience de sa solitude et ne sait où se réfugier. Il multiplie ainsi, dans les premiers vers de son intervention, les douloureuses questions si caractéristiques du héros tragique ; ainsi au vers 738 :

*Heu ! Quis locus tutus, quis me capiet*<sup>35</sup> ?

qu'il reprend avec angoisse, entre autres, au vers 742 :

*Perterritus quo fugiam*<sup>36</sup> ?

et même qu'il répète au vers 769 :

*Quo fugiam, quo fugiam ?*

Il fait donc l'amère expérience de la versatilité du sort des hommes et se plaint de l'injustice de la Fortune, qui ne l'a élevé si haut que pour le faire

---

34 « C'est lui qui agit au nom du Christ et avec lui se hâtent la Paix rayonnante, La Justice et la Corne d'abondance. »

35 « Quel lieu est sûr ? Lequel m'abritera ? »

36 « Glacé d'épouvante, où fuir ? »

tomber. De telles réflexions s'apparentent au topos littéraire de la Roue de Fortune capable de faire accéder les hommes au faite du pouvoir pour mieux les précipiter au fond de l'abîme. Mais le destin a-t-il vraiment été injuste à l'égard de Sforza ? Lui-même finit par reconnaître, au vers 755, que c'est lui qui l'a été :

*Iniusta queque semper inpreceps ruunt*<sup>37</sup>.

Sforza avoue donc qu'il s'est d'abord laissé griser par ses succès et son ambition dévorante, c'est-à-dire par son *invidia*, mais que le destin l'a rattrapé pour faire de lui une victime. Aussi regrette-t-il amèrement ses choix qui l'ont amené à préférer l'usurpation du pouvoir par la violence à une vie plus simple, anonyme certes, mais plus sûre. Les plaintes de Sforza introduisent donc un nouveau topos littéraire, celui de l'*aurea mediocritas*, évoqué au vers 758 :

*O quam bene essem villicus*<sup>38</sup> !

Ce vers n'est pas sans rappeler une nouvelle fois les héros tragiques de Sénèque, par exemple Thyeste qui hésite à accepter les propositions de son frère Atrée, qui le réinstalleraient, certes, au pouvoir, mais qui le feraient en même temps renoncer à une existence fruste à laquelle il avait fini par trouver des charmes. Mais pour Sforza, il est trop tard ; ses regrets ne changeront plus rien au cours des événements ni n'arrêteront le châtement de Dieu, dont il reconnaît enfin, au vers 764, la toute-puissance et la victoire finale sur son *invidia* :

*Sed miser Hunc magis timeo*<sup>39</sup>.

C'est pourquoi il se tourne alors, à partir du vers 780, vers sa femme, en larmes, la seule alliée qui lui reste et à qui il demande de l'accompagner dans son exil. Pour tempérer son chagrin et l'encourager à accepter les coups du sort, il résume ainsi la situation au vers 789 :

*Fortuna perdiu invidet foelicibus*<sup>40</sup>.

C'est la dernière allusion à l'Envie. Le verbe *invidet*, avec pour sujet *Fortuna*, rappelle le thème philosophique de l'instabilité de la condition

---

37 « Tout ce qui est injuste court inexorablement à sa perte. »

38 « Ô comme j'aimerais être un paysan ! »

39 « Mais moi, misérable, je Le crains davantage. »

40 « La Fortune envie très longtemps les chanceux. »

humaine. Mais paradoxalement Sforza retourne contre le Destin l'accusation d'*invidia* dont lui-même a fait preuve. On peut alors se demander s'il a vraiment tiré des événements un quelconque enseignement. Toujours est-il qu'il se sent menacé des mêmes supplices qu'il a fait subir à ses victimes. Et son épouse ne s'y trompe pas car sa réponse est une véritable leçon de morale. Les vers qu'elle prononce sont autant de maximes dignes d'une adepte du stoïcisme, par exemple aux vers 801-802 :

*Regenda sunt regna magis clementia,  
Plus valet amor quam timor et ensis principi*<sup>41</sup>.

On retrouve dans de tels vers des échos de la tragédie *Octavie*. Ainsi, de même que, dans l'acte II de cette pièce, Sénèque opposait une conception modérée du pouvoir, fondée sur le respect du peuple et la clémence, au gouvernement tyrannique de Néron, de même l'épouse de Sforza reproche au duc, son mari, sa violence, sa cupidité, sa soif de pouvoir, c'est-à-dire son *invidia* qui se confond avec le *furor* présent dans le cœur des héros des tragédies latines et humanistes.

L'envie joue certes un rôle politique primordial, quoique dévastateur, dans la tragédie de Johannes Harmonius Marsus, mais elle suscite également remarques philosophiques, jugement moral et finalement châtement divin. Pour autant, faut-il affirmer que l'*invidia* a pris, dans la tragédie, un visage totalement différent de celui assumé dans la comédie *Stephanium* du même auteur ? Rien n'est moins sûr car l'Envie, dans les deux pièces, engendre une dénonciation : dénonciation de la cupidité dans la comédie et dénonciation du *furor* dans la tragédie. Certes, la condamnation dans *Stephanium* se fait plus légère. Par exemple, Archylis, la servante, s'apitoie finalement sur le sort de son vieux maître et s'évertue à trouver un médecin pour le soigner – ce qui d'ailleurs donnera lieu à une scène d'un comique peu relevé. De plus, la pièce connaît une issue heureuse pour tous : pour Nicératus qui épouse la jeune femme qu'il aime, pour Hégion qui rentre en possession de son trésor, pour l'oncle qui retrouve sa nièce et surtout pour Gète qui se voit accorder l'affranchissement. La leçon de morale qui blâme l'*invidia* et qui ne figure de façon explicite que dans un court passage de la pièce ne se fait donc pas au détriment du comique. En revanche, la

---

41 « Il faut gouverner les royaumes avec plus de clémence. Pour un prince mieux vaut l'affection que la crainte et le glaive. »

condamnation de *l'invidia* dans la tragédie n'est pas seulement présente dans presque toute la pièce mais encore elle touche à plusieurs domaines à la fois, historique, politique, philosophique, mythologique, moral et religieux, et met en valeur la victoire finale du Christ. Elle est donc plus forte, plus profonde, plus étendue, sans toutefois entamer l'allégresse du cinquième acte consacré à l'entrée triomphale de Louis XII à Milan. Pourtant, en dépit de cette différence d'intensité, la dénonciation est de même nature et Johannes Harmonius Marsus, en fustigeant l'envie dans sa comédie comme dans sa tragédie, donne à son œuvre théâtrale une mission d'édification, d'avertissement. L'envie dans le théâtre de Johannes Harmonius Marsus n'a donc qu'un seul visage, mais un visage à plusieurs facettes.



Jean-Pierre BORDIER

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

### L'ENVIE DANS LE THÉÂTRE DES MYSTÈRES ET DES MORALITÉS (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> SIÈCLES)

L'envie ne prête pas à rire. La cupidité et l'avarice, la glotonnerie et la luxure, l'orgueil, la vanité et même la *libido dominandi* s'exposent à la satire joyeuse. Trop odieuse pour être ridicule, l'envie décourage la bonne humeur de la comédie ; elle inspire une sainte colère, une satire accablée de mélancolie. La farce, qui jette pourtant un regard dépourvu d'indulgence sur une humanité impitoyable, paraît l'ignorer ; les personnages de farce causent le malheur d'autrui pour obtenir le bien et le plaisir qu'ils recherchent pour eux-mêmes et, s'ils se vengent de leurs déboires et de leur frustration, c'est plus par désir de revanche que par goût de la vengeance. Même la sottie traque un autre gibier. Le monde dont elle dénonce la folie est plus ignorant, plus corrompu, plus ambitieux et plus sot qu'il n'est méchant<sup>1</sup>. En revanche, les moralités et les mystères s'acharnent contre l'envie. Ils la montrent à l'œuvre dans la vie sociale et politique, dans la vie de l'âme individuelle et dans l'histoire du salut. Une communication ne suffira pas à rendre compte du rôle qu'ils lui attribuent. Les observations que nous ferons devront se limiter à quelques pièces qui la poussent au premier rang, soit qu'elles la fassent apparaître comme une personnification allégorique indépendante (nous ne mentionnerons qu'au passage les apparitions de l'envie dans le paradigme des sept péchés capitaux), soit qu'elles lui confèrent nommément une importance décisive dans l'action. Nous espérons que ces œuvres représenteront sans trop de distorsion un corpus qu'on ne peut embrasser aisément. Comme l'a souligné avec force Bernard Guenée, c'est

---

1 La communication de Jelle Koopmans, ici même, permet de corriger ce que ces vues ont de trop schématique.

à partir du XIV<sup>e</sup> siècle que l'envie capte l'attention des moralistes, des historiens et des observateurs de la société :

Quant à l'envie, c'était encore, au XIII<sup>e</sup> siècle, un des moindres des péchés capitaux, mais elle s'était peu à peu imposée, au XIV<sup>e</sup> siècle, aux côtés de la « trinité monstrueuse » [l'orgueil, l'avarice et la luxure], comme un des grands responsables du malheur des temps<sup>2</sup>.

Le théâtre ne peut ni confirmer, ni infirmer cette périodisation puisque très peu de textes nous sont parvenus des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s., mais un coup d'œil sur la littérature française du XIII<sup>e</sup> s. permet de constater qu'à cette époque l'envie n'occupe encore qu'une place secondaire dans la vision de l'homme et de la société, mais que sa définition est bien en place et qu'elle se distingue nettement de notions voisines comme la convoitise, l'orgueil et l'indignation. La tradition humaniste antique et la tradition spirituelle chrétienne se sont renforcées mutuellement pour élaborer cette notion, qui fut appelée aux premiers rôles dans le théâtre des mystères et des moralités.

### Regards sur l'envie au XIII<sup>e</sup> siècle

L'allégorie de l'envie fait quelques apparitions dans la littérature narrative du XIII<sup>e</sup> siècle. La plus célèbre se trouve dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris<sup>3</sup>. Parmi les figures représentées sur le mur extérieur du verger de Déduit, le narrateur distingue, après Convoitise et Avarice, Envie. L'image a été inspirée, dit-on, par un passage célèbre des *Métamorphoses* d'Ovide (II, 775-782), mais un seul détail matériel, le regard louche du personnage, retient l'attention du narrateur et rappelle l'étymologie de son nom. Le reste du passage est consacré à définir l'envie

---

2 GUENÉE (B.), *Entre l'Église et l'État. Quatre vies de prélats français à la fin du Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Gallimard, 1987, p. 160. Voir aussi VINCENT-CASSY (M.), « L'envie au Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 35, 1980, p. 253-271 et, du même auteur, « Quelques réflexions sur l'envie et la jalousie en France au XIV<sup>e</sup> siècle » dans MOLLAT (M.), éd., *Études sur l'histoire de la pauvreté (Moyen Âge-XV<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Publications de la Sorbonne, t. 1, 1974, p. 487-503. Sur l'envie dans le septénaire des péchés capitaux au Moyen Âge, voir CASAGRANDE (C.), VECCHIO (S.), *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*. Paris : Aubier, 2003, p. 67-92 (titre original : *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*. Torino : Einaudi, 2000).

3 Éd. F. Lecoy. Paris : Champion, t. 1, 1970, vers 253-290.



plus qu'à décrire une peinture ou une sculpture, ce qui la distingue d'Avarice et de Pauvreté, dont les gestes disent assez ce qu'elles sont. Ce détail formel ne suggère-t-il pas que l'envie, à part son mauvais œil, ne se laisse pas reconnaître aisément, qu'elle se cache dans l'âme de l'envieux et ne se manifeste que trop tard, quand son comportement a déjà provoqué le mal qu'elle désire ? Elle se distingue aussi de Convoitise, car elle agit par la parole tandis que Convoitise agit par le geste des mains qui saisissent et qui emportent.

Envie ne rit jamais, rien ne la réjouit si ce n'est d'entendre parler d'une perte et d'un malheur, surtout si un homme vertueux ou un grand lignage en est frappé. En revanche, la vertu et l'élévation des justes l'offensent, à telle enseigne que

Ses felons cueurs si la detrenche  
Que de li Deu et la gent venche <sup>4</sup>.

Ne connaissant ni amis ni proches, elle s'en prend de préférence à ses propres parents. Détestant la vertu chez les autres, elle blâmerait l'homme le plus estimable du monde si elle le connaissait et sa méchante langue abaisserait son honneur. Son regard torve ne se fixe jamais de face, il exprime la colère quand il se pose sur un être estimable, beau, bien entouré et bien considéré.

La portée de cette définition se révèle un peu mieux si on prend en considération la série des figures à laquelle appartient Envie. Au premier regard, cette série ne relève pas d'un paradigme homogène : on y trouve des éléments canoniques du septénaire des vices, comme Orgueil, Avarice et Envie elle-même, peut-être aussi Tristesse, des dispositions d'esprit qui en découlent, Haine, Convoitise, des circonstances indépendantes de la volonté et étrangères à la vie de l'âme, comme Pauvreté et Vieillesse, des défauts difficilement classables comme Papelardie, l'hypocrisie religieuse, et Vilenie, la grossièreté de manières et de langage. Ces états interdisent de partager la vie oisive et délicate du verger de Déduit, où s'ébattent Jeunesse, Richesse, Beauté. Plusieurs des allégories peintes sur le mur représentent des menaces auxquelles est exposée la vie de cour : la haine divise, la grossièreté malsonnante ravale le beau monde au rang de la populace, l'orgueil écrase les uns sous la domination des autres, la convoitise suscite

---

4 « La méchanceté de son cœur la déchire elle-même et venge d'elle Dieu et les hommes. » (v. 265-266).

les voleurs, les usuriers, les captateurs d'héritages (les moines, sans doute, mais Guillaume ne le dit pas trop haut) et leurs avocats, qui attaquent la richesse des aristocrates, l'avarice stérilise les échanges, ruine les réseaux de dépendance et amoindrit le prestige, la tristesse, la vieillesse et la pauvreté éloignent l'individu des autres et lui interdisent leur commerce. L'envie ne figure pas ici comme un vice nuisible au salut de l'âme mais comme un sentiment contraire à un idéal profane, à la fois esthétique et moral. On ne peut devenir un homme du monde, à plus forte raison un parfait amant, que si on admire la beauté, si on donne libéralement et si on reçoit avec simplicité, si on se soumet de bonne grâce, dans l'intention de devenir meilleur, aux exigences de l'amour et à la délicatesse de la femme aimée. L'envie s'oppose à de telles dispositions. Elle s'oppose principalement à la courtoisie, car celle-ci demande que l'on s'abstienne de médire, que l'on se montre accueillant, attentif aux désirs d'autrui<sup>5</sup>, secourable et même gracieux envers ceux que l'on tient en son pouvoir<sup>6</sup>.

Au lieu de la peinture statique d'une allégorie exclue du récit, on voit l'envie en action dans deux contes moraux du XIII<sup>e</sup> siècle. Le premier, dû à Jean Bodel, date des toutes premières années du siècle, si ce n'est des dernières du XII<sup>e</sup>. Dans *Le Convoiteux et l'envieux*, deux vices voisins sont rapprochés et opposés<sup>7</sup>. Saint Martin rencontre sur la route deux compagnons de voyage et, selon son habitude, il leur promet de réaliser le vœu qu'ils feront, quel qu'il soit. On sait que les saints récompensent leurs fidèles, on sait aussi qu'ils savent châtier ceux qui les offensent. Or, un convoiteux et un envieux sont deux ennemis de la charité. Le saint au manteau partagé leur tend donc un piège : au premier qui formulera un vœu il accordera ce qu'il demandera, à l'autre il donnera le double. Le convoiteux, *a qui rien ne povoit suffire* (vers 17), veut donc faire parler son compagnon le premier ; quant à l'envieux,

Il morroit d'envie et de duel  
Se cil en avoit plus de lui. (v. 58-59)

Il finit pourtant par céder à la menace d'une volée de coups de bâton et il demande de perdre un œil pour que l'autre perde les deux :

---

5 C'est Cortoisie qui invite le rêveur à se joindre à la *carole* (vers 778-793).

6 « Cortoisie est que l'en sequeure / celui dont l'en est au deseure » (vers 3265-3266).

7 *Nouveau Recueil complet des fabliaux*, éd. W. NOOMEN. Assen : Van Gorcum, t. 6, 1991, p. 275-287.

De quatre eux perdirent les trois,  
N'i conquistrent aucune rien nule<sup>8</sup>.

Ce conte moral est aussi un conte facétieux (ce qui explique qu'il ait été consigné parmi les fabliaux), il expose une étiologie plaisante : « voilà pourquoi l'envie est borgne ». Seul Jean Bodel ose faire rire de l'envie et de l'envieux ; la victime de l'envie excite aussi peu de sympathie que l'envieux et ce dernier s'inflige le châtement ridicule et déshonorant qu'il mérite. Ce faisant, le conteur jette aussi une vive lumière sur tout ce qui sépare l'envie de la convoitise<sup>9</sup>. Tandis que la convoitise est tendue vers l'acquisition d'un bien, l'envie désire le mal, elle le désire pour lui-même au prix du tourment de l'envieux lui-même. La convoitise est contraire à la charité parce qu'elle fait peu de cas du prochain, mais l'envie s'en prend directement à Dieu en tant qu'il est la source de tout bien, le Bien par excellence. L'envie serait-elle, sous un autre nom, le péché contre l'Esprit ? L'envie serait-elle une parente du désespoir ? C'est ce que Gautier le Leu donne lui aussi à penser.

Moins célèbre que Jean Bodel, Gautier était apparemment doté d'un caractère moins heureux. Ses fabliaux, qui datent de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, surprennent par un ton désenchanté et grinçant. Dans *De Dieu et du pêcheur*, l'action se passe en Palestine<sup>10</sup>. Jésus (appelé, comme d'habitude, « Dieu ») envoie Judas acheter du poisson à un pêcheur de passage. Ce dernier refuse pour deux raisons : parce que le maître ne porte pas de vêtements de Syrie et parce que le serviteur est appelé à commettre un crime si grand qu'il vaudrait mieux pour lui que sa mère eût été son linceul. Jésus envoie alors saint Pierre, qui subit à son tour une algarade. Il sera le portier du Paradis ? Eh bien il refusera l'entrée à des gaillards grands et forts qui le battront et il faudra lui mettre des emplâtres. C'est toujours ainsi dans les couvents : on désigne comme portiers les bons à rien et les mauvais. De retour auprès de son maître, saint Pierre déclare qu'il ne veut plus être portier. Dieu va lui-même trouver le pêcheur. Il reçoit à son tour une grêle de reproches. Dieu laisse commettre d'énormes péchés et impose ensuite des pénitences qui l'enrichissent considérablement. On

---

8 « Ils perdirent trois yeux sur quatre sans rien gagner du tout. » (vers 80-81).

9 Cette distinction, l'usage du français moderne tend au contraire à l'occulter. Le mot d'*envie* en vient même aujourd'hui à se rapprocher de l'*aemulatio*, l'ardeur que l'on met à montrer sa supériorité dans une compétition.

10 Éd. Ch. H. LIVINGSTON, *Le Jongleur Gautier le Leu, étude sur les fabliaux*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1951, p. 209-217.

jureraït qu'il est cupide. Il ferait mieux de faire couper la tête aux coupables, cela servirait d'exemple aux autres. Dieu fait des hommes laids, infirmes et leur accorde de grands royaumes et de belles femmes tandis que de beaux garçons, hardis et lestes, doivent mendier pour manger. Jésus n'a pas le loisir de répondre un seul mot. Quelqu'un vient, un personnage monté sur un cheval noir, la tête et les épaules couvertes d'un suaire blanc, les yeux et le visage cireux ; il est accompagné d'une procession de fièvres et de maladies comme la jaunisse, la maladie de la rate et d'autres encore. Une civière le suit. C'est la Mort. Le pêcheur lui donne ses meilleurs poissons et révèle enfin son identité :

« J'ai non Envie  
Qui a maint ome tol la vie.  
Je sui Envie la dolante ;  
En'est Covoitise men ante <sup>11</sup> ? »

La Mort le remercie par un don :

« Envie, fait il, je l'otroi,  
Tant con ensanle en ierent troi,  
Que tu seras tos tans li qars.  
De ce ne soies pas coars.  
Envie, tu durras tos dis  
Mais ja n'iras en paradis <sup>12</sup> ».

À la suite d'Aristote, Thomas d'Aquin et d'autres ont pris soin de distinguer l'envie de l'indignation. La peine qu'on éprouve à voir prospérer des personnages indignes relève du zèle pour la justice (*némésis*), qu'Aristote distingue nettement de l'envie <sup>13</sup>. Mais le personnage de Gautier le Leu ne peut se prévaloir de cette vertu, non seulement parce qu'il met sur le même plan Judas et saint Pierre, qui ne sont pas égaux devant Dieu, mais parce qu'il met en question la sagesse divine sans tenir compte des arguments qui pourraient la justifier aux yeux d'un chrétien du Moyen Âge. Dieu ménage parfois les pécheurs pour leur laisser le temps de se repentir, tandis qu'il éprouve ses amis pour leur permettre d'expier leurs fautes en cette vie. En outre, Envie ne prend en considération que les biens de ce

---

11 « Je suis Envie. J'ôte la vie à bien des gens. Je suis la malheureuse Envie. Convoitise n'est-elle pas ma tante ? » (vers 227-230).

12 « Envie, je te l'accorde, dès que trois personnes seront réunies, tu seras avec elles ; ne crains rien, Envie, tu ne mourras pas, mais tu n'iras jamais au Paradis. » (v. 231-236).

13 *Rhétorique*, II, 9.

monde, vêtements de soie, beauté du corps, honneur terrestre. Ici-bas, ce personnage est aussi fort que Dieu, qui avait promis, quand deux ou trois seraient réunis en son nom, de se tenir au milieu d'eux, mais il est si dépourvu de toute charité qu'il n'aime que la mort <sup>14</sup>.

En dépit de ces quelques rencontres, l'envie n'occupe pas le devant de la scène au XIII<sup>e</sup> siècle. Elle n'apparaît pas souvent en dehors du septénaire des péchés capitaux, même dans les revues d'*estats du monde* où on s'attendrait à la trouver associée à telle ou telle catégorie sociale. Le *Poème moral*<sup>15</sup> l'évoque à propos de la vertu de Mesure (*Temprance*), sur le même plan que l'orgueil et la colère (strophe 753), puis la mêle à de nombreux autres vices aux strophes 165 et 945. Ailleurs, l'auteur consacre six strophes (837-842) à illustrer comment un *proudons* (un prêtre de paroisse zélé qui reprend ses ouailles) suscite inévitablement l'hostilité et la médisance : on attend le mot d'envie, mais en vain. Dans le *Besant de Dieu*, Guillaume le Clerc de Normandie <sup>16</sup> impute la tentation d'Ève à l'envie de l'ange déchu, ce qui est très banal. Chez l'homme, il n'accorde à l'envie qu'une place modeste, surtout si on la compare à l'orgueil. Il la met sur le même plan que Luxure et Ivresse parmi les filles d'Orgueil ; c'est l'orgueil que la génération humaine fait proliférer sur la terre, c'est lui qui sera détruit au jour du Jugement dernier. Opposée à l'Amour, l'envie est encore nommée à parité avec Paresse et Haine comme fille aînée du diable. Pour Guillaume, le plus grave n'est pas de vouloir du mal à son prochain mais de se soulever contre son supérieur :

Nule folie n'est greignor  
Que de reveller vers seignor.  
Li sire deit justiser l'omme <sup>17</sup>.

---

14 Sur les liens de l'envie et de la mort, voir HASSOUN-LESTIENNE (P.), « Malade d'envie », dans HASSOUN-LESTIENNE (P.), dir., *L'Envie et le désir. Les faux frères*. Paris : Éditions Autrement, 1998, p. 15-57.

15 Éd. A. BAYOT. Bruxelles : Palais des Académies, Liège : H. Vaillant-Carmanne, 1929. L'œuvre est datée de 1200 environ.

16 Éd. P. RUELE. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973.

17 « Il n'y a pas de faute plus grave que de se révolter contre son seigneur. Le seigneur doit commander au vassal. » (vers 1547-1549). Au vers 1552 apparaît le mot *sorquidance* « présomption », ici « désir de s'élever au-dessus de sa condition naturelle ». Ce mot appartient au lexique de l'orgueil.

Un siècle plus tard, on aurait imputé la révolte à l'envie, mais Guillaume la range sous le chef de l'orgueil.

### **Théâtre : l'envie dans la vie sociale**

À la fin du Moyen Âge, l'instabilité croissante des positions sociales, de la richesse et de l'influence, instabilité illustrée par la Roue de Fortune, l'esprit de compétition qui anime courtisans et conseillers des princes, la promotion rapide et la chute brutale de parvenus (Pierre de La Broce, Enguerrand de Marigny, Jacques Cœur ont laissé leur nom dans la littérature) favorisent la perception de l'envie. Tout ce qui accroît la mobilité et l'incertitude du lendemain accroît aussi l'envie. Quiconque s'élève au-dessus de sa naissance, même dans l'Église – pourtant plus prompte à promouvoir les esprits brillants, fussent-ils d'humble extraction – est exposé à l'envie, non seulement depuis le milieu d'où il vient, mais encore depuis le milieu qui détient traditionnellement le pouvoir, les honneurs et les ressources. L'urbanisation joue aussi son rôle : pour qu'il y ait envie, il faut qu'il y ait voisinage, proximité, connaissance mutuelle, surveillance des uns par les autres et de toutes les catégories sociales entre elles. La société de la fin du Moyen Âge attribue autant d'importance à l'honneur que les sociétés antérieures. L'arme de la *detraction*, médisance ou calomnie, est plus efficace et plus redoutée que jamais, car toute vie sociale est interdite à l'homme ou à la femme dont l'honneur est atteint.

Deux moralités tardives mettent en scène l'idée générale de l'hostilité entre l'envie et l'honneur. *L'Honneur des Dames* d'André de La Vigne<sup>18</sup> met aux prises Franc Vouloir et Cœur Loyal, attaqués par Envie, Danger et Malebouche, tout droit sortis du *Roman de la Rose* et de la littérature allégorique courtoise du xv<sup>e</sup> siècle. Chargés de « garder l'Onneur des Dames », les défenseurs l'emportent sur les assaillants. Le combat n'est pas une véritable psychomachie, car les allégories ne représentent pas la vie intérieure d'une personne ; ce sont des forces qui traversent la société

---

18 HELMICH (W.), *Moralités françaises. Réimpression fac similé de vingt-deux pièces allégoriques imprimées aux xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*. Genève : Slatkine, 1980, t. 2, p. 87-101. Sur ces moralités, voir HELMICH (W.), *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1976.

de cour. Dans la *Moralité de Langue envenimee*<sup>19</sup>, le personnage principal est donné pour la fille d'Envie et du grand Sathanas<sup>20</sup> ; sa nourrice est Jalousie, « une vieille toute flétrie ». Langue envenimee porte un *glaive* barbelé auquel sont collées des oreilles d'hommes et attachés des os de chien<sup>21</sup>. Un *glaive* est un fer de lance ; or, selon un proverbe cité dans l'*Onneur des dames*,

On dit qu'ung coup de langue vault  
Cent fois pis c'un grant coup de lance<sup>22</sup>.

Langue envenimee, qui se vante d'avoir provoqué le péché d'Ève et la mort du Christ, a pour but de séparer ses adversaires d'un personnage qui les accompagne, Bonne Renommée. Dès qu'elle y est parvenue, elle a partie gagnée, car Franc Cœur et Doux Parler sont privés de moyens d'action. Il faut une intervention directe de Dieu pour les tirer d'embarras. La pièce comporte en effet de longues scènes d'enfer et de Paradis comme on en voyait aussi dans les mystères. À la fin de la pièce, saint Michel condamne Langue envenimee à l'enfer au nom de Dieu. L'action se situe à un haut degré de généralité, aucune actualité n'est expressément en cause, aucune catégorie sociale n'est spécialement visée – à nos yeux du moins, car le public pouvait saisir des allusions précises qui nous échappent.

La *Moralité de Povre Peuple*<sup>23</sup> fait allusion à une situation économique, sociale et politique plus facile à identifier, même si on ne connaît exactement ni sa date ni son milieu d'origine. Elle rejoint des préoccupations constantes chez les poètes et les écrivains politiques du temps de la Guerre de Cent ans et de la guerre civile : au moyen d'impôts excessifs, de guerres et de pillages sans cesse renouvelés, les détenteurs du pouvoir militaire, princes et seigneurs, appauvrissent le peuple, déconsidèrent l'idée de chevalerie et

---

19 *Le Recueil Trepperel. Fac-similé des trente-cinq pièces de l'original*, éd. E. Droz. Genève : Slatkine, s. d., n° XXXIV (non paginé).

20 Fol. A iv b.

21 Fol. A iv a.

22 W. HELMICH, *op. cit.*, p. 96. L'image est empruntée au *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville, (éd. J. J. Sturzingher. Londres : Roxburghe Club, 1893, v. 8619-8629). L'envie occupe la première place parmi les péchés de la langue et la parole est le principal moyen d'expression de l'envie (CASAGRANDE (C.), VECCHIO (S.), *Les Péchés de la langue*. Paris : Éd. du Cerf, 1991).

23 Éd. W. HELMICH, dans *Philologica romanica Erhard Lommatzsch gewidmet*, hrsg. von M. Bamberg und H. H. Christmann. Munich : W. Fink, 1975, p. 145-243.

favorisent un esprit de révolte tout aussi condamnable que leur insupportable orgueil nobiliaire. Ces préoccupations viennent-elles de milieux proches du pouvoir royal, de l'Église ou du monde de la justice, il est difficile de le dire, car tous auraient pu souscrire à de telles affirmations et partageaient les mêmes inquiétudes.

Povre Peuple se présente au cours d'un dialogue avec son compagnon Bon Renom. Il se plaint des gens d'armes qui le dépouillent ; Bon Renom l'encourage à s'en remettre à Dieu et lui promet que s'il respecte sa condition, tous deux resteront inséparables. Paraît alors Envie, suivie de Flatterie. Un long monologue leur permet de se présenter. Envie est *filie d'Iras, forcenee et cruelle*, et d'Alettho, *serpent immortelle, fille d'enfer, ardent tison, paul (pieu) aiguisé au fond d'enfer fiché*<sup>24</sup>. Elle propose ses services à Pluseurs. Ce nom doit sans doute quelque chose à l'euphémisme et à l'ironie : Pluseurs incarne bon nombre de seigneurs, grands ou petits. Nous le comprenons au fil du dialogue, mais le public devait le saisir d'après son costume et sa mimique. Pluseurs a la force de son côté. Quand il le veut, il s'approprie les récoltes, emmène les troupeaux, pille les villages et bat les gens. Flatterie se charge d'écouter les conversations et de rapporter au maître ce que le peuple dit de lui ; Envie, de son côté, lui inspire des sentiments d'hostilité et le pousse à l'action. « Povre Peuple est trop gras », lui dit-elle, trop riche, il faut lui faire perdre ce qu'il a. Si on laissait les vilains prospérer, ils se prendraient bien vite pour des grands, car ils sont remplis d'orgueil<sup>25</sup>. Sèche, maigre, mélancolique et renfrognée, Envie ne laisse pas de repos à ceux qu'elle influence, elle promet à Pluseurs de le faire maigrir lui aussi<sup>26</sup>. C'est elle qui a fait mourir Dieu sur

---

24 Vers 132 et 139-141. Envie se nourrit de l'agressivité des chevaliers et explique la violence de Pluseurs ; les liens de l'envie et de la colère sont traditionnels. Son caractère insatiable la distingue de nombreux autres vices : elle ne meurt jamais.

25 Vers 979, 987-990, 1015-1016 (Envie cite le proverbe « Il n'est dangier que de vilain, / N'orgueil que de povre enrichi. »).

26 Le teint livide fait partie de la physiognomonie de l'envieux jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle : « Au reste, il n'y a aucun vice qui nuise tant à la félicité des hommes que celui de l'envie. Car, outre que ceux qui en sont entachés s'affligent eux-mêmes, ils troublent aussi de tout leur pouvoir le plaisir des autres, et ils ont ordinairement le teint plombé, c'est-à-dire mêlé de jaune et de noir et comme de sang meurtri : d'où vient que l'envie est nommée *livor* en latin. » (DESCARTES, *Traité des passions*, 184 ; éd. F. Mizrachi. Paris : UGE, 1965, p. 146-147). Gautier Le Leu notait, on s'en souvient, une parenté entre l'envie, le teint jaunâtre et les maladies de la bile et du foie.



la croix et qui, auparavant, avait provoqué la mort d'Urie le Hittite. Elle pourrait faire perdre son bien au plus excellent homme du monde ; elle sème la dissension jusqu'au sein des familles <sup>27</sup>.

Ce discours ne fait-il pas une entorse au principe selon lequel l'envieux veut le mal sans y trouver son intérêt ? Ce n'est pas vrai de David qui, en éliminant Urie, s'appropriait sa femme : d'habitude, ce crime est imputé à la luxure et non à l'envie. Si Pluseurs redoute la révolte du peuple, il obéira à la crainte, non à l'envie. Envie n'affirme pas que le peuple pourrait menacer sérieusement la sécurité ou la situation des seigneurs. Ce n'est peut-être même pas leur supériorité qui est en jeu, c'est la distance infinie qui les place très loin au-dessus de la tourbe des vilains. Pour qu'ils soient grands, il faut que le peuple soit écrasé. Quand on a tout, on veut que les autres n'aient rien <sup>28</sup>.

On peut se demander ce qui rend Envie séduisante aux yeux de Pluseurs. Le portrait qu'elle dessine d'elle-même n'a rien d'attrayant et ce qu'elle promet à son hôte devrait plutôt inciter ce dernier à la chasser. La réponse est la même. Un grand veut être seul en vue, seul admiré, seul honoré. Pluseurs convoque d'abord Povre Peuple et Bon Renom pour séparer le second du premier et se l'attacher. Peine perdue. Envie, dissimulée dans les dessous de scène, ne peut se retenir, elle sort de sa cachette et l'on découvre alors que Pluseurs est inspiré par l'envie. Le jeu de scène se justifie aisément : l'envie ne se déclare jamais ouvertement, elle se cache sous les apparences de la religion, de la justice, de tout ce qu'on révère. Ces efforts sont voués à l'échec, elle ne peut pas passer inaperçue, ne serait-ce que par son visage ou, plus probablement encore, par son masque (en moyen français, son *faux visage*) <sup>29</sup>. Povre Peuple

---

27 Vers 325-337.

28 Selon Thomas d'Aquin, « l'envie consiste à s'attrister du bien du prochain *comme si* il diminuait le nôtre et qu'il nous fit du mal. » (*Somme de Théologie*, IIa-IIae, question 36, article 1, conclusion). Aristote souligne que « ceux qui remportent de grands succès et ceux que la fortune favorise sont envieux ; ils pensent en effet que tous vont leur ôter leur bien. » (*Rhétorique* II, 10, 1388a).

29 En 1542, un peintre fournit un masque pour Envie dans une *Vendition de Joseph* montée à Athis-sur-Orge (*The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages : Texts and Documents in English Translation*, éd. P. Meredith and J. Tailby, M. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1983, p. 103-104). Ce n'est probablement pas la première fois qu'on mettait un masque à Envie.

garde donc avec lui son Bon Renom ; pour se venger, Pluseurs l'attaque. Au cours d'une scène de pillage, il lui prend son manteau et son chapeau, ne lui laissant que le pourpoint, qui ne vaut vraiment rien.

Honneur, personnage féminin qui se tenait sans doute sur un échafaud fermé de rideaux, fait alors son apparition. Bon Renom et Raison permettent à Povre Peuple « d'avoir Honneur » et le font asseoir tout près de cette princesse, à sa droite, sur « le trône d'Honneur ». En revanche, Pluseurs, tombé amoureux de la même dame, échoue à la séduire. Flatterie et Envie, qu'il a envoyées en ambassade, essuient un premier refus, lui-même en essuie un second quand il présente sa requête en personne. Envie enrage de voir Povre Peuple jouir d'un bien qu'elle estime réservé à Pluseurs. Voilà, dira-t-on, une fin fort peu vraisemblable. L'honneur n'est-il pas l'apanage des nobles ? La pièce prévient l'objection par la bouche de Raison. Il y a deux honneurs. L'honneur mondain qu'on rend aux puissants par crainte n'est que « l'ombre » de l'honneur véritable (vers 2248). Une distinction analogue est établie dans la moralité de *Bien Advisé Mal Advisé* :

Honneur y a qui vient de Grace  
Et Honneur qui vient de Fortune <sup>30</sup>.

C'est Dieu qui confère l'Honneur véritable. Dans *Bien Advisé Mal Advisé*, Honneur est l'avant-dernière allégorie du parcours de Bien Advisé. Au-delà, c'est la mort chrétienne, Bonne Fin, porte du Paradis. Les seigneurs violents et envieux revendiquent encore le salut éternel, mais il leur sera refusé, tandis que les pauvres iront au paradis.

Il faut toutefois qu'ils remplissent une condition. Povre Peuple doit s'abstenir de troubler la hiérarchie sociale. Après qu'il a été pillé et battu, Raison descend auprès de lui pour le lui enseigner. Elle lui donne des vêtements de rechange, un manteau où est inscrit le mot Patience (c'est le manteau de Job, dont elle résume l'histoire) et un chaperon vert qui s'appelle Bonne Esperance. Raison blâme les vêtements trop riches dont s'habillent à tort les gens de peu. Elle met Povre Peuple en garde :

Mais t'est il avis, par ta foy,  
Qu'un povre simple laboureux  
Doyve estre aussi grant que Pluseurs ?  
Nenny, dea ! il n'apartient pas.

---

30 W. HELMICH, *Moralités françaises, op. cit.*, p. 75.

Au monde a plusieurs estas ;  
Les ung sont en grant seignorie  
Et les autres querent leur vie (« gagnent leur subsistance »),  
Qui n'ont pas vaillant deux deniers ;  
Et les grans qui sont officiers,  
Dieu les a voulu ordonner  
Pour reger et pour gouverner  
Le povre peuple et la police,  
Tout selon Raison et Justice.  
(v. 1350-1362)

L'envie excite les grands contre les petits, mais c'est encore elle qui est visée par cette tirade, même si elle n'est pas nommée. C'est l'envie qui pourrait aussi exciter les petits contre les grands. Quand il rapporte les révoltes populaires anglaises, Froissart désigne l'envie comme leur cause première<sup>31</sup>. Bernard Guenée y insiste :

Car si l'orgueil était le péché des grands, l'envie était celui des petits, qui leur donnait l'« impatience de leur estat », leur faisait désirer des « richesses et haultesses » qui ne leur étaient point dues, poussait aux « murmures » et à la révolte<sup>32</sup>.

En général, les auteurs français du xv<sup>e</sup> siècle dénoncent plus volontiers les dominants, parce qu'ils ont à blâmer les fautes des princes, leurs rivalités, causes de guerres incessantes qui ruinent le royaume et accablent le peuple. Il reste qu'on ne perd pas toujours de vue le danger que représenterait ce dernier s'il se prenait d'envie contre les détenteurs du pouvoir. La *Moralité de Povre Peuple* cherche à ramener ou à maintenir chacun dans son devoir, au plus grand bénéfice du roi, des princes de l'Église et des grands officiers de justice.

### L'envie et le salut individuel

Les grandes moralités religieuses qu'on considère comme les plus représentatives du genre mettent en scène la vie humaine sous la forme d'un pèlerinage ponctué d'étapes et de rencontres conduisant soit à une

---

31 « De ce (la prédication de John Ball) estoient avisez grant foison de menues gens en la cité de Londres, qui avoient envie sur les riches et les nobles, et distrent que le royaume estoit desrobez d'or et d'argent par ceulx qui se nommoient nobles ; si commencerent en Londres a eulx rebeller. » (*Chroniques, Deuxième Livre*, éd. P. F. AINSWORTH et G. T. DILLER. Paris : Librairie Générale d'édition, 2001, vol. 1, p. 820).

32 *Loc. cit.* note 1.

bonne mort et au salut, soit à une mort infâme et à la damnation. Tantôt un personnage, l'Omme Pecheur ou Humanité, prend d'abord la mauvaise direction puis se convertit et s'engage vers le salut en passant par Confession, tantôt deux personnages, Bien Advisé et Mal Advisé, l'Homme Juste et l'Homme mondain, jouent alternativement les épisodes qui les conduisent à leurs destinées contraires. L'envie ne fait que des apparitions fugitives dans *Bien Advisé Mal Advisé*, mais *L'Homme Juste et l'Homme mondain* d'une part, *L'Omme pecheur* de l'autre lui attribuent un rôle plus significatif, sans qu'il soit de tout premier plan. Envie ne manque pas de se présenter, d'énumérer ses moyens d'action et de faire commettre quelques péchés qui lui sont propres. On aimerait qu'elle décrive aussi son costume : elle ne le fait pas assez à notre goût.

Elle intervient après que le pécheur a déjà fait l'expérience d'autres péchés, Sensualité, Paresse, Ire et Glotonnye dans *L'Omme pecheur*<sup>33</sup>, Paresse, Ire et Glotonnye dans *L'Homme Juste et l'Homme mondain*<sup>34</sup>. Il est compréhensible que l'homme soit attiré d'abord par des péchés qui lui apportent des plaisirs avant de tomber dans un vice qui n'apporte que des souffrances. Envie se vante pourtant de mériter le premier rang parmi les vices. Elle est la cause de la chute originelle et il entre dans sa nature de revendiquer en toute circonstance la préférence, comme le chante un rondeau commun aux deux pièces<sup>35</sup> :

Envie suis qui preferer  
L'en me doit devant tout peché.  
Cela puis je bien inferer,  
Envie suis qui preferer...  
En mes faitz ne vueil differer,  
Par moy maint homme est empesché.  
Envie suis qui preferer  
L'en me doit devant tout peché.

Envie énonce des préceptes exactement contraires à ceux de Charité. Celle-ci enseigne :

Ayme ton proesme et ton amy  
Com toy mesmes, je t'y convie,

33 W. HELMICH, *Moralités françaises*, op. cit., p. 111-421.

34 *Ibid.*, p. 423-811.

35 *L'Homme Juste et l'Homme mondain*, fac-similé Helmich, p. 477 ; *L'Omme pecheur*, *ibid.*, p. 143. Les relations textuelles entre ces deux moralités sont complexes et, en l'absence d'éditions, elles risquent de demeurer longtemps obscures.

Et ne hay point ton enemy.  
N'ayme jamais jour ne demy  
Par vengeance luy faire outrage. [...]  
Leur bon renom soubstien et porte [...]  
De vengeance a Deu te rapporte <sup>36</sup>.

tandis qu'Envie proclame :

Fais mal a ceulx qui bien feront,  
Tu harras ceulx qui t'aymeront,  
Courroucé seras de leur bien  
Et de leur mal sur toute rien  
De tout ton cueur t'esjouyras. [...]  
N'ayme nulle paix et concorde,  
Meis y mettéz (y) haine et discorde <sup>37</sup>.

Ces conseils supposent l'esprit de vengeance, car Envie reçoit l'héritage de Némésis, mère de Rancœur <sup>38</sup>. Elle excite Homme mondain à tirer vengeance de Tromperie, qui lui a pris ses vêtements et son argent à l'issue d'une partie de cartes qui occupe de longs moments du spectacle.

Dans *l'Omme pecheur*, Envie se vante de dissoudre les liens sociaux, « de semer haynes et discours / Entre freres » et « de diviser maint bon mesnage <sup>39</sup> ».

Arrive enfin un moment où Envie retrouve sa place dans le septénaire des péchés capitaux, sans rien perdre de son caractère individuel mais sans pouvoir non plus revendiquer le premier rang. Quand l'Homme pécheur fait sa confession générale, il commence par l'orgueil et suit l'ordre canonique. Après avoir vu le vice en action, on le saisit rétrospectivement dans sa définition. Il vaut la peine d'écouter un court instant ce qu'il reste alors de l'envie. L'Omme pecheur commence le chapitre par le premier rameau de cet arbre, nommé *desplaisance* ; il s'accuse d'avoir conçu du déplaisir au spectacle du bonheur des autres ou quand il voyait quelqu'un faire plus de bien que lui, « combien qu'il n'y courust rien / Du mien ». Il s'accuse ensuite d'*esjouyssance inique* : quand il voyait quelqu'un tomber du repos et de la prospérité dans la désolation, la pauvreté, la misère, il s'en réjouissait *sans gaing y avoir de la perte*. Le troisième rameau est la *detraction* ; elle

---

<sup>36</sup> *L'Homme Juste et l'Homme mondain*, p. 549.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 544.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 519. C'est une autre manière de rattacher la colère à l'envie.

<sup>39</sup> *L'Omme pecheur, op. cit.*, p. 172 et p. 175.

consiste d'abord à dire *grant iniquité* de toute personne ayant *le renom de prodommye*, mais si d'aventure l'Omme pecheur avait connaissance d'un péché secret, il se hâtait de le publier. Le prêtre lui enseigne les moyens de réparer les torts provoqués par son envie. Pour rétablir une réputation injustement compromise, il visitera tous ceux auprès de qui il a répandu des calomnies pour rétablir la vérité, à moins qu'il ne le fasse en public. À ceux dont il a publié les fautes cachées, il demandera pardon en s'accusant ; en outre, il les dédommagera de son mieux des pertes encourues, comme « avancement de mariage ou perte d'argent <sup>40</sup> ». Il reste encore à examiner deux branches d'Envie, *sursuracion* (haine contre ceux qui bénéficient des biens de ce monde) et *vaine taisance* (refus de se réjouir publiquement du bonheur des autres, silence haineux <sup>41</sup>). Les *Sommes de confesseurs* exposaient tout cela selon le même plan et avec plus de précision encore, en évoquant des cas particuliers et des exemples <sup>42</sup>. La confession de l'Omme pecheur est très longue. Était-elle jouée dans son intégralité ? On peut se le demander, mais il est sûr que tous les péchés capitaux étaient énumérés car, à chaque fois que le pénitent en a terminé avec l'un d'eux, ce péché, incarné par un personnage, s'enfuit, tombe en enfer et rejoint le diable. On a longtemps pensé que les moralités cherchaient à donner vie, avec plus ou moins de réussite, à l'enseignement des livres et que c'étaient des sermons par personnages. Mais de quel droit s'étonnerait-on d'une confession « par personnages », et d'une confession parfaite comme est parfaite la mort de l'Omme pecheur venu à résipiscence ? Mieux vaut renverser les termes de la question. Les parties de cartes, le banquet de Gloutonnie, les beuveries à la taverne et les scènes de bordel ne sont pas là pour faire passer l'enseignement ennuyeux des professeurs, des prédicateurs et des confesseurs ; les longs dialogues formalisés comme cette confession, les psychomachies et les autres épisodes ritualisés et conventionnels de la moralité donnaient un sens intelligible et généralisable au spectacle désordonné, fascinant et inquiétant du plaisir et de la perdition. On gagnait sur les deux tableaux.

---

40 *Op. cit.*, p. 353-356.

41 *Ibid.*, p. 356-357. Quand Villon écrit « Il faut dire du bien le bien » (refrain de la double ballade à Marie d'Orléans), l'accent porte sur le verbe *dire* : « c'est un devoir que de louer la vertu. ». C'est ainsi que l'on évite ce péché de *vaine taisance*.

42 Voir Thomas N. TENTLER, *Sin and Confession on the Eve of Reformation*. Princeton : Princeton University Press, 1977.

### L'envie et l'histoire du salut

L'envie menace le salut individuel et la vie sociale, mais le théâtre de la fin du Moyen Âge lui accorde une importance encore plus grande : il lui confie un rôle dans l'histoire de la Rédemption ; elle en avait déjà joué un dans la chute du premier homme.

L'envie est la cause immédiate de la Passion du Christ. Ce lieu commun<sup>43</sup>, que nous avons déjà rencontré dans d'autres contextes, les mystères le répètent à qui mieux mieux. Eustache Mercadé, Arnoul Gréban et Jean Michel<sup>44</sup> mettent dans la bouche des grands-prêtres et de leurs conseillers des raisonnements où il est facile de reconnaître les détours de l'envie. Jésus remporte plus de succès qu'eux auprès du peuple. Ses miracles les affligent, au point qu'ils les imputent à la magie et au diable au lieu d'y reconnaître la puissance de Dieu. Mêlant la crainte à l'envie, ils soupçonnent le nouveau prédicateur de vouloir imposer sa loi en lieu et place de la loi de Moïse, de chercher à les abaisser, à les priver des revenus et des honneurs dont ils jouissent. Ils deviendraient des mendiants<sup>45</sup>. Les grands-prêtres méprisent cet homme sans instruction et sans naissance, « sa personne meschante » qui n'a « alliance a prince du monde<sup>46</sup> » mais qui se permet de les reprendre et de critiquer en public leurs fautes, comme Jean-Baptiste avait blâmé le roi Hérode. Le mot

---

43 Voir par exemple le sermon de GERSON *Contre l'envie*, éd. P. Glorieux, Gerson, *Œuvres complètes*, t. 712, *L'œuvre française*, p. 900 : « Jhesucrist pour sa predicacion avoit louenge d'estre glorieux sans ponpe et vanité, d'estre saiges sans flaterie ou faulceté, d'estre bon et vertueux sans faintise ou duplicité. » Les juifs prirent Jésus en haine parce qu'il était « contraire a eulx en toutes guises et qu'il avoit plus grant honneur que eulx ».

44 *Le Mystère de la Passion. Texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, publié par J.-M. RICHARD. Arras : Imprimerie de la Société du Pas-de-Calais, 1891 ; réimpression Genève : Slatkine, 1976 ; traduction partielle dans *Miracles et mystères. La Littérature religieuse au nord de la France*, textes présentés et traduits par F.-J. Beaussart, M. de Combarieu du Grès, J. Subrenat, Troesnes, Éditions Corps 9, 1989. – GRÉBAN (A.), *Le Mystère de la Passion*, éd. O. Jodogne. Bruxelles : Palais des Académies, t. 1, 1964 ; traduction partielle par J. SUBRENAT et M. de COMBARIEU, Paris : Gallimard, 1987. – *Le Mystère de la Passion (Angers, 1486)* de Jean MICHEL, éd. O. Jodogne. Gembloux : Duculot, 1959.

45 MERCADÉ (E.), vers 9463-9469 ; GRÉBAN (A.), vers 13417-13439 ; MICHEL (J.), vers 11149-11151, 11277-11220.

46 GRÉBAN (A.), vers 15606, 15628.

d'envie n'apparaît évidemment pas dans leurs propos, mais des voix autorisées n'hésitent pas à le prononcer<sup>47</sup>. Les diables, de leur côté, savent que l'envie est le ressort qui leur permet de faire agir à leur guise Anne, Caïphe et leurs comparses<sup>48</sup>. Il n'est donc pas surprenant qu'une moralité où la Passion du Christ est transposée en allégories donne un rôle au personnage d'*Envie judaïque*, tandis que les Romains sont interprétés par le *Gentil trucidateur*<sup>49</sup>.

Le rôle de l'envie ne se limite pas là. Mystères et moralités la font intervenir à bien d'autres occasions et lui donnent une dimension structurale essentielle dans toute l'histoire du monde créé. La mort du Christ a eu des précédents dont l'évocation permet de situer l'envie dans le contexte anthropologique de la rivalité entre frères. Deux moralités de la fin du Moyen Âge racontent l'histoire du patriarche Joseph en expliquant qu'il faut y voir une préfiguration de la vie du Christ. Dans ces deux pièces, le rôle moteur est dévolu à Envie. La *Moralité de l'Envie des frères* voit dans l'envie des aînés contre un cadet une donnée permanente des rapports familiaux (d'où son second titre de *Moralité des Frères de Maintenant*<sup>50</sup>). La *Moralité de la Vendition de Joseph*, beaucoup plus longue, raconte toute la vie de Joseph<sup>51</sup>. Elle s'attarde longuement sur la préférence accordée

---

47 GRÉBAN (A.), vers 13246, 16511, 23121 (Pilate), 25226 (Notre-Dame) etc.

48 GRÉBAN (A.), vers 24900 (Sathan).

49 Jean D'ABONDANCE, *Moralité, mystère et figure de la Passion de Notre Seigneur Jesus Christ, nommée Secundum legem debet mori*, éd. D. H. Carnahan, *Jean d'Abundance. A Study of his Life and three of his Works*. Urbana : Urbana University Press, 1909, p. 49-123.

50 *Recueil du British Museum. Fac-similé des soixante-quatre pièces de l'original*, éd. H. Lewicka. Genève : Slatkine, 1970, n° 52. Voir Marie JENNEQUIN, « La *Moralité des Frères de Maintenant*: propositions pour une étude dramaturgique », *European Medieval Drama* 8, 2004, p. 107-126 ; nous avons analysé le rôle d'Envie dans « La *Moralité de l'Envie des Frères* (*Recueil du British Museum* LII). Conventions théâtrales et codes herméneutiques » dans J.-P. BORDIER (éd.), *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre*. Paris : Champion, 2002, p. 191-209.

51 Fac-similé dans W. HELMICH, *Moralités françaises, op. cit.*, t. 2, p. 333-412. Il s'agit d'une version légèrement amplifiée du ou des mystères de Joseph dans le cycle du *Mistère du Viel Testament* (éd. J. de ROTHSCHILD. Paris : F. Didot pour la Société des Anciens Textes français, t. 2, 1879, n° XXIII, p. 292-390). L'imprimé est décrit au t. 1 (1878) de cette édition, p. xxxi ; les passages qui lui sont propres sont imprimés en bas de page au lieu où ils sont interpolés. Nos citations proviennent du fac-similé ; nous donnons les références de l'éd. Rothschild en note.



par Jacob aux deux fils de la défunte Rachel, sa seconde épouse, et surtout à Joseph, et au mécontentement que suscite cette préférence :

JUDA  
Mais considerons et notons  
Nostre pere, qui ses joiaux  
Fait plus de ses deux avortons  
Qu'en nous. Il baise leurs mentons  
Et leur va lescher les museaulx.  
Comment ? Leur (*lire* : luy) semblent il plus beaux,  
Plus nectz, plus gracieulx, plus doux,  
Ou s'il les tient mieulx siens que nous <sup>52</sup> ?

L'hostilité se concentre sur Joseph à partir du moment où Jacob lui donne la robe *polimite* et elle s'exaspère quand Joseph raconte ses deux songes :

JUDA  
Quoy ? Que Joseph ait preminence  
Sus moy ? Quant ainsy on fera,  
Je renonce ma conscience  
Que quelqu'un marry en sera <sup>53</sup>.

Dans un passage propre à la *Vendition*, Envie se mêle au groupe des frères et, tout en protestant de sa neutralité, elle leur représente l'humiliation qu'ils subissent et le dommage qui est fait à leur droit d'aînesse. S'ils ne font rien, un jour Joseph les réduira en servitude. Comme souvent, l'envie entraîne la crainte à sa suite :

Il seroit bon qu'il fust nyé,  
Quant tous [ses] freres deshonneure.  
Je vous dy bien tout a ceste heure  
Qu'il vault mieulx qu'ung seul homme meure  
Que beaucoup de peuple perisse <sup>54</sup>.

De nombreuses scènes en Paradis développent une par une les correspondances entre cette histoire et celle du Christ. Dieu le Père souligne en particulier que Jésus sera bien d'une part le frère des juifs et d'autre part le frère et le père tout à la fois de tous les hommes :

DIEU  
Mon intention  
Est de monstrier la grant detracton

---

52 HELMICH, p. 339 ; ROTHSCHILD, v. 16664-16672.

53 HELMICH, p. 342 ; ROTHSCHILD, v. 16880-16883.

54 HELMICH, p. 346 ; ROTHSCHILD, p. 351, vers [1134]-[1138].

Des maulditz juifz qui mon filz et leur frere  
A mort mettront, et sa vendition  
Figureray par evident mystere <sup>55</sup>.

Frere sera, c'est chose clere,  
Des humains par droit naturel  
Et redempteur, et sera pere  
Car il sera Dieu eternel <sup>56</sup>

Si les Mystères de la Passion laissent de côté la figure de Joseph, ils ne manquent pas de faire intervenir l'envie à bien d'autres occasions. Judas en est un exemple. Le moment décisif de son itinéraire est l'épisode du parfum répandu. Il critique Marie-Madeleine, mais Jésus donne raison contre lui à cette dernière. L'avarice cède alors le pas à l'envie dans l'âme de l'apôtre :

Suis-je ainsi reparlé pour elle <sup>57</sup> ?

La haine contre la préférée s'exhale dans une longue invective, mais c'est peu à peu que l'envie conduit Judas au projet de la trahison, puis à sa mise en œuvre. L'envie ne s'impose pas brutalement, elle insinue, suggère, insiste longuement. Les moralités la font apparaître à petits coups répétés. Les mystères font de même, sans personnage allégorique, mais au moyen de monologues ou de dialogues avec les démons. L'homme résiste souvent à l'envie. Parmi les frères de Joseph, certains, comme Juda (le bien nommé) sont emportés dès le début, d'autres, comme l'ainé Ruben, hésitent, reculent, tergiversent avant de s'aligner sur le groupe. Judas résiste aussi, se rappelant tout le bien que lui a fait Jésus. L'humiliation, la rage d'avoir été supplanté par Marie-Madeleine dans l'amitié de Jésus, l'emportent sur cette résistance, plus longue encore dans la *Passion* de Jean Michel que dans celle d'Arnoul Gréban <sup>58</sup>.

---

55 HELMICH, p. 340 ; ROTHSCHILD, vers 16717-16721.

56 HELMICH, p. 353 ; ROTHSCHILD, p. 371, vers [1682]-[1685].

57 GRÉBAN (A.), *op. cit.*, vers 15972. Dans ce vers, *pour elle* signifie à la fois « à cause d'elle », « à sa place » et « en sa faveur ».

58 GRÉBAN (A.), vers 15972-15979, 16330-16343, 17466-17481, 18222-233 ; Jean Michel, vers 15075-15092, 16125-16182 et surtout 17400-17473 (Judas tenté par Sathan et par Belzebuth), 17474-17567 (monologue de Judas). C'est dans ce dernier passage que Judas prononce le mot d'« envie », auquel il préférerait jusque-là « despit ». : « Ne me chault ! Envyte et rapine / Ont pris en moy telle racine / de rage... » (17536-17538). L'envie n'est donc plus réservée aux juifs ni l'avarice à Judas.

Judas n'est pas le frère de Jésus, mais la logique du mythe se rétablit quand les mystères rappellent qu'il a eu un frère cadet et qu'il l'a tué, ne supportant pas, lui, l'enfant adopté, la présence auprès de lui d'un autre prince, né du roi et de la reine et appelé à leur succéder. Cette légende n'est pas mise en scène avant le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, mais elle est racontée chez Arnoul Gréban en 1450 et chez Jean Michel en 1486. Elle assure la cohérence mythique qui rattache l'histoire du salut à la rivalité des frères ennemis.

L'origine de l'envie doit être cherchée encore plus haut, dès la création d'Adam et d'Ève. Le préambule de la *Passion* d'Arnoul Gréban met en scène pour la première fois l'envie de Lucifer et l'insère dans l'architecture d'ensemble du péché et de la Rédemption. Déchu de sa gloire première, Lucifer apprend que Dieu a créé l'homme. Il croit comprendre que ce nouveau venu est appelé à le remplacer sur les sièges que la chute des mauvais anges a laissés vides au Paradis :

Ce hault triumphant de lassus,  
a nostre grant honte et diffame,  
a voulu créer homme et femme  
doués de si haults privilleges  
qu'ilz seront pour raemplir les sieges  
dont nostre tourbe est forbanye<sup>59</sup>.

Pour faire obstacle à ce dessein, Lucifer envoie Satan au paradis terrestre<sup>60</sup>. Les diables n'y gagneront rien, ils n'en seront pas moins damnés pour l'éternité, mais au moins le bien qu'ils ont perdu ne passera-t-il pas à une autre créature. Jusqu'au xii<sup>e</sup> siècle, l'Église enseignait que Dieu avait créé l'homme comme un dixième ordre d'anges, *angelorum decimus ordo*, pour combler au ciel les vides causés par la chute du diable<sup>61</sup>. Depuis la scolastique, cette idée est rejetée, bien qu'elle continue de faire son chemin dans la prédication et dans la littérature en langue vulgaire. Les auteurs de mystères s'en souviennent, mais à la suite d'Arnoul Gréban ils font de cette idée une théorie diabolique, le fruit de l'imagination malade d'une être déchu, le signe par excellence de l'envie. Dans le mystère de

---

59 GRÉBAN (A.), vers 439-444.

60 À l'appui de cette construction, il était habituel de citer un verset de l'Écriture : *invidia autem diaboli mors intravit in orbem terrarum* (*Sagesse* II, 24).

61 CHENU (M. D.), *La Théologie au douzième siècle*. Paris : J. Vrin, 1966, ch. 2, « Cur homo ? Le sous-sol d'une controverse », p. 52-61.

*l'Incarnation et Nativité* de Rouen (1474), Lucifer rapporte le dessein de Dieu en des termes où le mépris de l'homme se manifeste ouvertement :

Et encore, pour pis nous estre,  
Dieu créa une créature  
Nouvelle de la terre pure,  
Qui est le plus vil element  
Qui soit dessoubz le firmament,  
C'est l'homme, et avoit proposé  
Que une fois il seroit posé  
La donc estions trebuchez,  
Qui eust esté, bien le sachez,  
Pour nous une infamie tres dure  
Que une si vile creature,  
Du limon de terre formee,  
Eust esté de Dieu tant amee  
Et colloquee si haultement,  
Si bien, si honorablement  
Comme d'estre mis es sains cieulx,  
Voir es propres palaces et lieux  
D'où nous estions descendus <sup>62</sup>.

Comme Judas devant Marie-Madeleine, Lucifer impute à un usurpateur supposé une dépossession et une éviction dont il est lui-même la seule cause. Le mouvement d'autodestruction se détourne en haine de l'autre. Il n'en va pas autrement pour Caïn, quand la fumée de son sacrifice redescend vers le sol :

Or sui je tenu pour mauvais,  
pour reffusé et villenné ;  
et mon frere, qui est moinsné,  
est tenu plus juste et plus digne <sup>63</sup>.

Pourtant, la destruction ou l'abaissement du rival ne peut apporter à l'envie aucun soulagement, à l'envieux aucun plaisir. Les grands criminels envieux, Caïn, les deux Hérode, Judas, ne connaissent pas le bonheur, même quand leur passion s'assouvit dans le malheur d'autrui. En enfer, Lucifer est joyeux de voir les diables se ranger (ou plutôt s'accumuler) par myriades sous ses ordres et les damnés se précipiter dans ses chaudières, mais sa joie est d'une nature très particulière :

---

62 *Le Mystère de l'Incarnation et Nativité de Nostre Sauveur Jesuchrist*. Rouen : Caignard pour la Société des Bibliophiles normands, t. I, 1886, p. 148.

63 GRÉBAN (A.), vers 870-873.

Je suis joyeux quant je les voiz  
combléz, en brigade si belle,  
voire de joye telle quelle,  
joye par courroux desconfite,  
meslee de rage confite  
tant qu'esperist en puet charger <sup>64</sup>.

En enfer tout triomphe est supplice, tout concert cacophonie, tout appel injure. L'envie dérègle ce monde à l'envers et explique ses paradoxes. Si elle ne permet pas de comprendre, elle permet au moins de nommer le choix vertigineux de Judas, qui se donne lucidement et gratuitement à la damnation.

Mystères et moralités rattachent l'envie à la rivalité fraternelle, comme le font aujourd'hui de nombreux psychanalystes <sup>65</sup>. Toutefois, si l'envie médiévale trouve dans le frère aîné son lieu de prédilection, elle n'y trouve pas son origine. Il faut remonter, au-delà de Judas, Joseph et Caïn, jusqu'à Lucifer, qui n'appelle jamais l'homme son « frère ». Les anges déchus ne peuvent imputer leur déchéance à Adam. Selon la théologie du haut Moyen Âge et selon leur propre théorie, les démons seraient plutôt la cause de la création de l'homme. L'envie que Lucifer éprouve pour Adam n'est que le prolongement de sa révolte contre Dieu. La rivalité œdipienne est première <sup>66</sup>, l'envie n'est qu'un succédané de l'orgueil, peut-être même, comme le suggère N. Jeammet, son expiation <sup>67</sup>. L'être de poussière et de boue n'est pour Lucifer qu'un objet de mépris et une proie de substitution, comme on peut le lire chez Milton :

Revenge, at first though sweet,  
Bitter ere long back on it self recoils ;  
Let it ; I reck not, so it light welle aimd,  
Since higher I fall short, on him who next  
Provokes my envie, this new Favorite

---

64 GRÉBAN (A.), vers 3794-3799.

65 KLEIN (M.), *Envie et gratitude*. Paris : Gallimard, 1968 (*Envy and Gratitude, a Study of Unconscious Sources*. Londres : Tavistock Publ., 1957) ; JEAMMET (N.), *Le Plaisir et le péché. Essai sur l'envie*. Paris : Desclée de Brouwer, 1998 ; ASSOUN (P.-L.), *Frères et sœurs*. Paris : Anthropos, 1998 ; PONTALIS (J.-B.), *Frère du précédent*. Paris : Gallimard, 2006.

66 Rappelons ici le travail pionnier de KONIGSON (É.), « Mythes des origines et romans familiaux dans les derniers mystères de la Passion français », *Revue d'Histoire du théâtre* 24, 1972, p. 121-130.

67 *Op. cit.*, p. 47.

Of Heav'n, this Man of Clay, Son of despite  
 Whom us the more to pite his Maker rais'd  
 From dust : spite then with spite is best repaid <sup>68</sup>.

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, la littérature française connaissait l'envie, haine gratuite d'autrui, haine de Dieu et haine de soi, amour de la mort. L'envie n'était peut-être encore que « le moindre des péchés capitaux ». Plus tard, elle reprit le rang qui lui avait été contesté par l'avarice <sup>69</sup>. Moralistes et dramaturges ont alors distingué l'envie qui vient des humbles et vise les puissants de l'envie qui anime les nantis contre d'éventuels rivaux. La première est celle que dénonce Froissart et que l'auteur de la *Moralité de Povre Peuple* espère conjurer. Elle combat la vertu de Patience, suscite l'insurrection, menace l'ordre social. Elle est encore redoutée à l'âge du capitalisme. Adam Smith dénonce « cette passion qui voit avec une aversion maligne la prééminence de ceux qui ont de véritables droits à jouir de la supériorité qu'ils possèdent <sup>70</sup> » et ses disciples libéraux imputent aujourd'hui à l'envie bien des maux du monde moderne, l'impôt progressif, le socialisme, le sous-développement <sup>71</sup>. Dans le théâtre du Moyen Âge, l'envie va presque toujours dans l'autre direction, du fort au faible, du riche au pauvre, de l'ainé au puîné, du nanti au dépourvu. Elle provoque le plus souvent la ruine et l'éviction de ce fort, de cet aîné. Plus que dans l'ordre social, c'est dans l'Histoire qu'elle exerce son action. Les chrétiens du Moyen Âge s'identifient aux derniers-nés que Dieu préfère. En dénonçant l'envie des juifs, ils s'arrogent la légitimité et la domination, l'Autre Monde et celui-ci. Par un étrange retournement, ils projettent l'envie du fort contre le

---

68 MILTON, *Paradise Lost*, IX, vers 170-175 (éd. B. A. Wright, *Milton's Poems*. London, 1956) – « La vengeance est douce au commencement, mais bientôt elle se retourne en amertume contre elle-même, j'en conviens. Qu'importe ? Pourvu que, bien dirigée, puisque je ne puis atteindre plus haut, elle frappe celui qui provoque en second lieu mon envie, ce nouveau favori du Ciel, cet homme d'argile, fils du dépit, que son créateur fit sortir de la poussière pour nous narguer davantage. Rien ne paie mieux le dépit que le dépit. »

69 LITTLE (L. K.), « Price Goes before Avarice : Social Change and the Vices in Latin Christendom », *American Historical Review* 76, 1971, p. 16-49.

70 SMITH (A.), *The Theory of Moral Sentiments*, éd. K. Haakonssen. Cambridge : Cambridge University Press, 2002 ; *Théorie des sentiments moraux*, tr. M. Biziou, C. Gautier, J.-F. Pradeau. Paris : PUF, 2003, VI, 3.

71 SCHOECK (H.), *L'Envie. Une histoire du mal*. Paris : Les Belles-Lettres, 1995.

faible sur le peuple qu'ils méprisent, expulsent et persécutent. Les conséquences historiques de cette manœuvre sont difficilement mesurables. L'accusation d'envie ne prête pas à rire.







Jelle KOOPMANS

Université d'Amsterdam

## L'*INVIDIA* FARCESQUE : L'EXEMPLE DU THÉÂTRE PROFANE

*A priori*, l'Envie n'est pas l'apanage des personnages qui peuplent le théâtre profane de la fin du Moyen Âge. Dans la tradition qui assigne aux farces une certaine bonhomie et un esprit gaulois ainsi que des plaisanteries bien de chez nous (afin de contrer l'influence italienne) et aux sotties, en effet difficilement compréhensibles, une incompréhensibilité voulue, voire fondatrice du genre, l'Envie ne semble pas être à sa place naturelle. L'*invidia* au sens strict – au sens qu'on lui reconnaît dans la « grande tradition » – est naturellement un sentiment des grands et devrait donc être plus ou moins absente des farces et sotties et appartenir au monde de la tragédie où, il faut le reconnaître, les exemples abondent. Elle n'est toutefois pas totalement absente du théâtre qui la précède. Il y a une certaine logique à cela, car il est inimaginable qu'un seul changement générique dénote également un changement de fond. Les hommes de théâtre de la Renaissance n'ont pas soudainement vu les possibilités de l'exploitation scénique d'un sentiment on ne peut plus humain alors que leurs prédécesseurs médiévaux l'avaient totalement négligée.

Naturellement, la systématisation médiévale des vices et leur allégorisation progressive mène, pour la fin du Moyen Âge, à un certain nombre de situations contradictoires. Pour savoir ce que le théâtre de l'Envie veut dire, il faudrait passer à un examen strict des sources doctrinales et revoir la conceptualisation. La consultation d'un certain nombre d'ouvrages encyclopédiques et moraux du Moyen Âge ne laisse pas de semer un certain désordre en tout cela puisque, dans des espèces de systématisations des péchés et de toute sorte de sentiments qui risquent d'affecter l'homme dans l'ici-bas, il n'est nullement clair que l'*Invidia* se situe justement là où nous le voudrions la voir – parfois, au contraire, la *fornicatio* prend une place plus importante qui se situe du côté de la *Luxuria* et non pas de celui de l'*Invidia*

qui s'associe plutôt à l'*Homicidia* que nous n'associerions pas, peut-être, *a priori*, à un théâtre de l'Envie. Au théâtre aussi, le champ couvert par la notion de l'Envie paraît être plutôt large. Dans certains mystères, par exemple, l'Envie constitue la motivation principale du diable. Dans le *Mystère de saint Christoffe* de Chevalet l'*Envye* est un instrument du diable pour exterminer l'humain lignage :

Le diable parvers et maudict  
A l'humain lignage contraire  
N'a aultre vouloir que mal faire  
Par Envye qui l'extermine. (v. 5899-5902 <sup>1</sup>)

Il est à noter que chez Gréban, Lucifer veut explicitement *s'équiper* au souverain (Dieu), mais là, sa révolte est imputée au vice d'Orgueil <sup>2</sup>. D'autres mystères, par contre, relient chaque vice à un diable particulier et imaginent des scènes où les vices sont torturés par leurs « diables respectifs <sup>3</sup> ». Il y a, dans le théâtre religieux, mais aussi dans le théâtre moralisateur et dans le théâtre polémique, un arrière-fond de systématisation je n'ose dire scolastique de l'Envie. Dans d'autres textes, il n'y a pas la moindre trace de systématisation et l'Envie y semble désigner, de manière assez vague, la fortune muable ou mobile, la mondanité. Je prends à témoin la moralité, inédite et mal connue, du *Monde qui tourne le dos a Chascun* <sup>4</sup>. En effet, l'Envie y est considérée comme un synonyme, plus ou moins, des soucis, de la maladie, de la mélancolie. Si Chascun veut aller vivre avec le Monde, c'est pour éviter l'Envie :

Et bien souvent le Monde plein d'envie  
Tient gravité.  
Le lendemain tomber en paouvreté ;  
Huy maladie, demain prospérité.

- 
- 1 *La Vie de Saint Cristoffe*, éd. Pierre Servet. Genève : Droz, 2006, p. 368.
  - 2 Arnoul GRÉBAN, *Le Mystère de la Passion*, éd. O. Jodogne. Bruxelles : Académie Royale de Belgique, 1965, p. 14-15.
  - 3 Voir HENRARD (N.), *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*. Genève : Droz, 1998, p. 200-201.
  - 4 Voir HINDLEY (A.), « Une moralité peu connue de Jean d'Abundance, *Le Monde qui tourne le dos a Chascun*, dans HÛE (D.), LONGTIN (M.), MUIR (L.), eds., *Mainte belle œuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham Runnalls*. Orléans : Paradigme, 2005, p. 207-221.

Diversité autour de moy abunde,  
Voyla le train qu'est aujourd'hui au Monde. (v. 211-216 <sup>5</sup>)

Ou encore :

Je veulx le Monde henter,  
Frequenter.  
C'est pour honneur acquerir,  
Tous envieux despiter,  
Suppediter  
Et bons amys acquerir. (v. 223-228)

Plus généralement, l'envie et les envieux s'opposent à une vie vouée au plaisir :

LE MONDE  
Resjouyr se fault, c'est droicture :  
Fy de soucy !  
CHASCUN  
Fy de chicheté !  
LA FEMME  
Bran pour envie !  
LE FILZ  
Vive liberté !

LE MONDE  
Qu'on se dedie  
A ensuyvre toute liesse ! (v. 683-688)

CHASCUN se leve du lict  
Je triumphey, il est conclus. 1204  
Fy de toute melancolie!  
Maulgré Maladie, que Dieu la mauldie,  
Je m'(a)[e]sgaieray.  
A face jolie, despitant envie,  
Me resjouiray. (v. 1203-1207)

Légalement différent, mais toujours dans un même ordre d'idées, nous avons un passage de la sottie des *Gens nouveaux qui mangent le Monde* où celui-ci se plaint d'avoir été gouverné par « Gens envieux / Qui sont de guerre curieux <sup>6</sup> ». De la même manière, l'Envie est d'une part associée à la thématique, très répandue dans la sottie, du désir de s'amuser, de s'ébattre, de ne pas avoir de souci et, d'autre part, à la satire des états et à

---

5 La numérotation des vers correspond à celle de ma transcription du texte original, conservé à Munich, (Bibliothèque de l'État de Bavière, P.o. gall. 8).

6 PICOT (É.), *Recueil général des sotties*. Paris : F. Didot, 1902-1912, 3 vols., I, 127.

la complainte du temps présent. Sans qu'il soit toujours explicitement question de l'Envie, la satire de la cour (et de la Curie romaine) occupe une place importante dans la sottie française. Ainsi, dans la sottie des *Rapporteurs*, on trouve au sein d'une série d'*impossibilia* (« maris ne seront plus cocus », v. 228 ; « marchands tiendront tous loyauté », v. 233 ; « femmes n'auront plus malle teste », v. 248) la double affirmation « En court ne regne plus Envie » et « En Rome n'est plus Simonye » (v. 237-238).

Toujours dans le contexte du théâtre allégorique, nous retrouvons la question de l'extermination de l'humain lignage du mystère, et l'Envie reparait implicitement. Nous avons l'exemple de la *Cène des dieux*, pièce caennaise de 1494, jouée par la troupe de Pierre de Lesnauderie<sup>7</sup>. Les éditrices l'ont publiée parmi les farces du *Recueil Trepperel*, mais elle pourrait tout aussi bien être appelée sottie ou moralité. La pièce reprend la problématique du procès de Paradis (faut-il sauver l'humanité ?), mais cette fois sur l'Olympe : faut-il exterminer l'humain lignage ? Selon Saturne, l'homme a essayé de se rendre égal aux dieux, comme les géants qui

... se dirent heritiers cause ayans  
De nostre lieu, tant sont ambitieux. (v. 149-150)

On y retrouve l'Orgueil de Lucifer chez Gréban, ici considéré comme « ambition ». Selon le personnage Luna<sup>8</sup>, toutefois, qui défend la cause humaine, Saturne n'en parle que « par envie » (v. 235). Mercure souligne l'omniprésence des vices et que « En cloistre mesmement / Regne Envie et Murmure » (v. 334-335) : il fait clairement allusion à l'Envie dans une autre acception.

L'*Invidia* n'est certes pas toujours aussi claire et nette dans les farces et sotties, parce qu'elle se manifeste toujours par un certain biais (ce qui veut dire soit qu'elle n'était pas reconnue explicitement comme telle, soit qu'elle était reconnue à tel point que l'on pouvait se contenter de mentions implicites). Enfin, ce sont les jeux de miroirs auxquels les historiens de théâtre sont bien habitués. Ainsi, elle trouverait donc naturellement sa place dans le monde de la sottie polémique, notamment de la période 1490-1525,

7 DROZ (E.), LEWICKA (H.), *Le recueil Trepperel. II. Les Farces*. Genève : Droz, 1961, p. 97-140. Voir sur cette pièce mon article « De la survivance des dieux antiques à la survie de l'humanité » dans BORDIER (J.-P.), LASCOMBES (A.), éds., *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*. Turnhout : Brepols, 2007, p. 235-248.

8 La Lune à l'Olympe, puisque la pièce est – également – astrologique.

où elle se confond avec l'Orgueil et l'Ambition. À l'époque, soit dit en passant, les sotties ne sont nullement incompréhensibles, mais nous ne les comprenons plus. À l'époque, les sotties, qui se cachent – pour la grande commodité des chercheurs – sous l'indication générique « farce », se comprenaient bien. Or, ce qui est tout à fait remarquable – et un fait historique à méditer – c'est que la sottie de cette période, le plus souvent, met avant tout l'accent sur l'ambition plutôt que sur l'Envie qui la fonde. Un exemple net est à trouver dans l'*Estrif* toulousain, jusqu'ici connu sous le titre erroné *Le Nouveau Monde*. Dans cette pièce polémique, le mariage d'*Election* à un *Benefice grant* est frustrée par l'*Ambiteulx*, aidé en cela par le Légat, par le roi (le Prince Quelqu'un) et le Pape (qui s'exprime en un pseudo-italien hautement comique)<sup>9</sup>. Même si nous ne sommes pas (encore) en mesure de voir qui se cache précisément derrière cette appellation, l'*Ambiteulx* est bien celui qui, mû par son Envie, conteste l'élection. Cette prépondérance de l'ambition – qui traduit souvent la motivation derrière l'*invidia* – semble bien être l'apanage d'une génération ou, du moins, de la perception d'une génération d'hommes de théâtre. Un autre exemple pourrait être celui de la *Sottie de l'Astrologue*, sottie éditée par Picot, mais toujours mal comprise<sup>10</sup>. La cible paraît être, plus que le roi (sans doute Louis XII) et le Pape, Anne de Bretagne, présentée comme luxurieuse (elle « hait virginité »), et la sottie défend ouvertement Jeanne de France. Elle paraît venir du monde universitaire, et nous savons en effet que l'Université de Paris a défendu Jeanne de France dans la sordide affaire de divorce de Louis XII – Jean Standonck sera même exilé pour avoir soutenu Jeanne de France. Mais tout n'est pas net et rien n'est toujours totalement clair pour cette période. J'ai montré ailleurs en quoi et pourquoi le sens de cette farce n'est pas clair du tout – parle-t-elle de César Borgia ? est-elle à inclure dans une polémique au sujet des privilèges universitaires<sup>11</sup> ? D'une même manière, la farce de *Pattes-Ouaintes*, issue

---

9 Voir à ce sujet mes articles « Du nouveau sur le *Nouveau monde* », dans *L'analisi linguistica e letteraria* 12 (2004), 2006, p. 613-631, « Le théâtre à Toulouse au début du 16<sup>e</sup> siècle », dans DAUVOIS (N.), éd., *L'Humanisme à Toulouse (1480-1596)*. Paris : H. Champion, 2006, p. 393-407.

10 PICOT (É.), *Recueil général des sotties*, t. I, p. 195-231 ; nouvelle édition, par Marie Bouhaik, sous presse.

11 BOUHAÏK (M.), LAVÉANT (K.), KOOPMANS (J.), eds., *Le Théâtre polémique, 1450-1550*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 77-87.

du monde de l'université de Caen, est une pièce polémique qui fustige ceux qui veulent « manger leur mère » – lire : « les suppôts de l'université qui lui veulent du mal <sup>12</sup> ».

Si on quitte le domaine du théâtre satirique pour se rapprocher de la farce, considérée souvent comme le genre le plus typique du théâtre profane de la fin du Moyen Âge, il faut dire que l'*Invidia* farcesque, le plus souvent, est implicite, c'est-à-dire qu'elle est là, comme toile de fond, sans être nécessairement explicitée dans le texte. En fait, le tout semble tenir entre deux pôles, formulés de manière corollaire dans les sources.

Le premier pôle nous est livré par la farce de *Resjouy d'Amours*<sup>13</sup>, où il est question de « Aletho, nourrice d'Envie » (v. 121). Passons sur les multiples parallèles de l'image – fort intéressante – de la nourrice, pour souligner que par là, l'auteur semble vouloir dire que l'Envie se nourrit d'une certaine notion de fatalité et propose donc une généalogie des figures de l'Envie qui fera fortune au théâtre (le fait-il sans le savoir, c'est ce que nous ne saurons pas). Toutefois, le passage mérite d'être considéré de plus près. La farce de *Resjouy d'Amours*, Bernard Faivre l'a bien souligné, est « curieuse et d'une tonalité insolite <sup>14</sup> ». Le personnage principal, Réjouy d'Amour, désire Tendrette (tout en ignorant qu'elle est l'épouse de son ami Gaultier Guillaume), car la description que celui-ci lui donne de sa femme a de quoi allumer le désir de Réjouy, qui lui envie son sort et veut, lui aussi, avoir sa part du plaisir amoureux. Il la salue en souhaitant que Vénus la garde (v. 107-109 <sup>15</sup>), que Pallas lui inspire la sagesse (v. 111-113) et que Junon la maintienne « en bien » (v. 115-117) – et c'est ensuite qu'il affirme :

Aletho, nourrice d'Envie,  
Est mise a mort, [si] com on dit.  
Tressuppellatif appetit,  
Tout honneur. (v. 120-123)

12 La farce a été éditée par J. T. Bonnin, Evreux, Mancel, 1843.

13 COHEN (G.), *Recueil de farces françaises inédites du xv<sup>e</sup> siècle*. Cambridge (Mass.) : Mediaeval Academy of America, 1949, n° XVIII.

14 FAIVRE (B.), *Répertoire des farces françaises, des origines à Tabarin*. Paris : Imprimerie Nationale, 1993, p. 377.

15 Le texte de Gustave Cohen lit : *Vers la deesse d'amours...* ; l'original lit *Vens* – et Felix Lecoy, dans son compte rendu de l'édition de Cohen, avait déjà proposé de lire *Venus*.

Avouons que la syntaxe est peu claire, la correction [si] est superflue et la ponctuation problématique (on peut lire....*mise a mort. Com on dit ...*) – ce qui a une certaine importance, car la ponctuation de Gustave Cohen suggère que la mise à mort d'Aletho était plus ou moins proverbiale. Toujours est-il que la femme, Tendrette, considère ces mots comme *hautains*, et que Réjoui s'excuse de *l'imperfection*. Il n'y aurait donc qu'un renvoi mythologique mal réussi, destiné à montrer à Tendrette qu'elle peut bien accepter et agréer les avances de Réjoui, car il n'y aura ni fin fatale (Alecto) ni problèmes de jalousie (Envie). Naturellement, le contraire arrive : au moment où Tendrette accepte un rendez-vous amoureux, Réjoui s'en vante auprès de son ami (toujours ignorant que celui-ci...), qui rentre inopinément, met le feu à la maison pour faire sortir l'amant – que Tendrette a caché dans un sac à lettres qu'elle arrive à sauver. La totalité de la belle formule de salutation est renversée : Vénus, le secours des amoureux, est frustrée (le rendez-vous amoureux n'a pas pu avoir lieu), Pallas désigne la sagesse, mais c'est la bêtise de Réjoui qui mène à cette issue, Junon désigne la richesse mais Gaultier Guillaume brûle tout et Aletho s'avère n'être point morte. C'est à ma connaissance la seule instance dans le corpus des farces françaises où l'Envie est personnifiée, devenue *abstractum agens*. En même temps, la mention est laconique à tel point qu'il faut présumer que l'image n'était point nouvelle. La farce de *Resjouy d'Amours* peut être considérée comme l'une des plus belles réussites du genre.

À l'autre pôle de la question, il faut citer une pièce latine. Il s'agit de la mise en scène intitulée *Funérailles de la Muse* qui a été jouée à l'université de Louvain en 1519 pour fustiger les ennemis du collège trilingue<sup>16</sup>. L'un de ses ennemis, Edward Lee, un jeune théologien anglais, y est qualifié de Phthonides – traduit par Saladin comme « Fils-de-l'Envie », mais – spécifie le texte – « beaucoup plus nuisible que son ancêtre ». L'Envie paraît dénoter avant tout une certaine orthodoxie et une hostilité aux humanistes. Encore faudrait-il y placer ce « Fils de l'Envie » entre « l'Imposteur » (Martin Dorp), « la Bile » (Adrien d'Utrecht), « ATE, déesse de l'Erreur » (Jean Briard d'Ath). Il n'est guère possible d'y voir une systématisation ; bien au contraire, des jeux de mots, des allégories, des logogryphes s'y côtoient.

---

16 SALADIN (J.-Chr.), *Les Funérailles de la Muse de Guillaume Nesen*. Suivi de *La conférence macaronique d'Ulrich von Hutten*. Paris : Les Belles Lettres, 2001.

De la même manière, par ces deux mentions explicites, nous entrevoyons les contours d'une problématique : élément de la fatalité ou l'instrument de Satan ?

Toujours est-il que dans la farce « classique », ce n'est pas tant l'Envie dans ces acceptions qui apparaît ; on s'y contente en général simplement de la jalousie amoureuse. Celle-ci peut souvent être vue comme force motrice de l'action. Dans *Maulgré Jalousie* – qui est le titre correct de la seconde farce du *Recueil Cohen*, connue comme, *La Farce de celui qui se confesse à sa voisine. qui est habillé en habit de prestre qui est le Ribaut marié ou Maulgré Jalousie à trois personnages, c'est assavoir...* » (de longues recherches sur le théâtre imprimé de l'époque et sur la typologie des pages de titre et titres de départ m'ont montré que le titre correct serait ou bien *Ribaut Marié* ou bien *Maulgré Jalousie*) – le détonateur de l'action est la chanson « Maugré Jalousie, je vous aimerai » que chante le mari et que la femme comprend de travers – envie et jalousie tiennent souvent à des questions de fausse compréhension –, ce qui déclenche la mise en scène d'une confession devant une voisine déguisée, où le mari confessera avoir débauché la fille de celle-ci (mais elle ne peut réagir étant donné son déguisement). Point de départ de la farce, donc, la prise au pied de la lettre d'une chanson, mais également une jalousie payée de retour – dans un retournement de situation que certains érudits voient comme typique de la farce. Analogue, pour la seconde partie, la farce du *Pourpoint rétréci* (*Recueil Cohen* n° XLV) où le pauvre ivrogne à qui l'on a fait accroire qu'il s'est enflé à cause d'une maladie (en fait on lui a rétréci son pourpoint) confessera devant un ami déguisé avoir débauché sa femme (mais le pseudo-confesseur ne pourra réagir sans rompre etc.). Analogue, pour le déclenchement de l'action, *Les Bottines Gaultier* (*Recueil Cohen* n° IX) où la femme chante une chanson (« Se mon mari va dehors, je feray ma volenté ») et où c'est, cette fois, le mari qui se fâche. La suite de la farce détaille la locution *la bottine Gaultier* qui désigne bien les parties naturelles de la femme – toujours dans un contexte de largeur ou d'étroitesse, mais c'est là une toute autre histoire. De même dans le *Savetier qui ne répond que par chansons...* (*Recueil Cohen* n° XXXVII), où nous retrouvons la prise au pied de la lettre du texte des chansons chantées par le mari de *Maulgré Jalousie*. Ici, admirons surtout l'artifice du Savetier qui réussit à trouver à toute objection une citation d'une chanson à la mode : spectaculaire numéro



d'acteur (dû probablement au musicien Pierre Regnault dit Sandrin). En fait, c'est une farce géniale, efficace, voire extrêmement efficace, sur le plan dramaturgique.

Dans la farce du *Patinier* – et nous avons deux farces du patinier (la farce longue et la farce courte, respectivement *Recueil Cohen* n° XXI et XXXV), le système est analogue. Ici encore, dans deux farces, ou dans les deux versions d'une même farce, la jalousie est la force motrice : c'est bien à cause de sa jalousie que le mari consentira à ce que le patinier cajole sa femme (mais je vous défends le bas, spécifie-t-il), tant et si bien que le savetier assistera en fâcheux troisième aux ébats du patinier et de sa femme, avant qu'il ne rompe, voire interrompe le système déjà mal agencé (le patinier se servait à ses propres fins – érotiques – de la jalousie du savetier). L'idée de vouloir éprouver sa belle date de bien avant *Così fan tutte* ! Ce qui ajoute du sel à la farce, c'est la locution « garder les patins », au sens d'« attendre inutilement », qui est ici littéralement visualisée.

Ce qui, sur le plan de l'agencement dramaturgique, est particulièrement intéressant, c'est la naissance brute et instantanée d'une jalousie qui s'ignore. C'est le cas dans *Maulgré Jalousie*, mais aussi dans le *Pourpoint rétrécy*. Le motif de la fausse confession – et donc du déguisement, toujours effectif sur la scène, et un renvoi interne au théâtre avec ses jeux de miroirs – de la fausse confession donc, ne doit pas faire oublier que c'est au cours de celle-ci qu'une incursion soudaine de la vie privée de celui ou celle qui joue au confesseur déclenche un soudain mouvement de jalousie et une fureur incontrôlable. Les deux pseudo-confesseurs interrompent leur confession – pour souffler un peu avant de pouvoir reprendre.

À cela répond un certain laxisme des maris, qui constitue sans doute une opposition intéressante par rapport à l'Envie ou à la jalousie. Ainsi Léger d'Argent, dans la farce qui porte son nom (*Recueil Cohen* n° XXV) est celui qui prête sa femme à qui veut pourvu qu'il puisse bénéficier un peu de la recette, et dans *Les Queues troussées* (*Recueil Cohen* n° VI). Des cas intermédiaires sont ceux de Jean Marion et Grant Gosier (*Vessies lanternes*, *Recueil Cohen* n° XV) qui boivent tandis que leurs femmes se prostituent. On pense à la locution « Je suis Jean Marion je garde la maison ». Un autre cas mixte est à trouver dans *Regnault qui se marie à La Volée* (*Recueil Cohen* n° VII). Il se marie à une femme de ce nom, mais la locution est « faire quelque chose à La Volée », donc « à la légère », « sans réfléchir ». Cette pièce peut être considérée comme la source principale du

*Tiers Livre* de Rabelais (non reconnue comme telle). Regnault ne s'y fait nul souci : le mariage est un état idéal; Franc Arbitre et Godin Fallot lui opposent les multiples inconvénients : tu seras cocu, tu seras jaloux etc.

Plus près de l'Envie dans son acception première, on rencontre dans bien des farces ce que Werner Röcke<sup>17</sup> a appelé « die Freude am Bösen », le plaisir de faire le mal. En effet, chez Brunet Latin, l'Envie englobe la haine, la jouissance à la mauvaise fortune des autres (ou la tristesse à leur bonne fortune). Dans certains cas assez éloquents tirés du corpus des farces, on verra qu'il n'y a même nul besoin de détailler la bonne fortune de l'autre : qu'il soit paisible ou qu'il ne paraisse pas avoir de soucis suffit amplement pour déclencher l'action. Cette extraordinaire cruauté des farces n'a pas toujours été assez soulignée. On peut songer, par exemple, aux cas de *Cauteleux et Barat*, de *Mahuet*, du *Pourpoint rétréci*, des *Queues troussées* (resp. *Recueil Cohen* n° XII, XLI, XLV, VI).

Ce qui ressort de là, c'est d'une certaine manière aussi la naissance d'un art au sens où avec la motivation par l'Envie, le théâtre gagne en qualité tout en perdant une partie de sa fraîcheur primitive ou juvénile, inexplicée et plus éminemment dramatique, mais là, toutefois, c'est un point de vue.

Pour terminer : j'ai cherché, au-delà des exemples plus ou moins évidents dans le théâtre allégorique (sans toutefois pouvoir esquiver ces pièces) un théâtre de l'Envie qui serait autre que tout à fait évident (comme dans un certain nombre de farces), qui serait autre que tout à fait métaphorique, qui irait au-delà de la mise en scène de l'*Invidia* tout court. Ce matériel est notamment à trouver du côté du théâtre polémique – sottie, moralité ou autre. Par là, le champ de l'Envie au théâtre se trouve sérieusement élargi. Du moment que l'*Invidia* se fait politique, est récupérée par le théâtre polémique, bien des choses changent profondément. Le sort des farces et sotties, justement, a été de devenir politiques, à un moment où rien n'est plus gratuit, où tout, virtuellement tout, devient politique et où l'agenda polémique paraît tout envahir sinon tout subsumer.

L'*Invidia* a un côté nécessairement mal motivé – nul besoin de relire *Othello* pour s'en rendre compte (mais la question serait à détailler, même

---

17 RÖCKE (W.), *Die Freude am Bösen : Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter*. München : W. Fink, 1987.

pour cette pièce, où Envie, Ambition et Jalousie se côtoient et se renforcent) et consiste souvent en un miroitement inattendu de sentiments, mais elle repose souvent, dans sa mise en scène, sur des malentendus. En effet, c'est bien là ce que l'auteur de la farce de *Resjouy d'Amours* désigne par Aletho nourrice de l'Envie. Le malentendu, si allégrement généré par l'Envie, est un ressort comique inépuisable.





Carine FERRADOU

Université Paul Cézanne - Aix-Marseille III

### LES INUIDIDANS *BAPTISTES SIUE CALUMNIA* DE GEORGE BUCHANAN (1577)

La tragédie sacrée de George Buchanan *Baptistes siue Calumnia*, composée et représentée en France dans les années 1540 mais publiée seulement en 1577 à Londres, met en scène les dernières heures de la vie du prophète Jean-Baptiste.

L'argument tragique, thème de prédilection des dramaturges anglais du XVI<sup>e</sup> siècle parce qu'il permet des développements moralisateurs autant que des scènes « à grand spectacle » (comme un banquet ou la danse de Salomé), n'est pas sans rappeler les sujets des mystères et des drames médiévaux. Cependant, comme le poète l'affirme dans sa dédicace au roi Jacques VI en 1576 <sup>1</sup>, le choix d'une structure antique avec un chœur et le traitement de la matière dramatique, tout en concentration et en sobriété, révèlent chez Buchanan le désir de rompre avec la dramaturgie médiévale et de créer pour ainsi dire un « théâtre humaniste », plus fidèle aux préceptes horatiens et pétri de culture ancienne.

L'action, évoquée au tout début par le personnage du *Prologus* (dans une tirade initiale ajoutée sans doute au moment de l'*editio princeps*), est résumée en trois vers <sup>2</sup> :

[...] Illi [id est : benigno publico] fabulam afferimus nouam  
Aut potius historiam uetustam interpoem :  
Baptista quondam ut, regia libidine  
Et inuidorum subdolis calumniis  
Oppressus, indignam innocens subiit necem.

---

1 ...*Quod meus quamquam abortiuus tamen primus est foetus, et adulescentes a uulgari fabularum scaenicarum consuetudine ad imitationem antiquitatis prouocet, et ad pietatis studium, quod tum ubique exagitabatur, animos excitare pro uirili contendat.*

2 *Baptistes*, vers 37-41.

Je soumettrai à ce [public bienveillant] une pièce nouvelle, ou plutôt je voudrais proposer sous une nouvelle forme une histoire antique : celle du Baptiste, qui, jadis victime d'un caprice royal et des fourbes calomnies des jaloux, fut mis à mort de manière révoltante puisqu'il était innocent.

Rien de spectaculaire dans la mise en scène de Buchanan, *a priori*, juste une succession de tableaux opposant le plus souvent deux personnages, dans des dialogues où la rhétorique a la part belle<sup>3</sup>. Le dénouement est sans surprise, puisque le *Prologus* rappelle l'issue fatale d'une histoire connue de tous, où par ailleurs la mort est perçue par la victime comme une délivrance, dénuée de toute dimension tragique classique.

Pourtant, *Baptistes* est bel et bien une tragédie.

Une lecture attentive de la pièce suggère une certaine complexité dans la dramaturgie de Buchanan, en particulier grâce au rôle joué par les *inuidi*, selon les termes du poète<sup>4</sup>, êtres jaloux et malfaisants dont le prologue souligne le rôle capital. Ainsi on doit se demander comment la présence de personnages incarnant l'antique *invidia* structure l'action dramatique et lui donne une coloration tragique particulière.

### L'*invidia* comme moteur psychologique de l'intrigue

Dans *Baptistes*, l'*invidia* anime la « Reine », qui, selon Jean-Baptiste, a épousé illégitimement le tétrarque Hérode, et Malchus, rabbin hypocrite et intolérant qui voit dans le prophète une menace pour les privilèges de son ordre religieux.

Quelques caractéristiques communes permettent de mieux cerner les aspects de l'*invidia* incarnée par ces deux personnages absents des sources évangéliques.

D'abord, les *inuidi* appartiennent aux types de caractères *furiosi*, esclaves de leur *furor* au sens sénéquien du terme, comme le suggère le premier chant du Chœur des Juifs à propos de Malchus<sup>5</sup> :

---

3 Voir le résumé de la tragédie en annexe.

4 Le substantif *invidia* est utilisé quatre fois dans la tragédie (vers 464, 477, 799 et 1175), le verbe *inuidere* deux fois (vers 24 et 1319), l'adjectif substantivé pluriel *inuidi* deux fois (vers 40 et 199).

5 *Baptistes*, vers 293-300.

*Qualis Aetnaeis uapor e caminis  
Saxa conuoluit celeri rotatu,  
Qualis arentem coquit in fauillam  
Flamma Veseuum,  
Talis hunc caecus furor ultionis  
Cogit in uatem ruere innocentem,  
Vt truci nudam male ueritatem  
Crimine uexet.*

Comme la fumée des forges de l'Etna, dont le rapide tournoiement enveloppe les roches, comme la flamme qui consume le Vésuve, le transformant en cendres chaudes, ainsi *la folie aveugle de la vengeance* dresse cet homme contre un prophète innocent, sa terrible accusation accable pour son malheur la pure vérité.

Cependant, l'influence des comiques latins dans la création de cet adversaire de Jean-Baptiste n'est pas négligeable, alors même que la pièce ne comporte ni digression comique ni rôle bouffon, à la différence de nombreux spectacles scolaires du XVI<sup>e</sup> siècle.

Il est le protagoniste dont les répliques sont le plus souvent imitées du langage de Plaute et de Térence. Son comportement général est proche des vieillards de comédie : il s'emporte vite, ce qui ne convient ni à son âge, ni à sa fonction, comme son collègue Gamaliel le lui fait remarquer au premier épisode <sup>6</sup>, il est impulsif, bouillonnant, « étouffe de colère <sup>7</sup> » et s'oppose systématiquement à toute nouveauté. Dans l'épisode IV, il se cache, ou du moins se met en retrait pour voir et écouter le prophète sans que celui-ci le remarque. Les propos de Jean-Baptiste suscitent de son côté des apartés comme on en trouve traditionnellement dans les comédies.

Il écoute d'abord avec satisfaction l'invocation à Dieu de Jean-Baptiste <sup>8</sup>, puis <sup>9</sup> il loue le discours qu'il vient d'entendre :

*Principia recte sese habent tibi hactenus,*

---

6 Vers 109-110 de *Baptistes* : *Professionem nil temere nostram decet / Statuere ; mites lenitas decet patres*. Par ce dernier terme honorifique, qui assimile les Rabbins aussi bien aux Sénateurs romains qu'aux Anciens d'Israël, Gamaliel sous-entend que Malchus est sans doute plus proche des patriarches qui ont toujours guidé le peuple juif que de la génération de Jean-Baptiste.

7 Vers 734 de *Baptistes*.

8 Vers 624 de *Baptistes*.

9 Vers 718 de *Baptistes*.

paraphrasant des vers de Térence et de Plaute<sup>10</sup>. Lorsque le prophète vilipende les Lévites, les Scribes et les *senes*<sup>11</sup> qui se conduisent comme Malchus, ce dernier, ne pouvant plus se contenir<sup>12</sup>, lance une imprécation typiquement plautinienne :

*Facessat hinc in maximam malam crucem  
Concordia...*<sup>13</sup>,

et il apostrophe ironiquement Jean-Baptiste<sup>14</sup>.

Son face-à-face avec le précurseur du Christ, qui incarne l'avènement d'une nouvelle religion à laquelle Malchus est hostile, aborde des sujets très sérieux, mais la situation d'un vieillard opposé à un jeune homme relève de la typologie des scènes de comédies. Comme les moines catholiques des satires de Buchanan<sup>15</sup>, dont il symbolise entre autres défauts l'intolérance et l'ambition, Malchus ressemble à une caricature qui ne fait pas franchement rire, mais que ses travers exagérés ridiculisent et discréditent aux yeux du public.

Quant à la Reine, elle ne décolère ni contre son faible époux ni contre Jean-Baptiste, qu'elle considère comme un imposteur. Comme les héroïnes des tragédies antiques, elle est dotée d'un caractère ferme et excessif, alliant des éléments masculins (l'autorité, l'énergie), et des éléments féminins (l'absence de maîtrise des passions par exemple)<sup>16</sup>. Son personnage est indissociable de celui d'Hérode, dont elle est comme le mauvais génie. Furieuse tout au long de la tragédie, elle apparaît comme une éminence

10 TÉRENCE, *Phorm.*, 430 : *bene habent tibi principia* ; *Ad.*, 364 ; PLAUTE, *Cas.*, 338.

11 Vers 729 de *Baptistes*.

12 L'expression *durare nequeo* (vers 757) fait allusion au vers 882 d'*Amphitryon* (*durare nequeo...*) et au vers 175 du *Curculio* (*nequeo durare quin...*).

13 Vers 751-752 de *Baptistes* : « Que la concorde s'en aille désormais aux cinq cent mille diables ! », cf. PLAUTE, *Men.*, 66 : *Abstraxit hominem in maximam malam crucem* ; 328 : *Vi eas maximam malam crucem*.

14 Vers 757-758 de *Baptistes* : ... *uir bone, / Turbae magister unice...*

15 Cf. le *Franciscanus* ou les *Fratres fraterrimi*.

16 Pour les Anciens, la cruauté, le recours à la violence, sont entre autres les conséquences d'une colère ou d'un désir de vengeance que la raison n'a pas su étouffer. Cette conception perdure dans le théâtre français jusqu'à Racine (voir TRUCHET (J.), « La tyrannie de Garnier à Racine : critères juridiques, psychologiques et dramaturgiques », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 22, 1984-1985 [Actes du colloque du Centre de Philologie et de Littératures Romanes, Strasbourg, 1984], p. 257-264 [261-262]).



grise assoiffée de vengeance. S'il faut chercher un rôle « sénéquien » dans *Baptistes*, c'est vers elle qu'on doit se tourner.

À la scène V, en comparant la Reine à une tigresse en furie qui a perdu ses petits<sup>17</sup> et en reconnaissant qu'il partage avec elle un même ressentiment (*dolor*) à l'égard de Jean-Baptiste<sup>18</sup>, Malchus insiste sur la violence qui anime cette femme ambitieuse. Dans le monologue de la scène VII, elle est consciente non seulement que son acharnement à perdre Jean-Baptiste ne convient pas à une femme, mais qu'il est contraire à la morale<sup>19</sup>. Loin de s'en repentir, elle évacue toute réticence morale en ramenant la question à un point de vue politique : il est encore plus honteux que les rois ne soient pas vengés<sup>20</sup>.

Le second point commun entre la Reine et Malchus est qu'ils sont de fins psychologues, sachant jouer avec l'émotivité de leur interlocuteur, en l'occurrence Hérode.

La Reine, connaissant le tempérament craintif et lâche de son époux<sup>21</sup>, saisit dans la deuxième scène toutes les occasions fournies par Hérode de répéter à sa suite le verbe *timere*, « redouter<sup>22</sup> », pour renforcer peu à peu un sentiment naturel chez lui. Elle associe les raisonnements sophistiqués<sup>23</sup> aux procédés moins rationnels faisant appel à l'émotion<sup>24</sup> et à l'imagination, comme en témoigne le tableau éventuel des catastrophes fictives qu'elle

---

17 Vers 886 de *Baptistes* : *Regina, tigris orba ceu catulis furens*. Selon BUSHNELL (R. W.), *Tragedies of Tyrants*. London : Cornell University Press, 1990, p. 112, face à l'apparente modération du tétarque, la Reine ressemble plus que lui au personnage médiéval d'Hérode, à cause de son tempérament excessif et passionné.

18 Vers 885 de *Baptistes* : *Superest doloris sola nostri particeps*.

19 Elle déclare au vers 1179 de *Baptistes* : *...turpe est esse atrocem foeminam*.

20 Vers 1180-1181 de *Baptistes*.

21 Aux vers 1174-1175 de *Baptistes*, elle évoque avec raison la profonde connaissance qu'elle a de la faiblesse et de la lâcheté de son époux : *...nisi parum notus mihi / Sit regis animus*.

22 Voir les vers 355, 357 361 et 368 de *Baptistes*.

23 Voir par exemple les vers 373-374 : « Cruelle alternative : ou périr, ou faire périr ; mais s'il faut choisir, mieux vaut faire périr l'ennemi. »

24 Aux vers 909-910 de *Baptistes*, elle dit à Malchus qu'elle a eu recours auprès d'Hérode à la colère, aux pleurs, aux réprimandes et aux cris, autant de procédés dont usent souvent les héroïnes sénéquiennes.

brosse<sup>25</sup> pour dresser dans l'esprit d'Hérode le spectre d'une guerre civile. Dans une brève hypotypose, elle réussit à présenter le prophète – sans le nommer<sup>26</sup>, adresse suprême ! – comme le meneur d'une rébellion mettant le pays à feu et à sang. La fin de la troisième scène, où Hérode décide secrètement de châtier Jean-Baptiste, montre qu'à long terme cet art de la suggestion a porté ses fruits.

Malchus est également capable d'« instille[r] dans les oreilles du roi », selon l'expression du rabbin Gamaliel<sup>27</sup>, les calomnies inspirées par l'envie<sup>28</sup> et d'inventer des scènes de cauchemar plus vraies que nature pour un tétrarque souffrant d'un complexe d'illégitimité<sup>29</sup>.

Qui dit fins psychologues sous-entend habiles orateurs, car le maniement efficace, et totalement immoral, du langage est nécessaire pour la réalisation des projets de vengeance.

La rhétorique n'a pas de secrets pour Malchus, qui, en vertu de ses fonctions religieuses, est un professionnel de la parole. Fin discoureur, il reconnaît l'utilité du mensonge et de la ruse. Dans le monologue de l'épisode IV<sup>30</sup>, il avoue cyniquement que s'il ne peut regagner la faveur populaire en se réconciliant avec Jean-Baptiste ou si ce dernier refuse tout

---

25 Vers 385-390 de *Baptistes*: *Finge fieri, quod fore / Tandem necesse est concitari mobile / Ad arma uulgus, cuncta passim lugubri / Vrbes cremari, uirgine per uim rapi, / Manusque dubia conseri uictoria.*

26 Le contexte permet de deviner derrière le recours à la voix passive que le sujet réel des verbes de destruction et de violence ne peut être que Jean-Baptiste.

27 Vers 254-255 de *Baptistes*: *... haec in regias / Stillabit aures toxica ingenii sui.*

28 Le Prologue fait allusion à Malchus quand il parle des *inuidi* qui recherchent la mort du prophète (v. 40), et le Chœur évoque l'envie qui anime le Rabbin au vers 966 de *Baptistes*: *Tandem liuor...*

29 On peut trouver une certaine similitude entre l'évocation des manœuvres et des calomnies de Malchus auprès d'Hérode et la description par Aman de son propre comportement auprès d'Assuérus dans *Esther*. Cf. les vers 492-496 d'*Esther* (Acte II, scène 1 ; voir RACINE, *Œuvres complètes*. Paris : Éd. du Seuil, 1962, p. 272) : « Je prévins donc contre eux [= les Juifs] l'esprit d'Assuérus, / J'inventai des couleurs, j'armai la calomnie, / J'intéressai sa gloire : il trembla pour sa vie. / Je les peignis puissants, riches, séditieux ; / Leur dieu même ennemi de tous les autres dieux. » Dans *Athalie*, Mathan explique aussi comment il a acquis de l'influence sur la reine grâce à ses mensonges et ses flatteries (Acte III, scène 3, vers 932-944) pour mener à bien ses projets cruels et ambitieux.

30 Aux vers 682-689 de *Baptistes*.

compromis, il s'arrangera pour obtenir par ses manœuvres<sup>31</sup> la mort du prophète sans que le peuple puisse l'accuser.

En revanche, il peut sembler étonnant qu'une femme juive du premier siècle de notre ère puisse argumenter aussi subtilement que la Reine. Pourtant, son âpreté à disputer et son sens de la répartie font d'elle un orateur hors pair, qui recourt abondamment aux discours d'autorité et aux *sententiae* pour couvrir ses opinions personnelles du vernis de la vérité universelle.

La Reine et le rabbin, par leur usage amoral du langage, se révèlent de machiavéliques manipulateurs.

Enfin, leur alliance est rendue possible dans le cinquième épisode parce que tous deux ressentent une certaine frustration par rapport à leur ambition et à leur désir de reconnaissance. Reconnaissance de la part d'Hérode, mais plus généralement de la part du peuple. Les deux *inuidi* sont animés d'un ardent désir du pouvoir et des honneurs flattant leur amour-propre, qu'ils confondent avec l'*auctoritas* ou la *dignitas* de leur rang<sup>32</sup>, et ne supportent pas que celui-ci soit remis en cause.

Dans le monologue du quatrième épisode, Malchus exprime son sentiment d'être lésé par rapport à son dévouement à sa fonction officielle. Hérode méprise ses sacrifices personnels et le livrera à la vindicte populaire, car le rabbin se sent maudit par une « populace » (*plebs*) ingrate, inconstante et stupide, qu'il dédaigne en présence de Gamaliel dans la première scène. Les vers 647-662 sont également explicites :

*Quacumque pergo me exsecrantur, indicant  
Me digito, iniquo me intuentur lumine ;  
Illi fauetur sacrilego, qui sustulit  
Rerum uniuersa et ordinum discrimina,  
Et excubatur ante clausum carcerem.*

---

31 Vers 686 : ...*omnes admouebo machinas*, et vers 687 : ...*artibus meis*.

32 *Baptistes*, vers 164, 169, 345, 666, 901, 903 et 1258. Une fonction royale ou religieuse possède une « autorité », une « dignité » intrinsèques et indépendantes de la personne qui l'exerce, mais elles ne confèrent pas systématiquement à cette personne un surcroît d'honneur : si cet individu est corrompu, il ne saurait devenir meilleur uniquement parce qu'il porterait un titre vénérable. Seule la conduite de chacun augmente ou diminue sa dignité, quel que soit son statut social, comme le suggère la remarque de Jean-Baptiste à Malchus qui se sent visé par ses reproches généraux envers les Rabbins (vers 760) : *Si probus es, ad te haud attinent quae dicimus*.

*Nihil miserius esse nobis arbitror  
Qui nos omissis rebus aliis commodo  
Populi dicamus. Quisquis illi mancipat  
Se, collocatam gratiam sciat male,  
Ut qui maligno semper ingenio solet  
Fauere prauis, optimates spernere.  
Quo conferam me ? Quid querar primum ? Quibus  
Potissimum irascar ? Cui opem primum feram ?  
Pseudoprophetae populus impius colit ;  
Mussant rabini, coniuget rex, negligunt  
Proceres. (...)*

Au cinquième épisode, lorsqu'il propose à la Reine d'unir leurs forces pour circonvenir Hérode, Malchus souligne habilement le sentiment de frustration qu'elle avait déjà exprimé<sup>33</sup> à la fin de la scène II (vers 901-912) :

MALCHUS  
*Ecquid animo aequo fers dignitatem tuam  
Sperni, per orbem sacrosanctam regii  
Auctoritatem nominis uilescere,  
Et sceptrum uulgi subici ludibrio ?*

REGINA  
*Quid ergo faciam ? Quod remedium sit doce.*

MALCHUS  
*Iras et animis et tuis natalibus  
Thalamisque dignas corde tandem concipe.*

REGINA  
*Iam dudum id actum est. Rumpor ira, lacrimo  
Obiurgo clamo, sed nec ira et lacrimis  
Promoueo quicquam. Verba uenti dissipant.*

MALCHUS  
*Si auctoritate qua decet apud coniugem  
Esses, inultas sic tuas iniurias  
Tulisset aut, ut uerius dicam, suas ?*

L'absence de châtement d'une offense publique équivaut pour la Reine à un désaveu implicite de son époux à son égard, ou tout au moins à un acte de négligence impardonnable. Par ailleurs, la Reine ne cesse de vouloir en imposer personnellement au peuple, quitte à confondre crainte et respect quand elle prône le régime de la terreur. En ne punissant pas Jean-Baptiste, Hérode ne lui reconnaît point la dignité qu'elle possède depuis sa naissance, tout comme il occulte l'autorité de ses fidèles rabbins. C'est

---

33 *Baptistes*, vers 402-405 : [...] *Quin abeo, ne denuo / In os ut ante contumeliam feram. / Regina inulta quando cedit infirmis, / Quae spes fouebit aequitatis ceteros ?*

pourquoi la Reine et Malchus décident d'accomplir eux-mêmes leur vengeance à l'insu et néanmoins par l'intermédiaire du tétrarque. Ainsi le Chœur peut conclure le cinquième épisode par ces termes <sup>34</sup> :

*Tandem liuor et impiis  
Accensus furis dolor  
Vires saeuitiae suae  
In uatem exseruit pium.*

Sur un plan symbolique, on pourrait assimiler Jean-Baptiste à un bouc émissaire <sup>35</sup> : il sert d'intermédiaire entre le désir de violence des *inuidi* et les cibles réelles de leur violence, Hérode et le peuple. Il serait très risqué de porter atteinte à la puissance du tétrarque mais également d'affronter d'éventuelles émeutes populaires, donc ils détournent plus ou moins consciemment leur double désir de vengeance sur un être inoffensif, isolé (le prophète vit en ermite) et sans véritable appui, puisque la sympathie d'Hérode pour lui n'est que passagère et pour ainsi dire de principe et que celle du peuple reste sans effet par crainte de la répression. Quant à la justice divine, seul le Chœur l'évoque à la toute fin de la tragédie, mais elle tardera à se manifester, puisqu'il annonce comme châtiment de l'impiété de ses chefs la future prise de Jérusalem par Titus en 70 après J.-C.

L'*inuidia* constitue un des ressorts psychologiques de l'action, en inspirant les deux seuls personnages véritablement « actifs » de la tragédie. Sa manifestation se perçoit tout particulièrement à un autre niveau de l'intrigue, dans la sphère politique.

### La manifestation de l'*inuidia* dans la sphère politique

Les manœuvres des *inuidi*, aidées par l'imprudence inopinée d'Hérode qui promet à la fille de la Reine d'exaucer n'importe quel vœu qu'elle formulera pour la récompenser de sa danse, ne pourront être couronnées de succès que parce qu'ils gravitent dans l'entourage d'un puissant.

---

34 *Baptistes*, vers 966-969.

35 Voir les travaux de GIRARD (R.) : *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972 ; *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982 ; *Shakespeare, les feux de l'envie*. Paris : Grasset, 1990, mais l'analyse de René Girard implique une dimension systématiquement collective de la violence sacrificielle, absente de *Baptistes*.

La confrontation initiale entre Malchus et Gamaliel, son collègue modéré, est une invention de Buchanan, justifiée par son désir d'esquisser dramatiquement une situation qui rappelle les luttes d'influence que mènent depuis l'Antiquité les proches des princes.

Les deux rabbins peuvent prétendre avoir quelque ascendant sur Hérode en vertu de leur statut d'hommes « de lois » vénérés par tous et de garants de la religion, un des piliers de l'état hébreu, comme le rappelle le tétrarque au troisième épisode<sup>36</sup>. On peut les comparer à des conseillers ou à des courtisans pouvant s'adresser directement au roi pour l'inciter à prendre une résolution, ainsi que le fait Malchus à la fin du premier épisode.

Avec Gamaliel, partisan de la douceur et de la raison<sup>37</sup>, Buchanan montre sur la scène l'exemple d'un bon conseiller susceptible de faire contrepoint à l'image du mauvais conseiller, incarnée par Malchus. Cependant, il prive délibérément Gamaliel de toute influence sur Hérode et la Reine<sup>38</sup> pour mettre en relief leur manque de sagesse et leur incapacité à se conduire en rois modérés, écoutant la voix de la prudence et de l'honnêteté et tenant compte d'éventuelles critiques. Tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, les penseurs politiques, depuis Machiavel<sup>39</sup> jusqu'à Jean Bodin<sup>40</sup>,

---

36 Vers 436-437 de *Baptistes: Et sacra, quibus hoc hactenus regnum stetit, / Abolere tentas [...]*.

37 Voir les vers 109-110 de *Baptistes: Professionem nil temere nostra decet / Statuere; mites lenitas decet patres*. Aux vers 185-189, il incite son confrère à recourir à une confrontation juridique et rhétorique en bonne et due forme avec le prophète (voir notamment le verbe *redarguis*).

38 Qui semblent ignorer son existence au sein même de la tragédie.

39 Pour Machiavel, le Prince ne peut compter que sur lui-même et décide seul de sa propre conduite. S'il ne doit guère se fier à des conseillers, il a besoin pourtant de ministres ou de secrétaires pour le seconder dans son commandement, et ceux-ci sont parfois amenés à donner leur avis au Prince, à se comporter comme des « consultants ». Voir TRUCHET (J.), dir., *Recherches de thématique théâtrale. L'exemple des conseillers des rois dans la tragédie classique*. Tübingen : Gunter Narr, Paris : Jean-Michel Place, 1981, p. 141 et surtout MACHIAVEL, *Le Prince*, traduction, chronologie... par Y. Levy. Paris : Flammarion, 1980 (réimpr. Flammarion [« GF »], 1992, p. 168). Jean Bodin, quant à lui, voit dans le rôle restreint du Sénat et des membres du conseil privé consultés par le roi un gage de sécurité pour la stabilité du royaume : leur pouvoir limité les empêche de renverser par la force « le chef souverain, duquel depend la resolution de toutes choses. » (Livre sixième, chapitre 4 ; voir BODIN (J.), *Les Six Livres de la République*, à Lyon, par Gabriel Cartier, 1593, texte revu et corrigé par C. Frémont, M.-D. Couzinet, H. Rochais. Paris : Fayard, 1986, tome 6, p. 179).

soulignent l'importance du choix des ministres ou des conseillers pour un prince, car, selon le philosophe italien, le tempérament des hommes dont s'entoure un puissant révèle son propre degré de sagesse <sup>41</sup>.

Gamaliel est conscient de l'inefficacité totale des bons avertissements qu'il pourrait donner au tétarque – et qu'il lui a peut-être donnés autrefois sans résultat – : dans le seul épisode où il apparaît, il déclare que le conseiller fidèle et par conséquent loyal envers le roi et l'état qu'il gouverne, franc et désintéressé, est mal considéré par son maître <sup>42</sup>. On peut voir dans cet aveu d'impuissance une justification de son absence d'intervention dans le reste de la tragédie.

Comme Buchanan, les penseurs politiques du XVI<sup>e</sup> siècle insistent également sur les risques encourus par les conseillers vertueux et honnêtes. La Boétie, par exemple, se souvenant, dans son traité *De la Servitude volontaire* (1553-1554), de Sénèque et de Burrhus, affirmait <sup>43</sup> :

Les gens de bien mesmes, si quelque fois il s'en trouve quelqu'un aimé du tiran, tant soient ils avant en sa grace, tant reluisse en eus la vertu et integrité qui, voire aus plus meschans, donne quelque reverence de soi quand on la voit de près : mais les gens de bien, di-je, n'i sçauroient durer, et faut qu'ils se sentent du mal commun et qu'à leurs desseins ils esprouvent la tyrannie.

De même Junius Brutus écrivit dans les *Vindiciae contra tyrannos* <sup>44</sup> :

Si quelques uns ont ou sont estimez avoir ceste volonté [= avoir pitié des pauvres sujets maltraités par le tyran, et leur venir en aide], on les condamne comme rebelles et séditeux, ils sont contrains fuir au haut et loin, pour y vivre avec grande incommodité.

Dès le premier quart du siècle, dans un chapitre des *Discours sur la première Décade de Tite Live* <sup>45</sup>, Machiavel avait exprimé le dilemme des conseillers tiraillés entre le devoir public et leur propre survie <sup>46</sup> :

---

40 BODIN (J.), *op. cit.*, livre troisième, chapitre 1, p. 8 et 12.

41 MACHIAVEL, *op. cit.*, ch. XXII, « Des ministres des Princes », p. 165 et ch. XXIII, « Comment il faut fuir les flatteurs », p. 168.

42 Vers 261-262 de *Baptistes* : (...) *qui fideliter monet, / Timidus habetur, languidus, torpens, hebes.*

43 LA BOÉTIE (E. DE), *De la Servitude volontaire, ou Contr'Un*, édité avec introduction et notes par Malcolm Smith. Genève : Droz, 1987 (« Textes littéraires français »), p. 71.

44 JUNIUS BRUTUS (É.), *Vindiciae contra tyrannos*, traduction française de 1581, introduction, notes et index par A. Jouanna, J. Perrin, M. Soulié, A. Tournon et H. Weber. Genève : Droz, 1979 (« Les Classiques de la pensée politique »), p. 124.

Ils trahissent leur devoir s'ils ne leur [= aux rois] donnent pas tous les conseils qu'ils croient salutaires ; s'ils les donnent, ils exposent leur crédit et même leur vie.

Pour éviter cette tragique alternative, Machiavel incitait les conseillers à s'adapter au tempérament de leurs maîtres et aux circonstances, à faire preuve de pragmatisme et de souplesse plus que de constance, bref à sacrifier la morale à la politique si leur propre vie était en jeu<sup>47</sup>. Gamaliel ne va pas si loin, car *Baptistes* est avant tout une tragédie édifiante qui doit susciter l'amour de la vertu, mais il justifie son attitude de retrait par rapport à la conduite d'Hérode par son analyse lucide de la psychologie royale.

Dès la première scène, la réflexion politique qui sous-tend l'intrigue adopte donc une tonalité réaliste, voire désabusée.

Si le thème des courtisans et des conseillers royaux est un *topos* ancien de la philosophie politique, la présence de mauvais conseillers dans une tragédie est, à l'époque de la composition de *Baptistes*, pour ainsi dire une nouveauté, vouée à un grand avenir. Comme dans les traités en prose, l'action de tels personnages dans *Baptistes* est indissociable du thème de la tyrannie. Les manœuvres de Malchus et de la Reine jouent un rôle crucial dans la transformation d'Hérode en tyran. Elles sont en quelque sorte l'illustration dramatique de l'association établie par les auteurs contemporains entre l'essor de la tyrannie<sup>48</sup> et l'influence de conseillers pervers, cruels ou égoïstes, par opposition à la royauté légitime, qui trouve un soutien dans des personnes dévouées au roi et à l'intérêt général<sup>49</sup>.

---

45 Le titre du chapitre III, 35 est « Du danger qu'il y a à conseiller une entreprise et qu'il est toujours proportionné à la grandeur de cette entreprise ».

46 Extrait traduit en français et cité par VAN DELFT (L.), dans TRUCHET (J.), dir., *Recherches de thématique théâtrale*, *op. cit.*, p. 143.

47 Au contraire, Gentillet, défenseur de la morale chrétienne, encourage les « gens de bien » proches du prince à lui dire la vérité, mais « avec toute modestie » (GENTILLET (I.), *Anti-Machiavel*, édition de 1576, avec commentaire et notes par C. E. Rathé. Genève : Droz, 1968 (« Les Classiques de la pensée politique »), Première partie, 2<sup>e</sup> Maxime, p. 97 et 99).

48 Sur les divers aspects moraux de la tyrannie dans les tragédies antiques et de la Renaissance anglaise, voir BUSHNELL (R.), *op. cit.*

49 Dans les pamphlets protestants contre les rois de France, le roi n'est pas non plus présenté comme enclin personnellement à la tyrannie, parce qu'il reste l'élu de Dieu, mais il y est poussé par son entourage sans scrupules et avide de pouvoir. Voir



Ainsi Jean Bodin note l'habitude des tyrans de s'appuyer sur des « âmes damnées » afin de pouvoir se dégager de la responsabilité de leurs crimes et de la détourner sur leurs ministres<sup>50</sup> :

Combien que la plupart des tyrans ont ordinairement pres de leurs personnes des sponges et mignons, sur lesquels ils se déchargent, afin que le peuple entrant en fureur, s'attache à eux : comme Tibere avoit Sejan, Neron Tigillin, Denys le Jeune Philiste, et Henri roy de Suede, Georges Preschon, qui furent donnez en proye à la furie du peuple.

Telle est la situation développée dans *Baptistes* : Hérode rend son entourage responsable de la mort de Jean-Baptiste<sup>51</sup>, qu'il souhaite pourtant depuis la fin du troisième épisode. Dans l'épisode VII, il est prêt à abandonner la Reine à la colère éventuelle de la foule, ce dont elle se doutait déjà au début de l'épisode précédent<sup>52</sup>. Malchus témoigne d'une même lucidité dans son monologue de la scène V<sup>53</sup> : puisqu'il a conseillé au tétrarque d'éliminer le prophète, Hérode n'hésiterait pas à faire de lui un bouc émissaire pour conserver la faveur du peuple.

L'existence des *inuidi* n'est donc pas de tout repos, ils sont sans cesse sur le qui-vive, craignant pour leur avenir à la moindre crise de lâcheté du tyran, même s'ils sont ses proches. Ils prennent de gros risques pour leurs intérêts personnels, mais sont dans l'inquiétude de tout perdre à cause d'un de ses caprices<sup>54</sup>. Plus d'un siècle après la publication de *Baptistes*, Racine continuera à représenter sur scène les soucis qui troublent le méchant conseiller dans *Esther*<sup>55</sup>.

---

CAZAURAN (N.), « Le roi exemplaire dans quelques pamphlets réformés (1560-1585) », *Travaux de Linguistique et de Littérature* 22, 1984-1985, p. 185-200.

50 *Op. cit.*, livre second, chapitre 5, p. 82.

51 Vers 1256-1257 de *Baptistes* : *De uate si quid statueritis durius / Vestra erit culpa, uestrum erit periculum.*

52 Vers 1166-1168 de *Baptistes* : [...] *rex pari / Se uanitate pariter et me prodidit, / Vulgi loquacis dum timet rumusculos.*

53 Vers 863-872 et 881-883 de *Baptistes*.

54 Les propos généralisants de Malchus au début de l'épisode IV expriment son expérience personnelle de l'éternelle incertitude qui le maintient dans l'inquiétude (vers 624-632). On peut rapprocher ces vers d'un passage de La Boétie, *op. cit.*, p. 74 : « Mais du tiran, ceus qui sont ses favoris n'en peuvent auoir jamais aucune assurance, de tant qu'il a appris d'eus mesmes qu'il peut tout (...). »

55 *Esther*, Acte III, scène 1, vers 866-873 (*op. cit.*, p. 276) : « Il [= Assuérus] sait qu'il me doit tout et que, pour sa grandeur, / J'ai foulé sous les pieds remords, crainte, pudeur ;/

Les risques encourus sont proportionnels à l'ambition démesurée de la Reine et de Malchus, qui veulent s'appuyer sur le détenteur du pouvoir suprême pour prospérer à l'ombre de la tyrannie. Tel est le reproche indirect formulé par Gamaliel au premier épisode <sup>56</sup> :

*Quin potius illud assequere, ut omnibus  
Grassatus esse uiribus tyrannidis  
Credare, sanctum donec opprimes uirum,  
Ratione quem non potueris conuincere.*

En prônant le recours à la violence pour lutter contre un rival potentiel et préserver ainsi ses avantages, Malchus se comporte comme un tyran. La remarque de Gamaliel suggère une idée développée par Estienne de La Boétie dans le *Contr'Un* <sup>57</sup> :

[...] Deslors qu'un roi s'est déclaré tiran, tout le mauvais, toute la lie du royaume, je ne dis pas un tas de larronneaus et essorillés qui ne peuvent gueres en une republique faire mal ne bien, mais ceus qui sont taschés d'une ardente ambition et d'une notable avarice s'amassent autour de lui et le soustiennent pour auoir part au butin et estre sous le grand tiran tiranneaus eusmesmes.

La soif du pouvoir absolu et la rancœur qui animent la Reine semblent également des raisons suffisantes pour faire d'elle un *tiranneau* dont la malveillance s'exerce autant sur ses ennemis personnels que sur les éventuels adversaires du sceptre.

L'intrusion de l'*inuidia*, à l'origine motivation purement individuelle, dans les affaires politiques et publiques qui constituent l'arrière-plan de la tragédie suggère l'importance de cette passion dans l'organisation de la matière dramatique et l'élaboration de la cohérence tragique de *Baptistes*.

### **L'*inuidia* comme élément fondamental de la cohérence tragique**

Si on tient compte des définitions traditionnelles de la tragédie au XVI<sup>e</sup> siècle, héritées d'Horace, de Donat et des grammairiens de l'Antiquité

---

Qu'avec un cœur d'airain exerçant sa puissance / J'ai fait taire les lois et gémir l'innocence ; / Que pour lui, des Persans bravant l'aversion, / J'ai chéri, j'ai cherché la malédiction : / Et, pour prix de ma vie à leur haine exposée, / Le barbare aujourd'hui m'expose à leur risée. »

56 208-211 de *Baptistes*.

57 *Op. cit.*, p. 68.

tardive, mais guère d'Aristote, peu connu en France au temps où Buchanan composa *Baptistes*, cette pièce se présente comme une tragédie en neuf épisodes séparés par six chœurs et précédés d'un prologue. La répartition de l'action prend la forme qu'elle a dans les tragédies euripidéennes. On peut également regrouper les divers épisodes de *Baptistes* en cinq actes, conformément au précepte d'Horace. I. D. McFarlane a proposé un tel découpage de l'intrigue<sup>58</sup>.

Comme l'a souligné P. G. Walsh<sup>59</sup>, l'intrigue de *Baptistes* ne répond pas aux critères aristotéliens de la vraisemblance et de la nécessité. À son avis, la pièce est « épisodique », selon la définition de ce mot par Aristote dans la *Poétique*<sup>60</sup> :

Parmi les fables et les actions simples, celles qui sont épisodiques sont les moins bonnes. J'appelle fable « épisodique » celle où la succession des épisodes n'est déterminée ni par la vraisemblance ni par la nécessité.

En effet, il ne semble pas évident de distinguer précisément le « nœud » de l'action tragique ; les épisodes se suivent comme des tableaux où les personnages s'affrontent sans qu'on puisse constater une progression manifeste. L'entrevue antithétique des rabbins fait en quelque sorte redondance avec celle d'Hérode et de la Reine, qui est redoublée par l'épisode VIII où la Jeune Fille reprend les thèses soutenues auparavant par sa mère et où Hérode apparaît encore comme le défenseur de la royauté modérée, malgré sa résolution secrète de punir le prophète.

Aucun lien de cause à effet n'unit les thèmes majeurs de la tragédie, la politique et la religion. Ils sont tout au plus tangents, ce qui contribue à l'impression d'une juxtaposition des scènes qui empêche P. G. Walsh<sup>61</sup> de trouver dans la dramaturgie de *Baptistes* une forte cohérence. Selon le critique littéraire, cette caractéristique est due à une trop grande fidélité à l'Évangile, qui ne suggère jamais que la mort de Jean-Baptiste aurait eu un lien avec ses critiques de la religion juive officielle. La calomnie des rabbins

---

58 *Buchanan*, Londres, Duckworth, 1981, p. 380-381.

59 WALSH (P. G.), « Buchanan and Classical Drama » dans MCFARLANE (I. D.), éd., *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami*. Binghamton-New York, (*Medieval and Renaissance Texts and Studies* 9, 1986, p. 99-112) p. 102.

60 ARISTOTE, *Poétique*, 1451a, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, 1932 ; 1995, p. 43.

61 *Ibid.*, p. 102.

est une invention de Buchanan, tout comme l'enjeu politique que revêt l'action tragique.

Alors qu'Aristote donne la prépondérance à l'action, sans laquelle « il ne peut y avoir de tragédie <sup>62</sup> », Buchanan met peu d'action sur la scène de *Baptistes*. Aucun acte concret et matériel ne s'y déroule, puisque le banquet d'Hérode, la danse de Salomé et la mort de Jean-Baptiste sont racontés. Seuls trois événements « psychologiques » ou moraux trouvent leur expression directe et instantanée dans le discours des personnages : la décision d'Hérode de châtier Jean-Baptiste, preuve de son changement d'attitude à l'égard de celui qu'il jugeait auparavant comme un saint homme, l'alliance malfaisante de Malchus et de la Reine, qui jusque-là agissaient séparément <sup>63</sup>, et le consentement forcé d'Hérode à la demande de la Jeune Fille, cause du dénouement funeste <sup>64</sup>.

En outre, la fin n'est pas vraiment tragique. Pour Aristote et les grammairiens latins, le passage du bonheur au malheur est un élément constitutif de la tragédie. Or la mort du prophète n'est pas un malheur pour lui, puisqu'au contraire il a hâte de quitter la vie terrestre pour rejoindre son divin Père. Il se présente comme un héros « chrétien » avant l'heure <sup>65</sup>, pour lequel on peut ressentir de l'admiration, mais pas vraiment de pitié, et sa mort, bien que cruelle dans sa réalisation, ne provoque pas l'horreur. Le très bref rapport du Messager en édulcore la sauvagerie. Le désir de

---

62 *Poétique*, 1450a.

63 Voir les vers 962-965 de *Baptistes*, prononcés par Malchus : *Occasiones usquequaque amplectere./ Si peragi aperte res nequit, tendas dolos./ Quod spectat ad me, certa stat sententia / Nisi re peracta neququam desistere.*

64 L'absence d'événements dramatiques est caractéristique de la plupart des tragédies françaises du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, qu'elles commencent trop près de la catastrophe (voir la *Cléopâtre captive* de Jodelle, la *Lucrece* de Filleul), ou que l'action soit rejetée entre les actes et évoquée par des récits (voir la *Porcie* de Garnier). L'expression rhétorique et élégiaque des faits et des sentiments se substitue à l'action dramatique.

65 Voir WALL (J.), « The Dramaturgy of Buchanan's Tragedies », dans REYARD (S.), RADLE (F.), DI CESARE (M. A.), eds., *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani*, Binghamton-New York, *Medieval and Renaissance Texts and Studies*, 1988, p. 163-169 : « The author seems to have observed that in Greek tragedies death need not entail wretchedness and he converts that fact to the Christian viewpoint. Dramatically, John's death is at best martyrdom, at worst a crime – but it is not a tragedy » [p. 164].

mourir, exprimé par Jean-Baptiste et relayé par le refus du Messager de voir dans la mort physique un malheur <sup>66</sup>, en atténué encore l'horreur <sup>67</sup>.

Le caractère tragique de *Baptistes* ne repose pas sur le personnage éponyme. À la différence du modèle tragique grec, on n'y voit à l'œuvre ni fatalité ni transcendance qui révéleraient les limites de la condition humaine à travers la lutte douloureuse d'un mortel, ou même seulement sa chute après une faute. Pourtant, il s'agit bien d'une tragédie, dont l'unité d'action est bien visible.

Il est donc possible de découvrir, au-delà d'apparentes faiblesses dramaturgiques, une dynamique tragique interne, créée par la récurrence d'un certain type de situations suscitées par la présence des *inuidi*.

Certes, aucune scène n'est vraiment pathétique ni émouvante, mais la curiosité et l'intérêt du public restent toujours en éveil par rapport aux manœuvres de Malchus et de la Reine, même si on connaît déjà, grâce à l'Évangile, les circonstances de la mort de Jean-Baptiste.

Il semble se dégager de l'action unique une interrogation tragique, incarnée par les personnages mais pour ainsi dire transcendante et suggérée par le sous-titre abstrait, « la calomnie » : qui sortira vainqueur de la lutte entre la vérité et le mensonge <sup>68</sup> ?

Paradoxalement, Jean-Baptiste n'est pas le personnage le plus concerné par cette question, bien qu'elle ait pour conséquence sa mort et qu'il apparaisse comme le champion de la parole divine, donc de la vérité <sup>69</sup>. L'enjeu véritable de cet affrontement est l'attitude finale d'Hérode : va-t-il céder aux pressions des *inuidi*? La Reine et Malchus font assaut de ruses et de calomnies auprès du tétrarque, jusqu'à ce qu'une ultime stratégie, aidée

---

66 Vers 1331-1346 de *Baptistes*.

67 L'atténuation du caractère angoissant de la mort participe de la représentation intériorisée de celle-ci, qui se développe et évolue, à partir d'anciens fondements chrétiens, dans la littérature de la Renaissance. Voir BLUM (C.), *La Représentation de la mort dans littérature française de la Renaissance*. Paris : Champion, 1989.

68 Au sens large, c'est-à-dire la pratique de l'artifice, de la fausseté et de la tromperie.

69 Il attache peu d'importance à sa vie terrestre et ne cherche à convaincre ou à se concilier ni Hérode ni Malchus ; en tant que prophète, il croit que la vérité éternelle et divine qu'il exprime s'impose d'elle-même et finira un jour par triompher. C'est pourquoi les autres le considèrent comme un homme *simplex* (Malchus qualifie ainsi Jean-Baptiste au vers 684) par opposition à l'intelligence retorse de ses adversaires.

par le hasard<sup>70</sup> et l'imprudence d'Hérode, leur permette d'arriver à leurs fins.

La mise en œuvre systématique de procédés subversifs visant la mort du prophète provoque l'attente anxieuse du public. La tragédie lui montre par quelle succession de faits et surtout de paroles la mort annoncée du prophète devient imminente, puis effective. Cette progression inexorable est ralentie par les échecs provisoires, mais renforcée par la haine croissante et l'opportunisme<sup>71</sup> des *inuidi*<sup>72</sup>. La question tragique que semble poser *Baptistes* peut se résumer ainsi : de quoi dépendent la vie et la mort d'un homme ? De la vérité de sa conduite, de la malveillance et de l'intelligence rusée de ses adversaires ou de la volonté divine ? Peut-être de toutes ces causes à la fois ?

On pourrait comparer la multiplication des stratégies de ruse dans *Baptistes* au mécanisme comique de la farce tel qu'il a été étudié par Bernadette Rey-Flaud<sup>73</sup>. Dans la farce, le rire est suscité par la répétition des fourberies réalisées aux dépens d'un personnage ridicule ou peu sympathique ; dans la tragédie de Buchanan, la progression de la ruse au service de la persécution d'un juste provoque appréhension, indignation ou même pitié. Cependant, dans les deux cas, l'émotion naît d'un même principe structurel.

Les échecs provisoires dans l'accomplissement des projets malveillants des *inuidi* n'affectent en rien l'amplification régulière du thème de la violence dans l'ensemble de la tragédie.

---

70 À moins qu'on ne considère que l'occasion du banquet d'Hérode est fournie par la Providence divine, si on admet que tous les événements de la Bible sont voulus par Dieu. Dans ce cas, on pourrait voir dans cet élément extérieur aux ruses des comploteurs la manifestation d'une force invisible et supérieure qui étreint la condition humaine.

71 La Reine a saisi l'occasion offerte par le banquet, événement anodin en lui-même, et par la danse de sa fille pour influencer sur le cours de l'action. Dramatiquement, l'importance de son intervention est soulignée par le fait qu'elle-même prononce le monologue de l'épisode VII.

72 Le Chœur commente la montée en puissance de leur haine (vers 894-895 et 966 *sqq.*).

73 Sur la farce, voir REY-FLAUD (B.), *La Farce ou la machine à rire : théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*. Genève : Droz, 1984.

Souvent associée dans la pièce à la notion de ruse<sup>74</sup>, la violence est constante dans le comportement des adversaires de Jean-Baptiste. Elle s'exprime verbalement et moralement jusqu'au dénouement, où elle devient effective.

Dès le premier épisode, Gamaliel comprend que Malchus cherche à recourir à la force, d'autant plus que Malchus évoque indirectement son désir de faire mourir Jean-Baptiste, en suggérant que leurs ancêtres l'auraient déjà condamné à mort<sup>75</sup>, puis il souligne qu'il faut s'en débarrasser « par la corde, le fer et le feu<sup>76</sup> ». Les avertissements de Gamaliel contre la réputation d'homme tyrannique usant de la force parce qu'il ne réussit pas à vaincre son ennemi par la raison<sup>77</sup> n'empêchent pas Malchus, dans l'épisode IV, de menacer Jean-Baptiste de la peine capitale<sup>78</sup> et de l'évoquer dans son monologue de la scène V<sup>79</sup>.

Quant à la Reine, à la scène II, elle pousse Hérode à la répression en insinuant qu'il doit « perdre » (*perdere*) Jean-Baptiste<sup>80</sup>. De plus, son recours à l'hypotypose relève d'une intention précise : elle veut prévenir une violence fictive en recourant la première à l'usage réel de la force, selon une logique de la coercition qu'Hérode adopte à l'épisode III, quand il décide de faire couler le sang pour, selon sa propre métaphore, remédier au mal naissant et étouffer la flamme avant qu'elle ne s'élève<sup>81</sup>.

---

74 Voir le vers 1011 prononcé par Jean-Baptiste pour évoquer les circonstances de sa mise à mort : *Vt uis tyranni cesset ac dolus [...]*.

75 Vers 180 de *Baptistes* : [...] *poenas luisset morte nebulo hic, non minis*.

76 Vers 191-192 de *Baptistes*.

77 Vers 208-211 de *Baptistes*, cités plus haut.

78 Vers 825 de *Baptistes* : *Horum pigebit, morte cum poenas lues*. (même expression qu'au vers 180).

79 Vers 869 de *Baptistes* : [...] *Baptistae necem*.

80 La Reine prononce le verbe *perdere* aux vers 373 et 374, elle emploie la périphrase *agendum est aspere* au vers 376, etc.

81 Vers 560-561 de *Baptistes* : *...gliscenti malo / Statim medendum est; antequam crescat, recens / Flamma opprimenda est [...]*. L'attention du lecteur est attirée par les coupes penthémimères des deux trimètres iambiques qui créent un parallélisme entre les deux vers, dont chaque premier hémistiche se termine sur un adjectif verbal d'obligation et son auxiliaire.

Dans l'épisode VIII, la phrase laconique de la Jeune Fille exprimant son funeste vœu <sup>82</sup>,

*Da in hac recisum lance Baptistae caput.*

le surprend par sa brutalité et sa crudité, mais elle ne fait que précipiter la réalisation de la décision qu'il avait prise. La discussion sur l'emploi de la force contre le peuple mécontent <sup>83</sup> éclaire d'un point de vue plus général le thème récurrent de la violence, qui trouve enfin son aboutissement concret dans la mort du prophète, préparée par les épisodes VII et VIII et racontée à la scène IX.

La juxtaposition des scènes, due à la disparité des thèmes religieux et politique, se résout donc en partie dans l'omniprésence et la progression de deux motifs corollaires, celui des manœuvres entreprises contre le héros par les *inuidi* et celui de la violence, qui concerne en réalité tous les personnages de l'intrigue <sup>84</sup>.

Le sentiment tragique émane dans *Baptistes* de la conscience qu'a le public du conflit qui se livre, à un niveau supérieur à celui des protagonistes, entre la vérité et le mensonge <sup>85</sup>.

Ce combat entre le vrai et le faux, dont l'issue inéluctable est la mort d'un innocent et la destruction de toutes les valeurs spirituelles et morales qu'il défend, n'est plus représenté comme au Moyen Âge par l'affrontement d'abstractions personnifiées (les allégories), il s'incarne, il est « intériorisé » dans les sentiments et les paroles des personnages <sup>86</sup>, qui se croient tous dans leur bon droit et ne se rendent pas vraiment compte de la lutte morale

---

82 Vers 1196 de *Baptistes*.

83 Vers 1211-1215 de *Baptistes*.

84 Jean-Baptiste y pense aussi lorsque, dans le sixième épisode, il évoque la *uis tyranni* (vers 1011) et le pouvoir de vie et de mort que détient le roi (vers 1028 : *mortem minatur alter...* et vers 1030-1031 : *...corpus alter perdere / Potest...*).

85 Le sous-titre *sive Calumnia* révèle la nature de l'affrontement au cœur de la tragédie : le porte-parole de la vérité divine est confronté aux mensonges de personnages en qui s'incarnent des forces maléfiques. *Sive* ici prend une valeur disjonctive proche de l'opposition.

86 Les personnages et le Chœur emploient beaucoup de termes abstraits et du vocabulaire moral, qui dans un drame médiéval auraient pu devenir des allégories à part entière, comme *sanctitas, crudelitas, pietas, ueritas, pudor, furor, calumnia, innocentia, inuidia, fraus, scelus, error, metus* etc.



que symbolisent leurs confrontations. Seul le Chœur devine la dimension profondément « éthique » de la tragédie, lorsqu'il commente dans son quatrième chant<sup>87</sup> les événements dramatiques en présentant dans une sorte de face-à-face la calomnie et la vérité, qu'il personnifie peu après<sup>88</sup>.

Par conséquent, la présence d'*inuidi* dans l'intrigue de *Baptistes* acquiert une valeur particulière pour au moins deux raisons.

En créant un nouveau type de personnages tragiques, les conseillers, Buchanan inaugure une longue tradition dramaturgique.

Par ailleurs, s'inspirant de nombreux écrits des penseurs contemporains et de ses réflexions personnelles sur la politique, l'humaniste souligne le rôle de la psychologie dans l'action dramatique comme dans les affaires publiques.

Loin de l'outrance sénéquienne, la peinture des caractères des *inuidi* dans *Baptistes* est essentielle dans la mesure où les personnages sont les incarnations de forces abstraites et intemporelles qui luttent de tout temps les unes contre les autres. Là réside sans doute la dimension tragique – et universelle – de cette tragédie, soulignée par le *Prologus* lorsqu'il identifie ce passage de l'Évangile aux événements actuels et souligne la permanence de la malveillance et de la ruse dans les comportements humains<sup>89</sup> : l'affrontement tragique est celui de la vérité et de la justice d'une part et d'autre part de la calomnie aidée de la violence, l'enjeu du combat étant la survie de l'innocence. On peut percevoir dans cette représentation pour ainsi dire psychologique d'un conflit manichéen l'empreinte, acceptée ou refoulée, du théâtre médiéval, qui n'est en rien incompatible avec l'élaboration d'une dynamique tragique originale, caractéristique de l'œuvre de l'humaniste écossais.

---

87 Vers 970-975 de *Baptistes*: *Illinc saeua calumnia / Dirae iuncta tyrannidi / Pugnat fraude nefaria. / Hinc innoxia ueritas / Nullo fulta satellite / Spernit terrificas minas.*

88 Voir le vers 985 : *...candida Veritas.*

89 *Baptistes*, vers 42-51 : *Porro uocare fabulam ueterem aut nouam / Per me licebit cuique pro arbitrio suo. / Nam si uetusta est ante multa saecula / Res gesta, ueteres inter haec censebitur. / Sin quod recenti memoria uiget mouum / Existimemus, haec erit prorsus noua. / Nam donec humunum genus erit, semper nouae / Fraudes nouaeque suppetent calumniae. / Liorque semper improbus premet probos. / Vis iura uincet, fucus innocentiam.*

**Annexe : Résumé de *Baptistes siue Calumnia (editio princeps : Londres, Thomas Vautrollier, 1577)***

Prologue : Le « *Prologus* » annonce le sujet, qu'il définit comme à la fois ancien et actuel.

1<sup>er</sup> épisode : Les Rabbins Malchus et Gamaliel exposent deux jugements opposés sur Jean-Baptiste, ascète qui blâme les mauvais ministres du culte traditionnel et prône la pénitence. Malchus, irrité par la tolérance de son collègue, le quitte pour aller se plaindre au roi ; Gamaliel médite sur les mauvais conseillers qui poussent les rois faibles à une vaine cruauté.

Premier chant du Chœur des Juifs, qui déplore la méchanceté et la ruse animant les hommes comme Malchus.

2<sup>e</sup> épisode : Entretien entre la Reine, qui veut faire arrêter Jean-Baptiste, et Hérode, qui voit en lui un saint.

3<sup>e</sup> épisode : Hérode le fait comparaître dans une sorte de procès, le prophète invoque comme défense son obéissance absolue à Dieu, le roi le congédie et réfléchit sur les difficultés de la fonction royale, puis il décide de punir Jean-Baptiste, qu'il juge rebelle.

Le Chœur implore l'aide de Dieu en professant sa foi en Sa toute-puissance, souvent manifestée par le passé.

4<sup>e</sup> épisode : Malchus, ayant affirmé son intention de triompher de Jean-Baptiste, qui est en train de vilipender les lévites, les scribes et les prêtres, interroge celui-ci sur sa « mission » ; la réponse du prophète est une reprise de l'Évangile selon saint Jean (1, 19-27), inspiré par le verset 40, 3 du Livre d'Isaïe annonçant la venue du précurseur du Christ. Malchus, ne saisissant pas l'allusion, met fin à l'entrevue en proférant des menaces.

Bref chant du Chœur contre les vices et les crimes qui ne restent pas impunis.

5<sup>e</sup> épisode : Malchus incite la Reine à circonvenir une fois encore Hérode pour obtenir l'exécution de Jean-Baptiste : ils feront désormais alliance contre ce dernier.

Le Chœur condamne l'envie et la calomnie, piliers de la tyrannie, et admire la constance du saint homme.

6<sup>e</sup> épisode : Jean-Baptiste, averti par le Chœur qu'un danger extrême le menace, proclame qu'il ne redoute pas la mort, bref moment de passage vers une vie éternelle et meilleure.

Le Chœur affirme son espoir en la vie future, repos éternel des justes, enfer pour les mauvais.

7<sup>e</sup> épisode : La Reine, seule sur scène, fait le très bref récit du festin où sa fille a dansé « récemment » pour Hérode, qui a promis à celle-ci n'importe quelle récompense ; elle a juré à sa mère de demander la tête du prophète.

8<sup>e</sup> épisode : Apprenant le souhait de Salomé, Hérode tente de s'y dérober, car il craint que la mort d'un homme aimé du peuple ne provoque au moins un fort mécontentement ; la Reine affirme alors qu'elle assumera seule la responsabilité de l'exécution, pour faire un exemple auprès de la foule.

Le Chœur déplore l'impiété de ses contemporains et annonce le châtement prochain d'Israël, souillé du sang innocent du prophète (la prise et la destruction de Jérusalem par Titus en 70 après J.-C.).

9<sup>e</sup> épisode : Un messager annonce brièvement au Chœur la décapitation de Jean-Baptiste, en lui rappelant que la mort est pour les croyants une délivrance et non un malheur.





Éric SYSSAU

Doctorant, Centre Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

### EXPRESSIONS DE L'ENVIE DANS LA *PALÆSTRA* DE JEAN ROSE, ÉLÈVE AU COLLÈGE DE NAVARRE (1557-1558)

La Bibliothèque municipale de Chaumont (Haute-Marne) conserve, sous la forme de la *Palæstra* de Jean Rose <sup>1</sup>, un précieux témoignage des études et des loisirs d'un élève du collège de Navarre à la fin des années 1550. Ce recueil d'« Exercices » abonde en vers latins. Une tragédie tirée de l'histoire nationale, intitulée *Chilpericus*, et deux actes tragiques bâtis autour des personnages d'Antoine, Cléopâtre et Octavie y attestent la part que prenaient alors dans l'enseignement des collèges parisiens la composition et la représentation de pièces latines.

La biographie de Jean Rose, né entre 1540 et 1543, est incertaine. Seigneur de Poinsons et Donnemarie, sans postérité sinon une fille, il est constamment qualifié, dans des actes égrenés de 1571 à 1582 <sup>2</sup>, d'« escuier, licencié es droictz, bailli de la principauté de Joinville ». Il est peut-être décédé en 1593, en tout cas avant son frère Guillaume, dont la succession comprend en 1602 la seigneurie de Donnemarie. Sa famille occupe une position éminente à Chaumont. Son grand-père, Guillaume Rose, licencié en lois, lieutenant puis bailli de Joinville, a été procureur des habitants. Jean Rose dit « Longue-Barbe », son père, est conseiller du roi au siège présidial et prévôt. Ses oncles Adrien et Gilles Rose sont respectivement chanoine, doyen de l'église Saint-Jean-Baptiste, et élu de la ville, avocat au bailliage. Un demi-frère plus âgé, Claude, deux frères cadets, Nicolas et Adrien, suivent comme Jean l'exemple de leurs père et grand-père. Un dernier membre de la fratrie, Guillaume, se distingue : ayant étudié, comme Jean

---

1 Bibl. mun. Chaumont (Les Silos, Maison du livre et de l'affiche), ms I 5 k.

2 Arch. dép. Haute-Marne, 2 G 404, 405, 407 (archives de l'église Notre-Dame de Joinville).

Rose, au collège de Navarre, il deviendra doyen du chapitre de Chaumont, prédicateur du roi Henri III, évêque de Senlis, et l'un des grands orateurs de la Ligue.

La *Palæstra* – seule œuvre connue de Jean Rose – est un manuscrit de 189 feuillets, d'environ 16 centimètres sur 24, relié en veau, frappé de fleurons et de cartouches losangés, doré sur tranche. Selon la page de titre, son auteur la composa de sa seizième à sa dix-septième année. L'une des dernières pièces célèbre la victoire du duc de Guise à Thionville, emportée le 22 juin 1558 : le recueil embrasserait ainsi l'année scolaire 1557-1558, en reprenant peut-être quelques compositions de l'année précédente. Si l'on en croit les titres de plusieurs poèmes, ces années virent Jean Rose passer de la classe de première – dernière du cycle de grammaire – à celle de dialectique.

Dans l'épître dédicatoire qu'il adresse à son père, l'adolescent exprime son goût pour la poésie, « loisir mesuré et honnête des Lettres ». Il se défend péniblement d'y sacrifier au détriment de ses obligations strictement scolaires et demande indulgence pour ses vers, composés « à temps perdu<sup>3</sup> » :

Pour ce qui concerne les vers que voici, je ne doute pas que tu reprocheras à la plupart d'être verbeux, puérils, peu travaillés, négligés et peu dignes de tes regards – ce que tu me pardonneras facilement si tu penses à mon âge et au temps depuis lequel j'embrasse cette étude, qui n'est certes pas de deux ans, mais à peine d'un, puisque pendant le premier j'ai appris les rudiments, pendant le suivant me suis exercé, et que pour cela il ne peut se faire qu'ils soient parfaits [...].

Outre les deux essais dramatiques que nous avons mentionnés, le recueil comporte 250 poèmes, du distique au dialogue de plus de 200 vers. 40 % en sont des exercices littéraires relativement impersonnels, consistant par exemple en une version latine des 56 premiers emblèmes du *Théâtre des bons engins* de Guillaume de la Perrière ; 40 % sont des épigrammes, élégies, requêtes ou épitaphes adressées à ses condisciples et à ses professeurs ; 15 % sont d'horizon familial ; les 5 % restant se partagent entre poèmes religieux et vers dédiés au cardinal de Lorraine et au duc de Guise.

La tragédie *Chilpericus*, comptant 1308 vers, tire sa matière, comme le note l'auteur en marge de son « argument » et comme l'atteste l'analyse du texte, des chroniques latines de Paul Émile et de Robert Gaguin. On y

---

3 ROSE (J.), *Palaestra*, f. 5.

assiste à la chute du puissant et cruel Chilpéric, petit-fils de Clovis, assassiné sur ordre de son épouse adultère, Frédégonde. Une recherche lexicale systématique ne permet de relever qu'une quinzaine de lieux, dont trois seulement, comportant précisément le substantif *invidia* ou le verbe *invidere*, sont vraiment intéressants pour notre propos.

Le premier acte échappe à ces relevés : après que l'ombre de Clotaire, père de Chilpéric, a déploré l'état calamiteux du royaume et entrevu l'issue fatale, un messager rapporte le meurtre de Sigebert, frère de Chilpéric, par deux hommes de main de Frédégonde. Au deuxième acte, Chilpéric se présente fièrement comme seul roi des Francs. Mais son fils Clovis lui décrit la situation réelle du royaume, dévasté par les guerres. À l'évocation de ce chaos, Chilpéric déplore que la Fortune jalouse le succès qu'elle a hypocritement favorisé <sup>4</sup> :

CHILP.  
*O tam cruento Marte non fœlix mihi  
 Fortuna bifrons, certa perpetuam fidem  
 Nulli tenere ! Mittitur semper Venus  
 A te datura signa damnosi canis.  
 O tumida semper fluctibus necnon nobis  
 Mobilior ! Invida prosperis nautas capit  
 Trinacria Syren voce dum carmen sonat.  
 Stultos amantes Lais et Tais solent  
 Hac arte capere. Ludis infœlix viros  
 Fortuna cunctos grata perpetuo neces,  
 Vicisse Marte nuper ancipiti volens  
 Jactura, quo me premeret ingens et magis  
 Noxia, priori luce victorem volens  
 Regno potiri fratre cæso turpiter.  
 At ista verba fœminas potius decent  
 Patientis animi quam viros. Jam mobilis  
 Fortuna, quidvis tentet, in me nil potest.  
 Illi virilis robur opponam meum.*

Ô Fortune au double visage, malheureuse pour moi dans une guerre si sanglante, toi qui es décidée à ne conserver pour personne une foi constante ! Tu amènes toujours le coup de Vénus pour donner finalement les marques du chien funeste. Ô toujours tempétueuse, et pour nous pas moins mobile que les flots ! Jalouse de leur prospérité, elle s'empare des marins pendant que la sirène sicilienne fait résonner son chant. Lais

---

4 ROSE (J.), *Palæstra*, f. 133 r/v : *Chilpericus*, acte II, v. 209-226. Cette association est assez classique pour figurer aussi dans une autre pièce, jouée en octobre 1557 au collège de Navarre, *De sinistro fato Gallorum* [...] : cf. BnF, ms latin 8136, vv. 968 (*lege fatorum invida*) et 1735 (*cum invidit huic fortuna furens*).

prendre leurs stupides amants par cet art. Par tes jeux, malheureuse Fortune à jamais aimable, tu ferais mourir tous les hommes, toi qui voulais autrefois que j'aie vaincu en une guerre douteuse, dans laquelle une défaite me pressait, immense et très nuisible, toi qui voulais qu'à la première lueur je sois maître du royaume, après avoir honteusement tué mon frère. Mais ces paroles conviennent plutôt aux femmes qu'aux hommes au cœur endurant. Déjà, quoi que tente la fuyante Fortune, elle ne peut rien contre moi. Je lui opposerai virilement ma force.

Sur ces mots, Chilpéric se reprend et charge son fils de ranimer les forces de son peuple. Mais l'héritier de la couronne meurt. Au troisième acte, un vieillard assure à Frédégonde que la cause de tous les maux est la cruauté du roi, que Dieu veut amener à résipiscence. Chilpéric, de son côté, déplore la dévastation du pays par de terribles phénomènes naturels. Frédégonde, sur les conseils du vieillard, lui expose ses péchés, la justesse de la punition divine, la nécessité de se racheter. Elle emprunte à Tirésias une phrase qu'il prononce dans l'*Œdipe* de Sénèque (v. 387) <sup>5</sup> :

FRED.

*His invidibus quibus opem quæris malis.*

Ton regard sera plein d'envie pour les malheurs auxquels tu souhaites remédier.

Chilpéric donne raison à son épouse, se repent, se montre très large pour son peuple. Au début du quatrième acte, le roi exprime sa satisfaction du repos qu'accordent les dieux. Un fils vient de lui naître. Il espère qu'il parviendra à l'âge de régner et s'en acquittera bien. Mais cet apaisement est bref : l'on voit bientôt Frédégonde en conciliabule avec sa nourrice, à laquelle elle avoue son amour pour le connétable Landri, puis se lamenter seule, terrifiée à la pensée de Chilpéric. Survient Landri, et pour nous un dernier passage intéressant, alors que se précipite l'issue de la pièce <sup>6</sup> :

LAND.

*Jocemur ambo : more rex absens suo est.*

*Iam discumbemus, grata fit ea absentia.*

*Ad nos redire nequeat optavim lubens.*

*Quid iste vultus horridas præfert notas ?*

*Quidnam moratur lingua, gaudia eripit,*

*Ridere vultu splendido vel regio ?*

*Aut quid morans more nunc solito loqui,*

*Quid tacita versas, quidve, consilii impotens,*

*Tumido feroces impetus animo geris ?*

---

5 *Ibid.*, f. 142 : *Chilpericus*, acte III, v. 496.

6 *Ibid.*, f. 155 : *Chilpericus*, acte IV, v. 924-941.



*Effare quæso : serius video tua  
Consilia in animo posse comprimere agnita.*

FRED.

*Invidia pulsat pectus, hoc animum jugo  
Torquet cupido turpis et vinci vetat.  
Et inter istas mentis obsessæ faces,  
Fessus quidem et dejectus et pessundatus  
Pudor rebellat, mente fractus improba.  
Aliud periculum membra contorquet mea,  
Exauget aliud gravius his multo malum.*

LANDRI – Amusons-nous tous deux : le roi est absent à son habitude. Voici que nous allons nous coucher ; son absence devient aimable. J'aurais volontiers souhaité qu'il ne puisse revenir vers nous. Pourquoi ton visage présente-t-il ces symptômes effrayants ? Pourquoi donc ta langue s'interrompt-elle et dérobe-t-elle nos joies, le rire sur ton visage rayonnant, sur ton visage de reine ? Et pourquoi interromps-tu maintenant le cours habituel de tes propos ? Quelles pensées médites-tu en silence, et pourquoi, irrésolue, portes-tu en ton cœur impétueux de fougueux élans ? Parle, je t'en prie : je vois qu'il est trop tard pour que tu puisses réprimer en ton cœur tes résolutions, bien perceptibles.

FRÉDÉGONDE – L'Envie fait battre mon sein. Une honteuse passion tourmente mon cœur sous un tel joug et interdit d'être vaincue ; et au milieu de ces torches de mon esprit assiégé, mon honneur certes abattu, et vaincu, et terrassé, se rebelle, brisé par un esprit pervers. Un autre danger tourmente mes membres ; s'accroît un autre mal bien plus grave que ceux-là.

La reine révèle à son amant que le roi a découvert leur adultère. Elle l'engage à l'assassiner. Le cinquième acte consiste essentiellement dans le récit du meurtre de Chilpéric, attribué par son épouse à des hommes de Brunehilde, veuve de Sigebert.

Le dernier extrait semble faire intervenir l'Envie à un moment crucial. Sous son impulsion s'altère la raison de Frédégonde, peu avant qu'elle ne soumette son projet de meurtre. L'envie serait-elle le ressort de la pièce ? L'idée est séduisante, d'autant que ces vers ont pour attrait supplémentaire de soulever le problème de la représentation physique de l'Envie, des expressions du geste, du visage, qui visiblement lui donnaient corps sur scène. Mais la recherche des sources littéraires de la pièce fait perdre toute originalité à la question de Landri et à la réponse de son amante : le passage reprend textuellement les vers 126-127 et 134-138 de l'*Agamemnon* de Sénèque<sup>7</sup>, où la réplique est donnée à sa nourrice par Clytemnestre. Il est

---

<sup>7</sup> Respectivement *Quid tacita versas quidve consilii impotens / tumido feroces impetus animo geris* et *Invidia pulsat pectus hoc animum jugo / torquet cupido turpis et vinci*

difficile de préciser si le terme d'« Envie » a suscité l'emprunt, auquel cas il garderait son intérêt, ou si Jean Rose a seulement eu recours, dans une certaine précipitation, à Sénèque pour amorcer une tirade importante, une scène « à faire ». Cette hypothèse est sans doute celle à retenir : le procédé est familier à Abel Souris, alors régent au collège de Navarre, qui, pour commencer les scènes-clés de *De sinistro fato Gallorum* [...] <sup>8</sup>, n'hésite pas à plagier, un peu plus subtilement, Sénèque, ou d'autres poètes latins contemporains, George Buchanan et Claude Roillet.

Dans le second essai dramatique de la *Palæstra* – 519 vers d'une pièce lacunaire que nous intitulons par commodité *Antonius* – entre d'abord en scène Antoine, se félicitant du sort que lui a réservé la Fortune. Heros, un serviteur, le met cependant si bien en garde contre les retournements de celle-ci qu'il se trouble et se rappelle opportunément le rêve qui a perturbé sa nuit. Cléopâtre lui est apparue, s'offrant à lui avant d'être saisie d'inquiétude et d'évoquer un avenir menaçant, la haine prochaine du peuple romain. Antoine envoie Heros chercher un interprète à ce songe. Pendant ce temps, la furie Érymnis – qui poussa au crime Thésée, Thyeste, Œdipe et ses fils, Phèdre, Médée (on reconnaît là les héros sénéquiens) et tant d'autres hommes – voyant s'approcher Antoine d'un pas superbe, se promet d'en faire sa prochaine victime. Lui, qui se tourmente de son rêve, implore les puissances infernales d'écarter les malheurs. Érymnis se gausse de lui : elle vient non le servir mais exécuter les ordres des dieux. Elle lui enjoint de se conduire en despote, comme un nouveau Sylla, de quitter son épouse pour Cléopâtre. Antoine, épouvanté, s'enfuit ; Érymnis regagne les Enfers. Dans la scène suivante, un messager engage Cléopâtre à se réjouir : Antoine lui promet le mariage. Cette nouvelle désespère la reine. Mais sa rencontre avec le général prend une tournure inattendue : ils s'enflamment d'amour l'un pour l'autre. Un chœur d'Égyptiens chante les noces et la paix. L'acte suivant intéresse peu notre sujet : il est empli des plaintes nocturnes d'Octavie, nouvelle Pénélope, redoublées par la nouvelle de sa répudiation. À sa suite, un chœur de Romains déplore que ni la raison, ni les attraits d'Octavie, ni le respect que lui devait son époux n'aient préservé leur mariage « politique ». La force de

---

*vetat / et inter istas mentis obsessae faces / fessus quidem et dejectus et pessumdatus / pudor rebellat.*

8 Voir *supra* note 4.

la passion amoureuse a tout emporté. L'inquiétude de la guerre civile se fait jour.

Peu d'indices permettent d'imaginer l'ensemble de la tragédie. Il est cependant vraisemblable que le premier acte, précédant le fragment conservé, donnait la parole à l'ombre de César. Antoine, plus que Cléopâtre, serait le personnage principal. Dans cette hypothèse, la furie Érymnis, qui ne réapparaissait sans doute pas une fois son office accompli, a un rôle central, dans la mesure où elle est celle par qui le malheur arrive. Ni le terme d'Envie, ni le lexique afférent, ne sont employés. Érymnis partage cependant bien des traits avec l'Envie décrite dans les poèmes de Jean Rose que nous aborderons dans un instant : même origine infernale, même rage, mêmes excès. Elle est associée à Médée, terrible modèle de jalousie amoureuse, à l'instar d'une autre furie apparentée à l'Envie, Tisiphone, qui suggère ailleurs au poète ses pires vers. L'ambiguïté d'Érymnis est plus profonde encore. Elle se présente en effet comme l'exécutrice des ordres des dieux d'en bas, pourvue d'un mandat très général : force de « régulation » autonome, elle cherche et trouve d'elle-même sa victime, qui est de préférence un souverain au faîte de son pouvoir. Aiguillon des vengeances, agent du crime, Érymnis se confond ainsi et avec l'Envie, et, par sa prédilection pour les puissants, avec la Fortune. Elle n'est qu'un rouage, mais particulièrement vicieux : dans le cas d'Antoine, elle agit par l'intermédiaire de la passion amoureuse.

Si dans *Chilpericus* le recours au texte sénéquien dissuade de prêter une véritable force à l'intervention de l'Envie, même au moment où la pièce bascule ; si dans *<Antonius>* le personnage d'Érymnis ressortit au champ de l'Envie, tout en étant privé de son vocabulaire, l'expression de cette passion est indéniablement familière à Jean Rose. Car l'Envie, ou plutôt la prévention à son encontre, est, de son aveu très oratoire, la cause précise pour laquelle il envoie ses vers à son père, à Chaumont. Il écrit ainsi dans son épître <sup>9</sup> :

*[...] Nullius enim gloria ab Invidiæ morsibus intentata evasit. Nam si eos qui ab initio cœperunt cæteros ingenii gloria antevertere enumeremus, vix ex proluxa omnium enarratione inveniemus quemquam qui ab eorum conatibus intactus exiverit. Quid enim ? Nonne ab illo Homeri vatum coriphæ detrectatore cœteri nomen acceperunt, si Martiali credimus ? Ingenium magni detraxit livor Homeri. Quisquis es ex illo Zoile nomen habes. Nonne postea Bavius et Mævius Vergilio suam inviderunt gloriam ? Cæteros prætereo.*

---

9 ROSE (J.), *Palæstra*, f. 3 r/v, épître dédicatoire.

*Cum hanc rem fugientes plerique in latebras secesserint, procul ab hominum sodalitia, patr->amque, qua nihil charius, hujus fugiendæ causa rel->nquerint, Iphicrates enim in Thracia, Conon in Cipro, Timothæus in Lesbo, Chabrias in Ægipto, Chares in Sigæo, alienis terris vixerunt. Apud Romanos etiam Pompeius, post tot triumphos et imperia, domi se continebat, raro in publicum Invidiæ metu prodiens. Unde merito Syllius exclamavit : « O dirum exitium mortalibus ! O nihil unquam crescere ne magnas patiens exurgere laudes Invidiæ ! » Quæ cum mecum tacita meditatione percurro, Romam mihi fugiendam cum Pompeio, domique manendum existimo. Malo enim tibi, qui nostratum decus splendorque nostri soli refulges, hanc meam palestram, quæ est τὰ γυμνάσια τῆς ψυχῆς εἰς ποίησιν (hoc est exercitatio mentis in pœsi) a te solo legi, rurique aut domi manere, quam in aliorum conspectum prodire. [...]*

La gloire de personne, en effet, menacée par les morsures de l'Envie, n'y a échappé. Car si nous dénombrons ceux qui, dès l'origine, commencèrent à devancer les autres par la gloire de leur talent, nous aurons peine à trouver dans leur longue énumération quelqu'un qui soit sorti indemne de leurs attaques. Quoi donc ? Est-ce qu'ils ne reçurent pas tous leur nom, si nous en croyons Martial, de ce détracteur d'Homère, le coryphée des poètes ? Qui que tu sois, tu tiens ton nom de ce Zoïle qui par dépit décria le talent du grand Homère. Est-ce qu'ensuite Bavius et Mævius n'envièrent pas à Virgile sa gloire ? Je passe sous silence tous les autres. Lorsque, fuyant cette situation, la plupart se retirèrent à l'abri, loin de la compagnie des hommes, et quittèrent, pour y échapper, leur patrie alors qu'ils n'avaient rien de plus cher, ils vécurent en effet dans des terres étrangères, Iphicrates en Thrace, Conon à Chypre, Timothée à Lesbos, Chabrias en Egypte, Chares à Sigée. Chez les Romains aussi, Pompée, après tant de triomphes et de commandements, se renfermait chez lui, sortant peu en public par crainte de l'Envie. D'où Silius s'exclama à juste titre : « Ô funeste ruine pour les mortels ! Ô Envie, ne supportant jamais que rien ne croisse, ni que de grandes louanges s'élèvent ! » Ce que j'expose dans cette méditation silencieuse avec moi-même, c'est que j'ai à fuir Rome avec Pompée, et j'estime devoir rester à la maison. Je préfère en effet que toi seul, qui resplendis, honneur des nôtres, lumière de notre sol, lises ma *Palæstra* que voici, qui est τὰ γυμνάσια τῆς ψυχῆς εἰς ποίησιν (c'est-à-dire un entraînement intellectuel à la poésie), qu'elle reste à la campagne ou à la maison, plutôt que de paraître sous le regard d'autrui.

Redoublant ce propos initial, la cinquième pièce de vers du recueil, succédant à l'épître et à quatre prières liminaires au Père, à la Vierge et aux saints, est une attaque « Contre l'Envie » (*In Invidiam*). Jean Rose prend ainsi à partie l'allégorie <sup>10</sup> :

*Si me Cælicolum scribentem turba piorum  
Sacra juvet, quorum nomina sacra voco,  
Vix tamen efficiet ne livida lingua veneni  
Istæc sæpe sui morsibus inficiat.  
Sic mihi non satis est superiorum numina divum  
Istæc scribenti poscere læta viro,*

10 *Ibid.*, f. 6 v-7 v, pièce 5.

*Sed pellendus edax ad pallida Tartara Livor,  
 Et removenda mihi livida lingua procax.  
 Nam prebere viro medicamina sana dolenti  
 Vix expers medicus dixerit esse satis,  
 Nam removenda prius quæ noxia multa supersunt  
 Ut vires habeat sana medela suas.  
 Audi propterea, quæ pectora docta virorum  
 Summorum mordax inficis Invidia,  
 Audi, inquam, subitoque gradus hinc longius effer :  
 Non mea sunt morsu carmina digna tuo.  
 Nam si forte petas juvenilia carmina Livor,  
 Meque venenosis morsibus at<er> premas,  
 Cum mea vix summis gustarint carmina labris  
 Pierios fontes Aoniosve lacus,  
 Hinc tibi nullus honor, tibi gloria nulla futura est,  
 Parvaque mutato carmina more petes :  
 Ergo tuæ morem naturæ pallida serva,  
 Scriptaque doctorum, non mea, quæso, pete.*

Quand bien même la sainte foule des bienheureux, dont j'invoque les saints noms, seconderait mes écrits, ils auront peine à faire qu'une langue dépitée ne souille souvent ceci des morsures de son poison. Ainsi, il ne me suffit pas de réclamer favorable à l'homme écrivant ceci la puissance des dieux d'en haut, mais j'ai à repousser vers le blême Tartare le vorace Dépit, et à écarter l'insolence d'une langue dépitée. Car un médecin expérimenté aura peine à dire qu'il suffit de fournir à un homme souffrant de nombreuses nuisances qui demeurent. C'est pourquoi écoute-moi, toi qui souilles les savants cœurs des hommes les plus grands, mordante Envie, écoute, dis-je, et soudain porte tes pas fort loin d'ici. Mes vers ne sont pas dignes de ta morsure. Car si tu viens à attaquer, Dépit, des vers de jeunesse, et, noir, tu m'oppresses de tes morsures empoisonnées, alors que mes vers ont à peine goûté du bout des lèvres les sources des Piérides ou les lacs d'Aonie, tu n'en tireras aucun honneur, aucune gloire à l'avenir, et tu attaqueras, contre ton habitude, de petits vers. Observe-donc, blême, l'habitude de ta nature, et attaque, je t'en prie, les écrits des savants, non les miens.

Il ne s'agit pas seulement, pour le jeune homme, de s'approprier quelques lieux communs de la réception littéraire. Sa foisonnante activité poétique provient en effet en partie d'une âpre concurrence pour le titre de « premier poète » du collège avec un élève de seconde, donc probablement un peu plus jeune que lui, dont il latinise le nom en *Jacobus Querculus*<sup>11</sup>. Jean Rose rapporte ainsi ces circonstances<sup>12</sup> :

---

11 Jacques Chesneau ? L'emploi, rarissime certes, de la forme *A Quercu*, et la présence d'un *Petrus du Chesne* dans la liste des boursiers artiens fournie pour l'année 1558 par Jean de Launoy (*Navarrae Gymnasii parisiensis Historia*. Paris : Veuve Martin, 1677, p. 412) ont amené à retenir la forme Jacques du Chesne.

[...] *Me enim, ut quod sentio ingenue fatear, ad hoc studium pellexit opinio quædam qua mihi persuadebam, dum in hoc laborarem, et in loquendi ornatu laborarem, tum præterea delectatio et suavitas quam ex ea percipiebam, conjuncta gloriæ qua cæteris meis condiscipulis studiorumque æmulis præstare studebam — in eoque, ut ex meis præceptoribus manifestum erit, non infimus fui. Inter eosque erat mihi quidam nomine Querculus (ad quem multa meorum epigrammatum hic descripsi) primum adversarius obtrektorque laudum mearum, secundi ordinis condiscipulorum suorum hortatu, quorum in pœsi facile princeps erat [...].*

Moi, en effet, pour avouer franchement ce que j'ai à l'esprit, j'ai été porté à cette étude par l'opinion dont je me persuadais que, pendant que je travaillais à cela, je travaillais également à l'ornementation du discours ; et ensuite, par la délectation et le plaisir que je prenais à elle, jointe à la gloire par laquelle je m'efforçais de l'emporter sur tous mes autres condisciples et camarades d'étude – et en cela, comme on le saura de mes précepteurs, je ne fus pas le dernier. Et parmi eux il y avait quelqu'un du nom de du Chesne (j'ai recopié ici beaucoup de mes épigrammes à lui adressées), d'abord mon adversaire et le détracteur de mes louanges, à l'exhortation de ses condisciples de seconde, dont il était facilement le premier en poésie.

Seize pièces sont adressées nominale­ment à Jacques du Chesne. D'autres illustrent la querelle, comme celle-ci, évoquant la rivalité qui opposa au v<sup>e</sup> siècle Zeuxis d'Héraclée à Parrasius : les raisins peints par Zeuxis avaient trompé des oiseaux, mais lui-même prit pour vrai le rideau peint sous lequel Parrasius feignait de cacher sa propre œuvre. La courte pièce est intitulée « À quelque Zoile » (*Ad quendam Zoilum*)<sup>13</sup> :

*Omnes certando scriptis contendere tecum  
Vis, nimis effers laudibus ingenium,  
Ipse tuo quendam læsisti nuper iambo.  
Quam lædas posthac Zoile cerne peius :  
Nam si Parrasium Zeuxis fortasse lacessas,  
Pro scriptis pœnas dedecus atque feres.*

Tu veux que tous, en luttant par écrit, se mesurent à toi, tu exaltes ton talent avec d'excessives louanges, tu as toi-même récemment offensé quelqu'un par tes iambes. Comprends désormais, Zoile, combien tu blesses fort grièvement : car si, comme Zeuxis, tu venais à provoquer Parrasius, tu subirais châ­time­ment et déshonneur à raison de tes écrits.

Dans une « stèle » adressée à Jacques du Chesne après leur réconciliation (*Ad eundem Jacobum Querculum alius Ciphus*), Jean Rose ne résiste

12 ROSE (J.), *Palæstra*, f. 4 v, épître dédicatoire (suite).

13 *Ibid.*, f. 10 v, pièce 11.

pas à évoquer leur haine passée et à employer de ce fait à nouveau le lexique de l'Envie <sup>14</sup> :

*Fronte supercillum posuisse putatur uterque  
 Nostrum quos carmen junxit amore pares.  
 Summis nos odiis mutuo gessimus  
 Plena livoris rabiosa corda.  
 Dum me vituperas tuo  
 Carmine tristi,  
 Musa feroci  
 Respondens animo tibi  
 Verba dat versu simili loquuta,  
 Illis flagitiis digna minacibus,  
 Cum me læsisses carmine falsidico,  
 Alterius cutibus reddens oppropria mille.  
 Sed jam cessasti torquere oppropria versu :  
 Sic mea pacifice musa nefanda tacet.  
 Hoc fœ[d]us maneat marmore durius,  
 Impetu nullo valeat moveri.  
 Sic si firmius amor manet,  
 Tempus in omne  
 Musa probabit,  
 Summis laudibus efferens,  
 A Quercu merito tuam pœsim.  
 Si fricare manum non dubitet manus,  
 Vivamus juncti fœdere perpollito.  
 Quercule et inter nos summisit Zelus amoris.*

Nous sommes tous deux supposés avoir déposé de notre front l'arrogance, nous que nos vers ont liés, égaux en amitié. Nous nous sommes montré mutuellement, dans la plus grande haine, des cœurs enragés pleins d'Envie. Tandis que tu me rabaisais dans tes vers funestes, ma Muse répondant féroce­ment te payait de mots prononcés dans un mètre semblable, dignes de leurs scandaleuses menaces, lorsque tu m'avais blessé par des vers menteurs, rendant mille injures aux coups l'un de l'autre. Mais désormais tu as cessé de lancer des injures dans tes vers : ainsi ma Muse impie se tait pacifiquement. Que ce traité demeure plus solide que le marbre, qu'aucun assaut ne l'ébranle. Ainsi, si l'amitié reste assez ferme, ma Muse l'approuvera pour toujours, exaltant à juste titre avec les plus grandes louanges, du Chesne, ta poésie. Si nos mains n'hésitent pas à se serrer, que nous vivions liés par un traité définitif. Et entre nous, du Chesne, s'est installé le zèle de l'amitié.

Il en va de même dans une autre pièce adressée au même camarade <sup>15</sup> :

*[...] Ante hæc cum rabidis crudeles mittimus iras  
 Verbis vique vicem verba canina damus.*

14 *Ibid.*, f. 67v-68, pièce 128.

15 *Ibid.*, f. 74 r/v, pièce 140 (extrait).

*Noster iambus erat serpentis pelle tegendus,  
 Lumine non dignus noster iambus erat.  
 Quod si nos cuiquam decuisset mittere librum  
 Et dare nos odiis verba loquuta meris  
 Cartula sanguineo tum nostra rubore micare  
 Deberet flammis atque referre rubens.  
 Essent nigra tamen furioso mixta colori,  
 Cum referant dites hæc nigra tartareos.  
 Quos non Pieridum præbebat cœtus iambos —  
 Qui cœtus nescit talia verba loqui —  
 Ea quos Thisiphone rabido præbebat hiatu  
 in rabiem vertens livida corda simul. [...]*

Avant cela, nous nous laissons, avec des mots enragés, aller à de cruelles colères, et avec force nous adressons l'un à l'autre en roquets. Nos iambes devaient se couvrir de peau de serpent, nos iambes n'étaient pas dignes de la lumière. Et s'il nous avait paru séant d'envoyer à qui que ce soit un livre, et de lui confier nos paroles dites en pure haine, notre cahier devrait palpiter d'une honte sanglante, et, honteux, rabattre ses flammes. Elles seraient noires pourtant, bien que mélangées aux couleurs de l'égarement, rappelant par leur noirceur les riches habitants du Tartare. Les iambes que la troupe des Pierides ne fournissait pas – laquelle troupe ne sait dire de telles paroles – Tisiphone les fournissait de ses lèvres écumantes, mettant en même temps en rage les cœurs envieux.

Si Jean Rose ne se cache pas de cette rivalité haineuse et un peu puérile, s'il s'y attache une fois celle-ci passée, c'est qu'elle comporte des aspects positifs. Il les souligne ainsi <sup>16</sup> :

*[...] qui, post ultro citroque jurgia inter nos et convitia habita plurima, socius et consors gloriosi laboris factus est mutatis animis nostris. Qui profecto me non solum odii nostri tempore, sed post reconciliationem etiam me ad carmen in quo illi nunquam cesseram stimulabat vehementer. Nam cum illo certare fuit mihi gloriosius quam adversarium omnino non habere, cum præsertim non modo nunquam illius cursus a me impeditus, aut ab illo meus, sed contra semper alter ab altero adjutus communicando movendo et faciendo. [...]*

[Du Chesne], après les altercations réciproques et les invectives survenues en nombre entre nous, est devenu mon allié et le co-auteur d'un glorieux travail, après que nous avons changé nos sentiments. Lui assurément me stimulait beaucoup, non seulement au temps de notre haine, mais aussi après notre réconciliation, à composer, en quoi jamais je ne lui avais cédé. Car rivaliser avec lui me fut plus glorieux que de n'avoir absolument aucun adversaire, surtout que non seulement jamais son progrès ne fut gêné par moi, ou par lui le mien, mais qu'au contraire ils furent toujours favorisés l'un par l'autre, par le partage, l'excitation, la réalisation.

---

16 *Ibid.*, f. 4 v, épître dédicatoire (suite).



Confrontation publique, application à mieux faire, production de textes nouveaux en réponse : en cédant à l'Envie, les deux élèves se laissaient à leur insu entraîner à une vertueuse émulation. L'aveu contraint d'un mérite supérieur amenait à refuser vaniteusement à l'autre tout éloge, suscitait l'hostilité, la haine, la volonté de vengeance, si bien qu'il paraissait préférable de constituer l'Envie en une force autonome, personnifiée, une fureur dont on souffre, qui ronge et tourmente. Il suffisait de reconnaître le bien et le mérite de l'autre, de se réconcilier, pour éprouver non plus du dépit, mais un sentiment volontaire, courageux, sincère, rendant l'âme féconde et la portant même au-dessus de ce qu'elle enviait. Aidé sans doute par quelque professeur, Jean Rose redécouvre à cette occasion l'un des principaux ressorts de la pédagogie des collèves.

Ceci nous ramène, sans doute, à notre théâtre. En effet, la copie d'«*Antonius*» à la suite de *Chilpericus* est ainsi introduite (*ibid.*, f. 167) :

J'avais encore deux comédies que j'avais décidé d'ajouter à ces vers, mais, m'étant arrêté après avoir déjà recopié ici une tragédie, voyant que ce volume ne pouvait contenir aucune d'elles, j'ai préféré, quoi qu'il reste à remplir, le remplir d'écrits d'un style plus grave, plutôt que de lui confier quelque-une de leurs imperfections. J'ai donc fait suivre deux actes, le deuxième et le troisième d'une tragédie que j'ai commencé à écrire pour la produire en public, d'autres condisciples achevant les autres actes. En conséquence, ne t'étonne pas de ce que je te confie une chose imparfaite, le faisant à l'exemple de Sénèque, le coryphée des tragiques – dont la *Thébaïde* reste inachevée [...].

La preuve d'une collaboration entre élèves en vue de « monter » une pièce de leur invention est remarquable. Peut-être Jacques du Chesne, qualifié plus haut d'« allié et co-auteur d'un glorieux travail », se chargea-t-il des autres scènes ? Le théâtre aurait beau être ainsi l'instrument même de la conversion de l'Envie en émulation, Jean Rose aurait mis un peu de jalousie, encore, à ne conserver de la pièce que sa partie.





Alain CULLIÈRE

Centre Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

## LA REPRÉSENTATION DE L'ENVIE DANS LE THÉÂTRE DES JÉSUITES

Les traités de morale sont à la fois assommants et rassurants. Qu'il s'agisse d'évoquer les passions, les sentiments, les péchés, les vices ou les vertus, ils restent corsetés dans les catégories aristotéliennes et, vaguement différents, ne sont jamais vraiment nouveaux. Ils donnent l'impression que rien ne change, ce qui, rapporté à la nature humaine, n'est pas forcément désolant. En fait, la formulation, qui évolue avec les mentalités, est beaucoup plus intéressante que le contenu. Il en va ainsi pour le discours de l'envie, qui prend place au départ dans le cadre d'une analyse des dispositions oratoires<sup>1</sup> et qui, sans que le concept soit dénaturé et sans avoir été orienté à cette fin, permet à partir de la Renaissance de reconsidérer les enjeux littéraires et sociaux de la pratique théâtrale, tout particulièrement du théâtre scolaire. En somme, on s'aperçoit qu'on peut aller du prétoire à la scène des collèges par le même chemin, avec la même aisance. Entre 1575 et 1620, on trouve sur le thème de l'envie quatre textes français importants qui, à première vue, ne s'affranchissent guère des classiques, mais qui, mis à la suite, se prêtent de façon cohérente à une réflexion sur la dramaturgie.

Le premier est un discours en prose de Ronsard qui s'inscrit dans le cadre des communications prononcées au sein de l'Académie du Palais fondée par Henri III<sup>2</sup>. Comme beaucoup de textes de cette nature, il a été lu, entendu, dicté et recopié, mais non imprimé en son temps, ce qui n'en limitait pas forcément la portée. Son aspect conventionnel et sa simple coloration antique pourraient nous en détourner rapidement. Fidèle à la

---

1 ARISTOTE, *Rhétorique*, II, 10 [1387b-1388a].

2 De l'envie, Discours moral recité devant le feu Roy Henri 3<sup>e</sup> par feu mons<sup>r</sup> de Ronsard & écrit de sa main, *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, XVIII, 2<sup>e</sup> partie. Paris : Didier, 1967, p. 461-469.

*Rhétorique* d'Aristote, l'auteur y oppose d'abord l'envie à l'indignation puis à l'émulation, en prenant soin de rappeler qu'elle se manifeste surtout entre gens qui se ressemblent ou que tout rapproche. En bon lecteur de l'*Éthique à Nicomaque*, il propose que chacun y remédie par un retour sur soi, par un appel à sa propre vertu. Sa posture d'écrivain de cour le conduit toutefois à tenter des prolongements personnels. Lui qui parle volontiers aux princes, il insiste d'abord sur le fait que les grands, comme les dieux, sont hors d'atteinte, ce qui n'exclut pas qu'ils puissent être, comme Alexandre, victimes des haineux. Il se plaît à ce thème qui lui permet d'être tantôt flatteur tantôt insinuant, car si les puissants sont plus admirables qu'enviables il n'est pas exclu qu'ils s'avilissent à jalouser des personnes de moindre rang pour leur fortune ou leurs mérites. Quand, dans l'*Hymne* qu'il lui adresse en 1559, Ronsard loue le cardinal de Lorraine d'avoir « l'estomac pur de la chétive envie », le compliment est trop violemment asséné pour ne pas inviter celui qui le reçoit à un furtif examen de conscience<sup>3</sup>. Le don du poète est de savoir jouir, en termes incisifs ou voilés, de son propre ressentiment. De plus, comme il s'adresse surtout aux lettrés et autres gens de cour, Ronsard accroche à son discours un certain nombre d'exemples qui ne manquent pas de sous-entendus. Se souvenant de ses vieilles querelles avec des poètes en vue, sentant peut-être que sous le règne de Henri III il ne suscite plus le même enthousiasme, il s'attarde à parler des écrivains envieux et auteurs de larcins, comme Platon qui aurait brûlé les livres de Démocrite pour qu'on perdît la mémoire des emprunts qu'il y aurait faits<sup>4</sup>. Enfin, parce que son talent est plus visuel qu'argumentatif, il reprend toutes les anciennes représentations imagées de l'envie, aussi bien les comparaisons de Ménandre dont il a déjà fait usage en d'autres circonstances<sup>5</sup> que les vivantes allégories d'Ovide<sup>6</sup>. Sa conclusion souligne l'originalité de sa démarche : alors qu'Aristote évaluait l'impact du langage, Ronsard fait appel aux forces de l'imaginaire. L'envie est pour lui un « cruel monstre »

---

3 Vers 669, *ibid.*, IX, Paris, Nizet, 1982, p. 66.

4 Diogène Laërce, IX, 40 (*Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, tome II. Paris : GF-Flammarion, 1994, p. 181).

5 Notamment l'image de l'envie qui s'attaque à l'homme comme le ver ronge l'écorce ou la rouille le fer. Ces comparaisons de Ménandre figurent dans les fragments de Stobée, publiés en latin par Conrad Gesner (Zurich : Christophe Froschouer, 1543, p. 227). Ronsard y a eu recours dans son *Hymne* au cardinal de Lorraine déjà cité, vers 670-676.

6 *Métamorphoses*, II, 768-782.

dont on ne se défera que si Dieu consent à l'envoyer aux « Tartares », aux « Scithes » ou aux « Turcs ».

Le second texte, publié à Paris en 1580 et réédité en 1615, est le *Traité de l'origine et nature de l'envie* de Jean Cornille<sup>7</sup>. Celui-ci, tout en prenant à son compte les considérations d'Aristote et de Ronsard, accorde plus de place aux remèdes, qu'il faut trouver non au creux de l'âme mais dans les préceptes chrétiens qui disent la fragilité des richesses et dénoncent la vanité des hommes qui se croient propriétaires alors qu'ils ne sont que dépositaires ou dispensateurs provisoires des biens divins. Avec Cornille, qui est religieux augustin, l'envie prend « corps » en quelque sorte. C'est assurément, au-delà de la notion de passion, un vice infâme, une perversion de la nature, un mal qui accapare et qui ronge. L'envieux est « vrai enfant du Diable » en ceci qu'il lui faut abdiquer la raison. Alors que les autres vices se prêtent à des arguties qui les rendent avouables, voire excusables, l'envie ne peut se dire, tant la possession est forte et paralysante. Le silence la condamne. Aussi faut-il compter pour l'exprimer sur le pouvoir didactique des images et des exemples. Cornille renforce donc les évocations ronsardiennes de tout l'arsenal des auteurs sacrés, de saint Basile, saint Cyprien et saint Augustin notamment<sup>8</sup>, pour nuancer les représentations métaphoriques de l'envie et cerner ce qui est indicible. Il multiplie les faits, anecdotes, citations et portraits, pris à la Bible ou à l'histoire antique, tant pour illustrer la ravageuse présence de l'envie dans les rapports humains que pour souligner dans certains cas son absence, assez fabuleuse, alors que tout l'appelle. Le petit traité de Cornille, qui cherche à rendre l'occulte spectaculaire, se lit comme une leçon élémentaire, dont le contenu se veut exemplaire et chaque détail argumentaire. On n'est pas encore sur les tréteaux des collèges mais on se retrouve déjà sur le théâtre du monde.

---

7 Paris : Nicolas Chesneau, 1580, in-8° : 48 p. ; rééd. Paris : Adrian Taupinart, 1615, in-8° : 54 f. Dans cette réédition, le texte est curieusement présenté comme étant l'œuvre d'un certain Louis de Cornille, avocat de Nîmes. Sans doute s'agit-il d'un détournement opéré par un parent de l'auteur. Jean Cornille était, semble-t-il, originaire d'Avignon.

8 L'édition latine de Basile de Césarée établie par Jean Gillot (Paris, 1566) est plus complète que les précédentes. Les *Œuvres* de saint Cyprien ont intégralement été publiées en français à Paris en 1574 par Jacques Tigeou (le *Sermon de l'Envie* est aux p. 336-341). Quant aux multiples éditions parisiennes et lyonnaises de saint Augustin, elles dérivent de celle d'Érasme (Bâle : Froben, 1527-1529).

Le troisième texte, qui ne consacre qu'un chapitre à l'envie, est la *Somme des péchés* du franciscain Jean Benedicti, souvent rééditée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant<sup>9</sup>. On quitte cette fois la spiritualité augustinienne pour une casuistique indulgente et réparatrice. Certes, l'envie est le péché du diable, puisque c'est par l'envie de Lucifer que la mort est entrée au monde. Elle reste assurément la faute la plus noire, le *crimen pessimum* dont les frères de Joseph resteront marqués, mais c'est aussi un péché capital dont il convient d'examiner les abords pour savoir s'il est vraiment mortel. De même que l'émulation et l'indignation constituent une marginalité honnête de la passion, le péché appelle miséricorde s'il ne conduit pas à comploter la mort du prochain. Benedicti élabore une maïeutique de la pénitence. C'est à chacun de s'interroger pour savoir si l'envie est tristesse du bien d'autrui ou liesse du mal d'autrui, si elle vire à la haine dangereuse ou se retourne simplement contre elle-même, si la *Nemesis*, ici appelée le zèle, va jusqu'aux récriminations du désespoir et aux imprécations sacrilèges. Le confesseur invite à une introspection qui va déboucher sur un langage de l'aveu. Il ne s'agit pas de fonder l'envie en raison mais de faire en sorte que le pénitent, au lieu de se punir lui-même par son silence et déjà rongé de honte, se régénère. La contrition puis l'absolution l'aident à se reprendre en main. Dans le titre de son traité, Benedicti annonçait lui aussi qu'il allait exposer le remède des péchés, mais pour lui ce remède est unique et de nature sacramentelle. Il se réduit au principe de confession auriculaire, terriblement catholique en un siècle d'hérésie. C'est une réappropriation de soi par l'émergence du discours.

Le quatrième et dernier texte, qui semble plus proche d'Aristote en raison du cheminement des thèmes, est le *Tableau des passions humaines* de Nicolas Coeffeteau, publié en 1620<sup>10</sup>. C'est l'œuvre cette fois d'un prélat dominicain, aumônier et prédicateur des princes, appartenant de toute évidence à une autre « république » que celle de Benedicti. Le style s'imprègne ici d'une suavité qui fait que l'envie, même si elle est d'emblée, dans les pages qui lui sont consacrées, définie comme « passion venimeuse

---

9 Lyon : Charles Pesnot, de l'imprimerie de Thibaud Ancelin, 1584, in-4° ; rééd. Paris : Arnold Sittart, 1587, in-folio. Dans cette seconde édition, le péché d'envie est traité aux p. 351-356 (livre III, chap. 11). Nombreuses rééditions à Paris, Lyon ou Rouen jusqu'en 1620.

10 Paris : Sébastien Cramoisy, 1620, in-8°. Le chapitre *De l'Envie et de l'Émulation* est aux p. 367-388 marquée 398.

et maligne », ne saurait être considérée comme tout à fait désespérante. Le propos ne conduit plus à une « somme » ou à un « traité » mais à un « tableau », comme si l'essentiel était l'œil du monde et non le poids de la conscience ou la fermeté du jugement. La notion de remède laisse place aux « causes » et aux « effets ». Les termes de « péché » et de « vice », si lourdement culpabilisants, s'estompent. L'envie devient une « maladie de l'âme », une « douleur », mot récurrent, qui se forme en nous. Elle pervertit moins qu'elle ne trouble le repos. Elle donne plus de peine que de remords. Coeffeteau n'illustre pas son propos d'exemples historiques et bibliques à la façon de Cornille et dans une moindre mesure de Benedicti. Il ne fait aucun usage des habituelles métaphores, qu'elles viennent d'Ovide ou des Pères de l'Église. Ses goûts ne sont manifestement plus ceux de la Renaissance. De ses devanciers, qu'il connaît parfaitement, il retient toutefois deux idées qu'il tourne à sa manière. Il rappelle d'une part que l'envie est une « imperfection » qui se tait et qui nous conduirait même, afin de la mieux dissimuler, à nous accuser de tous les autres « défauts » réunis. Plutôt que l'avouer, la honte conduit à tromper l'observateur, car c'est bien de regard qu'il s'agit, dans une société qui a ses codes. On procède alors à un détournement, à une ruse, peut-être à l'invention d'un langage qui fait écran. S'appuyant d'autre part sur l'idée que l'envie concerne avant tout des « égaux », c'est-à-dire des gens « de même sang, de même âge, de même profession, de mêmes richesses », Coeffeteau constate que la jeunesse, tant par sa nature intrinsèque que par son éducation, est plus sujette que beaucoup d'autres à en ressentir les marques douloureuses. Loin de concerner seulement les ambitieux, l'envie travaille aussi les âmes lâches et les « courages bas », pour qui les plus petites choses sont objets de convoitise. Or les enfants, qui ne peuvent voir « un morceau de verre ou une épingle entre les mains de ceux de leur âge » sans s'en affliger et vouloir s'en emparer, manifestent spontanément cette lâcheté qui les rend envieux de tout en toutes circonstances. Par ailleurs, la vie de collège témoigne en permanence de l'inégalité des esprits sous l'apparente uniformité du quotidien. La jalousie y est d'autant plus exacerbée que les jeunes, confrontés en champ clos et en principe semblables, ne connaissent pas tous la même facilité dans les études et la même réussite. Mais fort heureusement, l'envie prend aussi la forme plus positive de l'émulation, dont Aristote disait déjà qu'elle était propre à la jeunesse <sup>11</sup> et qui, sans malveillance, est

---

11 *Rhétorique*, II, 11, 1 [1388b].

une sorte d'aspiration au bien pour soi-même. Coeffeteau, que l'on voit curieusement s'exercer à la psychologie, souligne que les jeunes gens sont « naturellement portés à l'émulation comme ceux qui à cause de la chaleur de l'âge se trouvent plus hardis et étant pleins de bonnes espérances se montrent plus entreprenants, d'autant que toutes choses leur semblent aisées ». Notons enfin que cette même jeunesse peut aussi à son tour être victime de l'envie, tout particulièrement de la part des vieux qui ont le sentiment qu'elle détient une richesse qui leur a échappé<sup>12</sup>.

Sans vouloir donner, en ce qui concerne le discours de l'envie, une place prépondérante à la Renaissance dont l'éclat a sans doute fait trop d'ombre aux siècles antérieurs, sans minimiser la pensée médiévale avec les lumineux relais que furent Grégoire le Grand et Thomas d'Aquin, sans méconnaître la vigueur des moralités et des mystères, il apparaît quand même que la leçon des textes que l'on vient de citer suggère une application pédagogique qui pourrait produire ses meilleurs effets dans le cadre du théâtre éducatif<sup>13</sup>. Autrement dit, la thématique de l'envie ainsi revue semble se prêter à une nouvelle représentation de type dramatique, qu'elle débouche ou non sur la réalisation scénique. Cette dramatisation présente quatre caractéristiques.

La première est de nature linguistique. Comme on l'a vu, l'envie est muette. L'envieux se tait mais peut laisser deviner son mal par sa mine qui trahit les luttes intérieures. Si son entourage peut lui extorquer des aveux, s'il peut aussi soliloquer, en revanche, face à tout ce qui avive sa souffrance, il adoptera un langage décalé que ne comprendra pas, surtout s'il est raisonnable, celui qu'il faut bien considérer comme sa victime. Quand surgira la haine, qui est « fille de l'envie<sup>14</sup> », ce sont encore les mots qui,

12 Coeffeteau (p. 380) suit de près, ici encore, Aristote (*Rhétorique*, II, 10, 8 [1388a]).

13 À ces quatre textes essentiels on pourrait ajouter l'*Hydre des vices ou Tableaux des sept péchés mortels* du trinitaire Daniel de Maillet (Paris, Abraham Le Fèvre, 1616, p. 36-49), et surtout la *Cour sainte* de Nicolas Caussin qui, dans son tome I, décrit d'emblée le monstre Envie d'une façon imagée et éminemment dramatique : « Je mettrais à ses côtés deux assistantes que lui donne saint Bonaventure, dont l'une s'appelle Oola et l'autre Oliba ; l'une, dit-il, signifie la tristesse que l'envie a de la prospérité d'autrui, l'autre l'infâme réjouissance qu'elle conçoit de son désastre » (éd. Paris, 1664, I, p. 512). Pour les textes essentiels de Grégoire le Grand et de Thomas d'Aquin, on renvoie à l'article *Envie* du *Dictionnaire de spiritualité*, IV, 1<sup>re</sup> partie. Paris : Beauchesne, 1960, col. 784-785.

14 Selon l'expression de Grégoire le Grand.



avant toute issue implacable, traduiront la montée des passions. Ce langage symbolique, qui se substitue à l'action, dont on peut au dehors percevoir les mécanismes et qui cerne les protagonistes, est exactement celui du jeu théâtral. De l'incommunication à la violence et éventuellement à la mort d'autrui, qui tue l'envie, il est inventif, suggestif et crée l'espace étroit où se débat le héros tourmenté. Il est à lui seul un instrument dramatique.

La seconde caractéristique est d'ordre générique. Le fait que l'envie, au jugement de tous, surgisse entre personnes à la fois proches et semblables, crée les conditions d'un affrontement serré, d'un type de rapport qui tient exclusivement au milieu social ou politique. Contrairement à l'amour qui brise les barrières, l'envie ne supporte pas le déclassement. Or c'est justement sur cette distinction de niveaux que se fondent les grands genres théâtraux comme la tragédie et la comédie. Si la transgression amoureuse conduit à la transgression des genres, muant la tragédie par exemple en tragi-comédie, l'envie au contraire ne favorise pas les tentatives de décloisonnement et l'expérimentation hybride. La rivalité de César et de Pompée est par nature strictement tragique, celle aussi de Remus et Romulus. En revanche, les « corrivaux » de La Taille s'affrontent sur un terrain comique. Parce qu'elle s'étend le plus souvent dans la mort de l'un au moins des antagonistes, l'envie est plutôt d'essence tragique. On pourrait fort bien imaginer que des personnages bas, qui en seraient accablés, s'affrontent mortellement, noircissant ainsi la comédie et dessinant les contours de ce que l'on appellera plus tard le drame. Mais c'est pour un autre temps. De même que les turpitudes changent de terminologie selon les milieux, la rivalité des grands, qui se situe sur le plan de l'honneur, est farouche et implacable ; celle des âmes basses, qui montre leurs instincts, est sordide. Le crime des héros est un malheur et une fatalité, celui des petites gens est affaire de larrons. La scène classique témoigne des événements et des sombres destinées mais ne saurait se complaire aux faits divers et cautionner les forfaits.

La dramatisation de l'envie tient aussi à sa forte perception allégorique. Si l'envieux se tait, l'envie se montre, d'autant plus qu'elle ne se dit pas. On sait que le théâtre médiéval s'est ingénié à l'exhiber. De même que Satan était sur scène pour agresser le héros des mystères ou des miracles, l'envie, tout aussi reconnaissable, venait créer visuellement les conditions du conflit. Avec l'intériorisation des passions, les allégories ont regagné peu à peu le magasin aux accessoires. Toutefois celle de l'envie conservera

plus longtemps sa place, notamment sur le théâtre scolaire, parce qu'elle est d'une nature particulière. Elle tient sa légitimité théâtrale de son masque, qui est reconnaissable et saillant. Elle a ses traits, son environnement, une maison ou mansion. Ovide lui a construit sa demeure, tout comme le dieu Sommeil a son palais<sup>15</sup>. D'ailleurs, à toutes les époques, on ne peut dire l'envie sans recourir à un discours imagé. Même dans la tragédie humaniste, elle reste la « mordante Envie<sup>16</sup> ». Prêter l'oreille aux envieux, c'est avant tout, selon l'expression de Du Bartas, voir la « venimeuse dent de la blafarde Envie<sup>17</sup> ». Ainsi la tentation fut grande dans le cadre des représentations scolaires, où le message ne saurait être trop appuyé, d'associer le texte à l'image, de mêler le discours des passionnés au spectacle des passions. Dans cet esprit, les jésuites ont parfaitement conjugué les vertus du didactisme médiéval et de la dramaturgie moderne. Le souci pédagogique, qu'on définit généralement comme un laborieux principe d'imitation, les a en réalité orientés vers un théâtre bigarré, sous le signe constant de la liberté et de la transgression.

Il faut enfin parler en termes de réception. L'envie trouve un public qui sait immédiatement la reconnaître par son masque et non en la démasquant. On a vu que la jeunesse était directement concernée par ses manifestations. Contrairement aux autres passions que l'on met en scène sous les yeux des collégiens pour les prévenir et leur donner les armes propres à l'âge adulte, l'envie leur parle dans le temps présent. L'émulation et l'indignation qui en sont les naturels contrepoints, pour peu que la vertu joue son rôle, leur dessinent les limites d'un univers moral malgré tout acceptable. Avarice, ambition et sensualité sont pour la jeunesse des menaces plus ou moins concrètes dont il lui faudra apprendre à déjouer les pièges ; l'envie au contraire est le danger du quotidien qui porte en soi, si la conscience reste en éveil, les forces qui la transmuent. Il n'en faut pas davantage pour que la leçon du théâtre, trop souvent inquiétante et abstraite, se confonde agréablement avec la vie familière. Elle accompagne alors le jeune public dans un formidable élan cathartique.

---

15 OVIDE, *Métamorphoses*, XI, 592-615.

16 GARNIER (R.), *Porcie*, 704 ; voir aussi le *Chœur des Césariens* dans *Cornélie*, 1507-1534.

17 *Sepmaine*, III, 901.

Ce serait évidemment fausser les perspectives historiques ou esthétiques du théâtre que de considérer que la dramatisation de l'envie ne débouche que sur un traitement didactique ou scolaire. Mais si l'on se maintient dans cette perspective, il convient de préciser d'une part que la scène des jésuites, pour être la plus fameuse, ne saurait dissimuler la vitalité de l'ensemble des collèges européens en matière d'activité théâtrale, d'autre part que le thème de l'envie ne constitue pas dans le théâtre des jésuites une orientation exclusive qui en déterminerait les ressorts ou l'évolution. D'une manière générale, les anciens spectacles de collège se prêtent mal à des inventaires significatifs, parce que les programmes imprimés qui les annonçaient ne suffisent pas vraiment à en rendre compte, parce que la diffusion ou la reprise des pièces d'un établissement à l'autre est d'autant plus difficile à appréhender qu'un même titre pouvait convenir à des pièces toutes différentes et qu'une même pièce pouvait recevoir en circulant des titres différents, enfin parce que le répertoire publié qui nous reste, fort sélectif, témoigne d'un principe de réécriture qui visait à transformer des spectacles approximatifs et chahutés, expérimentaux dans le meilleur des cas, en morceaux de littérature exemplaire<sup>18</sup>. Ces précautions prises, il n'en demeure pas moins que la mise en scène de l'envie chez les jésuites renvoie à trois types de spectacle qui reflètent parfaitement leurs conceptions dramaturgiques, tant en ce qui concerne le goût que la charge symbolique.

On sait qu'ils se sont portés assez tôt vers le théâtre, en dépit des injonctions strictes de leurs plans d'études<sup>19</sup>, moins pour récréer les classes en fin d'année que pour s'ouvrir à la ville et au monde avec un besoin permanent de reconnaissance. Mises à part les déclamations, leurs premières pièces, pour peu qu'on puisse en juger, se conformaient assez bien aux genres pratiqués dans le dernier tiers du xvi<sup>e</sup> siècle. Il s'agit généralement d'histoires tragiques et de tableaux animés pour lesquels

---

18 Une bonne idée du théâtre scolaire est donnée par le *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France au xvi<sup>e</sup> siècle*, de Louis Desgraves. Genève : Droz, 1986. Voir également VALENTIN (J.-M.), *Le Théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande, Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*. Stuttgart : Anton Hiersemann Verlag, 1983.

19 « Il faut que les comédies et les tragédies soient très rares ; le sujet sera pieux et tiré de l'Écriture ; elles seront en latin ... ». Sur l'ensemble des directives, voir *Programme et règlement des études de la Société de Jésus*, trad. H. Ferté. Paris : Hachette, 1892, p. 20.

l'assouplissement des règles et la diversité des sujets relèvent de la commodité pratique<sup>20</sup>. L'écriture, peut-être plus exigeante que l'architecture, s'y plie cependant à la rhétorique classique, ce qui n'implique ni effort ni contrainte. Plus de liberté en somme que de licence. C'est dans ce moule que se façonne avec aisance, mais dans un latin bien cadencé, le premier type de spectacle permettant une représentation de l'envie<sup>21</sup>. Le thème, dont on a souligné la force dramatique, peut s'inscrire et s'illustrer facilement dans tel ou tel sujet retenu sans nécessiter d'avertissement ou de commentaire. À titre d'exemples, citons trois personnages de l'Antiquité qui ont souvent été convoqués à cet effet. Le plus fréquemment mis en scène est certainement Alexandre le Grand, chaque épisode de sa vie pouvant faire un bon argument théâtral<sup>22</sup>. Il peut incarner par sa puissance, qui l'écarte de ses semblables, les limites infranchissables de l'envie. S'il n'a pas d'envieux, il peut en revanche, comme on l'a dit, susciter des ennemis haineux et il appartiendrait alors à l'auteur de la pièce d'orienter à sa convenance les circonstances mystérieuses de la mort du héros. On peut aussi le représenter plus basement comme un chef coléreux et susceptible qui supporte mal que sur tel ou tel point on se compare à lui avec avantage<sup>23</sup>. Cornille a noté justement toutes ces nuances sur Alexandre dans son traité<sup>24</sup>. Le second personnage, pris à Pausanias ou à Justin, est

---

20 On sait que la première pièce des jésuites dont on ait conservé le texte est l'*Histoire tragique de la Pucelle de Domrémy*, de Fronton du Duc (Nancy : Veuve Jean Janson, 1581), pièce assez exceptionnelle par son sujet et par le fait qu'elle ait été composée en français. Son impression, quasi miraculeuse, n'avait pas été envisagée par le collègue mussipontain où elle fut produite.

21 La première pièce que les jésuites aient fait imprimer, dans un souci d'émulation, est, semble-t-il, le *Crispus* de Bernardino Stefonio, qui date de 1597 (Rome : C. Vulliettus, 1601). Cette évocation de la mort énigmatique du fils de Constantin, peut-être victime de la cruauté ou de la duplicité paternelle, pourrait se prêter à une réflexion sur le thème de l'envie. Stefonio a préféré préserver l'image de l'empereur chrétien et suivre la tradition selon laquelle Crispus aurait fait l'objet d'un complot de sa belle-mère, ce qui n'était pas sans rappeler la *Phèdre* de Sénèque. Ce sujet a été souvent repris dans les collèges au XVII<sup>e</sup> siècle. La deuxième édition de la pièce de Stefonio fut faite à l'initiative des jésuites lorrains (Pont-à-Mousson : Melchior Bernard, 1602).

22 On repérera aisément la place d'Alexandre dans le *Répertoire* de Louis Desgraves.

23 Ainsi Benoît Voron, dans son *Enfer poétique sur les sept péchés mortels et sur les sept vertus contraires* (Lyon : Benoît Rigaud, 1586 ; rééd. 1612), fait d'Alexandre l'incarnation de l'orgueil.

24 Éd. 1580, p. 24-29.

Lysimaque, un des héritiers d'Alexandre et roi de Thrace, qui fut poussé à faire périr son fils Agathocle à l'instigation de sa seconde épouse Arsinoé, soucieuse de porter au pouvoir ses propres enfants. Ce drame de l'envie, sur fond de guerre ou de sédition, a souvent été joué sous des titres divers, chaque protagoniste pouvant donner son nom à la pièce<sup>25</sup>. Le troisième personnage est le célèbre Bélisaire, général de l'empereur Justinien, mystérieux, presque légendaire. On s'est plu à le représenter de bien des manières. Soit on faisait de lui un grand capitaine symbolisant le « triomphe de la valeur et de la justice<sup>26</sup> », soit on évoquait les persécutions dont il fit l'objet de la part de Justinien, jaloux de ses exploits, ce qui correspondait plus directement au thème de l'envie<sup>27</sup>. À des fins édifiantes, on pouvait aussi exposer ses revers de fortune, perçus comme autant de châtiments divins infligés à celui qui fut bien mal inspiré de maltraiter un temps la papauté. Dans ce type de spectacle, l'orientation thématique peut être renforcée à l'intention d'un public peu attentif ou peu versé dans la langue latine par la lecture initiale d'un argument ou par un envoi destiné à fermer le spectacle. Si le chœur existe, on peut aussi compter sur ses habituelles déplorations, dans l'esprit du théâtre humaniste, concernant les inconstances du sort, les plaisirs de la vie humble, les bienfaits de la paix, ou encore, comme à la fin du troisième acte de la *Pucelle* de Fronton du Duc, les assauts de la « traîtresse Envie<sup>28</sup> ».

Vient ensuite le spectacle didactique et allégorique qui, bien qu'étant de conception archaïque et rappelant la moralité biblique, a pris de plus en plus d'importance au cours du XVII<sup>e</sup> siècle chez les jésuites. Sous les appellations de drame, de tragédie, de tragi-comédie ou tout simplement de « sujet héroïque », il se borne en fait à des traitements schématiques qui ménagent le public bourgeois. Par ailleurs, il s'enrichit, entre les actes, d'intermèdes de plus en plus importants où l'on peut, sur un mode ludique, musical ou chorégraphique, donner à la pièce proprement dite un ornement

---

25 Se reporter également aux noms de ces trois personnages dans l'index du *Répertoire* de Desgraves. Le fils de Lysimaque ne doit pas être confondu avec le célèbre tyran de Syracuse du même nom. Voir aussi Valentin, p. 815, n° 6444.

26 C'est le cas dans la tragi-comédie *Bélisaire* qui fut jouée le 12 septembre 1650 au collège des jésuites du Puy (Desgraves, p. 67).

27 VALENTIN, p. 646, n° 4943.

28 *Théâtre français de la Renaissance, La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 2. Paris-Florence : PUF-Olschki, 2000, p. 352-353.

symbolique. Concernant le thème de l'envie, les sujets les plus communs consistent à opposer Joseph à ses frères, David à Saül, Ésaü à Jacob, dans une moindre mesure Caïn et Abel, comme dans l'ancienne pièce de Thomas Le Coq<sup>29</sup>, ou encore Isaac et Ismaël, sans doute à la façon de Benoit Voron qui, dans son *Enfer poétique*, donnait à l'allégorie de l'envie les traits de Mahomet<sup>30</sup>. Cette allégorie peut encore tenir, comme sur la scène médiévale, un rôle prépondérant. Par exemple, dans une tragédie de *Joseph venditus*, jouée à Reims en 1641<sup>31</sup>, c'est elle qui vient exposer le sujet au début, en compagnie de saint Michel. L'un et l'autre réapparaissent régulièrement, soit pour montrer leur capacité à tourner le destin, soit pour faire échouer leurs projets réciproques. Dans les intermèdes de cette pièce, on nous montre de petits bergers rentrant au village et brusquement terrifiés par une hydre, autre incarnation, comme on sait, de l'envie. Ils harcèlent le monstre qui finit cependant par emporter l'un d'entre eux. Il faudra évidemment attendre le dernier intermède pour que l'enfant puisse rejoindre ses camarades sain et sauf. Simultanément, on voit aussi un loup épiant une bergerie. Il parviendra à saisir un agneau mais, poursuivi par les pasteurs, il relâchera sa proie. Ces jeux puérils, qui font écho au sujet principal, mettent le message à la portée de tous, délicieusement, tout en offrant aux plus petits pensionnaires du collège l'occasion de prendre part au divertissement. Mais dans la plupart des cas, en dépit de titres trompeurs, l'allégorie de l'envie n'a qu'une présence discrète. Par exemple, dans un *Saul invidiae pugnans* joué à Mayence vers 1640, elle figure simplement dans une cohorte, au même titre que la Colère, la Fureur ou la Tristesse, pour brouiller les esprits de Saül. En même temps, une autre cohorte, menée par la Victoire, la Gloire et la Vertu, est chargée de célébrer les triomphes de David<sup>32</sup>. Dans d'autres représentations du même sujet, on évacue l'allégorie pour brandir sur la scène, aux intermèdes, des banderoles où sont peintes de brèves sentences – comme le célèbre *Figulus figulum odit*

---

29 *Ibid.*, p. 383-437.

30 Dans l'acte III, Mahomet s'accuse, devant les trois juges infernaux, d'avoir « construit une loi très inique / Que l'on nomme Alcoran » et de l'avoir « fait recevoir par grand force et grand guerre » sur la terre. Il est condamné au « puits d'angoisse », où sont les hérétiques, dont « Luther, Calvin, Viret, Mélancton et Marot ».

31 DESGRAVES, p. 141.

32 Le programme de cette pièce fut imprimé à Mayence sur placard in-folio (Paris BnF, M. 2654/47).

d'Hésiode<sup>33</sup> – qui donnent prétexte un instant à mimer, déclamer ou danser<sup>34</sup>.

Quant au troisième type de spectacle, à savoir le ballet ou autre fantaisie « en forme d'opéra », on ne souhaite pas lui consacrer ici beaucoup d'attention, d'une part parce qu'il est tardif, d'autre part parce que, peu intéressant sur le plan littéraire, il témoigne d'une orientation de plus en plus mondaine<sup>35</sup>. Les jésuites ont toujours recouru à la musique et à la danse, mais à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle il semble que les spectacles, dont les sujets ne se renouvellent guère, se réduisent à des démonstrations bruyantes et attendues, sans forte visée morale ou religieuse. Les programmes imprimés de cette époque font d'ailleurs la place belle aux ballets, minutieusement décrits en français, alors que les pièces proprement dites, quand elles figurent encore, ne sont plus que mentionnées, comme si l'on voulait renvoyer le public habituel à ses souvenirs, la nouveauté étant ailleurs. Curieusement, on constate que l'allégorie de l'envie revient en force dans le ballet ou l'opéra, mais toujours réduite à la même fonction. Qu'elle sorte de terre, accompagnée de pygmées ou de lutins, pour faire briser la statue de Jupiter<sup>36</sup>, qu'elle trouble le repos d'Hercule<sup>37</sup>, qu'elle affronte Minerve ou pousse Mars en vain à réensangler le monde<sup>38</sup>, elle ne fait plus qu'incarner les obstacles dérisoires qui se dressent devant un monarque

---

33 *Les Travaux et les jours*, 25. Sentence très souvent citée, d'Aristote (*Rhétorique*, II, 10, 6 [1388a]) à Jean Cornille (éd. 1580, p. 37).

34 C'est le cas dans le *Joseph a fratribus ventibus, Aegypti dominus, a fratribus et patre agnitus*, joué au collège des jésuites de Bruxelles le 9 septembre 1662 pour la distribution des prix (Paris BnF, dép. Arts du spectacle, RF-75664/21).

35 Raymond Lebègue avait écrit en 1936 un plaisant article consacré aux ballets des jésuites, repris dans *Études sur le théâtre français*, II, Paris, Nizet, 1978, p. 167-207.

36 Dans le ballet *Jupiter vainqueur des Titans* (2<sup>e</sup> partie, 3<sup>e</sup> entrée), qui suit la tragédie *Joseph établi vice-roi d'Égypte*, jouée au collège Louis-le-Grand en 1707 (Paris BnF, Rés. YF-2732/30).

37 Dans le ballet *Le Repos d'Hercule troublé par l'Envie*, servant d'intermède à la tragédie *Basile*, jouée au collège des jésuites de Lyon le 5 mai 1689 (DESGRAVES, p. 75). L'Envie est surtout présente dans la « première entrée » de la deuxième partie du ballet, où elle excite les fureurs d'Erreur, de Vengeance et d'Intérêt.

38 Dans *L'Envie vaincue par Minerve*, « sujet héroïque » représenté « en forme d'opéra » au collège des jésuites de Vannes le 17 août 1695 (DESGRAVES, p. 176). L'opéra est en quatre actes. Envie y partage la vedette avec Discorde qui conduit une troupe de démons.

toujours glorieux, Louis XIV en l'occurrence, d'autant plus éclatant sur scène qu'il apparaît, en fin de siècle, de plus en plus crépusculaire. L'Envie sert de repoussoir idéal. Quand elle n'est pas terrassée en même temps qu'Ignorance et Solécisme sous les rudes coups que leur porte le Chevalier de la grammaire<sup>39</sup>, il lui arrive encore de troubler les bergers ou d'appeler du fond des enfers le chœur des Furies en ces termes :

Quoi ! L'on m'outrage ? L'on m'offense ?  
De superbes mortels de leur bonheur jaloux  
Ont osé jusqu'ici porté leur insolence ?  
On ne craint point l'effet de mon juste courroux ?  
Faisons éclater ma puissance.  
Vengeons-nous, vengeons-nous<sup>40</sup>.

Mais elle est brusquement interrompue par un tintamarre que provoque le maître de musique. C'est le début de ce qu'on appelle sur le programme la « symphonie ». Les petits collégiens se mettent alors à balancer sur une jambe et sur l'autre pour accompagner les joueurs. Au bout d'un moment, l'Envie reprend ses imprécations, car les Furies ont beaucoup de mal à grimper des enfers :

Sortez de vos demeures sombres,  
Noires fureurs, venez, secondez-moi,  
Épargnez un moment les malheureuses ombres  
Et répandez ici la discorde et l'effroi.

Finalement les Furies apparaissent sous les regards médusés, mais le spectacle est trop bien réglé pour leur permettre de demeurer. Déjà il leur faut regagner les manoirs infernaux. Déjà la musique revient qui tout emporte. Reste-t-il assez d'oreille pour renouer les fils de l'éventuelle tragédie, trop longtemps suspendue ? On peut en douter. Il est clair que la monarchie vient d'être lourdement éprouvée, mais elle est sauvée et en sort glorifiée. Quant à l'Envie, elle n'a plus d'avenir. Mieux vaut qu'elle disparaisse et que s'éloigne avec elle toute menace sur l'ordre établi. Jadis muette et jaune, nourrie de vipères et prête à tourmenter les filles de Cécrops, quand bien même cela eût contribué à la gloire de Minerve, la voilà gesticulante,

39 Dans *La Défaite de Solécisme par Despautère*, « drame » joué par les « petits pensionnaires » du collège Louis-le-Grand le 26 mai 1705 (Paris BnF, Rés. YF-2732/23).

40 Ces vers et les suivants sont pris à la scène 2 du premier intermède de la pièce *Joseph vendu par ses frères*, jouée par les rhétoriciens de Louis-le-Grand le 27 février 1704 (Paris BnF, Rés. YF-2732/21).



mécanique et volubile, effrayée du regard sombre des statues et du fier assaut des épées de papier. On se surprend à regretter le temps des passions livides et des péchés secrets.





Patricia EHL

Doctorante, Centre Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

## LES COULEURS DE L'ENVIE DANS *POMPEIUS MAGNUS* DE PIERRE MOUSSON

« Ces hommes tenaillés de haine à l'encontre de ton mérite, l'envie blafarde les ronge <sup>1</sup>. » Ainsi s'adresse Marc Antoine à César dans la scène 4 de l'acte I de *Pompeius Magnus*. Cette tragédie latine sur la mort de Pompée inscrit donc d'emblée l'Envie dans la guerre civile qui oppose César à son rival. Elle incite à une relecture des œuvres du théâtre humaniste <sup>2</sup> sur ce thème, qui ont comme source commune la *Pharsale* de Lucain <sup>3</sup>, épopée dont Jean-Claude Ternaux <sup>4</sup> a mis en lumière l'influence déterminante notamment sur la tragédie en France. À partir de cette source ces pièces s'influencent et se nourrissent les unes des autres : en effet Jacques Grévin faisant représenter son *César*<sup>5</sup> s'inspire de la tragédie d'un de ses professeurs au Collège de Boncourt, *Julius Caesar* de Marc-Antoine Muret <sup>6</sup> ; en 1574, Robert Garnier publiera *Cornélie*<sup>7</sup>. En 1579 paraît à

---

1 *Pompeius Magnus*, vers 263-264 : *quos tuae infestum tenet / Virtutis odium, livor invidiae exedit*. Au cours de cette étude nous citerons le texte latin original en notes.

2 Nous ne prendrons pas en compte des œuvres comme *Jules César* de Shakespeare.

3 LUCAN, *The Civil War*, traduction par J. D. Duff, Loeb Classical Library, 1957 ; LUCAIN, *La Guerre civile (La Pharsale)*, Paris, Les Belles Lettres, tome I, 1976, texte établi et traduit par A. Bourgery ; tome II, 2003, texte établi et traduit par A. Bourgery et M. Ponchont. Au cours de notre étude, nous citerons la traduction publiée dans cette dernière édition.

4 TERNAUX (J.-Cl.), *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*. Paris : Champion (« Bibliothèque de la Renaissance »), 2000.

5 GRÉVIN (J.), *Caesar*, dans *Théâtre français de la Renaissance*, première série, vol. 2 (1561-1566), *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*. Florence-Paris : Olschki-PUF, 1989. Pièce représentée vers 1560 et publiée en 1561.

6 MURET (M.-A. de), *La Tragédie de Iulius Caesar*, dans *César* de Jacques Grévin, édition critique de Jeffrey Foster, Nizet, 1974 ; MURET (M.-A. de), *La Tragédie de Iulius Caesar*, présentation et traduction par P. Blanchard. Thonon-les-Bains, Alidades, 1995 ; MURET (M.-A.), *Juvenilia*, édition critique, traduction, annotation et commentaire par V. Leroux.

Genève une *Tragédie nouvelle appelée Pompée*<sup>8</sup> dont l'auteur n'est pas identifié. Enfin, en 1621, un imprimeur de La Flèche publie *Pompeius Magnus*<sup>9</sup>, œuvre du Père jésuite Petrus Mussonius ou Pierre Mousson<sup>10</sup>. Dans toutes ces œuvres<sup>11</sup> l'envie est associée à la guerre civile<sup>12</sup> dont elle est le principe même.

Nous nous proposons de relire ces œuvres sous l'angle d'approche de l'*Invidia* et de mesurer en quoi la pièce de Pierre Mousson s'inscrit dans la tradition humaniste issue de Lucain et en quoi elle s'éloigne de ces précurseurs de la tragédie en France. Nous examinerons d'une part les manifestations de l'Envie dans ces œuvres, d'autre part les rapports entre Fortune et Envie (*Fortuna et Invidia*), avant d'étudier le jeu des accusations d'envie.

---

Genève : Droz, 2009. La date de la première représentation de cette pièce pose problème, nous indiquons donc la période 1544-1546 qui regroupe la plupart des différentes hypothèses émises. Elle fut publiée en 1552.

- 7 GARNIER (R.), *Porcie, Cornélie*, dans *Œuvres complètes de Robert Garnier*, texte établi et présenté par R. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres (« Les Textes français »), 1973 ; Robert Garnier, *Porcie*, éd. J.-Cl. Ternaux, Paris, Champion, 1999 ; GARNIER (R.), *Cornélie*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002. *Cornélie* aurait été représentée et publiée vers 1574.
- 8 *Tragédie nouvelle appelée Pompée (en laquelle se voit la mort d'un grand Seigneur, faite par une malheureuse trahison)*, dans *Théâtre français de la Renaissance*, deuxième série, vol. 2 (1579-1582), *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, PUF, 2000, p. 3-60. Cette pièce ne semble pas avoir été représentée.
- 9 MUSSONIUS (P.), *Pompeius Magnus*, dans *Tragoediae sev diversarum gentium et imperiorum magni principes*, dati in theatrum collegii regii Henrici magni auctore P. Petro Mussonio Virdunensi S. J., Flexiae apud G. Griveau, La Flèche, 1621 ; RIEKS (R.), éd., Petrus Mussonius, *Tragoediae*, édition et introduction en collaboration avec Klaus Geus, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000.
- 10 Cette pièce a peut-être été représentée en 1610 au collège jésuite de La Flèche, mais nous n'avons pu à ce jour vérifier cette information en consultant ses sources.
- 11 Pour faire référence à ces œuvres nous désignerons par *Pharsale* celle de Lucain, *Iulius Caesar* celle de Muret, *César* celle de Grévin, *Cornélie* celle de Garnier, *Tragédie nouvelle* celle de l'auteur anonyme, *Pompée* celle de Pierre Mousson.
- 12 Ce constat est le même dans des œuvres de Ronsard, Du Bellay, Jodelle, Peletier... Loin d'être originale, cette utilisation de l'envie est un moyen de traduire l'analyse de tensions contemporaines, telles les guerres de religion.

Si dans *Pompée* il apparaît peu d'occurrences du vocabulaire lié au thème de l'Envie, les images, en revanche, sont frappantes. La phrase « Ces hommes tenaillés de haine à l'encontre de ton mérite, l'envie blafarde les ronge <sup>13</sup> » (vers 263-264) regroupe plusieurs termes traditionnellement rattachés à cette notion (*livor invidiae exedit* <sup>14</sup>). Elle offre d'une part une explication à la guerre civile qui oppose les camps de César et Pompée, d'autre part une définition du phénomène de l'*invidia* à travers ses manifestations physiques, ses sentiments et ses conséquences.

*Pompée* s'inscrit dans la tradition antique du point de vue du lexique : au terme *invidia* proprement dit s'associe le *livor*, cette couleur inquiétante qui était aussi dans la *Pharsale* (I, vers 620) la teinte effroyable des viscères consultés par un devin étrusque chargé d'interpréter les nombreux présages qui accompagnaient le déclenchement de la guerre civile. Cette teinte, manifestation de la colère des dieux infernaux, effrayait l'haruspice Arruns qui prédisait alors que surviendraient des événements qui dépasseraient toute crainte <sup>15</sup>. Le *livor* est aussi présent dans les paroles de Cornélie à travers l'adjectif *lividus* dans l'expression *lividae sortis* (« destin pâle d'envie », *Pompée*, vers 993) et dans l'interrogation « Trouves-tu bon que nous évoquions les mânes du Styx envieux <sup>16</sup> ? ». Le « sort pâle d'envie » (*lividae sortis*) rappelle le « sort jaloux » (*fors invida* <sup>17</sup>) de la *Pharsale* (IV, vers 503), avec un changement d'adjectif ; plus expressif, *lividus* est affirmation d'une teinte qui dit l'envie.

Or le *livor* n'est pas le seul motif qui traduit l'envie dans la tragédie ; ainsi dans *Cornélie*, R. Garnier évoque « une jaunastre liqueur » qui se substitue au sang dans les vers 1511-1514 du chant des Césariens décrivant l'action physiologique du poison de l'envie :

Il tourne le sang de leur cœur  
En une jaunastre liqueur,

---

13 *Pompeius Magnus*, vers 263-264 : *quos tuae infestum tenet / Virtutis odium, livor invidiae exedit.*

14 Les citations respecteront l'orthographe des éditions qui ont été indiquées *supra*.

15 *La Pharsale*, I, vers 635 : *Venient maiora metu.*

16 *Pompeius Magnus*, vers 1675 : *Placet evocentur lividae manes Stygis ?*

17 Étymologiquement *fors* semble à la fois rattaché à *fortuna* et à *sors*. Voir CHAMPEAUX (J.), *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain, des origines à la mort de César*. Rome : École française de Rome, 1982-1987.

Qui par tuyaux chemine  
Le long de leur poitrine.

D'ailleurs dans *Pompée* une autre couleur est liée à l'*invidia* : ainsi à partir de l'*invidia* et du *livor*, nous sommes amenée à nous interroger sur l'*invidia*, le *rubor* et le *furor*, c'est-à-dire à poser, au sens propre de l'expression, la question des couleurs de l'envie.

Traditionnellement associée au *livor*, à la fois tourment qui ronge, aspect qui dit le mal envieux dont le personnage souffre, l'*invidia* provoque aussi chez les personnages qui la ressentent un embrasement caractérisé par la rougeur, le *rubor*, embrasement traditionnellement rattaché au *furor*. Il faudrait donc s'interroger sur les liens entre *invidia* et *furor*, car à l'*invidia* sont associées dans *Pompée* les manifestations physiques du *furor*<sup>18</sup>. Au début de l'acte II le personnage véritablement envieux est présenté comme un *furibundus*, un « fou furieux ». En effet cet acte commence sur une discussion animée entre Domitius Aenobarbus, Lucius Afranius et Faonius. Bien qu'appartenant au camp de Pompée, ils critiquent sévèrement leur chef en le calomniant ; ils l'injurient en le traitant de « roi », d'« Agamemnon »... Faonius, inversant les faits, accuse Pompée d'*invidia* à leur égard. Domitius Aenobarbus l'interpelle « O Grand Pompée » (*Magne Pompei* au vers 493) alors qu'il n'est pas présent parmi les interlocuteurs, créant ainsi une sorte d'altercation dans le vide, de monologue où va indirectement s'exprimer une folie envieuse dont tous trois semblent atteints. À la scène suivante Pompée fait son entrée en décrivant l'approche de Domitius Aenobarbus : « je vois un homme fou furieux se hâter vers nous <sup>19</sup> ». À la place du *livor* se développe la couleur du feu, son rougeoiement, son éclat (en plus des autres manifestations du *furor* : le silence, le regard, le déchaînement...) : « le visage en feu, les yeux flamboyants et étincelants, [...], en silence, le regard farouche, tels des flots déchaînés, [...] pourquoi nous présentes-tu, grand lieutenant, un

18 L'opposition et, en même temps, la combinaison *livor-rubor*, le passage de l'un à l'autre apparaissent déjà dans *Médée* de Sénèque aux vers 858-859 : *Flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem*. Ce même passage, antithétique, de la pâleur au rouge feu, se retrouve dans la *Pharsale* (V, vers 214-215) où le poète évoque le délire de la Pythie : *rubor igneus inficit ora / liventes genas*.

19 *Pompeius Magnus*, vers 501 : *Properantis ad nos video furibundi gradum*.

visage enflammé<sup>20</sup> ? ». S'ajoute la précipitation du déplacement : « Par quels chemins ton pas t'emporte-t-il<sup>21</sup> ? ». Pompée décrit au spectateur un homme aux prises avec l'*invidia*<sup>22</sup>. Mise en valeur par une double dimension théâtrale, l'envie se dit verbalement et se montre physiquement. Aenobarbus se comporte dans la suite de cette scène en personnage manipulateur qui se joue de Pompée pour l'anéantir en tant qu'objet d'envie puisque, par ses mauvais conseils, il va provoquer la défaite ultérieure de Pompée, dont dépend pourtant son sort. Il laisse croire à ce dernier qu'il agit de son plein gré et que lui-même n'est là que par dévouement. Malgré cette apparence inquiétante, Pompée le qualifie en effet de *magnus ductor*, c'est-à-dire de « haut gradé », de « général ». Chez Aenobarbus le *livor* est remplacé par la couleur de feu, accompagnée d'un regard dévorant d'envieux. Ce personnage ravalé à l'état d'élément déchaîné, de feu, correspond à la torture intérieure due à l'Envie que Garnier dans *Cornélie* traduit par un feu intérieur dans la métaphore suivante : « Ils portent les flambeaux ardans / D'une Tisiphone au-dedans<sup>23</sup> » (vers 1527-1528). L'Envie ne semble donc pas s'en tenir au *livor* mais, partageant les excès du *furor*, elle déploie aussi les signes du *rubor*.

D'ailleurs, comme le feu, l'*invidia* se caractérise par une action dévoratrice : l'être atteint est rongé, dévoré de l'intérieur : « l'envie blafarde les ronge<sup>24</sup> » disait Marc Antoine en montrant le caractère destructeur de cette maladie ; cette association se trouvait déjà chez Lucain dans des expressions comme *livor edax* (« envie pâle et rongeuse », I, vers 288), tout comme dans *Cornélie* de manière plus ou moins marquée, avec l'emploi de verbes comme « mange » (vers 1517 : « la tristesse les mange », qui réapparaîtra aux vers 1525 et 1529 dans une métaphore et une

---

20 *Pompeius Magnus*, vers 501-506 : *Vultus igne sparsus, ardentes micant / Oculi, tacitus, torum tuens, Insanienti similis [...] freto, igneum vultum.*

21 *Pompeius Magnus*, vers 506 : *Ecquo te tui rapiunt pedes ?*

22 Cette représentation rappelle celle de Pyrrhus venant d'arracher Polyxène des bras de sa mère Hécube pour la sacrifier, aux vers 998-999 des *Troyennes* de Sénèque : *Sed en citato Pyrrhus accurrit gradu / vultuque torvo.*

23 La référence mythologique à une Furie, Tisiphone, est intéressante car les Érinyes pourchassent les criminels en leur inspirant une angoisse sans fin et peuvent susciter des haines inexpiables comme celle entre Étéocle et Polynice (Voir *Cornélie*, vers 1861 sq. : référence à Adrastée, mise en rapport indirecte avec Étéocle et Polynice).

24 *Pompeius Magnus*, vers 264 : *Livor invidiae exedit.*

comparaison, accompagnées de la perte d'appétit au vers 1520 dans l'expression « Ny le repas délicieux »... ) ou, plus violent, « mord » au vers 1525 où cette torture intérieure, jointe à celle du feu, est comparée au châtiment de Prométhée (« Leur âme est becquetee / comme d'un Prométhée <sup>25</sup> », vers 1529-1530). Cette envie, passion dévoratrice de l'être, se manifeste aussi par d'autres tortures qui pourraient être inspirées de la mythologie, la soif et le poison.

En effet, dans *Pompée*, l'*invidia* est aussi associée à la soif : elle apparaît d'abord comme une conséquence de la soif d'honneurs ou de conquêtes de Pompée au début de l'acte II aux vers 482-483, dans les propos de Faonius (« ce seul bien, la soif funeste de Pompée nous l'envie », ce seul bien étant le retour dans la patrie après la guerre <sup>26</sup>).

Si l'envie est comparée à une soif insatiable, elle est aussi présentée chez Garnier comme un poison (au vers 1509 par exemple) qui ne rassasie pas ses victimes, mais bouleverse leur vie. À l'acte IV de *Cornélie* apparaissent séparément les deux groupes ennemis, Cassie et Decime Brute d'une part, César et Marc Antoine d'autre part. Suit un chant du chœur où les Césariens prient d'abord les dieux pour César, puis célèbrent sa grandeur et sa bonté en accusant ses adversaires : ils les désignent comme « ses ennemis » au vers 1487, « des hommes sanguinaires » au vers 1494, des « haineurs » (vers 1499), avant de les présenter comme victimes de la « seule envieuse rancœur » (vers 1503) et de son poison. Garnier, par ce thème, décrit le comportement des envieux en cinq quatrains (vers 1515-1534) qui fonctionnent sur des antithèses (« prospérité », « infélicité », « tristesse », « louange »), des paradoxes (Le bonheur d'autrui fait leur malheur), des anaphores qui soulignent la perte des plaisirs (bonheur du soleil, du repas, du sommeil) pour finir avec l'image d'une torture permanente, du « bourreau » qui meurtrit leurs « entrailles » de ses tenailles et la référence à Tisiphone, Prométhée et Chiron...

---

25 La référence à Prométhée montre le caractère incessant de la douleur. Le chant du chœur se termine par l'évocation d'une plaie que même Chiron ne peut guérir (le centaure Chiron qui offrit à Prométhée sa propre immortalité à la suite d'une blessure malheureuse) aux vers 1531-1534. Cette image apparaissait déjà dans *Iulius Caesar* au vers 525 : *Laniet rostro vultur adunco*.

26 *Pompeius Magnus*, vers 482-483 : *Bonum / Invidit unum hoc, dira Pompeii sitis*.



Nous ne retrouvons dans *Pompée* ni cette image du poison ni ces métaphores mythologiques. Pierre Mousson procède davantage par touches discrètes, sans consacrer de développement spécifique à l'Envie ; ce qui peut s'expliquer notamment par le fait que sa pièce ne comporte pas de chant du chœur, traditionnel lieu de ces développements chez Garnier, un choix qui dans *Pompée* recentre l'intérêt sur le dialogue (ou le monologue) théâtral lui-même.

Enfin, l'*invidia* est parfois présentée dans le voisinage de termes à connotation très expressive comme *virtutis odium* (*Pompée*, vers 264), véhiculant ainsi des valeurs contraires à celles de la République romaine. Nous avons déjà signalé l'expression *bonum / Invidit* (vers 482-483). Dans *Cornélie* une haine animait les envieux, les rendant ennemis du bien (vers 1506-1509) :

La seule envieuse rancœur,  
Qui leur espoinçonait le cœur  
Pour sa gloire soudaine,  
Alluma ceste haine.

Contrairement à d'autres auteurs, Pierre Mousson n'utilise pas d'allégorie de l'envie, il privilégie des personnages à dimension historique qui l'incarnent, à la différence de Lucain qui fait dire à Curion pour motiver César : « l'envie pâle et rongeuse te refuse tout <sup>27</sup> » et de Robert Garnier qui lui confère aussi ce statut. Dans *Cornélie* les vers 1507-1510 sont en effet une apostrophe directe à la « Mechante Envie », qui rappelle celle du vers 25 « mortelle Convoitise » : les Césariens l'interpellent, s'adressent à elle à la deuxième personne du singulier (« tu fais... tu repais... ton poison »).

Dans ces œuvres, si l'*invidia* n'est pas ou peu présente sous la forme de sa propre allégorie, elle est, en revanche, une passion souvent attribuée à des abstractions comme la fortune <sup>28</sup>, le ou les destins, le sort...

Dans *Pompée* nous avons déjà signalé l'expression *lividae sortis* (« destin pâle d'envie ») qui rappelle la *fors invida* de Lucain (IV, vers 503). Elle s'intègre dans une réplique (III, vers 992-993) où Cornélie, pressentant le malheur qui va frapper son mari, prédit à ce dernier la disparition de toute

---

27 *La Pharsale*, I, vers 288 : *livor edax tibi cuncta negat*.

28 Les textes de notre corpus emploient souvent *fortune* ou *fortuna* avec une minuscule initiale.

sa *stirps* (« famille ») et renforce son affirmation par cette sentence : « le jeu du sort pâle d'envie presse, pousse, provoque, conduit à la ruine celui qui a commencé à frapper <sup>29</sup> », qui est la reprise d'une formule à visée plus précise des vers 920-921 : « l'inconstante Déesse qui se joue de ton innocence et te secoue par ta défaite <sup>30</sup> », l'inconstante Déesse étant la Fortune. L'inconstance du destin <sup>31</sup> se trouve ici soulignée par sa légèreté, son caractère joueur (*iocus* équivaut à la plaisanterie, au badinage...).

Dans *Cornélie* le philosophe Cicéron évoque au vers 90 « l'envieuse haine des dieux <sup>32</sup> », écho de la fortune, moyen d'expression de la jalousie des dieux, selon Lucain <sup>33</sup> (IV, vers 243-244) ; Cornélie, rappelant les triomphes de Pompée, met en cause son « fier destin,/ envieux », son « sort mauvais » (vers 325-326).

Nous rassemblons ici des termes de racine différente, ce qui pourrait passer pour un amalgame peu pertinent. Or la *Pharsale*, où destinée et envie sont liées, nous y invite : dès le livre I, elle présente comme une des causes de la guerre civile le destin ou plutôt les destins, qui décident du déclenchement des combats : « Voici que les destins allument les brandons de discorde, aiguillonnent sans relâche l'esprit de César qui hésite à

---

29 *Pompeius Magnus*, vers 992-993 : *Qui quater coepit, urget, impellit, citat,/ Agit in ruinam lividae sortis iocus.*

30 *Pompeius Magnus*, vers 920-921 : *Inconstans Dea / quae te innocentem ludit et victum quatit* (te représentant Pompée).

31 Cette caractéristique semble fréquemment attachée à la notion de Fortune ; voir Sénèque, *Médée*, vers 219 : *Rapida fortuna ac levis* ; vers 221-222 : *levis casus* ; vers 287 : *Fortuna dubia [...] varia.*

32 La peur de l'*invidia* divine est évoquée à propos de mères qui, au livre II (vers 35-36) de la *Pharsale*, dans le cadre du deuil public qui accompagne la terreur romaine face à l'avancée de César en Italie, se répartissent entre les différents temples de peur de provoquer la jalousie des dieux si elles oubliaient d'en implorer un : *et nullis defuit aris / Invidiam factura parens.*

33 *La Pharsale*, IV, vers 243-244 : *Fortuna deorum invidia*. Nous trouvons là une forte mise en accusation des dieux par Lucain qui n'est pas le seul auteur de la littérature latine à attribuer un rôle coupable et même dégradant aux dieux jugés responsables des guerres civiles, comme l'a étudié Paul Jal dans son article « Les dieux et les guerres civiles dans la Rome de la fin de la République », *Revue des Études Latines*, 40, 1962, p. 170-200. Autre référence qui porte la même accusation : Cornélie explique par une *invidia maiore deum* dirigée contre son mari sa triste cérémonie funèbre (*La Pharsale*, IX, vers 66).

combattre et renversent tous les scrupules. La Fortune travaille à justifier la révolte du chef et à légitimer ses armes<sup>34</sup> ». Au livre I, le poète évoquait déjà « l'enchaînement jaloux des destins<sup>35</sup> ». À l'époque de Lucain la Fortune était devenue la déesse par excellence, comme l'atteste d'ailleurs un texte de Pline l'Ancien, quelque peu postérieur à la *Pharsale*<sup>36</sup>. On la trouve donc prise à parti aussi souvent que les dieux et avec autant de véhémence<sup>37</sup>. En outre la Fortune s'était spécifiée et diversifiée dans le culte romain en Fortunes particulières, divinités tutélaires d'un lieu, d'une personne, d'une collectivité... Henri Le Bonniec en a étudié la manifestation dans la *Pharsale* :

Pour remplacer les Olympiens auxquels il ne croyait pas, [...] le poète faisait appel soit à la puissance collective et anonyme des *dei*, soit à une déesse personnelle, la Fortune. Souvent aussi Lucain donne à cette Force le nom de *fatum* (ou *fata*). [...] Il arrive que la Fortune apparaisse comme la Force chargée d'exécuter les décisions du destin (II, vers 131 sq. ; IV, vers 737 sq.) ; le plus souvent Fortune et destin sont deux aspects de la même réalité : les hommes ne connaissent pas le destin, il ne se manifeste à eux que par leurs faveurs, et plus souvent par les coups de la Fortune, dont l'action leur paraît irrationnelle<sup>38</sup>.

Et il concluait que les mots *dei*, *fortuna* et *fatum* étaient approximativement synonymes chez Lucain. Nous voyons donc dans l'utilisation ultérieure de ces termes auxquels nous joignons *fors* et *sors*, un héritage de cette assimilation syncrétique.

Par ailleurs la Fortune, pourtant très présente dans *Pompée* sous le terme de *fortuna*, mais aussi à travers l'évocation du *fatum*, de la *sors*,

---

34 *La Pharsale*, I, vers 262-265 : *Ecce faces belli dubiaeque in proelia menti / urgentes addunt stimulos cunctasque pudoris / rumpunt fata moras ; iustos fortuna laborat / esse ducis motus et causas invenit armis.*

35 *La Pharsale*, I, vers 70 : *Invida fatorum series.*

36 Voir l'article de LE BONNIEC (H.), « Lucain et la religion », dans *Entretiens sur l'Antiquité classique*, tome XV. Genève, 1968, p. 159-200. Voir Pline l'Ancien, *Naturae historiarum libri*, 2, 22 : *Toto quippe mundo et omnibus locis omnibusque horis, omnium vocibus Fortuna sola invocatur ac nominatur, una accusatur, rea una agitur, una cogitatur, sola laudatur, sola arguitur et cum conviciis colitur, volucris volubilisque, a plerisque vero et caeca existimata, vaga, inconstans, incerta, varia indignorumque faultrix.*

37 Déjà dans l'*Hercules furens* de Sénèque les vers 524-525 soulignaient cette *invidia* à l'égard des hommes de cœur : *O Fortuna viris invida fortibus, / Quam non aequa bonis praemia dividis !* (texte établi et traduit par F.-R. Chaumartin. Paris : Les Belles Lettres, 1968).

38 LE BONNIEC (H.), « Lucain et la religion », art. cité, p. 173-174.

*fors*... est différente de la Fortune de la *Pharsale* dans la mesure où elle est peu, par son envie, responsable des malheurs des Grands ; c'est plutôt son inconstance qui est souvent rappelée ; et l'envie est attribuée aux protagonistes humains de cette guerre civile ; c'est un sentiment éprouvé ou subi par ces derniers ; elle est plus liée aux hommes qu'à la Fortune.

Cette caractéristique était beaucoup plus nette dans *Cornélie* : si cette pièce comporte un chant du chœur<sup>39</sup> consacré à la fortune, à sa puissance et à son inconstance, liées à la notion de Sort<sup>40</sup>, la notion d'envie ne s'y trouve pas intégrée.

Cette perspective était déjà sensible dans *Iulius Caesar* : seule l'inconstance du « Sort, maître de tout » (*Sors rerum domina omnium*, vers 52 et 97) est à plusieurs reprises soulignée et développée notamment dans le premier chant du chœur, qui est consacré à ce thème. Chez Muret est fortement présente l'idée d'un César qui gouverne la Fortune (« un homme qui gouverne presque la Fortune », vers 251<sup>41</sup>). Mais la présentation d'un César dominateur de la Fortune est brisée par une tirade de Brutus (vers 466-473) qui souligne sa chute.

Dans le *César* de Grévin fortune et envie ne sont pas directement liées de manière aussi évidente que chez Lucain. La fortune est qualifiée d'« inconstante » par exemple au vers 583, mais pas d'envieuse ou de jalouse même si l'envie est présente aux vers 602-606, dans un chant du chœur constitué par « la troupe » qui craint un revers de fortune pour César après ses conquêtes :

Pensez-vous point que quelque envie  
Ne se couve secrètement  
Après l'heureux avancement  
De ses désirs ? Si fait ! Fortune  
Ne lui peut être toujours une.

---

39 *Cornélie*, vers 985-1064 : chœur anonyme des Romaines appartenant au parti de Pompée, imité du chœur du premier acte de *Iulius Caesar* de Muret ainsi que de *Thyestes* de Sénèque.

40 *Cornélie*, vers 1060 : « Rien ne vit affranchi du sort. »

41 *Iulius Caesar*, vers 251 : *Viro, qui pene fortunam regit*. Pierre Blanchard rappelle que le Sort combine le Hasard et le Destin, l'imprévu et l'imprévisible. Il est le principe fondamental de *Fors Fortuna* dont César se vantait, sinon d'orienter le cours, du moins d'être le favori (édition M.-A. de Muret, *op. cit.*, note 9, p. 143).

De ces changements de la Fortune naissent des envies qui vont s'incarner en certains hommes pour contrarier la réussite d'autrui.

Autre perspective que celle adoptée dans la *Tragédie nouvelle*, où le thème de l'Envie n'est pas présent dans la pièce elle-même, mais seulement dans l'argument. La fortune est elle-même peu présente, même si la sentence « Fortune sera donc maîtresse des rois » (vers 399) apparaît dans un échange stichomythique entre Achille et Photin qui s'opposent sur la question du sort à réserver à Pompée. Photin, qui prononce cette phrase, conteste le parti pris d'Achille qui reviendrait pour lui à jouer le jeu de la fortune qui destitue les grands ; attitude qui s'opposerait à Dieu qui « soutient l'affligé » (vers 389). C'est donc le criminel Achille qui serait acteur de la Fortune et Photin se situerait dans le prolongement de la volonté divine. Par ailleurs, le rôle attribué à la Fortune est très limité (voir vers 399) ; elle est remplacée par Dieu qui punit Pompée et/ou se sert de lui pour arriver à ses fins, puis qui sera le punisseur de Ptolémée et de ses mauvais conseillers (Septime, Achille).

Cette pièce a un vocabulaire de forte résonance chrétienne (par exemple Pompée au moment de son assassinat s'exprime en martyr en prenant Dieu à témoin<sup>42</sup>). Il s'agit d'une pièce protestante, écrite bien avant sa publication<sup>43</sup>. Elle reprend, mais avec un ancrage chrétien plus marqué, une perspective apparue dans *Cornélie* où Marc Antoine affirmait que le Destin avait renversé les hommes envieux (vers 1383-1387), ce qui diffère de la présentation courante du destin envieux ou capricieux et introduit un destin justicier et vengeur qui punit l'Envie à travers les envieux.

Ce rapprochement *Fortuna, invidia* et démesure (*hybris*) s'articule sur l'antique notion de Némésis, incarnée en une divinité primitive de l'Attique : elle veillait à ce que les orgueilleux mortels ne tentent pas de s'égalier aux dieux et, par les vengeances qu'elle exerçait, elle rabaisait ceux qui avaient reçu trop de dons, elle conseillait la modération et la discrétion, elle punissait les excès<sup>44</sup>.

---

42 « Dieu, tu les vois » au vers 849. Ces propos de Pompée sont rapportés par le messager.

43 Voir l'introduction que lui consacre, dans l'édition déjà citée, Ellen Ginsberg, (p. 3-20).

44 Cette croyance populaire de la punition de toute démesure avait été adoptée par les Stoïciens, comme en témoigne l'*Hymne à Zeus* de Cléanthe (au vers 18, « Tu sais réduire ce qui est sans mesure »). Elle relève aussi d'une conception épicurienne de

Dans la *Pharsale* le rapprochement *Fortuna-invidia* permet à Lucain d'attribuer cette cause à la guerre civile : Rome et ses chefs se sont élevés au-dessus des autres États et des autres hommes ; ils sont pour cette raison en butte à l'envie et seront finalement abattus ou anéantis.

Dans *Iulius Caesar*, le troisième chant du chœur célèbre la fête d'Anna Pérenna, mais rappelle à partir du vers 319 le rôle de Némésis. Si la guerre civile est présentée comme un méfait de la Fortune, elle semble nécessaire pour rétablir l'équilibre du monde. Se dégage donc une double perspective dans ce rapport fortune-envie : ou bien le destin fait en sorte que l'envie pousse à l'audace celui qu'elle domine (l'envieux fait son propre malheur par son audace ainsi provoquée), ou bien l'envie est un moyen utilisé par le destin pour sanctionner la démesure (l'envie provoquée chez les uns permet de punir l'audace des autres). Une réplique dans *César* présente cette double perspective aux vers 727-732, quand la nourrice montre à Calpurnie que, malgré son rêve, elle ne doit pas craindre pour la vie de César :

Car qui est celui-là qui porterait envie  
Au père tant humain de toute la patrie ?  
Mais qui est celui-là, fût-il audacieux  
Ainsi que les Géants, prêt d'escalier les cieus,  
Qui est-il celui-là qui osât entreprendre  
D'affronter corps à corps le second Alexandre ?

Par une triple interrogation anaphorique, ce passage dresse un portrait négatif de l'éventuel agresseur envieux, mais il contient aussi dans l'éloge de César les germes de sa démesure par la périphrase « père tant humain de toute la patrie <sup>45</sup> », par le rapprochement avec les « cieus » et par le « second Alexandre ». Il le condamne à être victime de l'Envie à cause de sa démesure <sup>46</sup>. Cet éloge est donc une annonce de l'échéance fatale où l'envie est liée à l'audace.

---

*l'invidia*. Voir Grimal (P.) dans *Entretiens sur l'Antiquité classique*, tome XV. Genève, 1968, p. 48.

45 Ce qui renvoie au titre impérial de *pater patriae* (cf. *La Pharsale*, IX, vers 601 sq. *parens patriae* mais à propos de Caton et non de César), mais aussi à l'expression *parens rerum*, démiurge qui a donné forme à la matière, puissance suprême).

46 N'est-ce pas une perspective semblable qu'il faut voir quand Lucain montre que Rome n'est victime que d'elle-même (puisque par sa démesure elle ne peut que subir un revers de la fortune) en ajoutant (I, vers 82-84) : *Nec gentibus ullis / commodat in*

Ce passage est une réécriture des vers 291-300 de *Iulius Caesar*, extrait d'une tirade de la nourrice, seules paroles où Marc-Antoine Muret utilisait le terme d'*invidia* – et encore cette envie était-elle évoquée au passé (par le plus-que-parfait *inimicarat*<sup>47</sup>) :

« Qui audacieux le serait assez  
Pour s'en prendre à César ? Quelle âme assez impie  
Pour s'en prendre à César, père de la patrie ?  
Mais qui donc l'oserait ? Mais qui donc le voudrait ?  
Ceux dont l'égarement, l'acharnement, l'envie  
Ont fait à ton César un cortège de haine,  
Quel que fût leur grand nombre, ou bien furent frappés  
Par la fureur de Mars – redoutable fureur –,  
Ou bien furent graciés du pardon de César,  
Si bien que par sa grâce il se les attacha.  
Qui pourrait donc montrer une âme assez barbare  
Pour connaître sa dette et d'une main perfide  
En personne frapper la tête de César<sup>48</sup> ? »

Mais, par-delà les notions de Fortune et de Sort, l'envie est souvent le fait des personnages. Pierre Mousson exploite en effet cette « passion » dans l'échange verbal entre camps opposés, voire entre envieux d'un même camp. Si, dans un texte épique, l'envie peut être avant tout la justification d'un fait historique, au théâtre l'enjeu est avant tout dans la force du verbe et dans la détention d'un pouvoir qu'elle prête aux personnages.

Nous avons vu en l'envieux dans *Pompée* un être rongé par son sentiment, sa passion, assoiffé, parfois atteint d'une pâleur malade, mais aussi enflammé ; ce qui correspond à la tradition littéraire dans ce domaine.

---

*populum terrae pelagique potentem / invidiam Fortuna suam* (« contre un peuple maître de la terre et des ondes la fortune ne prête à aucune nation l'appui de sa jalousie ») ?

47 Le thème de cette pièce est l'assassinat de César. L'*invidia* entre César et Pompée appartient au passé, le parti de Pompée ayant été vaincu à la suite de la mort de son chef.

48 *Iulius Caesar*, vers 291-300 : *Quis tam vel audax, Caesarem ut petere audeat, / Vel tam impius, petere ut velit patriae patrem ? / Quotquot vel error, vel voluntas pertinax, / Vel invidia Caesari inimicarat tuo, / Partim verendus perculit Martis furor, / Miranda partim Caesaris clementia / Servavit, et servando, amicos reddidit. / An ullus ingenio esse tam immani queat, / Debere vitam ut cui suam se intelligat, / Illius ipse tentet insidiis caput ?* Nous citons la traduction de P. Blanchard, que nous avons utilisée lors du colloque (*op. cit.*, p. 114-117) ; nous renvoyons aujourd'hui à la traduction de V. Leroux (*op. cit.*, p. 76-77).

L'envieux n'est pas toujours dans cette pièce un être isolé ; sont évoqués des groupes d'envieux, par exemple aux vers 263-264 dans la réplique de Marc Antoine déjà étudiée, ce qui met en place des combinaisons intéressantes.

Un jeu d'accusations d'envie s'établit dans *Pompée*, jeu d'accusation réciproque entre les deux camps, voire interne à un même camp. Des accusations attendues en de telles circonstances sont lancées de l'un à l'autre. Outre l'accusation formulée par Marc Antoine à l'encontre du parti de Pompée (vers 263-264), dans le parti adverse, le seul personnage accusant celui de César d'*invidia* est Cornélie qui attire l'attention de son mari sur la vulnérabilité des détachements attendus en renfort : « (Ces détachements) affronteront-ils pour toi la haine envieuse <sup>49</sup> ? » interroge-t-elle. Nous nous intéresserons ultérieurement à la place de cette figure féminine et à ses paroles.

Dans la *Pharsale*, César était plus directement qualifié d'envieux : Lucain suggère (IX, vers 1052) que César en veut à Ptolémée non parce qu'il regrette Pompée, mais parce qu'il jalouse le roi égyptien d'avoir eu le privilège de cette mort : « peut-être le tyran excite-t-il ton envie <sup>50</sup> » lui dit-il fictivement en une sorte de prosopopée. En outre, quand César est présenté comme une victime à qui on refuse par envie le triomphe (I, vers 288), Lucain met ces paroles dans la bouche de Curion qu'il qualifie auparavant d'« impudent Curion à la langue vénale <sup>51</sup> », discréditant d'avance ses propos.

Plus violentes sont les accusations proférées au sein d'un même camp <sup>52</sup>, par exemple, dans *Pompée*, par Faonius <sup>53</sup> (vers 482-483). Mais Pierre Mousson semble épargner le gendre de César : il le présente comme desservi par ses conseillers, comme un homme atteint de mélancolie... Pompée semble victime de cette envie, de la part tant des siens que du parti de César. Lui-même ne semble pas atteint d'*invidia*, mais plutôt

---

49 *Pompeius Magnus*, vers 956 : *Pro te subibunt hostis invidiam tui ?*

50 *La Pharsale*, IX, vers 1052 : *Fortasse tyranni / tangeris invidia.*

51 *La Pharsale*, I, vers 269 : *Audax venali Curio lingua.*

52 On retrouve là le rôle traditionnel du mauvais conseiller dans les œuvres romaines à dimension historique (notamment chez Tacite).

53 *Pompeius Magnus*, vers 482-483 : *Bonum / Invidit unum hoc, dira Pompeij sitis.*



d'acédie, mélange de dégoût, d'indifférence et de mélancolie, à moins que ce ne soit une autre manifestation de l'*invidia*.

L'envie à travers cette guerre civile lie la sphère du privé et de l'individu à celle du collectif et du politique : si César et Pompée sont deux grandes figures romaines qui prétendent au pouvoir à la suite de leurs conquêtes, ce sont aussi un beau-père et un gendre qui s'opposent<sup>54</sup> ; ce que rappelle la *Tragédie nouvelle* où le thème de l'Envie n'est présent que dans l'argument<sup>55</sup>, un argument très précis et développé qui indique les causes de cette guerre civile :

Julia étant morte et César lui-même commençant, par les conquêtes des Gaules qu'il avait faites, à apparaître et venir aussi en grand crédit à Rome, il s'émut une jalousie et de là une envie entre ces deux personnages, Pompée et César.

L'auteur distingue les deux termes « jalousie » et « envie », établit une gradation entre eux : la jalousie issue de l'apparition du nouveau crédit de César à Rome se transforme en un stade ultérieur en envie, c'est-à-dire en rivalité sans merci entre les deux hommes.

Comment expliquer cette absence de l'*invidia* dans la pièce elle-même ? La *Tragédie nouvelle* ne s'intéresse plus aux causes de la guerre civile, elle est plutôt centrée sur l'hospitalité refusée, la trahison, la déloyauté en Égypte. César n'apparaît pas dans cette pièce ; la rivalité Pompée-César n'est donc précisément rappelée que dans l'argument<sup>56</sup>. Dans *Pompée* nous ne trouvons pas une opposition si nette d'individu à individu, du moins autour du thème de l'*invidia*.

Si être envieux est une caractéristique dévalorisante, nier l'*invidia*, souligner son absence est un moyen de mettre en évidence la valeur d'un être. Philippe, affranchi de Pompée, affirme que l'aristocratie n'enviait pas les honneurs accordés à Pompée (sous-entendu « tant ils étaient mérités ») :

---

54 Ce qui rappelle d'autres rivalités familiales, le plus souvent fraternelles, qui sont la base archaïque de l'histoire romaine.

55 Au vers 355 l'emploi de l'adjectif *jaloux* ne s'inscrit pas dans une problématique de l'*invidia*. Il intervient au début d'une tirade d'Achille qui définit le rôle du *conseiller zélé* (vers 353) avant de contrer l'avis donné par Photin. Il indique que le devoir de ce conseiller est d'être *jaloux* du bien de l'État, c'est-à-dire soucieux de ce bien, particulièrement attaché à ce bien. Nous excluons donc cette occurrence de notre relevé.

56 L'auteur de cet argument n'est d'ailleurs peut-être pas celui de la pièce. Nous renvoyons sur ce point à l'introduction d'Ellen Ginsberg dans l'édition déjà citée.

« je l'ai vu de mes propres yeux, lorsque l'aristocratie passait en revue à cheval les escadrons disposés en longues lignes et que, resplendissante de la beauté de l'airain, elle ne t'enviait pas tes honneurs joyeux <sup>57</sup>. » Ce type d'emploi, par la négative, semble rare, puisque c'est la seule occurrence que nous ayons trouvée dans les œuvres examinées.

Enfin, dans *Pompée* n'apparaît pas la plainte d'un grand personnage qui s'estime victime de l'*invidia*, au contraire de la *Pharsale* où César joue de cet argument en se présentant parfois lui-même comme une victime offerte, par exemple lorsqu'il harangue ses troupes : « soyez rois, dût la haine retomber sur moi <sup>58</sup>. » Dans *Pompée* ce rôle est laissé à des membres de l'entourage des deux chefs.

Lucain prévient des dangers de l'*invidia* par des *exempla*, telle la mise en scène de Caton à qui un soldat offre un peu d'eau dans un casque devant toutes les troupes assoiffées (IX, vers 505 : *invidiosus erat*, « il excitait leur envie »). Or ce grand personnage perçoit le risque d'indignation et de révolte, et renverse l'eau en montrant qu'il partage la soif et donc le sort de ses hommes. Remarquable est ce souci d'éviter l'envie chez Lucain qui réitère ce conseil à plusieurs reprises dans son œuvre. Il apostrophe César qui parcourt les ruines de Troie : « Ne te laisse pas, César, gagner par l'envie devant ces consécration de la gloire <sup>59</sup>. » Quand César visite le tombeau d'Alexandre à Alexandrie, le poète épique montre les erreurs de ce grand conquérant, notamment sa passion jalouse qui contribua à la construction de son empire puis à sa destruction à sa mort, en l'absence d'héritier : « La passion jalouse qui a fait de lui le conquérant de tout l'univers lui fit emporter avec lui son empire <sup>60</sup>. » Il fournit cet *exemplum* à César, en montrant qu'Alexandre était jaloux du Nil <sup>61</sup>, mais ne put jamais remonter à ses sources. Lucain souhaite-t-il présenter l'*invidia* comme le propre des conquérants et donc le risque que chacun d'eux courait ?

---

57 *Pompeius Magnus*, vers 2031-2033 : *Vidi egomet, cum dispositis longo ordine turmis / Nobilitas in equis volitavit, et aere decoro / Collucens, laetos tibi non invidit honores.*

58 *La Pharsale*, VII, vers 269 : *Invidia regnate mea.*

59 *La Pharsale*, IX, vers 982 : *Invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae.*

60 *La Pharsale*, X, vers 43-44 : *Qui secum invidia qua totum ceperat orbem / abstulit imperium.*

61 *La Pharsale*, X, vers 273 : *Invidit Nilo.*

Autre caractéristique commune de la plupart des œuvres de notre corpus : l'*invidia* est dénoncée par des personnages féminins, parfois exclusivement par des personnages féminins.

Dans *Pompée* Cornélie soulève la question de l'*invidia* à plusieurs reprises et de différentes façons, qu'il s'agisse de l'*invidia* dirigée contre Pompée, son époux <sup>62</sup>, de la *lividae sortis* faisant de son époux un jouet du destin ou du Styx qualifié de *livida* lors de consultations à visée prophétique. Elle renforce ainsi le poids de la fatalité qui va mener Pompée à sa perte et joue le rôle d'une prophétesse <sup>63</sup>. Elle est le personnage qui, dans *Pompée*, aborde le plus ce thème. Or c'est un personnage féminin dans un théâtre où la *Ratio* jésuite conseillait de n'introduire que très rarement des rôles féminins. Certes, d'une part, cette règle était fréquemment négligée, malgré des avertissements répétés <sup>64</sup> à l'attention des collègues ; d'autre part, d'un point de vue historique, Cornélie aurait assisté à la fin de Pompée et trouverait donc ainsi sa légitimité dans cette pièce ; enfin Cornélie dans la *Pharsale* était le seul personnage féminin à évoquer l'*invidia* <sup>65</sup>, en dénonçant, au chant IX, une haine grandissante des dieux à l'encontre de Pompée mort <sup>66</sup> : « Les dieux n'ont accordé à Pompée la flamme (du bûcher) que pour lui témoigner plus de haine <sup>67</sup>. »

---

62 Au vers 956 (*Pro te subibunt hostis invidiam tui ?*) elle montre que l'objet d'*invidia* est une victime en employant le verbe *subire*.

63 C'est elle d'ailleurs qui semble attachée à la consultation des oracles, des présages (notamment à l'acte IV).

64 Voir DE DAINVILLE (Fr.), *L'Éducation des jésuites (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles)*. Paris : Éditions de Minuit, 1978, p. 478.

65 Par ailleurs Cornélie traduit sa haine et sa crainte en qualifiant César d'*invisus* (*Pharsale*, VIII, vers 88) : *invisi Caesaris*. Ce participe-adjectif a de nombreuses occurrences dans la *Pharsale*, mais semble avoir perdu son sens premier (« qui a suscité l'envie et qui de ce fait est devenu détestable ») pour ne garder que celui d'« odieux, haï, détesté ».

66 Ce rapport entre la mort de Pompée et l'envie qu'elle suscite avait déjà été évoqué par l'ancien consul Lentulus qui déconseillait à Pompée de se réfugier chez les Parthes et comparait sa mort éventuelle à celle de Crassus : *te parva tegant ac villa busta, / invidiosa tamen Crasso quaerente sepulchrum ?* (« Qu'un tombeau petit et pauvre couvre tes restes, objet d'envie pourtant, alors que Crassus réclame une sépulture ? », *La Pharsale*, VIII, vers 393-394).

67 *La Pharsale*, IX, vers 65-66 : *Pompeio contigit ignis / Invidia majore deum*.

Dans *Cornélie*, le thème de l'envie apparaît dans le discours du seul personnage féminin de la pièce. Dans sa longue tirade initiale de l'acte II, d'une part Cornélie déplore de ne pas mourir de douleur face aux événements qui la touchent (vers 235-239) ; d'autre part, s'adressant au défunt Pompée, elle attribue sa fin dramatique à son « sort mauvais » et à son « fier destin envieux » (vers 325-328), niant ainsi l'utilité des triomphes et conquêtes pompéiens qu'elle vient de rappeler. Elle se prétend touchée, comme Pompée, par l'Envie et victime de l'Envie : elle est amenée à vivre malheureuse à cause de la mort envieuse, lui à mourir sous la main d'un traître à cause du destin envieux. Comme dans *Pompée*, ces récriminations contre l'envie sont postérieures à la mort de Pompée.

Cornélie conteste la sincérité de la peine de César apprenant la mort de son adversaire. Elle fait de son mari une victime de l'envie de commander de César (vers 915-920), « sa gloutte envie », sans le nommer, mais en le désignant par des périphrases qui s'enrichissent de la répétition du verbe « meurtrir », de l'accumulation de termes comme « mort » et « dépouille » et de la conclusion « n'avoit obstacle que sa vie ».

Dans l'acte IV, tirade sans équivalent dans les autres pièces, elle va s'adresser à la défunte Julie, première épouse de Pompée, morte en couches (vers 1861-1862)<sup>68</sup>, qu'elle qualifie d'« envieuse Julie » en évoquant son « cœur jaloux ». Cornélie semble s'accuser d'une éventuelle trahison dirigée contre Julie à travers son mariage avec Pompée (en réalité il n'en est rien puisque deux ans séparent la mort de Julie du remariage de Pompée). Cet appel à la mort pour elle-même (sans suicide final) introduit une référence à Adrastée<sup>69</sup>, c'est-à-dire « l'inévitable », un doublet de Némésis, originaire d'Asie Mineure.

Dans *Lulius Caesar* et *César*, la nourrice est le personnage choisi pour évoquer l'*invidia* : dans *Lulius Caesar*, la seule occurrence du terme *invidia* apparaît dans les paroles de la nourrice qui veut rassurer Calpurnie alarmée par un songe (vers 291-300). Muret fait surtout de Calpurnie une

68 Faut-il voir là une réminiscence du songe de Pompée qui voit apparaître Julie (*La Pharsale*, III, vers 38-40) ?

69 Chez Eschyle (*Prométhée*, vers 936), l'expression « se prosterner devant Adrasteia » signifiait conjurer la jalousie des dieux en faisant acte d'humilité. Le nom d'Adrastée entre en résonance dans la mythologie grecque avec celui d'Adraste, ce qui introduit un parallèle entre la guerre civile de Thèbes (Étéocle, Polynice) et l'affrontement Pompée-César.

nouvelle Cassandre qui, avertie par un songe, ne réussit pas à se faire entendre de César et de son entourage. D'ailleurs le quatrième chant du chœur est une déploration sur ces femmes dont on ne croit pas les prophéties.

Chez Grévin la même scène rassemble la nourrice et Calpurnie (vers 725-732) :

Et quant est de l'effroi qu'en songeant avez eu,  
Comme vous le racontez, moins doit-il être cru.  
Car qui est celui-là qui porterait envie  
Au père tant humain de toute la patrie ?  
Mais qui est celui-là, fût-il audacieux  
Ainsi que les Géants, prêt d'escalier les cieux,  
Qui est-il celui-là qui osât entreprendre  
D'affronter corps à corps le second Alexandre ?

Calpurnie elle-même n'aborde le thème de l'envie des ennemis de César qu'à travers « la convoitise » dont lui-même se moque (vers 654 : « Il rit leur convoitise, et leurs maux, et leur soin »). La craintive épouse met en valeur la grandeur dédaigneuse de César. D'ailleurs, dans cette pièce, les personnages masculins évoquent plus souvent le thème de l'envie que les personnages féminins.

Le choix fait par ces pièces n'est pas celui suivi dans la *Tragédie nouvelle* : si Cornélie y apparaît sous la dénomination *Corneille*, accompagnée du chœur de ses demoiselles romaines, aucune de ces femmes n'aborde le thème de l'*invidia*.

En conclusion, quelles sont donc les couleurs de l'Envie dans *Pompée* ? L'envieux s'y présente comme un être rongé par sa passion, assoiffé, passant du *livor* au *rubor*, variant d'une pâleur malade à un embrasement proche du *furor*, ce qui correspond à la tradition littéraire dans ce domaine. Mais si cette pièce se rallie aussi aux couleurs de ses prédécesseurs sur de nombreux points, elle néglige certaines métaphores, des emprunts mythologiques, une dimension allégorique. Sans chant du chœur, en gardant toute son importance au personnage de Cornélie, *Pompée* présente un monde qui s'effondre et privilégie une Envie incarnée par l'être humain. Cette tragédie sera elle-même une des sources de *La Mort de Pompée* écrite par Corneille.





Charles MAZOUER

Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

### L'ENVIE, RESSORT TRAGIQUE DANS LE THÉÂTRE BAROQUE FRANÇAIS (1550-1640)

Enrichie d'une méditation multiséculaire, antique et chrétienne, l'envie – a-t-on écrit récemment – « fait rage en France dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> ». C'est vrai de notre tragédie humaniste ; et cela le sera encore, à un degré moindre, sans doute, pour la tragédie du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Le théâtre baroque français réserve une bonne place à ce « chagrin qu'on a de voir les bonnes qualités ou la prospérité de quelqu'un » (c'est la définition de Furetière), à cette tristesse devant le bien d'autrui qui va jusqu'au désir de se l'approprier ; d'autant qu'elle se distingue parfois difficilement de la jalousie, qu'elle est infailliblement liée à la haine, qu'elle peut rejoindre l'ambition. Allégorisée, évoquée dans le discours des personnages, objet de sentences, thème des chœurs – véritable *topos* moral, en un mot –, l'envie nous intéressera exclusivement pour son rôle dans la dramaturgie tragique, dans la construction de l'univers tragique. Afin de l'apprécier, un regard d'abord sur les héritages, où l'envie est le fait de quelque force transcendante. On s'occupera ensuite des bourreaux humains que sont les envieux et de leurs victimes prises au piège de l'envie<sup>2</sup>.

- 
- 1 KARAGIANNIS-MAZEAUD (É.), « Sur la rime vie/envie. Jalons pour une histoire de l'Envie et de ses représentations au XVI<sup>e</sup> siècle : Ronsard, Du Bellay, Jodelle, Peletiers du Mans », dans WILHELM (F.) éd., *L'Envie et ses figurations littéraires*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2005, p. 95. Voir une belle analyse de l'envie, cet « enfer terrestre » dans ZAMBRANO (M.), *L'homme et le divin*. Paris : Corti, 2006, en particulier p. 292-311.
  - 2 Sur la totalité du corpus tragique du siècle envisagé, une trentaine de pièces intéressent notre sujet. Pour les éditions et la bibliographie, on pourra se reporter à MAZOUER (Ch.), *Le Théâtre français de la Renaissance*. Paris : Champion, 2002, et *Le Théâtre français de l'âge classique. 1. Le premier XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Champion, 2006.

Avant d'être une passion purement humaine fautive de désordre et de malheur, l'envie a été attribuée à une transcendance surplombant la vie humaine et la menant à sa chute. Cela dans le judéo-christianisme comme dans la religion grecque, telle qu'elle s'exprime dans la tragédie. Religieuse ou imitée de l'Antiquité, la tragédie de la Renaissance est tributaire de ce double héritage, qui fait de l'envie une transcendance mauvaise.

Au grand scandale de Platon<sup>3</sup>, qui concevait un dieu bon et donc débarrassé de jalousie, la tragédie grecque véhiculait la conception d'un dieu jaloux du bonheur des hommes. C'est le fameux *phthonos*, pure malveillance des dieux qui en veulent à la prospérité des mortels – à distinguer de la non moins fameuse *némésis*, qui fait intervenir la notion de justice en châtement d'une faute, d'une démesure quelconque.

Malgré l'imitation massive de Sénèque, qui déploie un univers philosophique bien différent, la prégnance de la tragédie grecque est encore forte sur des dramaturges qui reprennent les vieux mythes grecs et qui, sans trop s'apercevoir de la contradiction avec leurs convictions chrétiennes de modernes, laissent passer, en imitant les formes antiques, quelque chose de la philosophie antique. Comment écrire une *Antigone* sans évoquer cette fatalité qui persécute la race d'Œdipe, cette vieille malédiction qui pèse sur les Labdacides ? Garnier n'y manque pas : le ciel accable Œdipe de méfaits, les accumule et les entasse « par monceaux », se plaint-il<sup>4</sup>. Et Rotrou, près de soixante ans plus tard, charge Créon de se plaindre de la « haine des dieux<sup>5</sup> » à la mort de son fils Ménéce et d'aller jusqu'à mettre en cause l'existence de ces dieux méchants : « Fausses divinités, êtres imaginaires<sup>6</sup> » – exclamation qui fait penser au moderne « Le salaud, il n'existe pas » de Beckett dans *Fin de partie*.

Les dieux ou la Fortune sont finalement responsables du malheur. Médée fait mourir Glaucé, fille de l'autre Créon, roi de Corinthe, dans d'atroces souffrances ? Commentaire du chœur : « La Fortune envieuse<sup>7</sup> » s'est bien moquée d'eux. Car, selon le *topos*, la Fortune ou les dieux outragent volon-

3 Voir le passage célèbre du *Phèdre*, 247 a : « L'envie est en dehors du chœur des dieux. »

4 *Antigone*, acte I, vers 291 sq. Voir aussi le chœur de l'acte I, vers 602 sq.

5 *Antigone*, I, 3, v. 105.

6 *Ibid.*, v. 107-108.

7 LA PÉRUSE, *Médée*, v. 1145.



tiers les grands : leur prospérité, comme celle des empires, excite l'envie de la transcendance qui y voit une démesure – l'*hubris* – suspecte. C'est la leçon des deux tragédies que Garnier a consacrées aux guerres civiles de Rome – *Porcie* et *Cornélie* –, à travers lesquelles la haine (c'est beaucoup le sens du mot *envie* au XVI<sup>e</sup> siècle) et la jalousie des dieux s'en prennent à la prospérité de l'empire.

Dans son malheur, le héros tragique voit aussitôt la main de quelque dieu. Chez Jodelle, Didon abandonnée évoque des dieux qui peuvent lui en vouloir et parle de « leur dédain, leur envie et vengeance<sup>8</sup> ». La Didon d'Alexandre Hardy vomit ses imprécations contre les dieux, mais, à l'inverse, se reconnaît une culpabilité ; et surtout, le chœur qui suit à la fin de l'acte IV récuse nettement l'idée que le destin des hommes dépendrait d'une transcendance : les astres n'écrivent pas le bonheur ni l'innocence des hommes<sup>9</sup>.

Très curieusement, mais très significativement, c'est dans une tragédie biblique que s'exprime sans doute le mieux le sentiment du héros tragique d'être victime de la haine de la divinité, d'être la proie d'un dieu méchant – d'un *kakos daimon* – qui mêle l'envie à sa justice. Je fais allusion à la très belle pièce de *Saül le furieux*, de Jean de La Taille, où le premier roi d'Israël se plaint de manière lancinante d'être persécuté par la haine de Dieu ; il y voit plus de méchanceté que de justice – méchanceté gratuite d'un Dieu qui par envie (« envieux de mon estre<sup>10</sup> ») le tira de son bonheur et de sa simplicité champêtre pour le faire roi, afin de le « faire choir d'un saut plus misérable<sup>11</sup> ». Ce Dieu qui outrepassa la colère et la justice est très proche de la divinité méchante des tragiques grecs.

Les tragédies protestantes de Théodore de Bèze et de Des Masures donnent une image plus orthodoxe de la théologie chrétienne ! En régime biblique, l'envie est le fait du démon, de Satan. Le drame cosmique du péché est un drame de l'envie. Interprétant Genèse, 3, le livre de la Sagesse explique ainsi le péché d'origine : « c'est par l'envie du diable que la mort est entrée dans le monde » (*Sagesse*, 2, 24) ; envieux de l'homme, l'ange déchu le séduisit et le poussa à la révolte. Mais Diabolus reste le

---

8 *Didon se sacrifiant*, acte III, v. 1114.

9 *Didon se sacrifiant*, acte IV, v. 1531-1538.

10 *Saül le furieux*, acte III, v. 796.

11 V. 799.

père de l'Envie et ne cesse de souffler cette passion au cœur de ceux qu'il veut perdre ; « le démon – enseigne Thomas d'Aquin – en suggérant l'envie met en nous ce que lui-même a principalement dans le cœur <sup>12</sup>. » L'envie est devenue l'attribut du Négateur, qui continue d'étendre son pouvoir sur les hommes, alors que le Dieu d'Amour viendra à leur secours.

Notre première tragédie écrite en français, *Abraham sacrifiant*, et la trilogie que Des Masures consacra au personnage de David illustrent bien cela, en faisant de Satan une *dramatis persona* au statut scénique assez étrange, d'ailleurs, puisque Satan, qui peut s'adresser à eux, n'est pas vu des autres personnages qu'il fait douter, pousse au mal et au péché. « Ennemi suis de Dieu et de nature », déclare le Satan de Bèze <sup>13</sup>, qui dit aussi abonder en envie <sup>14</sup> à l'égard du monde – comprenons : de haine, mais aussi de jalousie envieuse à l'égard des hommes qu'il veut entraîner dans sa chute. Dans *David fugitif*, Satan remâche « la haine dure et forte » qu'il porte au cœur, cette « ardeur jusqu'au fons / D'exterminer les bons », cette « rage », ce « désir immortel » d'assurer son pouvoir sur les hommes, en particulier les hommes saints <sup>15</sup>.

Les tragédies montrent l'Envieux en action.

Et ce qu'il inspire aux méchants qui ne résistent pas à sa volonté de les perdre, c'est très souvent l'envie. Certes, le prince de ce monde a poussé Saül à désobéir à Dieu, a échauffé la rage de Goliath (*David combattant*). Mais, « pour faire le monde destourner au chemin tors <sup>16</sup> », il instille surtout l'envie dans les cœurs. Il enflamme l'envie des fils de Saül, du prétendant de Michol, de Doeg le courtisan, et surtout de Saül contre David ; continuellement dans *David triomphant*, Satan explique qu'il est à l'origine de ce mal de l'envie pour chacun, qu'il est au principe du mal : « Il faut que de ces gens l'envie / J'enflamme sur l'heur de sa vie <sup>17</sup>... »

Mais Satan rencontre des résistants. S'il suscite la jalousie contre David, c'est pour que celui-ci, à travers l'échec et le malheur, perde confiance

---

<sup>12</sup> *Somme théologique*, IIa IIae, question 36, article 4.

<sup>13</sup> *Abraham sacrifiant*, v. 841.

<sup>14</sup> V. 241.

<sup>15</sup> Vers 1569 sq.

<sup>16</sup> *David triomphant*, v. 540.

<sup>17</sup> *Ibid.*, v. 841-842.

en son Dieu, le renie et tombe au pouvoir de Satan. Car Satan veut régner absolument dans le monde, animant les réprouvés et les méchants, persécutant et faisant douter les élus. D'où l'importance du rôle dans l'économie de ces tragédies bibliques. Par la prière, l'amour et la crainte de Dieu, la foi en lui qui vient à son secours, David, personnage par trop exemplaire, déjoue les trames de Satan. L'Abraham de Bèze est soumis à une épreuve singulièrement plus déchirante, quand il doit sacrifier son fils. Dans cette tragédie, la tentation est effective, authentique, bien soulignée par le personnage de Satan, qui manifeste concrètement sur scène l'attraction vers le mal en se réjouissant des faiblesses du patriarche, lequel, déchiré, peine à obéir à l'ordre de Dieu, commencerait à douter de la promesse, bref perdrait sa foi, et en se montrant finalement désespéré de sa fermeté, de sa « vive foi » exemplaire.

Là où la jalousie des dieux antiques détruisait l'insecte humain, la diabolique envie – qui cherche également à maîtriser l'homme – échoue devant des élus qui témoignent d'un salut vainqueur du mal. Mais la tragédie française va bientôt se désintéresser des figurations transcendantes de l'envie pour analyser les ravages de celle-ci sur le plan strictement humain.

Qui sont alors les envieux destinés à faire souffrir leurs victimes dans les tragédies – mais aussi, par parenthèse, dans les tragi-comédies, avec leurs traîtres, qui ne sont pas prises en compte ici ? Et si l'envie est bien, comme dit Claudel, « la déchirante déclaration de notre insuffisance <sup>18</sup> », de quoi manque l'envieux, quel est l'objet de son envie ?

L'envieux ne supporte ni le bonheur ni la réussite d'autrui – tous biens qu'il estime plutôt dus à lui-même et dont il se sent en quelque sorte lésé. On peut envier un bien symbolique, comme la gloire <sup>19</sup> ; chez Hardy comme chez Chapoton, Coriolan se dit victime de l'envie du peuple romain, qui est envieux de sa gloire et veut le perdre <sup>20</sup>. Car, comme le rappelle César

---

18 *La Rose et le rosaire*, p. 1340 du *Poète et la Bible*, t. I. Paris : Gallimard, 1998. – Avec sa Mara de *L'Annonce faite à Marie*, il sut peindre une envieuse !

19 L'histoire de Méléagre tourne au tragique, parce que les oncles envient à Atalante sa victoire et son trophée (HARDY, *Méléagre*).

20 Hardy parle du « serpent de l'envie » (*Coriolan*, I, 1, v. 49) ; Chapoton met dans la bouche de Coriolan, d'emblée, une furieuse apostrophe au « Monstre rempli de fiel,

dans la *Cornélie* de Garnier, tout vainqueur suscite des « haineurs » dont « l'envieuse rancœur » est allumée par sa gloire<sup>21</sup>. L'envieux convoite plus souvent des biens effectifs comme la femme possédée par autrui, ou son pouvoir. Encore faut-il bien faire le départ avec des sentiments qui ne relèvent pas de l'envie. Qui est jaloux de son rival en amour envie son bonheur, mais est mu avant tout par le désir<sup>22</sup>. De même, tout usurpateur conçoit de l'envie à l'égard de celui qui détient le pouvoir, mais celle-ci est le plus souvent reléguée ou complètement effacée par la pure ambition.

De fait, l'objet de l'envie est le plus souvent le pouvoir ou la faveur qui lui est liée.

La sultane Rose (c'est-à-dire Roxane) ne veut pas le pouvoir pour elle ; mais elle ne supporte pas que sa progéniture puisse en être privée au profit de celui qui n'est pas son fils, Moustapha, et qui doit succéder au Sultan : « ire bouillonnante » et « rongéante rage<sup>23</sup> » qui dévastera le cœur de toutes les marâtres, envieuses du pouvoir pour leur enfant à elle.

Quant à ceux que taraude l'appétit de régner – cette ardente passion, comme dit Machiavel –, c'est fort peu leur prise de pouvoir qui fait intervenir l'envie, mais plutôt les situations où ils risquent de le perdre quand ils le détiennent. Pas de trace d'envie chez les conspirateurs de la tragédie de *Daire*, de Jacques de La Taille, qui rêvent naïvement de la monarchie universelle et font passer leur ambition pour de la magnanimité ; très peu chez les frères ennemis des deux *Antigones* de Garnier et de Rotrou, Polynice enviant à Étéocle un bien iniquement détenu ; sans doute davantage chez Hérode, lors de sa prise de pouvoir sanglante évoquée au tout début de la *Mariamne* de Hardy<sup>24</sup> (plutôt que dans sa sourde crainte d'être renversé).

---

noire et jaunâtre envie » (*Coriolan*, I, 1) – cette « barbare envie » (I, 3) qui anime le peuple contre lui.

21 Chœur de l'acte IV, v. 1499 et 1503-1506.

22 Voir l'arabe amoureux à la rage de Didon (HARDY, *Didon se sacrifiant*, II, 1) ; ou Phalti, qui désire Michol, la femme de David (DU RYER, *Saül*, II, 2).

23 BOUNIN, *La Soltane*, acte I, vers 47 et 92. Voir, sur la même fable, MAIRET, *Le Grand et dernier Solyman, ou la Mort de Mustapha*.

24 I, 1, l'ombre d'Aristobule s'en prend au « monstre », au « tyran bouffi d'orgueil et forcené d'envie ». Voir aussi ce que dit la Mariane de Tristan : Hérode fit assassiner Aristobule par envie (*Mariane*, II, 1, v. 419-420).

En effet, l'hydre de l'envie pousse ses têtes le plus souvent quand le détenteur du pouvoir craint pour celui-ci. À l'avance, le Mahumet de la *Tragédie mahométiste*<sup>25</sup> fait liquider ses frères qui voudraient certainement un jour lui contester le pouvoir : « [...] mes frères mourront et seul je serai maître<sup>26</sup> ! » Dans les deux tragédies de *Coriolan*, la chute du héros romain vient de l'envie du roi des Volsques, Amphidie, qui, après l'avoir accueilli, ne supporte pas que Coriolan soit en train d'usurper sa gloire et son pouvoir<sup>27</sup> : jalouse envie. Le roi biblique Saül surtout est travaillé par cette envie, dans toutes les tragédies consacrées au premier roi d'Israël. Chez Des Masures, Satan suscite envie et haine chez le roi qui craint David<sup>28</sup> ; chez Jean de La Taille, il est reproché à Saül d'avoir maltraité le juste David « par maligne envie<sup>29</sup> » parce qu'il voyait en lui un possible usurpateur. Chez Du Ryer encore, Saül soupçonne David de rébellion et du crime d'usurpation<sup>30</sup>.

Autour des rois, bien entendu, prospère l'envie, chacun étant tour à tour sujet ou objet de l'envie. Dans les tragédies bibliques, David, jeune vainqueur de Goliath, suscite aussitôt jalousie et envie<sup>31</sup>, comme Mardochée favorisé par le roi Assuère (Assuérus), au détriment même d'Aman, suscite l'envie furieuse du favori humilié<sup>32</sup>. Il reviendra à Du Ryer de peindre le flux et le reflux de la faveur, le favori étant d'abord courtoisé, mais bientôt jaloux et détruit par les faux amis et les envieux<sup>33</sup>.

Grâce aux chœurs, la tragédie du XVI<sup>e</sup> siècle, qui se souvient certainement des *Métamorphoses* d'Ovide (II, vers 760 *sq.*), fait volontiers de l'envie une allégorie et en fournit le portrait : « Envie sans couleur, / Plus qu'une Parque blême », « Envie, fille de la nuit / A la face blême<sup>34</sup>... » ; on s'en

---

25 On la trouve maintenant éditée p. 611-643 de l'excellent *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction de Christian Biet. Paris : Laffont (« Bouquins »), 2006.

26 Acte II, v. 280.

27 « Que j'endure l'affront ! », dit-il chez Hardy (IV, 2, v. 841) ; « Je ne suis plus rien qu'une masse inutile », se plaint-il chez Chapoton (V, 1).

28 *David triomphant*, v. 1165 *sq.*

29 *Saül le furieux*, acte III, vers 759-760.

30 *Saül*, I, 4.

31 DES MASURES, *David triomphant*.

32 RIVAudeau, *Aman*.

33 *Alcionée et Thémistocle*.

34 BOUNIN, *La Soltane*, acte II, v. 782-783 et 786-787.

prend volontiers à la « méchante Envie », à son poison et à ses maux <sup>35</sup>. Mais en 1637 encore, on personnifie l'Envie : Mairet mentionne l'Envie au teint blême « qui mord l'innocence même <sup>36</sup> » ; Chapoton ouvre son *Coriolan* avec un grand monologue du héros qui s'adresse à ce « Monstre rempli de fiel, noire et jaunâtre Envie <sup>37</sup>... ». Nul doute que le portrait de l'allégorie ne rejaillisse sur la peinture des envieux, en proie aux souffrances et au poison de l'envie. Les images en sont devenues banales.

Les dramaturges tragiques s'intéressent davantage aux mouvements intérieurs de la passion de l'envie. Avec un excès propre à l'esthétique de la Renaissance, ils en montrent la violence. L'envie n'est pas seulement tristesse devant le bonheur d'autrui ; elle devient vite fureur haineuse, rage, volonté de nuire jusqu'à la mort de l'envié. La Sultane Rose se porte d'emblée à l'excès contre Moustapha, qu'elle veut faire mourir sans délai : chassez de votre cœur, demande en vain sa suivante,

Le triste émoi, ce soin, cette rancœur,  
Ce dur courroux et rongante furie <sup>38</sup>.

Même démesure d'Aman, que la faveur accordée à Mardochée humilie. Après avoir maudit le jour de sa naissance, il annonce une vengeance terrible qui touche tout le peuple juif. Et voici le cœur du ministre travaillé, tarabulé, torturé par le désir de vengeance. Lui-même peint ainsi le « courroux violent <sup>39</sup> » qui l'emporte, le « ver perpétuel » qui le ronge <sup>40</sup> :

Qui m'ouvrirait le cœur  
Il le trouverait plein de fiel roux, de rancœur,  
De rage, de venin, de cruauté, d'envie,  
Pour voir ce Mardochée et ses frères en vie <sup>41</sup>.

En effet, comme le remarquait déjà un Père de l'Église latine, Grégoire le Grand, « l'envie est blessure pour l'esprit qui se ronge, torturé par le bonheur d'autrui » (*Moralia in Job*). Les chœurs reprennent des images fortes où reviennent le fer et le feu, la brûlure et la morsure. « [...] L'envi(e)

---

<sup>35</sup> GARNIER, *Cornélie*, acte IV, v. 1507 sq.

<sup>36</sup> *Le Grand et Dernier Solymán*, III, 1, vers 803-804.

<sup>37</sup> I, 1, v. 1.

<sup>38</sup> BOUNIN, *La Soltane*, acte I, v. 161-163.

<sup>39</sup> RIVAudeau, *Aman*, acte III, v. 1217.

<sup>40</sup> *Ibid.*, v. 1227.

<sup>41</sup> *Ibid.*, v. 1229-1232.

va tiraillant / De ses âpres tenailles » celui qui la recèle dans ses entrailles, proclame un chœur de *La Soltane*<sup>42</sup>. Le chœur des Césariens, à la fin de l'acte IV de *Cornélie*, consacre sept strophes à la « méchante Envie<sup>43</sup> » : elle tourne le sang des envieux « en une jaunâtre liqueur » qui chemine le long de leur poitrine ; la tristesse « mange » les envieux, leur interdisant tout répit et tout repos, car

Tousjours ce bourreau les poursuit  
Qui leur mord les entrailles  
De pinçantes tenailles.

Pire : ils sont brûlés intérieurement par les flambeaux de l'Érynie Tisiphone et « leur âme est becquetée » comme l'est le foie de Prométhée par le vautour. Bref : « la playe ne se ferme point<sup>44</sup> ». Rage ou souffrance, il n'est pas étonnant que les dramaturges notent à l'occasion les effets de l'envie sur l'apparence et le comportement du personnage ; littéralement hors d'elle-même, la Sultane ne maîtrise plus son maintien ni son visage travaillé par l'envie<sup>45</sup>.

En somme, l'envieux est déjà bourreau de soi-même ; il est surtout bourreau d'autrui, acharné qu'il se veut à prendre l'envié au piège de ses trames tragiques.

Il est des époques ou des lieux particulièrement favorables à la passion de l'envie. Les guerres civiles – « la civile fureur » nous dit Garnier – sont de celles-ci ; « une envieuse mauvaistié » corrompt alors et torture les hommes<sup>46</sup>. Mais, massivement, pendant tout ce siècle baroque, c'est la cour des rois qui est peinte par les dramaturges comme le lieu de l'envie. La cour, « gent mensongère et vaine », se plaint le David de Des Masures<sup>47</sup>, ne peut supporter la présence d'un homme à la conscience droite ; à peine

---

42 Acte II, vers 802-805.

43 GARNIER, *Cornélie*, acte IV, vers 1507-1534.

44 Cf. cette description, par Mahumet lui-même, de ce « brûlement extrême » de l'envie (*Tragédie mahométiste*, vers 265-268) : « J'ai toutes les fureurs et leurs flambeaux ardents / Qui me rongent mon cœur et mon âme au-dedans ; / Enragés, ils me gênent le cœur et les entrailles, / Puis m'attisant le feu de mordantes tenailles... ».

45 BOUNIN, *La Soltane*, acte I, vers 155 sq.

46 *Porcie*, acte II, respectivement vers 284 et 363.

47 *David triomphant*, v. 1007.

le voit-on qu'« il est pressé de torts, de fraudes, de rapines » comme le bouton de roses étouffé d'épines<sup>48</sup>. Reste à la dramaturgie tragique de mettre en intrigue les trames de l'envie – ces « trames perfides / Que la rage et l'envie » arment contre l'innocent<sup>49</sup>, ces cabales haineuses qui multiplient autour de lui malices, calomnies et intrigues. Un Pierre Du Ryer, sans indulgence pour la monarchie absolue, sut parfaitement rendre cette atmosphère des cours empoisonnées par l'envie.

L'envieux n'a pas de prise directe sur sa victime ; il doit passer par le roi qui donne ou retire sa faveur, épargne ou détruit la vie d'autrui. C'est sur son jugement, sur son cœur ou sur ses passions qu'il faut agir, en le persuadant, en le trompant ou en le manipulant. On le fait d'autant plus aisément que le roi est crédule ou aveuglé par quelque préoccupation. L'idéal serait qu'un roi ne crût pas trop vite les calomnies contre ses sujets, sous peine de faciliter « les crimes de l'envie » et de chasser la vertu de sa cour<sup>50</sup> ; mais pas de cour sainte dans la tragédie !

Quel monarque ne craint pas pour son pouvoir ? Il suffit de dire au crédule Sultan de Bounin que son fils en veut à son trône et de produire une fausse lettre à l'appui de cette calomnie pour qu'il la croie<sup>51</sup>. Les envieux de David veulent « destourner de lui le cœur du Roy<sup>52</sup> » Saül ; rien de plus aisé que de mettre dans la fantaisie de Saül que David en veut à son pouvoir et d'éveiller ainsi sa jalousie<sup>53</sup>. Hérode, chez Hardy, chez Tristan et chez La Calprenède, est le modèle de ces rois qu'on manœuvre aisément. Fort amoureux de Mariane, mais très insatisfait de cette épouse qui se refuse à lui, le méprise et le hait, il prête vite l'oreille aux calomnies sur Mariane que la rancœur – la rancœur et la haine, plus que l'envie, au fond – fait distiller à Salomé et Phéroré, sœur et frère d'Hérode. Chez Hardy comme chez Tristan, les envieux sont d'admirables artistes, qui persuadent sans peine au roi, rendu alors furieux, que Mariane en voudrait à sa vie et l'aurait trompé<sup>54</sup>. Hérode, chez Hardy, s'aperçoit trop tard,

---

48 V. 1014.

49 LA CALPRENÈDE, *Le Comte d'Essex*, I, 1, v. 82-83.

50 DU RYER, *Saül*, I, 4, v. 267-272.

51 *La Soltane*, acte III.

52 *David triomphant*, v. 266.

53 Voir les vers 1179-1182.

54 HARDY, *Mariamne* et TRISTAN, *Mariane*.



quand il a fait décapiter Mariane, du jeu des calomnieux et les chasse<sup>55</sup>. Ce qui ne l'empêchera pas de tomber à nouveau dans les pièges de Salomé qui, dans *La Mort des enfants d'Hérode* de La Calprenède, s'en prend aux fils du roi Hérode.

Les envieux de cour utilisent donc la diffamation, la calomnie, le mensonge, les ruses et les impostures – paroles susurrées ou véritables comédies jouées aux rois crédules –, pour finalement atteindre le protégé ou le favori du roi. Le comte d'Essex, dont la position de favori de la reine d'Angleterre Élisabeth devient fragile, se dit en butte aux attaques de l'envie ; et La Calprenède montre en action ses cabales et ses « noires malices<sup>56</sup> ».

Suivons un instant ce bon observateur des cours qu'est Du Ryer. Son Alcionée, général un temps rebelle qui a remis finalement la couronne au roi légitime, est environné de faux amis qui, sentant proche sa disgrâce, se convertissent « en autant d'envieux » qui l'abandonnent et s'efforcent de lui nuire : « Où l'on vous élevait, on tâche à vous détruire<sup>57</sup>. » Et l'on calomnie le désormais bien loyal Alcionée auprès du roi, et l'on travaille à sa perte. Tel est « le destin de la Cour », « cette mer inconstante et fameuse en naufrages<sup>58</sup> ». Thémistocle, le général athénien accueilli à la cour du roi de Perse Xerxès, le vérifie pour sa part : la cour « inconstante et trompeuse » l'honora d'abord « parce qu'en sa faveur le roi se déclara » ;

Mais bientôt son bonheur excita de l'envie ;  
On eut pitié de lui tant qu'il fut sans pouvoir,  
Et dès qu'il se relève on veut le faire choir<sup>59</sup>.

Les envieux tâchent alors, dans une intrigue qui mêle d'autres trames d'amour et de vengeance, de faire croire au roi que Thémistocle n'est autre qu'un espion de la Grèce.

Thémistocle sortira vainqueur des trames de l'envie, grâce à la générosité toute cornélienne (Du Ryer est un émule de Pierre Corneille<sup>60</sup>)

---

55 HARDY, *Mariamne*, acte V, v. 1657 sq. (« Perfides envieux [...] / [...] : Fuyez viste d'icy [...] »). Au début de *La Mort des enfants d'Hérode* de La Calprenède, Hérode, évoquant le passé et le rôle de Salomé et de Phéroré, s'en prend à ces « conseillers inhumains », à ces « monstres d'envie » (I, 2, vers 129 et 130).

56 *Le Comte d'Essex*, IV, 4, v. 1189.

57 *Alcionée*, I, 4, v. 309-316.

58 IV, 3, v. 1162 et 1164.

59 *Thémistocle*, I, 1, v. 85, 88 et 90-92.

de Xerxès, qui répond d'ailleurs à l'héroïsme du Grec. D'autre part, Dieu protège son peuple et les élus de son peuple : Mardochée et le peuple juif sont tirés des griffes d'Aman et Saül l'envieux, réprouvé de Dieu, ne pourra rien contre David destiné à prendre sa place. Mais, hors d'une tragédie à fin heureuse ou de ces pièces bibliques, les tragédies font mourir les victimes de l'envie : Mustapha dans les pièces turques, Mariane et ses fils dans le cycle d'Hérode, Alcionée connaissent un sort véritablement tragique.

Ce qui rend encore plus émouvantes toutes ces victimes, c'est leur fragilité et, très souvent et très largement, leur innocence. Laissons de côté le cas du comte d'Essex, dont l'innocence est loin d'être assurée, ou celui de Coriolan et de Thémistocle, qui sont tous deux passés chez l'ennemi où ils se trouvent forcément en posture délicate, mais qui sont innocents de ce dont les accusent leurs calomniateurs envieux.

La cour du roi Saül rejette ce qui n'est pas d'elle. Comment admettre qu'un homme bas, un simple berger, qui seul a eu le courage d'aller affronter le géant philistin, puisse acquérir la gloire auprès du peuple, convoiter la fille du roi et peut-être son héritage ? De surcroît, comme nous l'avons vu en écoutant ses plaintes dans *David triomphant*, David est un juste dont la cour, très exactement démoniaque, ne supporte pas la sainteté – c'est le David édifiant de Des Masures, pas absolument celui des livres bibliques ! Le Moustapha de Bounin comme celui de Mairet, dans un autre univers, sont aussi innocents qu'exemplaires. Jamais ils n'ont convoité le royaume de leur père ; et, quand ils se sentent serrés dans les mâchoires du piège et qu'ils sont persuadés d'être promis à la mort, ils refusent la fuite (qui serait se reconnaître coupables) et encore plus la rébellion contre le père injuste <sup>61</sup>.

Comme ces touchantes victimes sont mal à l'aise dans la caverne des loups de la cour ! Les deux fils d'Hérode, Alexandre et Aristobule, sont aussi innocents que maladroits face aux trames de Salomé et d'Antipatre, le bâtard d'Hérode. Fuir « loin des embarras de cette horrible cour », rêve Glaphira, la femme d'Alexandre <sup>62</sup> ! Leur nervosité, la violence mal venue d'Alexandre et la maladresse d'Aristobule, loin de les épargner, ne font que

---

60 Voir MAZOUER (Ch.), « Pierre Du Ryer, contemporain de Corneille », *P.F.S.C.L.*, vol. XXVIII, 55, 2001, p. 293-305.

61 BOUNIN, *La Soltane* et MAIRET, *Le Grand et Dernier Solyman*, ou *La Mort de Mustapha*.

62 LA CALPRENÈDE, *La Mort des enfants d'Hérode*, II, 2, v. 487.

les emprisonner plus sûrement dans les ombres de ce royaume du mal. Un Alcionée n'a pas davantage l'expérience des cours changeantes ni de la trahison des faux amis, qu'il découvre sous nos yeux, petit à petit ; il aura beaucoup de mal à admettre que le roi, qui lui avait promis sa fille, puisse renier sa parole. Général désormais parfaitement loyal après avoir été rebelle, d'une soumission parfaite à celle qu'il aime, la fille du roi, qui ne veut pas avouer son amour à un Alcionée qui n'est pas de sang royal, il doit bien apprendre à redouter « cette maudite envie / Qui s'attaque toujours à la plus belle vie <sup>63</sup> ». Si les fils d'Hérode ont été exécutés, Alcionée est acculé au suicide.

Mariane, la femme d'Hérode, chez Tristan et chez Hardy, a pris le parti de heurter de front le roi qu'elle déteste et les gens de cour dont elle sait qu'ils veulent la perdre. Sans nuance, sans précaution, avec un certain orgueil, une certaine démesure <sup>64</sup> même, au déni de toute prudence, elle refuse le mal et le monde du mal. Elle fait comme exprès de donner prise à l'envie, qui gagnera : à la suite du procès où elle se montre particulièrement cassante, Mariane sera décapitée <sup>65</sup>.

Passion si forte qu'elle peut constituer une instance transcendante, l'envie se révèle bien être un ressort essentiel de la tragédie de l'époque baroque ; enflammant les envieux et les dressant contre ceux qu'ils envient, elle met en branle l'action, nourrit l'intrigue de leurs trames dans lesquelles s'enferment des victimes innocentes, lesquelles, quand elles y consentent, résistent maladroitement au malheur qui, en général, les rejoint pour finir.

Mais comment échapper à l'envie ? Les chœurs de nos tragédies du XVI<sup>e</sup> siècle ont la nostalgie de l'âge d'or, où l'envie n'existait pas ; ou bien les personnages rêvent d'une solitude qui les mettrait à l'écart de « ce

---

63 *Alcionée*, II, 4, vers 673-674.

64 Voir MAZOUER (Ch.), « La démesure dans *La Mariane* de Tristan », dans « *La Mariane* » de *Tristan l'Hermitte*. Bologna : CLUEB, 2003, p. 89-115 (*Seminari Pasquali di analisi testuale*, Seconde Serie, 1-2003).

65 Voir MAZOUER (Ch.), « La vision tragique dans *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Chrispe* de Tristan », *Cahiers Tristan l'Hermitte* 22, 2000, p. 5-16.

monde abominable <sup>66</sup> » – un monde où la jalousie remplace l'estime, où la haine chasse la générosité, où le mépris de ce qui est grand détruit l'estime et l'admiration, en un mot : un monde sans charité. N'est-ce pas justement l'univers de la tragédie ? Laissons le dernier mot au pessimisme de Tristan – si opposé à l'exaltation de la générosité et de l'héroïsme du jeune Corneille –, qui fait parler Sénèque ainsi, au moment où il doit se donner la mort et rejoindre l'au-delà :

On ne trouve ici-bas que des lois tyranniques  
D'où naissent des effets tragiques,  
Et les monstres y sont au-dessus des héros ;  
La vertu sous le joug y demeure asservie ;  
L'orgueil, l'ambition, l'avarice et l'envie  
Nous y troublent à tout propos ;  
Mais là-haut dans l'état d'une meilleure vie  
On goûte un éternel repos <sup>67</sup>.

---

66 C'est le philosophe Arée, dans la *Porcie* de Garnier, qui parle de son temps de guerres civiles (acte III, v. 775-776) : « La Foy, la Charité, la Concorde amiable / Ont, contraintes, fuy ce monde abominable. »

67 *La Mort de Sénèque*, V, 1, v. 1435-1442.



Giacomo CARDINALI

Docteur, Centre Écritures – Université Paul Verlaine - Metz  
Pontificio Seminario Romano Maggiore

**JACQUES DE LA TAILLE ET LA MORT D’ALEXANDRE :  
L’ENVIE EST PLUS TRAGIQUE QUE LA FIÈVRE**

*Francisco Panizzoli  
condiscipulo atque fratri*

Dans la production tragique française des origines, à savoir dans la vingtaine de pièces composées dans les années 1553-1573 – qui constitue le domaine habituel de nos recherches<sup>1</sup> – l’envie garde une place tout à fait particulière. Son statut, en effet, est contradictoire.

D’une part, l’envie se présente comme composante dramaturgique essentielle dans certaines tragédies de cette époque en guidant et soutenant l’entier développement scénique du sujet, comme dans le cas, par exemple, de celles consacrées à la mort de Jules César par Marc-Antoine Muret (1545ca) et par Jacques Grévin (1561)<sup>2</sup> ou de *La Sultane* de

---

1 Voir CARDINALI (G.), « La rinascita della tragedia in Francia », dans GUASTELLA (G.), a cura di, *Le Rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*. Roma : Carocci, 2006, p. 243-286.

2 L’historien grec Appien, qui avait été l’une des sources principales pour les deux auteurs, écrivait (dans la traduction latine de Pier Candido Decembrio : *APIANUS ALEXANDRINUSI DE BELLIS CIVILIBUS* [colophon : *Diligentis ingeniosi Calchographi Peregrini Pasqua li exactissima: tum opera: tum cura haec candidi ex ApI piano historico & Sophista traductio Scandiani Camillo I Bioardo Comite Impressa est Anno a natali Christi. I M. CCCCLXV. IIII. (sic) I Iduum Ianuari.]*) : *Ille idipsum abhorrere simulans omnino ad egressum suum properabat : cum iam invidia in urbe laboraret. Caeterum per quadriduum ante quam ad Parthos profecturus esset : ab aemulis in Senatu occisus est : siue ob felicitatis coelum : ac potentiae : quarum iam ad summum*

Gabriel Bounin (1561)<sup>3</sup>. D'autre part, la présence, l'importance et le rôle de l'envie dans la structuration d'une tragédie n'avaient pas été théorisés par les auteurs de traités de poétique de cette époque. Cet élément thématique n'avait retenu l'attention ni des *Ascensius*, des *Guido Juvenalis*, des Jacques Peletier du Mans, des Thomas Sébillet, ni celle de leurs collègues italiens.

Les prescriptions théoriques, en fait, condensaient l'essence du spectacle tragique ancien à partir de sa forte valeur didactique, qui consistait dans le fait de dévoiler au public la fragilité de l'existence humaine à travers la narration de la chute d'hommes puissants et apparemment très sûrs, qui néanmoins tombaient affreusement emportés par la Fortune. Toute tragédie devait donc passer d'une situation initiale de prospérité et de félicité à une autre de détresse et de désespoir, suivant ainsi, au long du drame, le cours de la chute de son protagoniste. Mais, si ce schéma extérieur pouvait apparaître très rigide et net, aucune orientation ou prescription n'était donnée à propos des modalités concrètes de ces chutes, de leurs causes et de leurs différents degrés ou passages. Cette définition, si abstraite, ne disciplinait pas la matière avec laquelle l'auteur devait nourrir les schémas. Il s'ensuit que, dans une situation pareille, pour l'auteur de tragédie s'ouvrait un espace de liberté créatrice, vu que, s'il était tenu de respecter un début heureux et une fin négative, rien ne lui était imposé quant aux histoires à choisir, au système de causes et de responsabilité entre les personnages, à leurs descriptions, aux nœuds dramatiques...

De ce point de vue, l'envie pouvait apparaître à l'auteur de tragédies comme un puissant instrument dramaturgique, qui permettait de réaliser et de structurer un récit correspondant proprement aux exigences et aux caractéristiques du genre tragique. À travers les différentes situations auxquelles l'envie peut donner lieu (rancune, conjuration, empoisonnement, persuasion de quelqu'un à agir contre quelqu'un d'autre...), elle offrait à l'écrivain maints éléments thématiques différents pour développer, articuler et étoffer le fil du récit de la chute qu'il avait décidé de porter à la scène.

---

*uidebatur peruenisse: sive ut ab illis assertum est patriae desiderio: & caritate ducerentur.*

3 DASSONVILLE (M.), BOUNIN (G.), éd., *La Sultane*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1<sup>ère</sup> série, vol. 1 (1550-1561). Florence-Paris: Olschki-PUF, 1986, p. 295-368. Voir surtout le deuxième chant du chœur, v. 774-869.

Un exemple de ce que nous venons de dire nous est offert par la définition de la matière tragique répandue à la Renaissance à travers la célèbre anecdote du poète Euripide et du roi Archélas :

Ce qu'ils peuvent veoir et entendre par les grands inconueniens, miseres et calamitez qui autrefois sont aduenues a ceulx qui ont este en fortune semblable : car ce sont les propres argumens des tragedies : comme monstra Euripide : lequel estant en Macedoine, le roy Archelaus pria d'escire une tragedie de luy : et le poete luy refusa, priant aux dieux que jamais chose ne luy advint qui peust estre bon argument d'escire une tragedie : pour ce que ce ne sont que pleurs, captivitez, ruines et desolations de grans princes, et quelquefois des plus vertueux <sup>4</sup>.

Comme les autres définitions du tragique proposées au milieu des années quarante du *Cinquecento*<sup>5</sup>, cet épisode, s'il démontrait que *tristitia* [...] *tragoediae proprium*<sup>6</sup>, ne fournissait cependant pas d'indications thématiques pour concrétiser cette *tristitia*. On pouvait croire que la mort du protagoniste aurait mieux réalisé les prescriptions des théoriciens en donnant à la chute du protagoniste la fin la plus terrible et irréparable. Mais,

---

4 BOCHETEL (G.), « Au Roy mon Souverain Seigneur » (préface à la traduction française de l'*Hécube* d'Euripide, 1544), dans GARNIER (B.), *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*. Paris : L'Harmattan (« Sémantiques »), 1999, p. 25-28 (citation p. 27). La source ancienne de cette anecdote est DIOMEDES, *Ars grammatica*, III, éd. Keil, p. 488, 20-23.

5 Voir, *exempli gratia*, PELETIER DU MANS (J.), *Art poétique* (1555), I, II, 7, dans GOYET (F.), éd., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris : Le livre de poche classique, 2001, p. 219-314, surtout p. 279 ; JOUVENNAUX (G.) (latinisé : Guido Iuvenalis Cenomanus), *Quid comœdia. unde dicta. quot eius species. quot membra. quotque actus sunt* [voir l'édition de Térence parue en 1493 à Lyon chez J. Trechsel ; l'exemplaire que nous avons pu voir ne présentait pas de frontispice] ; DICTIONARIUM, // seu LATINAE linguae Thesaurus, // Non singulas modò dictiones continens, sed integras quoque la- // tinè et loquendi, et scribendi formulas ex optimis quibusque au // thoribus accuratissimè collectas. Cum Gallica ferè interpretatione. // PARISIIS // Ex officina Roberti Stephani // M.D.XXXI.

6 Cette définition se rattachait à la réflexion et aux données des grammairiens latins de la fin de l'Antiquité (dans ce cas : Diomedes, *op. cit.*, p. 488, 20-23), auxquels les érudits français puisèrent, assez probablement, à travers des œuvres de leurs collègues italiens, qui en avaient déjà développé maints aspects sous forme soit de vocabulaire, comme c'est le cas de Niccolò Perotti (CHARLET (J.-L.), éd., *Nicolai Perotti Cornu Copiae seu linguae Latinae commentarii*, II. Sassoferrato : Istituto Internazionale di Studi Piceni, 1991, II, 693 [p. 258]) soit d'introductions aux œuvres classiques, comme l'a fait, entre autres, *Benedictus Philologus florentinus* (Benedetto Riccardini), *De tragoedia*, introduction aux tragédies de Sénèque (*SENECAE TRAGŒDIAE*. [colophon : *Florentia. Sumptibus Philippi de Giunta Florentini. M.D.XIII. Mense Iulio.*])

à bien y penser, la seule mort du protagoniste n'était pas suffisante à assurer la composition d'une tragédie bien bâtie et réussie, puisque toute mort n'est pas à proprement parler tragique : un décès dû à la vieillesse, à des causes naturelles ou physiologiques, à une maladie, à un accident... n'avait rien d'utile à la construction d'un drame. Une mort due à une fièvre violente ou à une noyade, bien que survenant à l'improviste ou quand le héros était encore très jeune, laisserait, en effet, le protagoniste seul sur scène, sans un véritable antagoniste.

Tout malheur ne pouvait donc constituer un sujet tragique efficace. Il était question de faire mourir le protagoniste de la tragédie d'une façon poétiquement orthodoxe et efficace du point de vue théâtral. Au niveau de la dramaturgie et de l'élaboration du sujet, il y avait besoin d'un système de causes articulé de façon à créer une opposition entre le protagoniste du drame, destiné à la mort, et un ou plusieurs antagonistes, destinés à le tuer. Et, dans ce système de causes, un rôle très important, sinon décisif, pouvait être assuré par l'envie, comme l'attestent et le démontrent la figure et l'œuvre théâtrale de Jacques de La Taille.

L'étude attentive du laboratoire littéraire de ce jeune auteur peut nous aider à reconnaître que l'envie n'était pas seulement un moteur théâtral très important, surtout dans le domaine de la tragédie, capable de tisser des intrigues vraisemblables et captivantes, mais aussi un instrument dramaturgique qui permettait de transformer en sujets parfaitement tragiques des thèmes et épisodes qui ne l'étaient pas parfaitement ou pas du tout, de rendre tragiquement orthodoxes des histoires et des personnages qui n'étaient pas conformes aux schémas et aux catégories de ce genre littéraire.

### 1. Analyse d'*Alexandre*

Tout cela deviendra plus clair une fois que nous aurons analysé le texte d'*Alexandre*<sup>7</sup>, une des tragédies que Jacques de La Taille avait composées

---

7 SMITH (C. N.), DE LA TAILLE (J.), eds., *Alexandre*, Exeter, Exeter University Printing Unit, 1975 ; LONGHI (M. G.), DE LA TAILLE (J.), eds., *Daire et Alexandre dans La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 4 (1568-1573). Florence-Paris : Olschki-PUF, 1992, respectivement aux p. 269-350 et 351-436.



à Paris<sup>8</sup>, où il étudiait et où il avait été formé par l'enseignement de *La Pléiade*, de Dorat et de Muret. Le texte d'*Alexandre*, composé comme un degré dans son chemin de formation littéraire<sup>9</sup>, fut découvert en 1562, quand Jacques, âgé de vingt ans à peine, mourut à cause d'une épidémie de peste. Son frère Jean, ouvrant ses tiroirs, découvrit alors les traces d'une production théâtrale et énuméra, dans une sorte de catalogue posthume de son œuvre, cinq tragédies : « c'est à savoir *Alexandre*, *Daire*, *Athamant*, *Progné* et *Niobe*, puis une comédie et un livret en prose, intitulé *La manière de faire des vers en français, comme en grec et en latin* et, enfin, un petit recueil de vers<sup>10</sup>. En 1573, onze ans après la mort de leur auteur, Jean choisit entre ce legs les deux drames de « plus bonne étoffe », *Daire* et *Alexandre*<sup>11</sup>, qu'il décida de publier à Paris chez Morel, avec le traité en prose.

Nous suivons le schéma formel dans lequel la matière tragique a été partagée et structurée.

Dans le premier acte (v. 1-198), Alexandre, arrivé à Babylone, au comble de sa puissance, se demande s'il doit s'arrêter et prendre repos, selon le conseil du courtisan Cléon, ou continuer plus avant, suivant l'ardent désir qui son « courage aiguillonne ». Les gendarmes du roi, constituant le chœur du drame, se réjouissent de la paix qu'ils ont conquise et chacun espère rentrer tôt chez lui (v. 199-240).

Dans le deuxième acte (v. 241-474), un prophète chaldéen essaie de pousser le roi à s'enfuir de Babylone à cause d'un « danger éminent » (une conspiration) et Alexandre, après avoir refusé une fuite sans honneur, accepte enfin de quitter la ville. Toutefois, suivant l'avis du philosophe Aristarque, le roi décide de rester dans la ville et accepte l'invitation du babylonien Thessalle (qui cherche à le perdre) à se rendre chez lui pour un banquet. Dans le chant du chœur qui suit (v. 475-540), les gendarmes

---

8 Né en 1542 et ayant composé toutes ses œuvres, comme l'atteste son frère Jean, entre sa seizième et sa dix-neuvième année, Jacques dut arriver à Paris autour de 1557.

9 CARDINALI (G.), *op. cit.*, p. 251-254, 261-264 et 273-277.

10 Jean édita en 1572 à Paris chez Morel les œuvres poétiques de son frère Jacques (avec son *Saul*).

11 SMITH (N. C.), « The Tragedies of Jacques de La Taille », *Forum for Modern Language Studies* 7, 1971, p. 498-540 ; JONDORF (G.), « "An aimless rhetoric" ? Theme and structure in Jacques de La Taille's *Alexandre* », *French Studies*, 1987, p. 267-282.

tissent l'éloge de la ville de Babylone, mais en même temps ils craignent que les plaisirs et les délices de l'Orient ne leur fassent oublier leur patrie et leur famille.

Dans le troisième acte (v. 541-762), Cassandre, fils d'Antipatre, exhorte ses frères Jollas et Philippe à conspirer pour perdre Alexandre et à gagner le règne et toutes les possessions de celui-ci. Une fois leur soutien obtenu, Cassandre leur donne le poison qu'ils doivent servir au roi, en tant que ses « gentilshommes servants », lors du banquet chez Thessalle ; celui-ci arrive sur scène pour s'entendre avec les conspirateurs. À la fin de l'acte (v. 763-828), les soldats expriment leur désir de rentrer chez eux et imaginent tout ce qu'ils raconteront de leurs aventures à la suite d'Alexandre.

Dans le quatrième acte (v. 829-1032), Philippe et Jollas, vu les effets du poison sur Alexandre, partent porter la nouvelle à leur père et l'inciter à réclamer la couronne de Macédoine. Le roi entre sur scène et décrit, entre des douleurs indicibles, son étonnement devant une mort qui vient le prendre d'on ne sait où et sa honte devant une fin sans honneur. Le roi est secouru en vain par la mère (Sigambre) et la femme (Saptine) du roi Daire. Les soldats (v. 1033-1076), étonnés de ce qui vient de se passer, craignent la mort de leur roi et prévoient les guerres de succession.

Dans le dernier acte (v. 1077-1288), le roi, mourant, prédit au capitaine Perdice les guerres de succession entre ses généraux et la mort de ses familiers et de ses compagnons les plus chers. Ensuite, après avoir organisé ses funérailles et donné son anneau à Perdice, Alexandre meurt. Sigambre, désespérée après tant de coups de Fortune, souhaite la mort pour les assassins du roi et se tue sur le corps d'Alexandre, laissant Saptine dans le désespoir. À la fin de la tragédie (v. 1289-1308), le chœur des soldats se lamente sur la mort du roi, mais il est certain que son âme est déjà au ciel.

## 2. Le repérage des sources

Décidé à composer une tragédie consacrée à la vie et à la fin d'Alexandre le Grand, Jacques de La Taille a, évidemment, cherché et consulté les textes classiques, soit grecs soit latins, qui pouvaient lui offrir les informations dont il avait besoin pour tisser et étoffer le récit de son drame. Si l'on exclut toute la série de textes élaborés et publiés durant le Moyen Âge, quand l'histoire du roi de Macédoine s'était transformée en un mythe

polymorphe pour lequel les humanistes nourrissaient un certain dédain<sup>12</sup>, Jacques de La Taille pouvait choisir entre les narrations de Quinte-Curce et de Justin, quant à la production historique latine, et de Plutarque, de Diodore de Sicile et d'Arrien de Nicomède, quant au domaine historiographique grec. En réalité, la différence de langue entre ces deux groupes de textes n'était pas si importante, vu que ces œuvres circulaient toutes en langue latine – les *Vies des hommes illustres* de Plutarque ayant été traduites par une série d'humanistes italiens au long de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup> et l'*Anabase d'Alexandre le Grand* d'Arrien entre 1454 et 1457 par Bartolomeo Facio<sup>14</sup> –. Quant à la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile, si la traduction du Pogge se bornait aux cinq premiers livres du texte – et était donc inutile à Jacques de La Taille<sup>15</sup>, intéressé par le livre XVII – le jeune auteur aurait pu puiser à la traduction latine d'Angelo Cospo da Bologna, qui avait fait paraître un volume contenant la version latine limitée aux livres de la *Bibliothèque historique* consacrés aux rois de Macédoine Philippe et Alexandre<sup>16</sup>.

Ajoutons que maintes de ces sources étaient disponibles même en langue française, ayant été traduites par les humanistes de l'époque :

---

12 LONGHI (M. G.), *op. cit.*, p. 359.

13 Si le texte grec original parut à Florence chez Giunti en 1517, G. A. Campano avait édité en 1470 à Rome chez U. Han l'*editio princeps* des *Vitae* traduites en latin par différents humanistes italiens. GIUSTINIANI (V. R.), « Sulle traduzioni latine delle 'Vite' di Plutarco nel Quattrocento », *Rinascimento* I, 12, 1961, p. 3-62 (surtout p. 34-35), explique que les vies d'Alexandre et de César furent traduites en latin par Guarino Veronese, respectivement avant 1408 et avant 1416 (bien que certains éditeurs du xvi<sup>e</sup> siècle attribuent à Iacopo Angeli la version de la *Vita Caesaris*).

14 VITI (P.), *Facio Bartolomeo*, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIV. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, p. 113-120, surtout p. 118-119, rappelle que cette traduction, accomplie entre 1454 et 1547 avec l'aide de Niccolò Sagundino et de Teodoro Gaza, fut imprimée à Fano en 1508.

15 Les premiers livres de la *Bibliotheca historica* de Diodore de Sicile avaient été traduits en latin par Le Pogge en 1449 et avaient été publiés souvent sous le titre de *Bibliothecae historicae libri VI*.

16 DIODORI SI= / culi scriptoris graeci duo: / Primus. // De Philippi Regis Macedoniae: / Aliorumq(ue) quorundam Illu= / strum Ducum: Alter / de Alexandri filii / rebus gestis. // Utrunq(ue) latinitate donauit An= / gelus Cospus Bononiensis. // Alexandri regis vita: / quam Grae= / ce scriptam a Ioanne Mona= / cho Angelus Cospus / vertit in nostram / linguam. [*colophon*: Impressum Venetiis per Georgium de Rusconibus Medio- / lane(n)sem. Anno Domini .M.D.XVIII. Die .XXII. Maii.]

l'œuvre de Quinte-Curce circulait dans différentes versions vulgaires<sup>17</sup> tandis que l'*Abrégé* de Justin avait été traduit deux fois : une par Claude de Seyssel et l'autre par Guillaume Michel<sup>18</sup>. L'infatigable helléniste Jacques Amyot, enfin, avait traduit en français aussi bien l'œuvre de Plutarque<sup>19</sup> que celle de Diodore de Sicile<sup>20</sup>.

Bien qu'il ait pu puiser à tous ces textes, Jacques de La Taille montre qu'il a choisi et employé principalement les œuvres de Quinte-Curce, de Plutarque et de Justin. Parcourant et étudiant les textes de ces trois historiens classiques, le jeune dramaturge en a tiré tout ce qu'il lui fallait pour bâtir sa tragédie, choisissant de chacun d'entre eux les éléments les plus intéressants et utiles : l'abondance des données et des détails donnés par Plutarque, l'élaboration oratoire de Quinte-Curce et le développement de toute l'histoire d'Alexandre fait par Justin, surtout pour ce qui concerne la fin de la vie du roi et sa mort<sup>21</sup>.

---

17 LONGHI (M.G.), *op. cit.*, p. 273 (surtout n. 3).

18 LONGHI (M.G.), *op. cit.*, p. 370, n. 50 : « C. N. Smith a montré à partir du nom de ce personnage que Jacques de La Taille connaissait la traduction de l'*Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée* procurée par Guillaume Michel [...]. « Dans *Alexandre* le roi est empoisonné au cours d'un banquet chez Thessalle, alors que dans toutes les sources il est question non pas de Thessalle, mais d'un certain Médius, "Medius Thessalus" selon Justin (XX, 13, 7) et d'un "médecin de Thessalie" selon la version de Seyssel. Or Guillaume Michel, qui n'avait peut-être pas bien compris le latin, écrit justement "son medecin nommé Thessalus". »

19 Cette traduction française (*Les Vies des hommes illustres*) parut à Paris, chez M. Vascosan, en 1559.

20 Cette version française, parue à Paris chez Vascosan en 1554, comprenait seulement les sept premiers livres (*Sept livres des histoires*) de l'ouvrage de Diodore et était, donc, inutile à Jacques de La Taille.

21 Un rôle tout à fait secondaire et minime a été joué par la série d'auteurs anciens qui a été révélée et citée par Jean de La Taille dans l'épître dédicatoire en tête de l'édition du drame et qui semblerait plutôt attester une sorte de « superinterprétation » de l'œuvre de Jacques faite par son éditeur (et frère) dix ans après sa composition. Le poids des sources testamentaires et judaïques (*Daniel*, 1<sup>er</sup> livre des *Maccabées*, *Les Antiquités Judaïques* de Flavius Josèphe, Jean Zonare) et du *De casibus virorum illustrium* de Boccace est presque sans relief et, en tout cas, n'est pas au niveau de celui des trois historiens que nos venons de citer.

### 3. Questions suscitées par cet emploi des sources

Toutefois, à bien y regarder, ce choix et cet usage des sources présentent maintes anomalies. Jacques de La Taille, en effet, montre qu'il a préféré, parmi ses trois sources principales, la narration de Justin, de laquelle il a tiré le nœud dramatique de sa tragédie. C'est à partir de l'*Abrégé*, en fait, que le jeune écrivain a conçu l'idée de faire mourir le roi de Macédoine par un empoisonnement dû à la conjuration des trois fils de son général Antipatre (Cassandre, Philippe et Iollas), et non pas à la suite d'un accès de fièvre, comme l'attestaient tous les autres auteurs cités (Arrien, Diodore, Plutarque et Quinte-Curce).

Cette attention et cette confiance à l'égard du texte de Justin (et contre l'autorité conjointe des autres historiens anciens) sont d'autant plus incompréhensibles si l'on s'arrête un moment à prendre au sérieux les nombreux éléments, qui, théoriquement, auraient dû pousser Jacques de La Taille à élaborer plutôt la version historique attestée par les autres historiens consultés que celle soutenue par le seul Justin.

En premier lieu, comme nous l'avons déjà vu, Justin n'était qu'un des cinq historiens classiques qu'il pouvait avoir entre les mains. En plus, par rapport aux autres, son œuvre non seulement ne jouissait pas d'une renommée particulière qui la plaçât au-dessus des narrations des autres, mais était considérée comme une compilation historique plutôt simple et élémentaire. Pour un jeune collégien, comme l'était alors Jacques de La Taille, l'*Abrégé* représentait une des premières œuvres historiques que l'on abordait à l'école, comme l'attestent les programmes scolaires de l'époque : de ceux des italiens Battista Guarino<sup>22</sup> et Enea Silvio Piccolomini<sup>23</sup> à ceux des Collèges de Bordeaux<sup>24</sup> et d'Auch<sup>25</sup>. En

---

22 « Baptista Guarinus ad Maffeu[m] Gambaram Brixianu[m] adulescentem generosum discipulu[m] suu[m] », *De ordine docendi et studendi*, dans KALLENBORG (C. W.), éd., *Humanist Educational Treatises*. Cambridge (Mass.)-London : Harvard University Press (« The I Tatti Renaissance Library »), 2002, p. 260-309, en particulier p. 284.

23 Æneas Silvius Piccolominæus, *De liberorum educatione*, dans KALLENBORG (C. W.), *op. cit.*, p. 126-259, surtout p. 224.

24 *Schola Aquitanica. Programme d'études du Collège de Guyenne au XVI<sup>e</sup> siècle*, publié pour la première fois par Élie Vinet, en 1583, et réimprimé d'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale avec une préface, une traduction française et des notes par Louis Massebieau. Paris : Ch. Delagrave, 1886, p. 24.

revanche, les auteurs grecs n'avaient pas de place dans les *ordines studiorum* des collèges italiens et français du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, principalement à cause de la difficulté de leur langue, et représentaient des textes de niveau supérieur et donc plus prestigieux. Face à la rareté et à la renommée des auteurs grecs et à l'autorité de Quinte-Curce, Justin symbolisait le Moyen Âge<sup>26</sup>.

Deuxièmement, si le texte de Quinte-Curce, tel que la tradition manuscrite et imprimée le révélait aux lecteurs de l'Europe médiévale et humaniste, manquait de la partie du récit de la vie d'Alexandre le Grand concernant les jours qui avaient précédé la mort de ce prince, les textes de Plutarque et d'Arrien en particulier, mais aussi celui de la *Bibliothèque historique*, offraient beaucoup plus de données et de détails utiles à la reconstruction des derniers jours du roi de Macédoine que celui de Justin. L'*Abrégé*, en raison de son caractère de compendium, n'offrait pas une grande quantité d'informations et de particularités à propos de chaque fait qu'il relatait.

Voici ce que Jacques de La Taille pouvait lire à propos de la mort d'Alexandre, en ouvrant le volume des *Vies parallèles* de Plutarque :

[...] *Cæterum diuina de Hephæstione allata uaticinia omnem compescuere luctum atque tristitiam : quapropter instauratis sacrificiis & symposiis, Nearchus solennes apparatus epularum instituit. Postea more suo lotus, cum quieti se daret, Medius interuenit, quo exortante pergit apud illum per iocum atque lasciuam comessionem acturus. Ibi cum posteram nocti diem potando iunxisset, epoto nondum Herculis scypho, æstuaræ cœpit ob febrem, cum tantus repente dolor inuasit, ut transuerberatus hasta spinam uideretur. [...]. Aristobulus tradit illum, cum per febris sæuiliem sitim collegisset, uinum potasse : quare me(n)tis impotem factum suum obiisse diem decimotertio Calend. Quintiles. In diariis de ipsius ægritudine scriptum inuenio, ipsum quartodecimo Calend. Quintiles, intra balneas ob febrem cubasse, postridie autem lotum in cubiculum relatum, inde cum Medio in talorum ludo totam consumpsisse diem. Vesperi autem loto, ubi rem diuinam perfecit, sumpto cibo, noctu febrem inualuisse. Vndecimo Calend. simulac se iterum abluisset, sacrificium de more peregisse. [...]. Post hæc decimo Calend. per summos æstus grauissimam noctem perpassum, die quoque insequenti uehementissimis oppressum febribus. Postmodum ad ingentem in balneo peluim translatum esse, ubi de confirmandis ordinibus, qui duce carebant, longa ad primates habuit colloquia. Octauo,*

25 COMPÈRE (M.), JULIA (D.), *Les Collèges français. XVI-XVIII<sup>e</sup> siècles. Répertoire. 1. France du Midi*. Paris : INRP-CNRS, 1984, p. 77-79, en particulier p. 78.

26 B. Munk Olsen (*I Classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1991, p. 91-92, 108 et 119) démontre que celui qui a réalisé l'épitomé de Trogue Pompée était, avec Salluste, l'historien latin le plus lu et le plus copié au Moyen Âge. Nulle mention n'est faite de l'*Abrégé* dans le *De ratione studii* d'Érasme.

*quanquam uergente febre, cum sacrificare uellet, ad sacrificia delatus est. Amplissimos inde principes in atrio adesse iussit: centuriones, reliquosque praefectos foris excubias agere. Septimo Calend. in alteram traductus regiam, pusillo sopore quieuit, haudquaquam interim se remittente febre. Aduentantibus eò proceribus, usque ad insequentem diem nullam prorsus edidit uocem. [...]. Decessit autem quarto Calend. Quintiles, circa solis occasum<sup>27</sup>.*

Voici la rédaction, que nous avons raccourcie, de l'*Anabase d'Alexandre le Grand* d'Arrien :

*[...] cum amicis epulatus est, conuiuiumque ad multam noctem produxit. Fertur etiam, per decurias ac centurias in sacris exercitui uinum exhibuisse. Sunt qui scribant, uoluisse eum è conuiuio in cubiculum abire : sed Midium [a latere legitur : mhdion] unum ex amicis, tunc maximè ei acceptum, rogasse, uti apud se maneret, esse quod eum maximè delectaret. Regis uero diurnorum actorum libri hoc habent, cum perseuerasset aliquantum in spectandis apud Midium ludis, potasse, deinde lotum edormisse : ac rursus apud eundem Midium cœnasse, atque iterum ad multam noctem bibisse ; mox à potu digressum, rursusque lotum, parum quid mandisse, ibique iam enim in febrim inciderat cubuisse : deinde lectica delatum, uti constituerat, sacrificasse. [...]. Post hæc [...]. Postridie quoque [...]: deinde cœnasse [...]. Sequenti die [...]. Altero die [...]. Postero die [...]. nec postero ac sequenti die [...]. [...]. Cæterum illum paulopost, tanquam id sibi melius fuerit, decessisse<sup>28</sup>.*

Et voici, enfin, la version de Diodore de Sicile :

*Tunc temporis Medius quidam thessalus unus ex amicis regiis uehementer eum rogauit: uti ad geniale conuiuium: quo celebrabat: uenire non recusaret. Ibi mero multo se onerauit. nouissime cum repletum magnum Herculis poculum ebibisset: repente ueluti fortissimo ictu uerberatus: & clamorem & suspiratum ingentem edidit. sublatus adstantium amicorum manibus illinc discessit: statimque adhibiti medici fecerunt uti*

---

27 PLVTARCHI / Chæronei Historici ac Philosophi / grauissimi, Graecorum, Romano- / rumque illustrium Vitæ, // Ab authore primùm Græcè conscriptæ: Postea uerò à doctissimis / hominibus Latinæ factæ: Nunc tandem ab eruditissimis / aliquot uiris summa cura atque diligentia ab innu- / meris mendis, quibus æquè & Græcum / exemplar, & Latina translatio / scatebant, recognitæ / & collatæ. // Quibus accesserunt opulentissimi Indices: quorum primus res gestas com- / plectitur, & quicquid historici argumenti est: Reliqui oracula, pro- / digia, auguria, somnia, proueria, leges, orationes, epistolas, / stratagemata, authorum nomina habent. // LVTTETIAE PARISIORVM, / Ex officina typographica Michaelis Vascosani. / M. D. LVIII. / Ex priuilegio Regis. [colophon : deest], f. 332<sup>v</sup>-333<sup>r</sup>.

28 ARRIANI / NICOMEDENSIS / NOVI XENOPHONTIS AP- / pellati, de rebus gestis Alexandri Ma / gni regis Macedonum libri octo, sum- / ma diligentia ad Græcum exemplar / emendati, & innumeris qui- / bus antea scatebant men- / dis repurgati. // BARTHOLOMAEO FACIO / uiro doctissimo Interprete. // B A S I L E A E. [colophon: B A S I L E A E, / IN OFFICINA ROBERTI / VVINTER, MENSE / Martio. Anno / M. D. XXXIX.], f. 333-335.

*cuparet: diligenterque ei adsidebant. Morbo autem inualescente cum medici nullo remedio ei possent succurrere: doloresque acutissimi & ueluti cruciatus eum torquerent: uitae omnem spem abiecit: [...]. Eo: quem diximus: modo Alexander est mortuus. Regni sui anno duodecimo: mense septimo maximis rebus gestis: ut Regum: qui ante eum: postque ad meam usque aetatem fuerunt: nullus ei comparari possit*<sup>29</sup>.

Troisièmement, il faut rappeler que, comme la critique l'a déjà noté (sans en tirer les conséquences), si

Quinte-Curce, dans son Histoire d'Alexandre le Grand se montre plus partagé [...] Plutarque n'hésite pas à étaler, dans la Vie d'Alexandre-le-Grand, son admiration pour l'élève d'Aristote, évidente aussi dans ses œuvres morales. Justin en revanche, héritier des stoiciens, se prononce contre le fils de Philippe [...] <sup>30</sup>.

Il reste à expliquer le cas étrange d'un jeune dramaturge qui rend hommage à la figure d'Alexandre le Grand avec une tragédie bâtie à partir de la source ancienne la plus hostile à son héros.

Enfin, il nous reste à poser la question la plus délicate. Comment expliquer le fait que Jacques de La Taille ait choisi la version de la mort d'Alexandre qui se fondait non pas sur des sources ou des documents anciens ni sur les témoignages des hommes qui avaient accompagné le roi jusqu'au lieu de sa mort, mais sur des *rumores* à l'égard desquels les historiens anciens avaient exprimé toute leur méfiante et sarcastique ironie ? Il suffit à ce propos de réunir et de confronter entre eux les textes où les différents historiens étalent les sources auxquelles ils ont puisé les informations sur la mort d'Alexandre et tout le mépris à l'égard de l'historicité et de la crédibilité de la version de l'empoisonnement, relatée et soutenue par le seul Justin :

*Aristobulus tradit illum, cum per febris saeuitiam sitim collegisset, uinum potasse: quare mentis impotem factum suum obiisse diem decimotertio Calend. Quintiles. In diariis de ipsius aegritudine scriptum inuenio, [...]. Hæc in ipsius diariis ferè uerbum ex uerbo scripta comperi. Tum nulla ueneni extitit suspicio. Sexto post anno, cum de illo renuntiatum est, Olympias cæsis compluribus, Iollæ præmortui cineres dissipasse traditur, quod is uenenum temperasse crederetur. Quidam Aristotelem perhibent eius facinoris consilium Antipatro dedisse, & omnino illius afferendi ueneni authorem extitisse. Hæc Agnothemis quidam narrasse dicitur, quæ ex Antigono rege audisse constabat. [...]. Quidam ficta prorsus esse, quæ de ueneni potione dicuntur, affirmant. Quibus haud paruum extat indicium, quod multis postea diebus, cum inter se primores*

29 DIODORI SI= / culi scriptoris graeci duo:..., *cit.*, f. LII<sup>r</sup>.

30 LONGHI (M.G.), *op. cit.*, p. 357.



*de rerum summa disceptarent, corpus per loca calida ac exæstuantia neglectum iacens, nullum ueneni signum habuit, uerum recens, immaculatumque permansit*<sup>31</sup>. Hæc Ptolomæus & Aristobulus de Alexandri morte scripsere. Quidam ad hæc adijciunt, [...]. Neque uero me præterit, multa alia præter hæc de Alexandro scripta esse, & inter cætera, qui ex ueneno misso ab Antipatro perierit, cuius ueneni inuentor Aristoteles fuisset, propter Callisthenis necem Alexandrum metuens. Idque à Cassandro Antipatri filio (ut quidam putant) muli ungula (nam aliter ferri non poterat) allatum, per lollam minorem Cassandri fratrem regi traditum. Nec desunt qui scribant, Midium, quod amator lollæ esset, eiusdem sceleris consciuum ac participem fuisse: [...]. Sunt etiam quos scribere nequaquam puduerit, Alexandrum cum iam de salute desperaret, uoluisse sese clam suis in Euphratem conijcere, uti sublatus ex hominum oculis, certiorum apud posteros fidem faceret, se ex deorum genere ortum, ad deos abiisse [...]. Quæ idcirco magis attigi, ne ea ignorasse uidear, quàm quod uera aut uerisimilia esse existimem<sup>32</sup>. Sed quoniam scriptores aliqui in tradenda Regius huius morte uidentur discrepare ueneno interemptum dicentes: operaepretium (sic) fuerit & eorum opinionem non prætermittere. Aiunt igitur Antipatrum: [...] uenisse in magnas controuersias cum Regis matre Olympiade: [...] Antipatrum idcirco per filium: qui erat a cyathis: curasse uti Regi uenenum porrigeretur. post cuius obitum cum in Europa ipse imperium tenuisset: & deinceps eo mortuo filius Cassander: non ausus est scriptor ueneni dati mentionem facere: Illud sane ex his: quæ facta sunt: constare Cassandrum rebus Alexandri aduersum fuisse: cum Olympiadem interfectam abici: ne sepeliretur: iusserit: & euersas ab illo Thebas magna diligentia instaurauerit<sup>33</sup>. Veneno necatum esse credere, plerique filium Antipatri inter ministros lollam nomine patris iussu dedisse. Sæpe certe audita erat uox Alexandri, Antipatrum regium affectare fastigium, maioremque esse præfecti opibus, ac titulo Spartanæ uictoriæ inflatum, omnia à se data asserentem sibi. Credebant etiam Craterum cum ueterum militum manu ad interficiendum eum missum. Vim autem ueneni quod in Macedonia gignitur, talem esse constat, ut ferrum quoque exurat. ungula iumentum duntaxat patiens esse constat. Sucistygem (sic) appellant fontem, ex quo pestiferum uirus emanat. Hoc per Cassandrum allatum, traditumque fratri lollæ, & ab eo supremæ regis potioni inditum. Hæc, utcunque sunt tradita, eorum, quos rumor asperserat mox potentia extinxit. Regnum enim Macedoniae Antipater, & Græciam quoque inuasit. Suboles deinde excepit, interfectis omnibus quicunque Alexandrum etiam longinqua cognatione contigerant. Caeterum corpus eius à Ptolomæo, cui Aegyptus cesserat, Memphim &

31 PLVTARCHI... *cit.*, f. 333<sup>r</sup>.

32 ARRIANI / NICOMEDENSIS... *cit.*, f. 335-336. L'historien grec ne manque pas de rappeler à son lecteur le fait qu'il puise ses informations aux sources les plus sûres (f. 332-333 et 335) : *Sed iam Alexandri exitus appropinquabat : quem ex huiusmodi re maximè & significatum & præmonstratum, Aristobulus scribit. [...]. Regis uero diurnorum actorum libri hoc habent [...]. Hæc ex regis diurnis commentarijs. [...]. Iisdem diurnis actis continentur [...].*

33 DIODORI SI= / culi scriptoris graeci duo:..., *cit.*, f. LII<sup>r</sup><sup>iv</sup>.

*inde paucis post annis Alexandriam translatum est, omnisque memoriae ac nomini honos habetur*<sup>34</sup>.

À la suite de ce panorama, afin de mieux rendre l'originalité de Justin par rapport à la constellation des sources classiques qui pouvaient transmettre à Jacques de La Taille les derniers jours du héros de son drame, nous pouvons citer les lignes de la biographie d'Alexandre le Grand, composée en grec au xv<sup>e</sup> siècle par l'humaniste Giovanni Crastoni da Piacenza, traduite en latin par Angelo Cospo da Bologna<sup>35</sup> et souvent imprimée à la tête des éditions de Quinte-Curce ou de Diodore de Sicile. À propos de la mort du roi, *Iohannes Monachus* écrivait :

*Lotus autem quum ad Medium comessandi causa se contulisset, ibique noctem ac totum sequentem diem duxisset, febris est correptus, & sitiens multum vini ebibit, sic mente alienatus deinde & mortuus est. Vna haec est opinio, de eius obitu. Altera, traditum est plures dies eum febricitantem balneovsum (sic), hincque adeò morbum inualuisse, vt absque vsu vocis cubuerit. Tunc Macedonas, veluti defuncto rege tumultum fecisse, inclamantisque ducibus fecisse, vti ostia aperirentur: itaque iacentem in lectulo Alexandrum ab eis conspectum esse, qui postea diem suum obiuerit. Vna haec est opinio, de eius obitu. Altera, traditum est plures dies eum febricitantem balneovsum (sic), hincque adeò morbum inualuisse, vt absque vsu vocis cubuerit. [...]: itaque iacentem in lectulo Alexandrum ab eis conspectum esse, qui postea diem suum obiuerit. Non desunt & qui dicant elapso tempore aliquanto rumoribus vulgatum, veneno illum esse interemptum, eiusque facti Aristotelem Antipatro authorem fuisse, [...]. Id ipsum, quòd veneno Alexander extinctus fuerit, maior pars scriptorum vti fictum rejciunt, eaque ducuntur coniectura, quòd cadauer nulla adhibita cura dies complures in locis calidis positum, quum seditiones inter Duces fuissent abortae, non aliquam tamen eius offensae significationem dederit: sed incolume & tanquam recens à morte visum fuerit. Praedicant etiam regem, quum omnem viuendi spem abiectisset, voluisse clanculum se in Euphratem demergere [...]*<sup>36</sup>.

34 Q. CVRTII / DE REBVS GESTIS / ALEXANDRI MAGNI / Regis Macedonum, libri, ac= / curatius quàm ante= / hac iam recens / aediti. // ADIECIMVS ETIAM IN STV / diosorum gratiam, praeter D. ERASMI / ROTERODAMI nunquam satis praedi / candam operam, Hulderici quoque Hutteni / equitis in eodem autore obseruatos / flores, in compendium etiam re= / dactos, ut studiosorum / usui suppetant / facilius. // IOANNES GYMNICVS EX / cudebat Coloniae, Anno Domini / M. D. XXXVIII. [colophon : deest], f. 367-368.

35 GUALDO ROSA (L.), *Crastone (Crastoni, Craston, Crestone, Crestoni) Giovanni*, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXX, 1984, p. 578-580.

36 ALEXANDRI / MAGNI VITA, EX LIBRIS / Historiarum in compendium reda- / cta, Io. Monacho authore, & / Angelo Cospo Bono- / niensi interprete, in Q. CVRTII / DE REBVS GESTIS / ALEXANDRI MAGNI / REGIS MACEDONVM, / LIBRI DECIM. / *Quorum, qui toti temporis iniuria interci- / derant, duo priores, veterum exemplarium / praesidio*

#### 4. Nécessité d'une réponse à ces questions

Ceux qui, jusqu'à présent, ont étudié l'œuvre tragique de Jacques de La Taille ont été soucieux de reconnaître, d'ordonner et d'illustrer la série de textes anciens auxquels le dramaturge a puisé la matière de son drame, mais sans noter ou aborder les incohérences, les questions et les problèmes que les choix de Jacques de La Taille soulèvent, que nous avons mis en évidence et desquels il reste encore à donner une explication convaincante<sup>37</sup>.

À notre avis, pour trouver une réponse aux questions que nous avons soulevées et pour éviter tout risque d'anachronisme, il est nécessaire de remonter, encore une fois, à l'idée de tragédie répandue à l'époque de Jacques de La Taille et de confronter avec celle-ci le sujet qu'il avait choisi pour son drame.

Une bonne et utile définition, qui recueille et fond ensemble les indications d'Horace, des grammairiens du Bas-Empire et des différents érudits des siècles suivants jusqu'à la Renaissance<sup>38</sup>, est celle de Josse Bade dans ses *Praenotamenta ascensiana* à Térence :

*Tragedia est quidam ludus metricus compositus in quo principaliter ostenditur fragilitas humanarum rerum. Nam reges & principes qui se primum perbeatos & perquam felices arbitrabant : in fine tragediarum in extremam miseriam redacti exclamationibus & dedignationibus celum & terram confundunt omniaque & celestia & terrestria incusant*<sup>39</sup>.

---

*restituti sunt. I AD HAEC, I ALEXANDRI MAGNI uitam ab Ioanne Mona I cho artificiosa breuitate omnia illius penè comple=I ctente, praeuosuimus. I Omnia summa fide ac diligentia recognita. I [marque] I LVGDVNI, I APVD IOANNEM ET FRAN= I CISCVM FRELLONIOS, I FRATRES. 1546 [colophon : LVGDVNI, I SVB SCVTO COLONIENSI. I 1546.]. Les pages ne sont pas numérotées, mais il s'agit des f. 2<sup>r</sup>-9<sup>r</sup> (notamment f. 8<sup>v</sup>).*

37 LONGHI (M.G.), *op. cit.*, p. 357 et, surtout, p. 358 et SMITH (C. N.), *op. cit.*, p. XVI.

38 L'histoire de l'évolution de l'idée de tragédie au long des siècles a été tracée avec finesse par KELLY (H. A.), *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996<sup>3</sup> et dans le volume de GUASTELLA (G.), *op. cit.*, p. 125-152.

39 Nous citerons l'ouvrage (*Iodoci Badij Ascensij familiaris in Terentium praenotamenta*) d'après l'édition lyonnaise de 1511, qui n'est pas numérotée (nous ajouterons le nombre de pages à partir du frontispice) : *P. Terentii aphri comicorum I elegantissimi Comedie a Guidone luenale perquam I litterato familiariter explanate: et a Iodoco Badio I Ascensio una cum explanationibus rursus annotate I atque recognite: cumque eiusdem Ascensii prenotentis I atque annotamentis suis locis adhibitis. I [...] I Venundantur Lugduni ab Iacobo huguetan eius- I dem civitatis bibliopola in vico mercuriali. ad angi- I portum qui in ararim ducit*. Toutes nos citations sont tirées du quatrième chapitre de ce traité :

## 5. Coïncidence entre le portrait du héros tragique et la figure d'Alexandre...

Si maintenant nous nous efforçons de récupérer et d'adopter le point de vue de Jacques de La Taille et si nous comparons cette conception du tragique à l'histoire d'Alexandre le Grand, nous nous rendrons compte tout de suite que la vie du roi de Macédoine devait paraître au jeune écrivain comme un sujet idéal pour son drame selon plusieurs raisons.

En premier lieu, si un sujet proprement tragique présentait nécessairement des protagonistes de haut rang (traitant *de altissimis personis*), il est évident qu'Alexandre, en tant que noble (prince, fils du roi Philippe), roi (de Macédoine) et grand chef militaire (qui avait atteint et conquis jusqu'à l'Inde), répondait parfaitement à cette première caractéristique du genre tragique.

Deuxièmement, un drame à la mode des Anciens devait avoir un sujet tiré – comme le disait Badius – *ex hystoria, idest ex re gesta*, à savoir du grand répertoire de l'histoire ancienne, en comprenant sous cette définition l'ensemble des événements humains des âges les plus éloignés. Même de ce point de vue, l'histoire d'Alexandre le Grand, transmise par certains des historiens les plus qualifiés et célèbres de l'Antiquité et dont avaient parlé beaucoup d'auteurs illustres et renommés parmi les classiques, apparaissait comme parfaite et propre à devenir l'argument d'une véritable tragédie.

Troisièmement, si le récit tragique devait présenter un cours tout à fait particulier – la tragédie ancienne était structurée, selon Bade, de façon à apparaître *in principio leta [...], ostendens pompas gloriam magnificentiasque magnatum & nobilium*, mais *in fine tristissima, ostendens reges & principes ad mendacitatem vsque ad ultimam desperationem aliquando redactos* –, la vie du roi de Macédoine pouvait bien paraître au jeune Jacques de La Taille idéale même à ce propos, vu qu'elle avait la forme géométrique d'une parabole, passant d'une situation initiale de prospérité (le jeune roi d'un petit royaume, qui conquiert le monde connu) à une

---

*Descriptiones & differentie tragediæ & comediæ. Capitulum. iijj.*, [p. 13-14]. Voir aussi LEBLANC (P.), *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*. Paris : Nizet, 1972 et MIOTTI (M.), *La Definizione di "tragedia" in alcuni dizionari francesi del Cinquecento*, dans *Parcours et rencontres. Mélanges... offerts à E. Balmas*. Paris : Klincksieck, 1993, t. I, p. 489-507.

conclusion triste et désespérée (le roi qui meurt, au comble de sa puissance, âgé de trente ans à peine).

## 6. ... sauf que quant à sa mort

À la fin de cette rapide comparaison, Jacques de La Taille pouvait bien en conclure que l'histoire d'Alexandre roi de Macédoine avait toutes les caractéristiques nécessaires pour devenir un sujet tragique utile et intéressant. Il lui restait donc à se renseigner plus attentivement à ce propos, à réunir et à consulter les sources anciennes les plus célèbres et connues. Ce fut à ce moment-là qu'il dut découvrir que, parmi tous les autres textes anciens parcourus, seul Justin relatait une tradition différente à propos de la mort du roi. Ce fut alors qu'il dut se demander s'il était plus tragique et poétiquement correct de faire mourir le jeune roi par un accès de fièvre violente ou empoisonné par les fils d'Antipater<sup>40</sup>. Il ne s'agissait pas d'un choix subjectif et personnel. Il fallait choisir la conclusion qui pouvait faire de la tragédie à écrire une véritable *heroice fortunæ in aduersis comprehensio*, comme le recommandait Diomède.

De ce point de vue, la réponse n'était pas difficile à trouver, vu que les deux possibilités n'étaient pas équivalentes. Et même si Jacques de La Taille avait pu nourrir des doutes et une certaine incertitude à propos de la solution à adopter, les sources anciennes à sa disposition l'auraient dirigé vers la solution proposée par Justin. Plutarque lui-même présentait la version de Justin en la qualifiant d'invention pathétique et théâtrale, digne d'un spectacle tragique : *Hæc nonnulli perinde ac extremum ingentis fabulæ actum tragicum quidem & calamitosum edentes scribendum ce(n)suere*<sup>41</sup>.

Les brèves lignes de l'*Abrégé*, en fait, fournissaient à l'auteur tragique humaniste :

---

40 La nécessité d'un élément de violence due à une main humaine dans la mort du héros tragique est confirmée aussi par Jean de La Taille dans son *A très-illustre Prince, Henri de Navarre* (LONGHI (M. G.), *op. cit.*, p. 384) : « Mais c'est un merveilleux cas, Sire, qu'il advient toujours, que ceux qui ont été les plus grands en armes et en vertus, *meurent presque tous de mort violente*. Voyez de quelle mort Cæsar, Pompée, Brute, Caton, Daire, et tous les nobles malheureux que décrit Bocace, et tant d'autres de notre temps, ont fini leurs jours [...] »

41 PLVTARCHI..., *cit.*, f. 333<sup>r</sup>.

un coupable de la mort du roi,

*Autor insidiarum Antipater fuit,*

un système riche et articulé de motifs expliquant son geste,

*qui cum charissimos amicos eius interfectos uideret, Alexandrum generum suum † Lyncistarum [note: † Lyncestem] occisum, se magnis rebus in Graecia gestis, non tam gratum apud regem, quam inuidiosum esse, à matre quoque eius Olympiade uarijs se criminationibus uexatum. Huc accedebant ante paucos dies supplicia in praefectos deuictarum nationum crudeliter habita: Ex quibus rebus se quoque à Macedonia non ad societatem militiae, sed ad poenam euocatum arbitrabatur.*

un but plausible,

*Igitur ad occupandum regem,*

trois complices et un moyen efficace,

*Cassandrum filium dato ueneno subornat, qui cum fratribus Philippo & Iolla ministrare regi solebat: cuius ueneni tanta uis fuit, ut non aere, non ferro, non testa contineretur, nec aliter ferri, nisi in ungula equi potuerit: praemonito filio, ne alijs quam Thessalo & fratribus crederet,*

un récit essentiel des faits,

*Hac igitur ex causa, apud Thessalum paratum, repetitumque conuiuium est. Philippus & Iollas praegustare potum regis soliti, in aqua frigida uenenum habuerunt, quam praegustatam iam potioni supermiserunt.*

et une conclusion parfaitement théâtrale,

*Quarto die Alexander indubitam mortem sentiens, agnoscere se fatum domus maiorum suorum ait: Nam plerosque Aeacidarum intra trigesimum annum defunctos<sup>42</sup>.*

L'envie apparaissait donc comme la ressource et l'instrument littéraire le plus utile et efficace pour tisser la trame de cette mort et offrir la matière nécessaire pour remplir de substance le schéma tragique. Le spectacle de ses amis et parents tués sur l'ordre du roi, la frustration causée par le manque de gratitude de la part d'Alexandre pour les victoires remportées

---

42 IVSTINI / EX TROGI POM= / PEII HISTORIIS EXTERNIS LI- / bri XLIII. diligentissime ex uario- / rum tam Græcorum quàm Latino- / rum exemplarium collatione ca / stigati, ac beneficio quorun- / dam à mendis, quibus / scatebant, re- / purgati. // Præterea D. Ioannis Sighardi castigationes, & I Georgij Maioris annotationes, accesserunt. // ITEM. // Ex Sexto Aurelio Victore De uita & moribus Ro- / manorum Imperatorum Epitome. // Cum Indice copiosissimo tam rerum / quàm uerborum delectu. // BASILEAE. [colophon : BASILEAE, APVD BARTHOLO- / MAEVM VVESTHEMERVM. AN. / M. D. XLIII.], p. 151-152.

en Grèce, l'hostilité et les accusations de la mère du roi, la violence de son prince et l'aspiration au trône de Macédoine... tout se traduit aux yeux de Jacques de La Taille en une sorte d'*invidia* au sens étymologique du mot, c'est-à-dire dans un regard hostile et mauvais (*in-video*) d'Antipater vers Alexandre.

Une fois remaniée selon les indications de la théorie théâtrale de la Renaissance et à partir de la version de la mort offerte par Justin, la vie d'Alexandre le Grand sortait des mains de Jacques de La Taille comme un sujet tragique idéal, au point que son frère put le présenter au Prince de Navarre comme un véritable miroir de la condition des princes :

Votre majesté (peut-être) encores qu'elle fût jeune d'âge, et fût du sang des Dieux terrestres, saurait bien qu'en dire, ayant (possible) éprouvé que Fortune, ou plutôt Dieu, s'attaque autant, ou plus, aux grands, qu'aux petits : ainsi que cet Alexandre empoisonné, qui fut le plus grand Monarque du monde, dont les saintes Lettres ont daigné parler, et dont même Daniel a prophétisé, vous peut faire foi, et vous apprendre à souffrir patiemment les sursauts et défaveurs que Fortune humaine lui a même fait sentir au milieu de ses plaisirs, de son heur, et de son âge <sup>43</sup>.

De cette façon Jacques de La Taille avait réalisé non seulement une œuvre obéissant aux canons littéraires de son époque, mais il avait aussi restauré l'ancien et véritable but du théâtre tragique, selon l'idéal théorique de la Renaissance,

car a ces fins ont elles este premierement inventees, pour remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilite des choses temporelles: a fin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu. Ce qu'ils peuvent veoir et entendre par les grans inconveniens, miseres et calamitez qui autresfois sont advenues a ceulx qui ont este en fortune semblable.

Il va sans dire que, parmi « les propres argumens des tragedies : [...] pleurs, captivitez, ruines et desolations de grans princes, et quelque fois des plus vertueux <sup>44</sup> » n'avait pas de place, ni ne pouvait en avoir une, une fièvre violente de probable origine indienne !

---

43 LA TAILLE (J. DE), *A très-illustre Prince, Henri de Navarre*, dans LONGHI (M.G.), *op. cit.*, p. 384. Voir aussi le sonnet composé par DU BELLAY (J.), *A l'auteur*, dans LONGHI (M.G.), *op. cit.*, p. 434: « [...] / Pour nous avoir pourtrait, ainsi qu'en un tableau, / L'inconstance du sort, et le malheur des Rois, / En lieu du sale bouc, salaire des Grejois : / Tu mérites sur tous de l'hierre le chapeau. »

44 BOCHETEL (G.), *Au Roy mon Souverain Seigneur*, dans LEBLANC (P.), *op. cit.*, p. 98-99.

## Appendices

### *I. Un autre cas de normalisation de la matière tragique par Jacques de La Taille*

Si, travaillant à l'élaboration en forme de tragédie de l'histoire et de la mort d'Alexandre de Macédoine, Jacques de La Taille a choisi la conclusion relatée par le seul Justin contre l'autorité et la renommée (et la méfiance ironique) des autres historiens classiques, dans *Daire*, sa seconde tragédie publiée, il soumet le matériel historique à une manipulation identique afin de le rendre conforme aux exigences du genre littéraire qu'il pratiquait.

Même dans ce cas, la critique a remarqué que le monologue initial du drame ne provient pas des données historiques que Jacques de La Taille pouvait tirer des sources anciennes : il a été élaboré par le jeune auteur sans aucun appui documentaire ; mais la critique ne s'est pas demandé le sens d'une telle insertion.

En réalité, dans cette tragédie, où l'on plaint la fin misérable du dernier roi de Perse, trahi par Bessus et par Nabarzane et ensuite vaincu par Alexandre le Grand <sup>45</sup>, la présence d'un monologue, durant lequel Daire rappelle sa puissance d'antan et la ruine à laquelle il a été réduit, dévoile l'effort patent d'adapter l'histoire au schéma tragique, qui lui demandait un début heureux et paisible, un *principium laetum*, où le héros apparaisse dans toute la splendeur et la sérénité de sa condition, puissant et paisible, sans rien soupçonner de ce qui lui arrivera au cours du drame.

---

45 Éloquent le même *incipit* du drame (v. 7-14) : « Celui celui me voit, et que par mon exemple / Le pitoyable état des Tyrans il contemple. / Moi qui fus Roi des Rois, et redouté de tous, / A qui tout l'Orient fléchissait les genoux, / Ores banni, fuitif, tout accablé d'ennuis, / La fable et le jouet de Fortune je suis. / O hypocrite Sceptre ! O Diadème faux, / Que sous un front bénin tu recèles de maux ! ». Au v. 997 Daire s'exclame : « Comme de moi Fortune s'est moquée ! », tandis que d'autres méditations sur l'opposition *Vertu-Fortune* se trouvent aux v. 729-752 et sur la *chute* du roi aux v. 1275-1278, 1285-1292, 1567-1582.



## II. Jacques et Jean de La Taille : le triomphe et le déclin de la loi de la fin triste

Jacques de La Taille vient de nous offrir deux exemples du poids contraignant du système théorique des genres littéraires et des règles de chacun d'entre eux sur un auteur de la Renaissance, qui voulait pratiquer un genre d'origine classique. Soit dans *Alexandre*, soit dans *Daire*, en effet, il a démontré la force de la loi selon laquelle une tragédie orthodoxe devait être *in principio leta* [...], *ostendens pompas gloriam magnificentiasque magnatum & nobilium*, mais *in fine tristissima, ostendens reges & principes ad mendacitatem vsque ad ultimam desperationem aliquando redactos*. Ces deux exemples remontent au début des années soixante du *Cinquecento*, mais ils sont extensibles, comme nous l'avons déjà démontré ailleurs, soit à la décennie précédente soit à la suivante<sup>46</sup>. Il s'agit donc d'une caractéristique de la première phase de l'histoire du théâtre tragique français, encore inexpérimenté et mal à l'aise avec une forme très ancienne, mais aussi difficile et sans aucun rapport avec les genres habituels du panorama littéraire national, et donc très lié à l'observance des règles. Et si le cadet des La Taille nous a attesté la force des prescriptions théoriques, ce sera à l'aîné de la même famille, Jean, de déclarer la fin, du moins au point de vue théorique, de certaines règles qui avaient caractérisé la tragédie française jusqu'au début des années soixante-dix, en s'appuyant sur l'autorité d'Aristote qu'on venait alors de découvrir :

Quant à ceux qui disent qu'il faut qu'une tragédie soit toujours joyeuse au commencement et triste à la fin, et une comédie (qui lui est semblable quant à l'art et disposition, et non du sujet) soit au rebours, je leur avise que cela n'advient pas toujours, pour la diversité des sujets et bâtiments de chacun de ces deux poèmes. Or c'est le principal point d'une tragédie de la savoir bien disposer, bien bâtir, et de la déduire de sorte qu'elle change, transforme, manie, et tourne l'esprit des écoutants deçà delà, et faire qu'ils voient maintenant une joie tournée tout soudain en tristesse, et maintenant au rebours, à l'exemple des choses humaines. Qu'elle soit bien entrelacée, mêlée entrecoupée, reprise, et surtout à la fin rapportée à quelque résolution et but de ce qu'on avait entrepris d'y traiter<sup>47</sup>.

---

46 CARDINALI (G.), *op. cit.*, p. 243-245 et 273-277.

47 LA TAILLE (J. DE), *De l'art de la tragédie*, dans KREYDER (L.), éd., J. de La Taille, *Saül le furieux*, dans *Théâtre français de la Renaissance, La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1<sup>ère</sup> série, vol. 4. Florence-Paris : Olschki-PUF, 1992, p. 177-268, en particulier p. 208, l. 51-61.

À partir de ce moment naît lentement en France un nouveau type de spectacle tragique, presque totalement différent de celui qui avait marqué la renaissance de l'ancien genre littéraire, aux histoires et aux trames beaucoup plus aventureuses et complexes, où l'envie aura une place très importante, mais un sens totalement différent de celui qu'elle a gardé au moment où la tragédie est apparue sur la scène française.



Jean-Claude TERNAUX

Université de Reims Champagne-Ardenne

**« LE POULPE AFFAMÉ » : ENVIE ET POLITIQUE DANS *AMAN*  
ET *LA GUISIADE* DE PIERRE MATTHIEU**

En avançant dans la carrière dramatique, Pierre Matthieu approfondit sa réflexion politique. Tout en continuant à mettre sous les yeux des spectateurs les méfaits des passions humaines, il s'interroge sur leurs liens avec la conduite des affaires publiques. Dans *Clytemnestre*, tragédie écrite à quinze ans, en 1578, il était question de la vengeance et des dangers de l'amour. Si *Esther*, composée en 1581, traite de l'inconstance et de la désobéissance des femmes, la dimension politique y est présente, et l'envie y occupe déjà une place importante, comme le montre le titre : *Esther, Histoire tragique en laquelle est représentée la condition des Rois et Princes sur le theatre de fortune, la prudence de leur Conseil, les desastres qui surviennent par l'orgueil, l'ambition, l'envie et trahison*. Dans *Aman*, que Matthieu tire d'*Esther* pendant l'été 1588, le lien avec l'exercice du pouvoir est à nouveau indiqué dès le titre : *Aman. De la perfidie et trahison. Des pernicious effects de l'ambition et envie*. Sa dernière pièce, la *Guisiade*, publiée elle aussi en 1589, revient sur ce mal qui semble devoir inéluctablement ronger l'exercice du pouvoir royal. Les premiers mots du *Discours*, où le dramaturge définit son projet, sont les suivants : « L'envieuse jalousie qu'Henry troisiemes Roy de France et de Pologne, portoit aux genereuses entreprises, et heureuses proüesses d'Henry de Lorraine, Duc de Guise, se changea en telle rage et despit, que le succes de ceste Tragedie monstre [...] ». Dans la pièce biblique *Aman*, comme dans la tragédie d'actualité, la *Guisiade*, il s'agit donc de faire voir comment le mal de l'envie peut mettre en péril la monarchie. L'origine de ce mal n'est cependant pas à chercher uniquement dans la psychologie humaine. En même temps que politique, la pensée de Matthieu est théologique. L'envie est d'abord un péché et, plus

précisément, un des sept péchés capitaux. Ultra-catholique, Ligueur depuis 1588, Matthieu le met en scène dans ses deux tragédies.

### I. Un péché capital

Pour saisir au mieux cette dimension, il est bon d'éclairer les deux pièces par un traité exactement contemporain, celui du cordelier Jean Benedicti, *La Somme des péchés*, publié en 1584, qui consacre à l'envie tout son onzième chapitre. Opérant la synthèse de ce qu'ont écrit les Pères de l'Église à son sujet et illustrant son propos de citations prises aux auteurs païens, il commence par la définir : « C'est un vice par lequel on se triste de la prospérité d'autrui, & se resjoût on de son adversité <sup>1</sup> ». Il poursuit en écrivant : « Par iceluy l'envieux porte envie aux grands, voyant qu'il ne les peut egaller : porte envie aux petits, craignant qu'ils se vueillent comparer à luy : & finalement porte envie à ses egaux, pour-ce qu'il ne les veut avoir pour compagnons. ».

La tragédie d'*Aman* stigmatise bien le vice d'un « siècle tragique ». Au premier acte, s'entretenant avec Assuere, les Princes déplorent sa toute-puissance :

Le bouclier de vertu par l'audace est rompu,  
Le vice son mignon l'a quasi corrompu,  
Vice qui tellement les cerveaux ensorcelle  
Que ne pouvons aimer ceste sainte pucelle.  
(*Aman*, I, v. 550-553).

Le personnage éponyme est un « pervers » (v. 1093) qui prend plaisir au malheur qui va advenir aux Juifs. Jusque-là, en effet, « Jacob » était protégé par le roi. L'intervention d'Aman a pour résultat d'obtenir la décision de massacrer Mardochée et ses compagnons. Dans une tirade au style fleuri, il se

---

1 Paris, Arnold Sittart, 1587, p. 351. Comme le rappelle Alain Cullière, le titre de l'édition de 1584 est beaucoup plus développé : *Somme des péchés et le remède d'iceux : comprenant tous les cas de conscience, et la résolution des doutes touchant les péchez, simonies, usures, changes, commerces, censures, restitutions, absolutions et tout ce qui concerne la réparation de l'âme pécheresse par le sacrement de pénitence, selon la doctrine des saints conciles, théologiens, canonistes et jurisconsultes, hébreux, grecs et latins, traité très utile aux ecclésiastiques, prédicateurs et pénitents, au magistrat et troisieme estat et en somme à tous ceux qui veulent obtenir salut*. Lyon : Charles Pesnot, 1584.

réjouit alors vivement d'être « le fleau d'Israël » (v. 1365), d'être « d'Israël la mort et le cercueil » (v. 1348). Il se laisse emporter par une joie mauvaise à l'idée de voir les Juifs souffrir dans « l'ensouffré Tartare » (v. 1398). Commentant les propos du mauvais conseiller, le chœur donne une précision supplémentaire. Non seulement l'envieux prend plaisir à voir autrui dans le malheur, mais encore il prend une part active à ce malheur, surtout quand il s'agit d'hommes vertueux :

Sa jalouse fureur a tousjours combatu  
Des vertueux la vie.

(*Aman*, II, v. 1407-1408)

Quelques vers gnominiques développent de façon imagée la définition de Benedicti :

Son ris est le regret, et des autres l'ennuy  
Est le bien de quelqu'un, elle est tousjours d'autrui  
Grasse de la maigresse.

(*Aman*, II, v. 1418-1420)

Tel qu'il est présenté par Esther, à l'acte III, tout l'être de l'envieux, corps et âme, est tendu vers la destruction de l'autre :

[...] Aman d'un fiel noirastre  
Machine de sa vie un extreme desastre :  
Il n'a muscle ni nerf qui ne soit contre luy.  
Au sang, au feu, au fer, il veut prendre desduy :

(*Aman*, III, v. 1636-1639)

Dans cette tragédie, les échos des images entre elles désignent nettement l'envie comme un P.M., pour reprendre l'abréviation de Benedicti, c'est-à-dire comme un « péché mortel ». La métaphore de « l'ensouffré tison de l'envie » (v. 1434) renvoie à l'« ensouffré Tartare » déjà évoqué (v. 1398). C'est suggérer, à l'aide de la mythologie païenne, que l'envieux est inspiré par le diable et que lui sont donc réservés les tourments de l'Enfer. Benedicti ne dit pas autre chose : « Envie est le peché du diable. » (p. 356).

Dans *La Guisade*, à l'acte III, le chœur, utilisant encore des images païennes, lie lui aussi l'envie à l'enfer : « Elle excite tout l'Averne » (v. 901). Comme dans *Aman* encore, la gravité de ce péché est mise en valeur par la qualité de sa victime, l'homme vertueux :

Ceste furieuse brave  
Ceux qui suyvent la vertu,

Qui ont le cueur haut et grave,  
De l'equité revestu.

(*Guisiade*, III, v. 905-908)

Dans son souci d'expliquer la cause de l'envie, Benedicti, à la suite de saint Augustin, la fait procéder d'un autre péché capital : « selon quelques Theologiens, Envie est fille d'orgueil » (p. 351). De façon révélatrice, dans *Aman*, après avoir dénoncé le vice sur un plan général, à la fin du premier acte, et avant de s'intéresser plus particulièrement à l'envie, à la fin du troisième acte, le chœur, au début du deuxième, montre comment l'orgueil conduit l'homme à sa perte. Il est une « apostume [un abcès] de folles humeurs » (v. 823), il est proche de la « manie » [folie] (v. 847), relève de la « philautie » (v. 847) et conduit aux « crimes abjects » (v. 848). Plus précisément, c'est l'ambition qui est associée à l'envie. Cette association, visible dès le titre, est rappelée tout au long d'*Aman*. Au premier acte, le chœur fait d'elle, avec l'envie donc et aussi avec la convoitise, un des « Trois grands bourreaux de la vie » (v. 174). À l'acte II, le chœur lui reproche de « s[e] band[er] contre la Justice » (v. 698). À l'acte V, enfin, l'envie et l'ambition sont présentées comme des « passion[s] qui les ames [...] bourrelle[nt] ».

Dès le début de la *Guisiade*, l'ambition se trouve fustigée. Dans son monologue initial, où il se présente comme un « soldat de la foi » (L. Lobbes), le duc de Guise oppose son « cueur haut et Chrestien » (v. 1) aux amusements vicieux du monde. Il refuse d'écouter « les accens charme-espris,/ De ceux qui vont cherchant les honneurs à tous pris,/ Poussés d'ambition » (v. 3-5). Tout autant que la chute d'un personnage, Guise, la pièce fait voir le triomphe de l'envie et de l'ambition, dont l'origine diabolique est montrée explicitement à l'acte IV, par la présence du Non Nommé, c'est-à-dire du Diable.

Si, comme l'écrit Benedicti, « Envie est le peché du diable » (p. 356), elle est forcément « un peché contre le S. Esprit » (p. 354) et conduit naturellement à l'impiété. Ce mot lui est associé dans *Aman*. Au premier acte, le chœur dit que l'envie « banni[t] la pieté » (v. 176) et que, lorsqu'elle sévit, « toute impiété prend vogue » (v. 685). C'est rejoindre saint Augustin, pour qui le péché est « un mot, une action ou bien un désir contraire à la loi divine <sup>2</sup> ».

---

2 *Contra Faustum Manichaeum*, XX, 27.

Péché mortel donc, l'envie prend toute sa place dans des tragédies où il s'agit d'affirmer des valeurs religieuses, soit en empruntant le sujet à l'Ancien Testament, comme dans *Aman*, soit en mettant sur scène l'actualité, comme dans la *Guisade*. Il n'en demeure pas moins qu'en humaniste, Pierre Matthieu, comme Jean Benedicti, met à contribution sa culture latine pour présenter l'envie sous les traits les plus frappants.

## II. Une allégorie

Dans *La Somme des péchés*, Benedicti se souvient d'une « gentille description qu'en fait Virgile, si c'est luy, l'acomparant à une dangereuse vipere » (p. 352). Il cite alors en traduction trois vers tirés des *Épigrammes*, dont le texte latin est donné en manchette :

Envie est une contagion venimeuse, qui ronge la moëlle des os, et succe le sang de la personne. Elle porte son tourment avec soy-mesme. Elle gemit, elle souspire, elle grince les dents. Elle suë d'ahan de veoir ce qu'elle hait. Elle vomit un dangereux venin de sa gueulle. Elle est pasle, elle n'ha que les os<sup>3</sup>. Voila les proprietiez de ceste belle dame.

La caractéristique essentielle qu'illustre la citation des *Épigrammes* est que, pour reprendre les termes de Benedicti, les « Envieux sont bourreaux à eux mesmes » (p. 353). Des sept péchés capitaux, l'Envie est le seul à ne procurer aucun véritable plaisir, la joie mauvaise qui l'accompagne étant à mille lieues de la liesse. D'une certaine façon, l'envie est déjà à elle-même sa propre punition. Pour montrer la force destructrice qui s'exerce contre celui qui l'éprouve, le poète latin recourt à l'allégorie. La description de l'Envie présentée sous les traits d'une femme terrible s'apparente à la technique de l'*ekphrasis*. Des caractéristiques plastiques énoncées par le poète résulte le blâme. Virgile, « si c'est lui », fait voir les effets de l'*invidia*, qui prend ici de façon révélatrice, le nom de *liuor*. Son teint pâle, son aspect décharné sont le résultat de la consommation qui affecte l'envieux. La mort n'est pas loin, comme l'indique la présence du venin.

Matthieu, lui aussi, met en rapport une « donnée sensible descriptive et une représentation intellectuelle<sup>4</sup> ». Il traduit à son tour l'idée d'envie par

---

3 *Liur tabificum malis venenum./ Intactis vorat ossib. medullas./ Et totum bibit artubus cruorem.*

4 Telle est la définition de l'allégorie donnée par PERES-JEAN (B.), EICHEL-LOJKINE (P.) dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris : Champion, 2004.

une représentation plastique. Signe de l'association de l'envie et de l'ambition, cette dernière reçoit dans *Aman* le qualificatif de « pâle » (v. 173). L'envieux connaît la « défiance pâle » (v. 1412), « elle a la glace au sang » (v. 1423). Mais surtout, par le biais des comparaisons, le chœur, à l'acte II, met en lumière la dimension pathologique et autodestructrice de ce péché :

Comme une fièvre lente  
 Conduit à petit pas nos corps à l'Atropos,  
 Comme un Phtise ravit la vigueur de noz os  
 Son regret la tourmente,  
 Sa dent son cœur consume.  
 Comme un poulpe affamé, l'envieux est rongé  
 Par l'envie ainsi que le fer est mangé  
 Par la rouille en l'enclume.  
 (*Aman*, II, v. 1425-1432)

Dans son travail d'imitation, Matthieu contamine ici le texte des *Épigrammes* avec celui du livre II des *Métamorphoses*, où, racontant l'histoire d'Aglauros, Ovide décrit la demeure d'Envie. Déjà, chez Ovide, « La pâleur couvre son visage, son corps est décharné <sup>5</sup> » et « elle se déchire elle-même, et c'est là son supplice <sup>6</sup> » (v. 782-783). Le dramaturge enrichit l'intertexte d'images personnelles qu'il emprunte à des domaines différents, ce sont les images terrifiantes de la maladie, du poulpe et de la rouille, particulièrement évocatrices. Avec l'image du poulpe, l'anatomie humaine se trouve contaminée par une inquiétante anatomie animale. L'envieux perd alors son humanité, il devient autre. Le « Phtise », c'est le dépérissement qui aboutit à l'anéantissement. L'envieux est condamné à mort au terme d'une métamorphose. Son être se morcelle. L'univers décrit par cette série de comparaisons relève du cauchemar.

S'attachant à imager les caractéristiques de l'Envie, le dramaturge reprend à Ovide la mention du regard pour dénoncer la fourberie qui lui est consubstantielle : « son regard ne se porte droit nulle part <sup>7</sup> » (v. 776), elle a « un regard oblique<sup>8</sup> » (v. 787) écrivait le poète latin. À l'acte II, le chœur

---

5 *pallor in ore sedet, macies in corpore toto.*

6 *carpitque et carpitur una / suppliciumque suum est.*

7 *nusquam recta acies.*

8 *obliquo [...] lumine.*



déplore que « La desloyale envie / Darde ses bigles yeux tousjours sur la vertu » (v. 1405-1406).

S'imitant lui-même dans la *Guisiade*, Matthieu, pour dénoncer dans l'envie le principe de la dévoration, reprend l'image du poulpe : « Elle se mange cruelle / Ainsi qu'un poulpe affamé » (v. 893-894). Le « code figuratif » est très clair : l'envieux s'abîme dans son vice. Mais Matthieu va plus loin, enrichissant d'une dimension supplémentaire la description du visage envieux : « L'Envie have, triste et pasle / Ores se ronge le cueur » (v. 889-890). C'est à Ovide qu'il emprunte la dimension de la tristesse. Lorsque Minerve parvient au séjour d'Envie, elle voit que « la tristesse, le froid engourdissant y règnent<sup>9</sup> ». Le pécheur se trouve ainsi à l'exact opposé de la joie réservée au bon catholique.

Toujours à l'acte III de la *Guisiade*, le chœur précise comment l'envie se met en place. La rapidité dans le saisissement de l'âme pécheresse ne contrevient pas à l'idée de lente dégradation précédemment évoquée. Il s'agit d'indiquer maintenant non pas la façon dont l'envie mène l'Homme à sa perte, mais la soudaineté avec laquelle le processus envieux se déclenche. En frappant comme la foudre, l'envie entraîne l'individu dans une forme de sublime. On connaît la définition du pseudo-Longin : « Quand le sublime vient à éclater, il renverse tout comme la foudre » (traduction de Boileau). Mais le sublime ici est noir, c'est le sublime du mal. Ce n'est pas la résonance d'une grande âme, mais d'une âme perverse. L'« étonnement et la surprise » ne suscitent pas l'admiration, mais l'indignation :

Comme un foudre qui canonne  
Quelque insigne bastiment,  
Elle foudroyé, elle tonne.

(III, v. 897-898)

En recourant ainsi à l'image de la fulguration, Matthieu renonce à la cohérence de sa construction allégorique. Cette comparaison est d'un autre ordre que les précédentes. On quitte le travail de sape intestine, celui de la fièvre, du poulpe et de la rouille, pour se projeter à l'extérieur. Le spectacle offert à l'imagination n'est plus celui des sombres recoins d'une âme profondément tourmentée par un agent de destruction, mais celui, grandiose et terrible, d'un déchaînement.

---

9 *Tristis et ignaui plenissima frigris.*

La présence de l'allégorie dans le chant du chœur n'est pas pour surprendre. On sait que la tragédie humaniste offre une place de choix à la rhétorique. Le discours choral relatif à l'envie commente les événements en se plaçant d'un point de vue général, comme l'indiquent les guillemets à valeur gnomique. La généralité du propos n'empêche cependant pas la précision. À l'aide de l'allégorie, Matthieu a condamné l'envie en renvoyant au dogme catholique. Mais il situe aussi le rôle de l'envie dans une société bien précise, la société de Cour et il lui fait jouer un rôle déterminant dans la dramaturgie des deux pièces. On doit prendre également en considération les propos tenus par les personnages pour mettre en lumière la fonction discriminante de l'envie aux yeux de Matthieu.

### III. – L'action de l'Envie à la Cour

Il faut ici préciser et affiner la définition de l'envie. Ce désir d'obtenir le bien d'autrui pose la question de la légitimité et de l'ambition. L'envie a aussi à voir avec la haine, la colère, le mécontentement et la malveillance<sup>10</sup>.

Les deux pièces offrent un tableau de l'exercice du pouvoir et des mœurs de Cour, qu'elles condamnent vigoureusement. Comme dans *Les Tragiques* du protestant Agrippa d'Aubigné, qui décrit lui aussi l'Envie (*Chambre dorée*, v. 279 *sqq.*), le but poursuivi est de dénoncer la noirceur de la Cour. Le ton est donc naturellement satirique. Comme le poète épique, le dramaturge ôte les masques du paraître pour rétablir la Vérité, ou du moins sa vérité. Par leurs actions, les personnages bibliques d'Assuere et d'Aman d'une part, les personnages contemporains d'Henri III, d'Henri de Guise et d'Épernon de l'autre, invitent le spectateur à s'interroger sur les qualités morales du Prince et de son entourage. De leur vertu dépend la bonne administration du Royaume. La réflexion porte donc sur les Grands et c'est précisément l'envie qui permet de faire le partage entre les vertueux et les vicieux, entre ceux qui œuvrent pour la bonne administration du Royaume et ceux qui travaillent à sa destruction. Tous les Grands peuvent être touchés par l'*invidia*. « L'envie [...] aux grands s'attaque si souvent » constate Mardochée au début d'*Aman*, lorsqu'il regrette d'être contraint de « demeurer entre les courtisans » (I, v. 268) et d'être mêlé à « une troupe nombreuse, / Flateuse, ambitieuse ». À la Cour « aujourd'hui les meschans

---

<sup>10</sup> Ces sens sont confirmés par le dictionnaire de Huguet.

sont maîtres » (v. 321). La conséquence est que, lorsque les Grands sont mus par l'envie, la monarchie court de grands dangers. La cohésion est mise en péril par le jeu de forces antagonistes. Elles viennent lézarder un édifice royal qui, alors, menace ruine. L'envie fait disparaître la loyauté « des serviteurs envers leurs maîtres, des vassaux envers leurs Seigneurs et Roy » (I, 4, *Argument*). C'est le temps des conspirations et des conjurations. Or, de tous les devoirs, celui de fidélité est le plus important à la Cour. Il doit accompagner la magnanimité et la libéralité <sup>11</sup>.

L'envie est alors la pierre de touche qui révèle la vraie nature du conseiller du roi. Ce personnage renvoie à une réalité et à une réflexion politiques. Le conseiller est au premier rang des hommes qui hantent la Cour. La faveur que le roi lui accorde doit avoir comme contrepartie le souci de ses intérêts. Juste, son action auprès du souverain repose sur l'honneur. La présence du conseiller se comprend dans le cadre de la réflexion sur le bon gouvernement, fréquente dans la tragédie humaniste. Il revient donc à ce personnage, loyal et fidèle, de se faire l'auxiliaire d'un roi et non d'un tyran. Ce qui distingue l'un de l'autre, c'est l'emprise accordée ou refusée à la passion. Le bon roi et la bonne monarchie se recommandent par la modération. Pour éviter les troubles, le roi doit exercer la clémence et, surtout, se gouverner lui-même. Comme le dit le chœur, à l'acte II, pour régir le royaume, il faut se régir soi-même : « Le Roy qui n'est de son cœur maître, / Qui ne se peut donner la loy, / Indignement pense paroître / De tant de nations le Roy » (*Guisade*, II, v. 447-450). Se gardant ainsi des passions, il exerce le pouvoir d'une façon telle qu'elle agrée à Dieu, qui punit le tyran et ses débordements, au premier desquels figure la cruauté.

Dans ce difficile exercice d'un juste pouvoir, un rôle capital est donc dévolu au conseiller qui doit servir de guide au roi. Mais, comme le rappelle le chœur au premier acte d'*Aman*, la vierge Astrée a quitté un monde où le vice triomphe (I, v. 154 *sqq.*). Les rois sont donc mal entourés. Aveuglé, Assuere fait entièrement confiance à son conseiller Aman. Sous son empire, « [Il] veu[t] sortir des gons de la raison humaine, / Et suivre le vouloir où [s]on desir [l]e meine » (*Aman*, I, v. 435-436). De même, Henri III « Comme un Ours qui permet se mener par le né, / [est] abusé par ce diable incarné, / Ce traistre d'Espéron [...] » (*Guisade*, II, v. 345-347).

---

11 Voir sur ce point JOUANNA (A.), *La France du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris : PUF, 1996.

Précisément, les personnages d'Aman et d'Épernon sont présentés par Matthieu comme des « traistres pervers » (*Aman*, I, v. 200), des « serpent[eaux] porte- peste » (*ibid.*, v. 213). Créatures inquiétantes, ils font partie de ces courtisans auxquels le dramaturge donne les traits déjà utilisés pour peindre l'allégorie de l'Envie. Ce sont des « Esponges de Cour », des « Polypes inconstans <sup>12</sup> » (*Guisiade*, II, v. 343-344). Autre métamorphose qui s'applique volontiers à l'Envie, par leur avidité et leur laideur, les mignons du roi sont présentés comme de « gourmandes harpies <sup>13</sup> » (*ibid.*).

En réalité, et l'on s'en doutait un peu, en partisan qu'il est, Matthieu déforme la vérité historique. Parvenu au faite des honneurs « pour faire pièce à la famille Guise », « instrument d'une reconquête de son autorité [d'Henri III] <sup>14</sup> », le duc d'Épernon n'a cependant en rien été mêlé à l'assassinat de Blois : depuis juin 1588 il était écarté de la Cour et il s'était retiré dans son gouvernement d'Aunis et de Saintonge. L'« Archimignon » n'était plus le « demi-roi » qu'il avait été. Il convenait pourtant au dramaturge de montrer l'action néfaste d'un personnage « rompu à toutes les fourberies <sup>15</sup> » en le faisant parler. Dans son « Discours » liminaire, Matthieu justifie ainsi sa présence sur scène à l'acte III :

[...] Esperson, qui impatient de ceste disgrace, [...] se desespere, invoque les Furies infernales, racompte les vices dont il a brouillé l'œconomie de France, et en recompense d'iceux les supplie d'animer le Roy au massacre de la maison de Lorraine.

D'une manière ou d'une autre, il fallait rendre ce personnage co-responsable de l'assassinat. Pire, il fallait faire de lui le véritable inspirateur du meurtre. Pour montrer que c'est bien lui qui « alluma [...] le Roy à ceste sanglante deliberation » (Acte III, *Argument*), il choisit de le présenter en « sorcier ». Tout naturellement, l'envie, qui, comme on l'a vu, est d'inspiration diabolique, apparaît comme le ressort du personnage. Dans un saisissant monologue, plein de « forcènement », il invoque les Furies et, se vouant à elles, il leur demande de ravir la vie au chef des Ligueurs qu'il déteste : « Je

12 Dans son édition, Louis Lobbes indique que ces « Polypes inconstans » se retrouvent au v. 253 de *Vashti*.

13 Matthieu reprend cette image à la « Remontrance au peuple de France » (1562) de Ronsard.

14 LARCADE (V.), « Le Duc d'Épernon et les Guises », dans BELLENGER (Y.), éd., *Le Mécénat et l'influence des Guises, Actes du colloque de Joinville 31 mai-4 juin 1994*. Paris : Champion, 1997, p. 548.

15 ERLANGER (PH.), *Henri III*. Paris : Gallimard (« Folio Histoire »), 1988, p. 367.

vous offre mon ame, et mes biens, et ma vie / Si vous me contentez du fruict de mon envie. » (III, v. 809-810). Les vers qui suivent permettent de saisir au mieux comment fonctionne son esprit envieux. Le personnage compose un double portrait, celui du Balafré d'une part et le sien propre, d'autre part. À son ennemi la grandeur : « Grand Prince, grand soldat, grand Duc, grand Chevalier » (v. 823), à lui la petitesse et la bassesse : il a illustré la Cour « [...] de tout ce qui abonde / De meschant, d'imparfait, en tous les coings du monde » (v. 829-830). C'est cette confrontation des qualités de l'autre qu'on ne peut atteindre et la douloureuse conscience de ses propres limites qui génèrent l'envie, comme le remarquait Benedicti dans son entreprise définitoire. Épernon est l'exact négatif du duc de Guise. Il ne supporte pas l'éclat d'une gloire qu'Henri de Guise a conquise par ses prouesses militaires. Cette diabolisation par l'envie est, semble-t-il, une création de Matthieu. Si l'on se réfère en effet à d'autres écrits du temps, ce n'est pas ce défaut peccamineux qui est mis en avant. Ainsi, dans son *Histoire tragique et memorable de Pierre de Gaverston, gentilhomme gascon, jadis le mignon d'Edouard II, roy d'Angleterre*, Jean Boucher le présente comme un « meschans et pernicieux homme » (p. 6), mais il ne fait pas allusion à l'envie qui le travaillerait. L'affecter de ce péché capital permet évidemment de le présenter sous le jour le plus défavorable qui soit. Cette défiguration répond également à la construction dramaturgique de la pièce. Dans les deux premiers actes, l'assassinat n'est pas décidé, même si plane une sourde menace : « Le Roy couve en son cueur un desir inhumain / De paistre ses mignons de tout le sang Lorrain » (I, v. 105). Mais, à l'acte II, Henri III se laisse persuader par sa mère et « [III] prome[t] [s']'accorder à [s]on cousin de Guise » (II, v. 443) sous la foi du serment. Ce sont les paroles furieuses et envieuses d'Épernon, à l'acte III, qui mettent en branle l'action tragique. Ses prières sont entendues par les divinités infernales. Le résultat immédiat est, à l'acte suivant, l'apparition du diable qui convainc le roi de revenir sur sa parole et d'assassiner son rival. Pour ce faire, le Non Nommé dénonce l'ambition de Guise : « L'ambitieux qui veut un Royaume acquerir / Traverse mille hazards, sans crainte de mourir » (IV, v. 1675-1676). Dans l'optique de Matthieu, le diable, conformément à l'étymologie, se fait ici calomniateur. Il s'agit de présenter le roi comme un parjure et le duc comme une victime loyale. C'est montrer que le monde où il vit est affecté par un pernicieux dérèglement, c'est un monde à l'envers. Le spectateur vient de voir en Épernon un envieux doublé d'un ambitieux. Or, par l'action de ce personnage pervers, un

scandaleux retournement s'opère. Dès le premier vers de la pièce, Guise apparaissait comme un « cœur haut et Chrestien », un esprit magnanime qui a toujours servi le Royaume de France, comme ses ancêtres. Dans le long monologue initial où il dévoile la pureté de son âme et de ses intentions, il s'indignait des hurlements des chiens de Cour qui « Vont jappant [qu'il est] chatouillé d'une envie,/ De luy [à Henri III] ravir l'honneur, et le sceptre, et la vie » (I, 113-114). Comme plus tard Corneille<sup>16</sup>, Matthieu dénonce le machiavélisme des « pestes de Cour ». L'Argument qu'écrivit le dramaturge à l'acte IV est particulièrement éclairant à cet égard. Commentant l'action qu'il donne à voir sur la scène, il l'impute à la « mauvaise doctrine de Machiavel, qui au livre du Prince borne la foy du Prince d'une libre perfidie, lors qu'il a desir de se venger, et de regner en assurance ». Mais pour un lecteur averti cette présentation ne tient pas. Les propos du N.N., les craintes ressenties par Henri III renvoient à une réalité réellement inquiétante. Il est établi que la *cupido regni* motivait Henri de Lorraine et qu'il constituait bien un danger pour le dernier des Valois. Involontairement, Matthieu le laisse entendre lorsque, dans le même argument, il évoque les figures historiques de Romulus et de Rémus, de César et de Pompée, d'Étéocle et de Polynice. Prétendant descendre de Charlemagne, Guise revendiquait le trône de France. Semble en faire foi le *Mémoire* que l'on retrouva dans les papiers de Jean David, envoyé auprès du pape. Selon lui, les Valois étaient des usurpateurs, la légitimité revenait aux princes lorrains, descendants de Charlemagne par les hommes<sup>17</sup>. Cette envie qui rongait Guise et qui s'exerçait contre Henri III, mais aussi contre ses mignons, semble attestée par le *Sommaire mémorial de Jules Gassot*<sup>18</sup> :

Neanmoins advint que ceste grande et extraordinaire faveur que leur portoit Sa Majesté, et spécialement audict sieur d'Espéron, causa de grandes envies et jalousies aux princes et aultres grands à l'encontre d'eulx, spécialement à Messieurs de la maison de Guyse [...].

---

16 Dans *Nicomède et Rodogune*. Sur ce point, voir COUPRIE (A.), *De Corneille à La Bruyère : images de la Cour*. Paris : Aux amateurs de livres, 1984. Ajoutons *La Mort de Pompée*.

17 Il est cependant possible que ce texte soit un faux réalisé par les huguenots. Voir CHEVALLIER (P.), *Henri III*. Paris : Fayard, 1985, p. 654.

18 *Sommaire mémorial de Jules Gassot* [1616]. Paris : P. Champion, 1934, p. 154. Cité par LE ROUX (N.), *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois*. Seyssel : Champ Vallon, 2000, p. 672. Mais Gassot est un serviteur d'Henri III.

L'ambassadeur à Paris de la Maison de Savoie, René de Lucinge, évoque, en 1586, dans son *Miroir des princes ou grands de la France*, « l'envie et la jalousie des plus grands de la France <sup>19</sup> ». Enfin, propos qu'on ne saurait remettre en cause, Beauvais-Nangis, un Ligueur, rapportait que le duc déplorait devant les membres de cette Ligue la « grande pitié qu'un petit cadet de Gascoigne eût les plus belles charges de France <sup>20</sup>. »

L'envie que Matthieu reproche à Épernon et à Henri III s'applique en réalité au chef de la Ligue, « condottiere ambitieux », désireux de s'emparer du pouvoir et d'installer à la Cour ses propres serviteurs <sup>21</sup>. Mais pour Matthieu, le meurtre du souverain, l'année suivante, était à interpréter comme un juste châtement.

Il est à mettre sur le même plan que la mise à mort d'Aman dans la tragédie biblique. Mardochée, en qui on a pu voir un avatar du duc de Guise, fait du mauvais conseiller un portrait qui ressemble à celui d'Épernon : « Aman, qui maintenant comme une orde grenouille / Dans le borbier d'orgueil se veautre et se patouille » (II, v. 1003-1004). Il est l'envieux qui veut la mort du Juste. On retrouve ici la poétique du monstrueux dont parle Marie-Madeleine Fragonard <sup>22</sup> à propos d'Agrippa d'Aubigné. Pour montrer de façon frappante la possession du personnage par l'envie, Matthieu, lui aussi, utilise une « morale en image <sup>23</sup> ». La comparaison animalière est chargée de dire la laideur et la souillure.

L'envie est donc bien ce qui motive l'action dans les deux tragédies. Dans *La Guisiade*, le premier acte présente le duc de Guise comme une victime de l'ingratitude royale. Au deuxième acte, Catherine de Médicis semble obtenir le rapprochement de son fils avec Henri de Lorraine. L'acte III, où Épernon laisse libre cours à son *invidia*, en constitue le nœud :

---

19 DE LUCINGE (R.), *Le Miroir des princes ou grands de la France*, [1586], éd. A. Dufour, *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 1954-1955, p. 95-186, p. 128. Cité par LE ROUX (N.), *op. cit.*, p. 672.

20 *Mémoires d'Antoine de Brichanteau de Beauvais-Nangis*, éd. Monmerqué et Taillandier, Paris, 1862 p. 33.

21 Voir le *Discours trouvé dans l'une des poches de Monsieur de Guise le jour qu'il mourut à Blois*, 1588 analysé par LE ROUX (N.), *op. cit.*, p. 675.

22 FRAGONARD (M.-M.), « Agrippa d'Aubigné et Henri III : stratégies de diffamation et poétique du monstrueux », dans SAUZET (R.), éd., *Henri III et son temps*. Paris : J. Vrin, 1992, p. 47-55.

23 *Ibid.*, p. 53.

c'est à partir de ce moment que Guise marche, sans le savoir, vers la mort. Car, comme on l'a vu, l'effet immédiat de ses prières motivées par l'envie, est, à l'acte suivant, la décision de l'assassinat. Le diable en convainc le roi. L'acte V montre en Mme de Nemours une mère éplorée. Dans *Aman*, l'exposition est beaucoup plus brève, l'action commence plus tôt. Au premier acte, Mardochée révèle à Esther le complot des eunuques. Dès le deuxième acte, le héros éponyme, qui vient d'être nommé conseiller, décide de mettre à mort les Juifs. C'est un homme de peu, rempli d'envie. La bassesse de son extraction explique sa volonté de pouvoir. Sorti du néant, il vise le trône par le complot. Surtout, en Amalécite qu'il est, il déteste les Juifs<sup>24</sup>, en particulier Mardochée, « son double antinomique<sup>25</sup> ». À l'acte suivant, Aman laisse éclater cette haine devant son épouse Zarès. À la différence de l'action de *La Guisade* toutefois, la mise à mort de Mardochée et des siens est évitée, c'est l'envieux qui est tué à l'acte V, grâce à l'intervention d'Esther à l'acte précédent. Dans un cas l'envie est mise en échec, dans l'autre elle triomphe.

---

24 « Il haïssait naturellement les Juifs, parce que la race des Amalécites, dont il était issu avait été détruite par eux » (FLAVIUS JOSEPHE, *Antiquités judaïques*, XI, VI, 211, cité par ROHOU (J.), *L'Évolution du tragique racinien*. Paris : S.E.D.E.S., 1991, p. 336).

25 ROHOU (J.), *op. cit.*, p. 337.





Richard HILLMAN

Université François-Rabelais de Tours – CNRS  
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

#### LA FIN DE L'ENVIE : LA CONCLUSION DES *JOYEUSES COMMÈRES DE WINDSOR*

Mon titre présente, bien évidemment, un jeu de mots : sur « fin » dans le sens de terminaison et dans le sens d'objectif. Par derrière se trouvent des paradoxes bien connus grâce à l'application au théâtre par René Girard de certains principes de la psychanalyse : l'envie, dans le sens d'un « désir » dont l'origine et l'opération sont « mimétiques » (et qui est donc imbriqué avec la jalousie), ne déclare jamais son but véritable mais vise ostensiblement autre chose ; puis elle n'arrive jamais à sa *fin*, reste infinie, parce que sa nature est d'être toujours laissée sur sa *faim*. Or il semble que pour une raison culturelle quelconque, les anglo-saxons ne supportent pas facilement la contamination des qualités morales par un élément instinctuel, incontrôlable. Donc dans leur langue *envy*, le péché capital, emboîte fidèlement et exclusivement le pas du latin *invidia*, ne pouvant jamais s'égarer vers la libido. Pareillement, tandis que la langue française accepte les deux sens du mot *conscience*, l'anglais insiste pour différencier *conscience*, en tant que gouverneur moral, du concept de *conscious* ou *consciousness* et sa contrepartie pleine de menaces, *unconscious*, « inconscient ». C'est peut-être parce qu'à l'époque de Shakespeare de telles distinctions, linguistiques et autres, étaient moins fixes, donc plus près des conceptions françaises actuelles, que la critique de René Girard a pu surprendre par ses révélations, surtout à l'égard de la pièce du « désir mimétique » par excellence, *Le Songe d'une nuit d'été*<sup>1</sup> (1594-95).

---

1 Voir notamment GIRARD (R.), « Myth and Ritual in Shakespeare : *A Midsummer Night's Dream* » dans HARARI (J. V.), éd., *Textual Strategies : Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press, 1979, p. 189-212, et *Shakespeare : Les feux de l'envie*, trad. par Bernard Vincent (Paris : Grasset, 1990), p. 43-100. Voir

Il y a trop de points de contact évidents entre cette dernière comédie et *Les joyeuses commères de Windsor*, composée probablement en 1597, pour que je risque de surprendre en m'approchant de cette dernière pièce aussi par le biais des « feux de l'envie ». Cependant je propose que la comédie ose effectivement mettre fin à l'envie avec sa conclusion. C'est une conclusion qui, sous la forme d'une punition rituelle de l'hyper-incarnation du désir qu'est devenu Falstaff, met en cause la mimésis même et reste notamment ouverte malgré soi. Car malgré les apparences, qui sont dominées par l'image d'un cerf obèse et ridicule sacrifié aux valeurs familiales et villageoises, il s'agit d'une espèce de sublimation, voire de volatilisation, du désir. La purgation, justement par le feu, symboliquement appliquée par les supposées fées au chevalier intrus et déchu, s'avère plus efficace qu'elles ne le pensent. Ici le théâtre de l'envie s'achève, non pas par la conquête de l'envie mais par l'épuisement du théâtre.

Il faut admettre que voir les choses si clairement n'est pas toujours facile à travers les complications textuelles que présentent les deux versions très différentes de la pièce, celle de l'in-quarto de 1602 et celle de l'in-folio de 1623<sup>2</sup>. La critique est généralement d'accord sur le fait que la deuxième édition est plus proche de la pièce originale, censée écrite pour les festivités associées à l'Ordre de la Jarretière en 1597, lorsque le baron Hunsdon, patron de la troupe de Shakespeare, y était installé. Cette version est plus cohérente, bien que pas tout à fait, et sa langue est beaucoup plus soignée, même si sûrement aussi censurée. Par contre, le texte de 1602 semble découler d'une adaptation faite pour un public plus populaire, adaptation du moins médiatisée, sinon effectuée, par un ou des comédiens travaillant de mémoire. Il existe donc pas mal de divergences et de confusions, y compris à la conclusion. À cet endroit on trouve dans l'in-folio uniquement des traces d'une intention de faire jouer le rôle de la Reine des Fées par la

---

mon propre développement de cette approche dans « 'All compact' ? : Retour à l'imagination dans le *Songe* », dans *Autour du Songe d'une nuit d'été*, GHEERAERT-GRAFFEUILLE (Cl.), VIENNE-GUERRIN (N.), éd., Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2003, p. 109-118.

2 Pour des discussions approfondies sur l'aspect textuel, voir deux éditions récentes, celle de David Crane, Cambridge, Cambridge University Press (« New Cambridge Shakespeare »), 1997, p. 151-162 et celle de Giorgio Melchiori, Walton-on-Thames, Surrey, Thomas Nelson and Sons (« The Arden Shakespeare », 3<sup>e</sup> série), 2000, p. 31-79.

jeune fille Anne Page (« Lepage ») plutôt que par la servante Mistress Quickly (« Madame Vitement »), modification peut-être due au fait que cette dernière ferait une image-miroir douteuse de la reine Élisabeth, alors que ce rôle est définitivement accordé à Mistress Quickly par des didascalies et des indications dans le dialogue <sup>3</sup>.

Heureusement, mon argument dépend moins de la résolution de ce problème, ou des questions similaires, que d'un effet de mise en abyme opéré dans les deux cas : de façon exceptionnelle, la conclusion attire l'attention du spectateur sur le fait que la Reine des Fées, tout comme le personnage d'Anne Page ou celui de Mistress Quickly, sont véritablement des acteurs masculins. Il y a trois prétendants à la main d'Anne Page qui, poursuivant des plans concurrentiels, prennent différentes fées pour elle dans cette ambiance de « fausse » magie destinée à tourmenter et à humilier Falstaff. Or deux sur trois annoncent des évasions ratées, puisqu'ils se sont trouvés avec des garçons. Le « vrai » couple, composé d'Anne et de son amoureux Fenton, échappe-t-il véritablement à la blague ?

De tels effets ont quelque chose de fondamental à voir de toute façon avec Mistress Quickly, dont la présence même dans ce texte comporte déjà une dimension méta-théâtrale. Comme Falstaff et ses compagnons pseudo-militaires typés, Pistol, Bardolph et Nim, les intrus dans le village de Windsor ainsi que quelques habitants sont à la fois spécifiquement et vaguement d'ailleurs dans le temps et dans l'espace : Mistress Quickly vient des deux parties de *Henry IV* (1595-96), où bien sûr elle connaît très bien Falstaff ; Bardolph pareillement ; Pistol est importé de la deuxième partie de *Henry IV*, ainsi que Shallow (« Fantoche ») et Slender (« Lefluet »). Le page de Falstaff réincarne le garçon anonyme de cette deuxième partie. Fenton est autrement inconnu, mais il fait référence, lui, aux aventures du Prince Hal et de Poins qui proviennent de *Henry IV*, première partie. Le cas le plus curieux est celui du caporal Nim, qui ne figure ailleurs que dans *Henry V*, où en plus Pistol sera marié avec Mistress Quickly, où la mort de Falstaff sera narrée, bien que le personnage ne figure pas sur scène, et où son page sera piteusement abattu par les fuyitifs d'Azincourt. Or la composition

---

3 Je donne systématiquement entre parenthèses les noms des personnages dans la traduction citée, celle de L. Teyssandier dans SHAKESPEARE (W.), *Œuvres complètes : édition bilingue, Comédies II*, éd. Michel Grivelet and Gilles Montsarrat, texte anglais établi par Stanley Wells et Gary Taylor. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2000 ; je cite également le texte anglais dans cette édition.

de *Henry V* date de 1599. Les hypothèses ne manquent pas selon lesquelles les deux versions textuelles des *Joyeuses commères* auraient été développées, avec leurs personnages greffés, à partir d'un simple masque conçu pour les célébrations de 1597<sup>4</sup>. Et pourquoi pas ? Mais quoi qu'il en soit, l'expérience théâtrale pour un public, soit de 1597, soit de 1600, aurait été telle que les points de repère habituels pour distinguer illusion et réalité, ou en l'occurrence pour démarquer une illusion d'une autre, étaient plus ou moins brouillés. Entre autres, tout ce qu'il y a de l'époque d'Élisabeth tranche avec la période des pièces historiques, à savoir le début du xv<sup>e</sup> siècle. Bref, bien avant la toute fin, où *Mistress Quickly* et *Pistol* notamment, devenus fées, perdent même leur identité discursive, leurs façons distinctives de parler, la pièce s'avère chargée du potentiel de subvertir toute spécificité théâtrale.

*Mistress Quickly* en particulier est porteuse de ce potentiel, importance ironique pour un personnage secondaire, humble servante, ce qui est conforme d'ailleurs à une tradition shakespearienne et, bien entendu, plus extensive. Cela devient d'autant plus significatif qu'elle est traitée (assez brutalement) par les joyeuses commères elles-mêmes de « foolish carrion » (III, iii, 145). (Ici la traduction de L. Teyssandier, « sottie maritorne » masque l'élément clé de « charogne ».) Les connotations sexuelles du nom de *Mistress Quickly* et de son langage en général continuent à la dépasser, comme c'est déjà le cas dans *Henry IV*, première partie, où elle figure comme l'hôtesse de l'auberge « Boar's Head » :

FALSTAFF

She's neither fish nor flesh, a man knows not where to have her.

HOSTESS

Thou art an unjust man in saying so. Thou or any man knows where to have me, thou knave, thou !

[FALSTAFF

Elle n'est ni chair ni poisson ; un homme ne sait pas par où l'avoir.

L'HÔTESSE

Tu n'es pas juste de parler ainsi. Toi et tout le monde vous savez où m'avoir.] (*1H4*, III, iii, 102-5)<sup>5</sup>

4 Voir notamment MELCHIORI, p. 18-30.

5 Je cite *1 Henri IV* dans SHAKESPEARE, *Œuvres complètes : édition bilingue, Histoires I*, éd. Michel Grivelet et Gilles Montsarrat. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2000 ; traduction par Gilles Montsarrat.

Il en va de même pour la logique et la moralité, surtout dans son rôle d'entremetteuse multiple et à travers des ironies proliférant à son insu :

But yet I would my master had Mistress Anne ; or I would Master Slender had her ; or, in sooth, I would Master Fenton had her. I will do what I can for them all three, for so I have promised, and I'll be as good as my word – but speciously for Master Fenton. Well, I must of another errand to Sir John Falstaff from my two mistresses. What a beast am I to slack it !

[Pourtant, je voudrais bien que mon patron épouse Mademoiselle Anne ; ou alors je voudrais que Lefluet l'épouse ; ou que ça soit Monsieur Fenton, ma foi. Je ferai ce que je peux pour tous les trois : je l'ai promis et je tiendrai parole – mais spécieusement pour Monsieur Fenton. Bon. Il faut que j'aie à porter un autre message à sire Jean Falstaff de la part de ces deux dames. Quelle vilaine je suis de trainer !] (III, iv, 95-100)

Là, entre autres, elle met « speciously » à la place de « specially », suite à « I'll be as good as my word », formule qui veut bien dire « je tiendrai parole », mais qui peut aussi insinuer « mon comportement sera aussi correct que mon expression ».

Il en va de même au niveau de la grammaire la plus formelle, pendant la leçon de latin administrée au petit William (« Guillaume ») par Sir Hugh Evans à sa manière de pédant et dans son anglais au fort accent gallois :

EVANS  
What is your genitive case plural, William ?  
.....  
WILLIAM  
*Genitivo : « horum, harum, horum ».*  
MISTRESS QUICKLY  
Vengeance of Jenny's case ! Fie on her ! Never name her, child, if she be a whore.  
[EVANS.  
Le cas du génitif pluriel, Guillaume, quel est-il ?  
.....  
GUILLAUME  
*Genitivo : horum, harum, horum.*  
MADAME VITEMENT  
Au diable le cul de Jenny Tif ! Fi donc ! n'en parle pas mon enfant si c'est une rouleur.]  
(IV, i, 45-50)

Voilà le chaos verbal, distillation symbolique de la pièce même, avec les sous-entendus sexuels insistants dont tous les parleurs, pour ne rien dire de la langue latine elle-même, sont ignorants. Et derrière tout, à la fois au centre et dans les marges, coupant à travers, trébuchant contre des sens cachés au milieu de ses prétentions moralisatrices, se trouve Mistress Quickly. Mises à part les sensibilités royales présumées, y aurait-il une

meilleure candidate / un meilleur candidat pour jouer la Reine des Fées, tout en perdant, ou plutôt transcendant, toute trace de son personnage, et finalement son sexe fictif ?

L'idée de Falstaff comme étant le bouc-émissaire de cette communauté autonome, le véhicule de sa purgation de tout désir déréglé, de toute peur de déstabilisation, est bien établie dans la critique. Elle va de pair avec l'humiliation progressive comme une sorte d'anti-masque de la chevalerie, l'acte de bannir la honte comme ce principe est enchâssé dans le blason de l'Ordre : *Honi soit qui mal y pense*. Mais les présages d'un pouvoir purement théâtral qui brouille les intentions les plus honorables et moralisatrices des hommes nous préparent à une suite du paroxysme d'humiliation où la Reine des Fées ne prendra pas le parti des mortels. Là il y a contraste avec Hippolyta dans le *Songe*, assimilée à son homologue Titania et finalement mise sous la tutelle masculine ; au contraire, ici la Reine des Fées se dissoudra telle que le lutin Puck (*alias* Robin Goodfellow <sup>6</sup>) dans l'Épilogue du *Songe*, mi-personnage, mi-comédien, mais sans mot dire.

Néanmoins, pour que le fonctionnement de Falstaff comme bouc-émissaire soit fonctionnel, pour ainsi dire, il faut non seulement punir son désir et son immoralité mais aussi les rattacher aux structures sociales, ce qui entraîne l'anatomie virtuelle du « désir mimétique ». D'où le paradoxe central et transparent de ses ambitions adultères : elles n'ont rien à voir, du moins au début, avec la pulsion sexuelle, mais tout à voir avec l'argent. Son désir est bel et bien mimétique dans la mesure où il vise la possession de ce qu'il n'a pas, malgré son rang élevé de chevalier. Les deux femmes, en gérant, d'après lui, les bourses de leurs maris (avec suggestion sexuelle), exercent la fonction dont il est privé. L'interdépendance de la sexualité et de l'argent est claire. Pour que le désir soit isolé, identifié et étiqueté en tant que tel, il faut paradoxalement établir ses origines matérielles, son lien avec la possession.

L'interdépendance de ces éléments parmi la bourgeoisie de Windsor est également évidente à travers l'intrigue d'amour entre Anne et Fenton. Là aussi il faut d'abord mettre en place le désir en le faisant remonter à une

---

6 « Robin Gai-luron », selon la traduction de Jean Malaplate, citée dans *Songe d'une nuit d'été*, SHAKESPEARE (W.), *Œuvres complètes : édition bilingue, Comédies I*, éd. Michel Grivelet and Gilles Montsarrat. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2000.

origine mimétique ; Fenton établit ainsi la chronique de la naissance de sa passion :

thy father's wealth  
Was the first motive that I wooed thee, Anne,  
Yet, wooing thee, I found thee of more value  
Than stamps in gold or sums in sealed bags.  
And 'tis the very riches of thyself  
That now I aim at.

[ce fut d'abord

Pour l'argent de ton père que je te courtais.  
Mais je vis, ce faisant, que tu valais bien plus  
Qu'écus d'or et magots dans des sacs bien scellés,  
Et ce à quoi j'aspire aujourd'hui, ce n'est plus  
Que le trésor de ta personne.] (III, iv, 12-18)

Or l'interférence des considérations sentimentales et matérielles est doucement critiquée par le texte : les intrigues séparées de la mère et du père afin de « mieux » marier leur fille s'entrecroisent et se déjouent mutuellement, pour laisser émerger l'amour « pur », accompagné d'un petit sermon de Fenton contre le mariage forcé. Mais en fin de compte Anne Page ne se laisse pas emporter par la passion et ne se marie pas si mal ; le désir retient ses attaches matérielles pour être facilement réintégré dans la structure sociale, comme la fille dans sa famille.

Chez Falstaff, par contre, on peut maintenir qu'il reste, ou plutôt qu'il se produit, un excès de désir qui échappe au système mimétique pour commenter ironiquement le triomphe des commères. Il perd de vue presque tout de suite les racines mimétiques de son désir, à l'aide de Ford (« Legué »), déguisé en Brooke (« Courdeau ») intarissable, qui offre de combler ses besoins financiers de façon quasi-magique. Les réponses amoureuses de Mistress Ford et Mistress Page, toujours transmises par Mistress Quickly, font en sorte que, lorsque ce vieillard, « Old, cold, withered, and of intolerable entrails [glacé, desséché, bourré à crever de tripaille] » [V, v, 137]), avec son nom aux connotations anti-phalliques, se trouve dans la forêt à minuit avec les deux femmes, il se présume capable non seulement de susciter leurs appétits, comme dès le début, mais aussi de les satisfaire : « Divide me like a bribed buck, each a haunch [Partagez-moi entre vous tel un chevreuil braconné.] » (V, v, 18).

Or à travers la mise en scène des villageois, Falstaff vient représenter le désir « pur », c'est-à-dire impur, précisément pour que ce dernier puisse être purgé dans leur cérémonie mimée :

Lust is but a bloody fire,  
Kindled with unchaste desire,  
Fed in heart, whose flames aspire,  
As thoughts do blow them, higher and higher.  
Pinch him, fairies, mutually.  
Pinch him for his villainy.  
Pinch him, and burn him, and turn him about,  
Till candles and starlight and moonshine be out.

[(la luxure) n'est qu'un feu dans les veines,  
Qui allumé par un désir obscène,  
Nourri dans le cœur, toujours plus haut déchaîne  
Des flammes, que les pensées entretiennent.  
Fées, à l'envi, pincez-le dur,  
Pincez-le pour ses forfaitures.  
Pincez, brûlez, faites-le virevolter,  
Tant que cierges, étoiles et lune jeteront leur clarté.] (V, v, 87-94)

Voilà un rituel aux prétentions cosmiques présumant le pouvoir de faire tomber les masques et de tout montrer sous la lumière froide, raisonnable, du jour. Ce qui est fait, et Ford, qui a bien joué le jeu du désir mimétique à travers sa jalousie, fournit un dernier rappel que le châtiment de l'envie nécessite d'être châtré de sa bourse :

Marry, sir, we'll bring you to Windsor, to one Master Brooke, that you have cozened of money, to whom you should have been a pander. Over and above that you have suffered, I think to repay that money will be a biting affliction.

[Tredame, monsieur, nous allons vous conduire à Windsor, chez un certain Monsieur Courdeau à qui vous avez escroqué de l'argent pour lui servir d'entremetteur. Après tant d'avaries, lui rendre par-dessus le marché cet argent vous sera, je crois, une cruelle mortification.] (V, v, 147-150)

Il est donc bien compris par les habitants de Windsor et leurs alliés que le désir qu'on pourrait représenter comme pur et spontané pour des fins heuristiques reste de la fiction, un produit d'origine mimétique que la mimésis peut reprendre, pour ainsi dire, à tout moment, tout en invitant Falstaff à reconnaître les soi-disant fées comme des hommes, de rentrer de la forêt et prendre un verre avec eux.

Pour Falstaff lui-même, par contre, l'illumination qui résume tout parle d'une transformation véritable en des termes résonants : « I do begin to perceive that I am made an ass [Je commence à comprendre que l'on fait de moi un âne] » (V, v, 109). Voilà que se dessine sa propre monstruosité à lui, celle qui ne dépend pas d'un déguisement et qui scelle sa ressemblance avec Bottom le Tisserand dans le *Songe d'une nuit d'été*. Déjà il a



été métamorphosé en linge sale, puis en vieille femme barbue, quasi-sorcière, après quoi l'imagerie du tissage sortait naturellement de sa bouche, quoique confusément, pour exprimer son sens de la mortalité : « I fear not Goliath with a weaver's beam, because I know also life is a shuttle. [Je ne crains pas Goliath et son ensouple de tisserand, car je sais aussi que la vie est une navette.] » (V, i, 17-18). Et sa reconnaissance de lui-même en tant qu'âne n'est pas son dernier écho : « I am glad, though you have ta'en a special stand to strike at me, that your arrow has glanced. [Vous vous étiez postés tout exprès pour m'atteindre, mais votre flèche a dévié, et j'en suis fort aise.] » (V, v, 202-3). Là, en maintenant la métaphore de la chasse, il parle des intrigues ratées des Page pour marier leur fille contre son gré. Mais il évoque aussi leurs tentatives pour jouer à Cupidon, et cela rappelle intertextuellement le récit du Roi des Fées dans le *Songe* sur l'origine du suc du désir pur, qui n'a rien à voir, justement, avec la mimésis et qui sera confié à Puck, avec les conséquences qu'on connaît :

... I saw (but thou couldst not),  
Flying between the cold moon and the earth,  
Cupid all arm'd. A certain aim he took  
At a fair vestal throned by the west,  
And loos'd his love-shaft smartly from his bow,  
As it should pierce a hundred thousand hearts;  
But I might see young Cupid's fiery shaft  
Quench'd in the chaste beams of the wat'ry moon,  
And the imperial vot'ress passed on,  
In maiden meditation, fancy-free.  
Yet mark'd I where the bolt of Cupid fell.  
It fell upon a little western flower,  
Before milk-white, now purple with love's wound,  
And maidens call it love-in-idleness. . . .  
The juice of it on sleeping eyelids laid  
Will make or man or woman madly dote  
Upon the next live creature that it sees.  
[...] À cet instant je vis, mais tu ne pus le voir,  
Volant entre la terre et la lune glacée,  
Cupidon tout armé qui prenait comme cible  
Trônant à l'Occident, une belle vestale ;  
Il décocha si bien cette flèche d'amour  
Qu'il semblait qu'elle dût percer cent mille cœurs.  
Mais je pus voir ce trait de feu de Cupidon  
Dans les chastes rayons de notre humide lune  
Se refroidir, et la prêtresse impériale  
Passa dans ses pensers de vierge, cœur indemne.  
Je remarquai l'endroit où retomba la flèche.

Ce fut sur une fleur modeste d'Occident  
 D'une blancheur de lait qu'empourpra la blessure.  
 Les filles l'ont nommée « amour en musardise ». . . .  
 Son suc versé sur les yeux d'un dormeur  
 Rendra amoureux fou tout homme ou toute femme  
 De l'être qu'il verra d'abord à son réveil.] (*Songe*, II, i, 155-172)

Dans ce passage on s'est souvent aperçu, sans doute avec raison, d'un compliment à la reine vierge, mais la même ambiguïté qui hante la conclusion des *Joyeuses commères* s'insinue dans le *Songe* par le biais d'une Reine des Fées qui devient victime de ce désir pur jusqu'au point de tomber amoureuse du prototype de Falstaff dans son état d'âne. Il semble que, pour la reine Élisabeth véritable, une des conséquences de vouloir se voir figurer en Reine des Fées était la qualité évasive de la représentation : « A man knows not where to have her [un homme ne sait pas par où l'avoir] ».

Le *Songe* est re-présenté à plusieurs niveaux dans la conclusion des *Joyeuses commères*, en commençant par les soi-disant fées, qui d'ailleurs combinent leur punition de Falstaff avec une bénédiction sur la grande maison qui est à l'honneur. Cette bénédiction va jusqu'à l'ordre donné aux fées d'oindre les chaises de l'Ordre de la Jarretière « With juice of balm and every precious flower [d'un nectar / D'herbes aromatiques et des fleurs les plus rares] » (V, v, 53-54) – y compris, on peut se le demander, avec de l'« amour en musardise », administré donc quand on s'assoit ? En fait, la réalisation explicite ou implicite du potentiel multiple de la transformation, l'évocation constante du surnaturel, d'un pouvoir dit « diabolique » associé à la fois au désir de Falstaff et à son châtement rituel, coupent à travers la parodie (« Heavens defend me from that Welsh fairy, lest he transform me to a piece of cheese ! [Dieu me préserve de ce lutin gallois, / Ou il fera de moi un morceau de fromage !] » [V, v, 73-74]) pour aller à l'encontre de la supposition que les fées n'existent pas en tant que telles. Les personnages qui jouent les fées prennent le parti de Thésée dans le *Songe*, qui déclare qu'il n'y croit pas, mais les acteurs, pour qui les personnages mêmes sont des fictions, ont peut-être une idée plus large.

La force magique inhérente dans le « old tale [vieille légende] » de Herne le Chasseur se montre malgré tout – malgré le fait que pour les habitants de Windsor, à la différence des Athéniens du *Songe*, il s'agit de « leur » propre forêt :

The superstitious idle-headed eld  
 Received and did deliver to our age

PAGE

Why, yet there want not many that do fear  
In deep of night to walk by this Herne's oak.

[... dans leur superstition naïve nos aïeux  
Ont cru véridique et transmis jusqu'à nous  
Cette légende de Herne le chasseur.

LEPAGE

Certes, et nombreux sont encore ceux qui redoutent  
D'approcher en pleine nuit ce chêne de Herne.] (IV, iv, 34-35)

De la même manière, Puck, le principe de Cupidon en tant que force universelle de transformation, au-delà de la mimésis, offre aux spectateurs le choix, ni plus ni moins, de prendre ce qu'ils ont témoigné comme un thème « weak and idle... / No more yielding but a dream [faible, oiseux, / [N'ayant] pas plus de sens qu'un rêve] » (Épilogue, 5-6). Sinon, on reste du côté de Bottom, qui vivra toujours son rêve mystique, voire biblique, qui occupe l'espace entre le sublime – l'objet du désir pur de la Reine des Fées – et le ridicule :

I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was. Man is but an ass, if he go about t'expound this dream. Methought I was – there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had – but man is but a patch'd fool, if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was.... It shall be call'd « Bottom's Dream » because it hath no bottom.

[Mais j'ai eu une vision extraordinaire. J'ai fait un rêve... mais ça dépasse l'esprit de l'homme de dire le rêve que c'était. L'homme qui s'aviserait d'expliquer un rêve comme ça ne serait qu'un âne. Il me semblait que j'étais – aucun homme ne peut dire quoi. Il me semblait que j'étais, et il me semblait que j'avais – mais l'homme ne serait qu'un bouffon patenté qui prétendrait dire ce qu'il me semble que j'avais. L'œil de l'homme n'a pas entendu, l'oreille de l'homme n'a pas vu, la main humaine ne saurait goûter, sa langue concevoir, ni son cœur raconter ce qu'était mon rêve... On l'appellera « Le Rêve de Bobine » parce qu'on ne peut en saisir le fil...] (IV, i, 198-206)

La confusion de Falstaff en proie aux « fées » dans, et de, tous les sens – « He that speaks to them shall die./ ... no man their works must eye [Qui leur parle doit mourir./ ... Nul ne doit les voir agir] » (V, 5, 39-40) – se résout de la même manière limitée, partielle. Il est dévêtu de son déguisement artificiel de Herne pour être revêtu de celui, naturel, d'âne. Et au milieu de son rêve il a connu l'amour de la Reine des Fées, en étant l'objet du désir « pur » de deux femmes à la fois. La sagesse que possède Falstaff, ou qui le possède, à la conclusion des *Joyeuses commères* ressemble à celle, paulinienne, c'est-à-dire sottée, de Bottom, avec son respect profond,

instinctuel, pour les mystères de la chasse nocturne : « When night-dogs run, all sorts of deer are chased [Chiens chassant de nuit courent tous les gibiers] » (V, v, 206). Ainsi le texte évoque pour une dernière fois les paradoxes du désir à travers les jeux de mots sur « deer » / « dear » et « chased » / « chaste ». Le monde matériel, bourgeois, de Windsor réclame sa prédominance, mais Falstaff fait écho non seulement à Bottom mais aussi à l'Épilogue de Puck. Ce dernier lui aussi nous invite à considérer le désir comme quelque chose qui ne peut pas être représenté, matérialisé, mais seulement éprouvé. Il dépasse même le théâtre.

Mais chez Falstaff ce désir vient d'être non pas relativisé mais volatilisé devant nos yeux, *sublimé* dans les deux sens de ce terme (qui sont intimement liés, bien sûr) alchimique et psychanalytique. En quoi au juste consiste-il ? Il me semble peu utile de chercher du côté de la religion conventionnelle, qui revient dans ce texte à la moralité pure et simple ; plus pertinentes sans doute sont les formulations de René Girard, qu'il convient d'ailleurs de nuancer, car ici elles s'avèrent dépassées. Les « feux de l'envie » sont bien éteints, le monde de Windsor sauvé, mais le spectateur peut sentir la fumée d'un feu qui brûle sans fin en dehors du spectacle et qui résiste à l'assimilation aux enfers conjurés. Cette fumée provient du pouvoir du théâtre de recréer, pouvoir par définition sans fin mais d'autant plus impuissant qu'il reflète aussi le sentiment de chacun d'entre nous d'être toujours joué ailleurs, toujours en voie de transformation malgré soi. Ce désir-là, qui mérite bien sérieusement le titre frivole d'« amour en musardise », dépasse la comédie, tout en rendant la tragédie superflue. C'est la trace qui nous met tous à la chasse d'un reste ineffaçable, la promesse d'une consommation – Hamlet en connaît quelque chose – par définition inconsommable parce que toujours déjà périmé, au-delà de la date de consommation. Et si ce n'est que de la fumée, c'est quand même de la fumée. C'est le désir de Bottom d'être à la fois signifiant et signifié en jouant tous les rôles ; c'est aussi le rêve de Falstaff d'éprouver une jouissance plus grande que nature tout en se faisant sacrifier une fois pour toutes comme « a Windsor stag, and the fattest, I think, i' th' forest [cerf à Windsor, et le plus gras, ce me semble, de la forêt] » (V, v, 9-10). C'est la subjectivité ultime qui consiste à se rendre compte, si ce n'est qu'à demi, de son objectivité intransigeante et incontournable, son état d'âne.



Sandrine BERRÉGARD

Université de Strasbourg

## LA FIGURE DE L'INNOCENT PERSÉCUTÉ DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS DES ANNÉES 1630-1640

S'il est possible de trouver tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle des pièces dans lesquelles l'envie constitue le principal ressort dramatique, le théâtre français des années 1630-1640 occupe sur ce terrain une position toute particulière en accordant au personnage de l'innocent persécuté une place privilégiée. Parmi les pièces concernées figurent la tragi-comédie de Corneille *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, la tragédie orientale de Mairet *Le Grand et dernier Solyman ou la Mort de Mustapha*, les tragédies historiques de Tristan *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Chrispe ou les Malheurs domestiques du grand Constantin* et enfin la tragi-comédie de Rotrou *Bélisaire*<sup>1</sup>. Le corpus ainsi constitué est loin d'être exhaustif, certes, mais il révèle à un moment précis de l'histoire du théâtre français l'intérêt que les auteurs ont pu porter à un certain type de personnage. Les pièces reposent, en outre, sur un même schéma dramatique : l'envieux (un courtisan insatisfait ou une femme délaissée) accuse le héros vertueux de vouloir attenter

---

1 CORNEILLE, *Clitandre ou l'Innocence délivrée* (1632), p. 91-173 dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. de G. Couton. Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1980. MAIRET, *Le Grand et dernier Solyman ou la Mort de Mustapha* (1639), éd. de M. Vuillermoz, p. 385-584 dans *Œuvres complètes*, t. 1. Paris : Champion (« Sources classiques »), 2004. L'HERMITE (T.), *La Mariane* (1637), éd. de C. Abraham, p. 17-133 ; *La Mort de Sénèque* (1645), éd. de J.-P. Chauveau, p. 231-341 ; et *La Mort de Chrispe ou les Malheurs domestiques du grand Constantin* (1645), éd. de D. Dalla Valle, p. 343-443 dans *Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Champion (« Sources classiques »), 2001. ROTROU, *Bélisaire* (1644), éd. de M. Béthery, p. 13-199 dans *Théâtre complet*, t. 1. Paris : S.T.F.M., 1998. Même si cette dernière pièce change de dénomination (elle est qualifiée de tragédie en page de titre, puis de tragi-comédie entre la liste des personnages et le premier acte), nous suivons l'avis de M. Béthery, qui la définit comme une tragi-comédie de palais (p. 21 *sqq.*), tout en la rattachant à l'esthétique de la tragédie (p. 33 *sqq.*).

à la vie ou aux intérêts du souverain, qui, après s'être laissé convaincre de sa (prétendue) culpabilité, ordonne son exécution ; mais à peine la mort du héros est-elle annoncée que son innocence est enfin reconnue. Le souverain ressent alors de vifs remords et les accusateurs reçoivent le châtement qu'ils méritent. Si tel est le dénouement dans la plupart des tragédies précédemment citées, dans les tragi-comédies, en revanche, le héros échappe *in extremis* à la mort, selon un principe constitutif du genre<sup>2</sup> ; seul le *Bélisaire*, dont la structure est inspirée du modèle tragique et le sujet tiré d'un épisode de l'histoire, déroge à cette règle. Que la condamnation à mort soit exécutée ou non, le héros, une fois réhabilité, se trouve en quelque sorte vengé, soit par les tourments qui assaillent ensuite ses bourreaux, soit par la renaissance à laquelle le Ciel lui permet d'accéder après son trépas, comme si une justice supérieure devait s'exercer pour réparer les erreurs commises ici-bas par le souverain.

Le théâtre de l'envie, tel qu'il se développe en France durant la période des années 1630-1640, intéresse donc à la fois la politique, la morale et, dans une moindre mesure aussi, la religion. Sans ignorer le contexte idéologique de l'époque, qui seul permet de comprendre véritablement leurs enjeux, nous privilégierons une analyse interne des œuvres, afin de mettre en lumière la vision du monde qu'elles expriment. Ainsi, dans un premier temps, nous nous attacherons à définir en termes dramaturgiques les principales caractéristiques qui distinguent cet ensemble de pièces, avant d'examiner l'image du pouvoir politique qu'elles véhiculent, pour enfin montrer l'ambiguïté du dénouement.

### Les caractéristiques majeures du théâtre de l'envie dans les années 1630-1640

Même si les dictionnaires de l'époque donnent à l'*envie* le sens que lui conférait déjà la langue du seizième siècle (« chagrin qu'on a de voir les bonnes qualités ou la prospérité de quelqu'un », selon la définition proposée par Furetière<sup>3</sup>), les textes ne permettent pas toujours de distinguer les mots

---

2 H. Baby met ainsi en lumière la réversibilité soudaine des obstacles qui caractérise souvent le dénouement tragi-comique (*La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*. Paris : Klincksieck, « Bibliothèque de l'âge classique », 2001, p. 168 *sqq.*).

3 *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière* (1690), t. 2. Paris : Le Robert, 1978.

*envie* et *jalousie*, qui sont souvent associés, lorsqu'ils ne sont tout simplement pas utilisés l'un pour l'autre<sup>4</sup>. Aussi s'établit-il entre les personnages une relation de rivalité, politique (*Le Grand et dernier Solyman*<sup>5</sup>), amoureuse (*Clitandre*, *La Mort de Chrispe*<sup>6</sup>) ou personnelle (*La Mariane*, *La Mort de Sénèque*<sup>7</sup>) – les deux premiers cas de figure pouvant d'ailleurs se rencontrer à l'intérieur d'une seule et même œuvre (*Bélisaire*<sup>8</sup>). Quel que soit le statut générique de la pièce, l'intrigue se noue autour de trois personnages principalement : le roi, faible et tyrannique tour à tour, le courtisan ou la femme amoureuse, et enfin le favori, loyal et fidèle. Il arrive aussi que, pour dissimuler ses véritables intentions, l'envieux charge un personnage secondaire de porter l'accusation contre le héros vertueux : c'est ainsi que l'échanson, à la demande de Salomé, accuse Mariane de vouloir empoisonner son mari<sup>9</sup>. Selon le principe aristotélicien de la violence au cœur des alliances<sup>10</sup>, le conflit est d'autant plus terrible qu'il oppose des membres d'une même famille. Ainsi, jalouse de l'amour qu'il porte à Constance, Fauste laisse entendre que Chrispe, dont elle-même est passionnément éprise, pourrait nourrir des ambitions politiques

---

4 La liste qui suit rassemble toutes les occurrences des mots *envie* et *jalousie* contenues dans les pièces : *Clitandre*, III, 2, v. 921, p. 138. MAIRET, *Le Grand et dernier Solyman*, I, 4, v. 237-238, p. 476 ; II, 2, v. 493-494, p. 490 ; III, 1, v. 803-804, p. 505 et IV, 1, v. 1237-1244, p. 532. *La Mariane*, IV, 2, v. 1246, p. 96 ; IV, 6, v. 1369, p. 101 et V, 1, v. 1407, p. 105. *La Mort de Sénèque*, I, 1, v. 139, p. 254 ; I, 2, v. 196, p. 256 ; V, 1, v. 1439, p. 318 et v. 1504, p. 320 et V, 4, v. 1812, p. 334. *La Mort de Chrispe*, III, 1, v. 693, p. 392 et v. 749, p. 394 et IV, 3, v. 1263, p. 421. *Bélisaire*, I, 2, v. 127, p. 82 ; I, 6, v. 377, p. 94 ; II, 9, v. 639, p. 107 ; III, 5, v. 1075, p. 134 ; III, 6, v. 1148, p. 137 ; IV, 4, v. 1419, p. 152 et V, 5, v. 1826, p. 171.

5 Entre Rustan, le gendre de Solyman, et Mustapha, le fils de ce dernier.

6 Amoureux de Dorise, Pymante entreprend de tuer son rival Rosidor, mais, à la suite d'un malheureux concours de circonstances, Clitandre est accusé de cette tentative de meurtre. Quant à Fauste, elle est jalouse de Constance, la maîtresse de Chrispe.

7 Il semble que Salomé ne supporte pas l'amour qu'Hérode porte à Mariane. Quant à Sabine, elle pourrait être envieuse des faveurs que Néron accorde à Sénèque (I, 1).

8 Comme le remarque M. Béthery, « autant qu'à un amour déçu, la haine de l'Impératrice est attribuée à l'impatience d'une souveraine qui voit un sujet prendre trop d'importance (v. 195-202) » (éd. cit., p. 44).

9 *La Mariane*, II, 3 et 6.

10 ARISTOTE, *Poétique*, éd. critique de M. Magnien. Paris : Le Livre de Poche, 1999, 1453b-1454a, p. 105-107.

susceptibles de menacer l'autorité de Constantin <sup>11</sup> : une argumentation rendue vraisemblable par le contexte militaire, puisque en coulisses se livre une guerre entre l'empereur et Licine, le père de Constance <sup>12</sup>. La situation sur laquelle repose l'intrigue de *La Mariane* laisse entrevoir des mécanismes psychologiques plus complexes encore, puisqu'une sorte de rivalité amoureuse oppose le couple infernal que forment Hérode et sa sœur Salomé, elle-même soutenue par Phérote, au couple symbolique que Mariane formait avec son jeune frère Aristobule <sup>13</sup>. Quelle que soit la nature exacte des événements, le souverain est aveuglé par l'hypocrisie de ceux, parmi ses proches ou ses courtisans, qui agissent secrètement contre lui et, sourd aux avertissements répétés que lui adresse le Ciel sous la forme de sentences ou de songes prémonitoires, il condamne le héros à mourir. Une fois l'arrêt de mort prononcé, la future victime affronte cette ultime épreuve avec la dignité qui caractérise habituellement le héros stoïcien, sans même dénoncer le caractère inique de la décision prise par le souverain <sup>14</sup> : ainsi, après avoir reçu la boîte, contenant une hache et un bandeau, que leur avait envoyée Solyman en guise d'avertissement, Mustapha et sa maîtresse Despine se laissent conduire à l'échafaud <sup>15</sup>. La loyauté du héros envers le roi est telle que Clitandre, alors même qu'il est emprisonné injustement, estime légitime le châtement qu'il reçoit ainsi, pour ne pas avoir écouté « l'avis de [son] Dieu tutélaire <sup>16</sup> ». La scène qui précède immédiatement l'exécution, et qui prend généralement la forme d'un monologue, contribue à éveiller la sympathie, mais surtout l'admiration du spectateur, conformément à la théorie développée par Corneille dans la préface de *Nicomède* en réponse à la théorie aristotélicienne de la *catharsis* <sup>17</sup>.

---

11 *La Mort de Chrispe*, IV, 1, v. 1021-1038, p. 409-410.

12 *Ibid.*, I, 3, v. 117-198, p. 365-368.

13 *La Mariane*, II, 1, v. 403-424, p. 57-58 : l'héroïne explique que son frère était très aimé du peuple et qu'Hérode en conçut de la jalousie, mais elle exprime également avec force l'amour que lui inspirait le jeune homme.

14 Bélisaire se qualifie ainsi lui-même de « fidèle vassal » (*Bélisaire*, V, 5, v. 1736, p. 168).

15 *Le Grand et dernier Solyman*, V, 2 et 4.

16 *Clitandre*, III, 2, v. 924-927, p. 138.

17 « Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs ; mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous commande de mendier



Comme le montrent certaines des pièces qui viennent d'être citées, l'envie constitue un trait caractéristique des personnages féminins, et sans doute faut-il y voir une référence à la divinité homonyme, dont ces femmes sont en quelque sorte la représentation scénique. Dévorées par la passion (comme Théodore dans le *Bélisaire*), ou furieuses à l'idée qu'un autre puisse accéder à un bonheur qui leur est interdit (comme Sabine dans *La Mort de Sénèque*<sup>18</sup>), elles usent de l'influence que les hommes (frère ou mari) leur permettent d'exercer pour assouvir leur haine ou satisfaire leur désir de vengeance. Ainsi, selon un procédé habituel dans les tragi-comédies du temps, l'impératrice Théodore, après que Bélisaire a repoussé ses avances<sup>19</sup> et alors que les tentatives d'assassinat successives ont toutes échoué<sup>20</sup>, écrit une lettre attribuée au jeune homme et destinée à le discréditer auprès de l'empereur<sup>21</sup>. Véritable tyran domestique, elle interdit également à Bélisaire et à sa maîtresse Antonie toute forme d'intimité, allant même jusqu'à les observer au travers d'une « jalousie<sup>22</sup> » (!), selon un dispositif qui rappelle l'image du mauvais œil, traditionnellement associée à la déesse *Invidia*. Aussi, après avoir adressé de vifs reproches à Théodore venue le calomnier<sup>23</sup>, l'empereur finit-il par croire son plus fidèle général coupable de l'avoir trahi malgré les protestations d'innocence réitérées de ce dernier<sup>24</sup>. Toutefois, par opposition au héros vertueux, qui préfère l'action à la parole et se réfugie volontiers dans le mutisme, l'envieux maîtrise parfaitement les règles du discours, car c'est précisément par ce moyen qu'il exerce un pouvoir sur le souverain. Ainsi, dans la longue tirade

---

pour leurs misères » (*Nicomède*, « Au lecteur », p. 641 dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 2, 1984). Rotrou exprime la même idée à propos de Bélisaire : « Il est visible, que son sort est d'être persécuté, quoiqu'il soit *admiré*, et d'être condamné par des passionnés et par des jaloux » (*Bélisaire*, épître dédicatoire, p. 71). Nous soulignons.

18 *La Mort de Sénèque*, I, 1, v. 83-92, p. 252.

19 *Bélisaire*, IV, 2.

20 *Ibid.*, II, 8 et III, 5.

21 *Ibid.*, IV, 6. Il s'agit d'une lettre que Bélisaire aurait adressée à Théodore pour lui exprimer son amour (IV, 8, v. 1543-1550, p. 158). Rustan use du même stratagème dans *Le Grand et dernier Solyman*, puisqu'il fabrique une lettre que Mustapha aurait destinée aux Perses, les ennemis du roi.

22 Alors que Bélisaire s'apprête à entrer en scène, Théodore annonce à Antonie : « Je vous écouterai par cette jalousie » (*Ibid.*, II, 3, v. 452, p. 99).

23 *Ibid.*, IV, 6.

24 *Ibid.*, IV, 9 et V, 5.

qu'elle adresse à son mari au cours de l'acte IV, Fauste mêle habilement des considérations sur l'affection que Chrispe porte à son père et sur les dangers qui menacent l'équilibre de l'État<sup>25</sup>.

Même si elles ne sont jamais représentées sur la scène sous la forme d'allégories, les divinités de l'Envie et de la Calomnie constituent donc les principaux moteurs de l'action dramatique, et non seulement les personnages ont conscience du rôle qu'elles jouent dans la succession des faits<sup>26</sup>, mais encore les descriptions qu'ils en donnent se conforment à l'image traditionnelle : si à la Calomnie est associée la couleur noire, annonciatrice de la mort dont elle est le principal vecteur, mais également révélatrice des obscures pulsions qui la traversent<sup>27</sup>, l'Envie, en revanche, montre un « teint blême », suggérant sans doute le visage pétrifié de l'envieux face à l'objet de ses désirs<sup>28</sup>. À l'exemple de la jalousie, rapportée aux images du serpent, du dragon et du vautour dans le discours d'Hérode par lequel s'ouvre le dernier acte de *La Mariane*<sup>29</sup>, les « tentatrices-accusatrices<sup>30</sup> » apparaissent comme des êtres monstrueux ; et, par opposition à la couleur noire, qui leur est attribuée<sup>31</sup>, le héros laisse transparaître une sorte de lumière intérieure, y compris après sa mort<sup>32</sup>.

Malgré les spécificités propres à chacune d'entre elles, des pièces qui composent notre corpus se dégagent donc un schème commun, expression d'une même vision du pouvoir politique<sup>33</sup>.

---

25 *La Mort de Chrispe*, IV, 1, v. 1021-1034, p. 409-410.

26 « Je vois bien que l'envie / Travaille puissamment à creuser mon tombeau », déclare ainsi Mariane alors qu'elle attend son exécution (*La Mariane*, IV, 2, v. 1246-1247, p. 96-97).

27 *Le Grand et dernier Solymán*, III, 1, v. 803-804, p. 505 ; *Bélisaire*, I, 2, v. 129-130, p. 82.

28 *Le Grand et dernier Solymán*, III, 1, v. 803-804, p. 505. Voir aussi *La Mort de Chrispe*, III, 1, v. 749-752, p. 394.

29 *La Mariane*, V, 1, v. 1403-1409, p. 105. À rapprocher des paroles de Théodore, qui exprime ainsi sa haine : « D'invisibles vautours de mon cœur font leur proie. » (*Bélisaire*, I, 4, v. 212, p. 86).

30 C'est ainsi que P. Bénichou qualifie le personnage de Phèdre (« Hippolyte requis d'amour et calomnié », dans *L'Écrivain et ses travaux*. Paris : Corti, 1967, p. 237-323).

31 Voir aussi *La Mariane*, III, 2, v. 797, p. 77.

32 À l'exemple de *Bélisaire*, décrit comme le « Soleil de l'Empire » (*Bélisaire*, V, scène dernière, v. 1936, p. 176).

33 Voir le développement que M. Béthery consacre au sujet à propos de *Bélisaire* (*ibid.*, p. 47 *sqq.*).

## La représentation du pouvoir

Je dis qu'un Roi, un héritier de la Couronne, un Gouverneur de Province, et généralement un homme d'autorité, peut paraître sur le Théâtre en trois façons : comme Roi, comme homme, et comme Juge, quelquefois avec deux de ces qualités, quelquefois toutes les trois ensemble. Il paraît comme Roi seulement, quand il n'a intérêt qu'à la conservation de son Trône, ou de sa vie, qu'on attaque pour changer l'État, sans avoir l'esprit agité d'aucune passion particulière [...]. Il paraît comme homme seulement, quand il n'a que l'intérêt d'une passion à suivre ou à vaincre, sans aucun péril pour son État [...]. Il ne paraît enfin que comme Juge quand il est introduit sans aucun intérêt pour son État, ni pour sa personne, ni pour ses affections, mais seulement pour régler celui des autres [...]. Il peut paraître comme Roi et comme homme tout à la fois, quand il a un grand intérêt d'État et une forte passion tout ensemble à soutenir <sup>34</sup>.

Par ces propos, extraits de l'Examen du *Clitandre*, Corneille fait clairement apparaître les contradictions auxquelles se heurte le souverain dans l'exercice du pouvoir et la confusion, qui risque à tout moment de s'opérer, entre vie privée et vie publique. La tragédie du dix-septième siècle reproduit assez exactement la conception du pouvoir politique sur laquelle repose la monarchie absolue, et qui consiste à concentrer entre les mains d'un seul l'essentiel des pouvoirs (exécutif et judiciaire) ; mais, en situant l'action au cœur du palais <sup>35</sup>, elle révèle aussi les faiblesses du souverain, partagé entre le désir de servir ses intérêts personnels et la nécessité de veiller aux intérêts de l'État. Précisément, la place que le théâtre français des années 1630-1640 accorde au personnage de l'innocent persécuté montre que les considérations personnelles empêchent le souverain de rendre convenablement la justice. En effet, comme l'indiquent les vers que son confident Bajazet adresse à Mustapha au cours de l'acte III, alors que le danger menace, le roi a beau être « d'un sang le plus proche des Cieux » (allusion évidente à la monarchie de droit divin), son jugement n'en demeure pas moins fragile (il « nous [commande] en [dieu], mais nous [juge] en [homme] <sup>36</sup> »). Ce n'est sans doute qu'en ayant conscience de sa propre vulnérabilité que le souverain pourrait prendre toute la mesure des responsabilités qui lui incombent, mais la modestie que suppose une telle attitude est proprement incompatible avec le sentiment de supériorité qui

---

34 *Clitandre*, « Examen », p. 102-103.

35 Comme le souligne M. Béthery dans son introduction (p. 21 *sqq.*), *Bélisaire* est une tragi-comédie de palais, selon la terminologie établie par MOREL (J.), *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*. Paris : PUF, 1968, p. 169.

36 *Le Grand et dernier Solyman*, III, 1, v. 833 et 836, p. 506-507.

distingue la fonction royale : seule la révélation des fautes passées lui permet donc de reconnaître *a posteriori* les limites de son pouvoir<sup>37</sup>. Et, lorsque le roi lui-même n'éprouve aucune passion susceptible d'altérer sa capacité de jugement, il se laisse entraîner par ceux-là mêmes qui nourrissent en leurs cœurs un sentiment de haine ou d'envie. Ainsi, malgré de mauvais pressentiments<sup>38</sup>, Constantin ne parvient pas à empêcher la mort de son fils et en est finalement réduit, dans le dernier acte, à condamner son manque de lucidité, avant d'ordonner à Fauste de se suicider<sup>39</sup>, comme si cette décision, à la fois tardive et dérisoire, était de nature à réparer les fautes passées.

*La Mariane* représente à cet égard un exemple particulièrement remarquable, puisque, dès l'ouverture du troisième acte, Hérode dirige lui-même le procès qu'il vient d'intenter à son épouse<sup>40</sup>, accusée de trahison, après avoir refusé d'écouter le juge qui avait émis un doute sur la culpabilité de la jeune femme<sup>41</sup>. Certes, la situation présentée par Tristan ne figure pas dans la typologie dressée par Corneille, mais, sans doute mieux que les autres, elle révèle les contradictions indissociables de l'exercice du pouvoir. Mise en présence de son mari, Mariane se défend avec force et n'hésite pas à porter contre lui les plus graves accusations (« ... jamais votre esprit n'a manqué d'artifice / Pour perdre l'innocent sous couleur de justice<sup>42</sup> »), opposant ainsi à la justice royale la « justice céleste<sup>43</sup> », seule capable de reconnaître son innocence. Mais, quelques vers plus loin, au moment où la reine verse des larmes à la pensée de ses enfants qu'elle devra quitter, Hérode, attendri, s'adoucit brusquement (« La qualité de Roi cède à celle d'amant », déclare-t-il<sup>44</sup>) et se dit prêt à pardonner<sup>45</sup>, avant de se laisser encore une fois emporter par la colère et d'accuser Mariane d'un nouveau

---

37 *Clitandre*, V, 4, v. 1709-1726, p. 167-168.

38 *La Mort de Chrispe*, III, 1.

39 *Ibid.*, V, 6, v. 1596, p. 435.

40 *La Mariane*, III, 2.

41 *Ibid.*, v. 841-842, p. 79.

42 *Ibid.*, v. 771-772, p. 76.

43 *Ibid.*, v. 764.

44 *Ibid.*, v. 894, p. 81.

45 *Ibid.*, v. 877-884, p. 80-81.

crime imaginaire <sup>46</sup>. Placé sous l'autorité de ses deux mauvais conseillers, Phérore et Salomé <sup>47</sup>, le souverain agit avec sévérité, alors même que la clémence, vertu des rois par excellence, aurait été le signe de sa capacité à gouverner. Aussi, en guise de conclusion à la pièce, Narbal, qui vient d'être le témoin de la folie d'Hérode, souligne paradoxalement l'incapacité de ce roi tout-puissant à exercer un pouvoir sur lui-même : « Tu sais donner des lois à tant de nations, / Et ne sais pas régner dessus tes passions <sup>48</sup>. »

Le jugement moral que l'auteur porte volontiers sur ses personnages contribue à jeter le discrédit sur les envieux et, symétriquement, à renforcer l'admiration du lecteur pour le héros vertueux. C'est ainsi que, dans l'avertissement qui précède *La Mariane*, Tristan déclare son intention de montrer « les divers sentiments d'un Tyran courageux et spirituel, les artifices d'une femme envieuse et vindicative, et la constance d'une Reine dont la vertu méritait un plus favorable destin <sup>49</sup> ». En outre, si le procédé qui consiste à faire se succéder un dénouement dramatique (la mort du héros) et un dénouement psychologique (les remords exprimés par le souverain) constitue une caractéristique majeure de la dramaturgie tristanienne, surtout dans *La Mariane*, il se manifeste néanmoins à des degrés divers dans l'ensemble du corpus, pour révéler *in fine* l'existence d'une instance supérieure, seule capable de rendre véritablement la justice.

### Une justice supérieure

Loin de constituer un échec, la mort est appelée par le héros comme le seul moyen dont il dispose pour échapper définitivement à ses ennemis <sup>50</sup>, et la croyance en la survie de l'âme, exprimée par les nouveaux convertis, nourrit dans leurs cœurs l'espoir d'une vie meilleure. Ainsi, dans le monologue par lequel s'ouvre le dernier acte, Sénèque, que sa récente rencontre

---

46 Hérode soupçonne Mariane d'avoir reçu la complicité de Soesme (III, 2, v. 945 *sqq.*, p. 83).

47 Voir à ce sujet l'article de GUICHEMERRE (R.), « Deux conseillères perfides dans le théâtre de Tristan », *Cahiers Tristan L'Hermite* 16, 1994, p. 21-27.

48 *La Mariane*, V, 3, v. 1809-1810, p. 120.

49 *Ibid.*, « Avertissement », p. 35.

50 *La Mort de Sénèque*, V, 1, v. 1503-1504, p. 320.

avec saint Paul aurait convaincu de devenir chrétien<sup>51</sup>, s'adresse à Dieu comme s'il avait déjà franchi le seuil de la mort<sup>52</sup> ; puis, en rapportant les ultimes paroles prononcées par le philosophe, le centenier donne l'illusion de la présence du personnage sur la scène, alors même que celui-ci vient de disparaître à tout jamais<sup>53</sup>. Mariane aussi voit dans la mort la promesse de l'immortalité et, au moment même où les juges sont sur le point de la condamner, elle s'imagine déjà la tête couverte d'une couronne en signe de sa victoire future<sup>54</sup>, avant de lancer à Hérode sur le ton de la provocation « Tu peux m'ôter la vie, et non pas l'innocence<sup>55</sup> », comme si cette dernière pouvait survivre à la mort du héros. Aussi, lorsque, après son exécution, le roi décrit la reine s'élevant « au Ciel pleine de Majesté<sup>56</sup> », cette vision n'est pas le fruit d'une imagination troublée, comme on pourrait le croire, puisque Hérode sombre dans la folie, elle est véritablement l'expression d'une nouvelle réalité pour l'héroïne. Ainsi, la fin de la pièce se traduit par un double mouvement : tandis que Mariane est accueillie dans le royaume céleste, où sa vertu est enfin récompensée, le souverain disparaît dans les ténèbres. Prélude à sa renaissance, la mort de l'héroïne résonne donc comme un défi à l'autorité royale en révélant l'existence d'une force supérieure.

En effet, même s'il n'est jamais visible sur la scène, Dieu, ou son équivalent (le Ciel, la Fortune<sup>57</sup>), manifeste sa présence aux côtés des personnages, et les songes prémonitoires, qui troublent l'esprit des coupables, permettent de connaître précisément ses volontés. Ainsi, dès la fin du troisième acte, Constantin pressent confusément la mort de son fils, représentée par l'aigle de Jupiter sur lequel vient s'abattre un « sale

---

51 *Ibid.*, II, 4, v. 703-708, p. 277. Voir à ce sujet la note de SCHERER (J.) dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. 2. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 1348-1349.

52 *La Mort de Sénèque*, V, 1, v. 1443-1450, p. 318.

53 *Ibid.*, V, 4, v. 1834-1838, p. 335.

54 *La Mariane*, III, 2, v. 863-864, p. 80.

55 *Ibid.*, v. 983, p. 84.

56 *Ibid.*, V, 3, v. 1765, p. 118.

57 « La fortune prend alors une signification providentielle. Ses caprices ne sont tels que parce que les desseins ultimes de la divinité échappent à l'homme. Aussi voit-on les personnages de Rotrou utiliser indifféremment les mots de *fortune*, *sort*, *astre*, et *destin*. » (MOREL (J.), *op. cit.*, p. 117).

vautour<sup>58</sup> » – les propos d'Hérode à l'ouverture du cinquième acte de *La Mariane* invitant à considérer cette dernière image comme une figuration de l'Envie qui dévore les innocents<sup>59</sup>. Le roi, quant à lui, voit en songe le fantôme d'Aristobule, le jeune frère de Mariane, que par jalousie il avait condamné à mourir<sup>60</sup> et dont le souvenir douloureux ravive le sentiment de culpabilité ressenti par Hérode, en même temps qu'il annonce la mort, tout aussi tragique, de la reine<sup>61</sup>. Enfin, si Tristan introduit à l'acte IV le personnage d'Alexandra, alors même que son intervention conduit à enfreindre la règle de l'unité d'action<sup>62</sup>, c'est précisément pour alourdir encore une fois le poids de la faute qui pèse sur Hérode, puisque la mère de Mariane prédit que la justice divine vengera l'« innocence opprimée<sup>63</sup> », comme si l'héroïne était devenue une sorte d'allégorie. En proie à la folie, rongé par le remords, Hérode connaît finalement un sort plus redoutable que Mariane elle-même, pour qui la mort est à la fois une libération et une renaissance. Après avoir appris la mort de Sénèque, Néron, à son tour, « sent les cuisantes pointes du remords qui suit les mauvaises actions<sup>64</sup> » et se déclare persécuté par des « bourreaux inhumains », chargés de serpents et de fouets<sup>65</sup>. Ainsi, la phrase que prononce Bélisaire dès le premier acte, après que Léonce l'a averti des dangers qui le menacent<sup>66</sup>, « Le Ciel en ma faveur fera crever l'envie<sup>67</sup> », exprime l'extraordinaire lucidité du héros plutôt qu'elle ne témoigne d'un excès d'optimisme, et permet de mieux comprendre la passivité dans laquelle lui-même et ses semblables semblent se complaire. C'est pourquoi, même si son statut de philosophe le rend particulièrement lucide, la prudence que manifeste Sénèque lorsque, dès le premier acte, il déclare à Néron son désir de

---

58 *La Mort de Chrispe*, III, 1, v. 691, p. 392.

59 *La Mariane*, V, 1, v. 1403-1409, p. 105.

60 *Ibid.*, II, 2, v. 403-428, p. 57-58.

61 *Ibid.*, I, 3, v. 87-139, p. 43-45.

62 *Ibid.*, IV, 4 et 6.

63 *Ibid.*, IV, 4, v. 1298, p. 99.

64 *La Mort de Sénèque*, « Argument du cinquième acte », p. 315.

65 *Ibid.*, V, 4, v. 1851-1854, p. 335-336.

66 Léonce renonce à obéir aux injonctions de Théodore, qui l'avait chargé de tuer Bélisaire, et le met en garde contre les dangers qui pèsent sur lui.

67 *Bélisaire*, I, 2, v. 127, p. 82. Bélisaire se croit également « protégé par son innocence » (V, 1, v. 1655-1660, p. 163-164).

renoncer aux cadeaux que son ancien élève lui avait offerts <sup>68</sup>, parce que, ajoute-t-il, la richesse est de nature à éveiller la jalousie, puis lorsque, à la fin de la pièce, il constate que les passions, « l'orgueil, l'ambition, l'avarice et l'envie », dirigent les actions des hommes et tiennent la Vertu asservie, il exprime à sa manière une opinion que partagent en réalité tous les autres héros <sup>69</sup>.

Les renversements de situation qui, dans certains cas, accompagnent le dénouement témoignent aussi de la puissance céleste. Ainsi, alors qu'elle est à l'origine de sa mort, la sultane découvre que Mustapha est son propre fils, celui-là même qui lui avait été retiré dès la naissance à son insu <sup>70</sup>. Tout aussi ambigu est le dénouement par lequel s'achève *La Mort de Chrispe*, puisque non seulement Fauste vient de perdre celui qu'elle aimait, mais encore elle comprend que les amoureux seront désormais unis dans la mort <sup>71</sup>, tandis qu'elle-même se suicide en se jetant dans une cuve pleine d'eau chaude <sup>72</sup> – possible préfiguration des tourments qui attendent les envieux aux enfers, si l'on en croit les affirmations de Clitandre <sup>73</sup>. Il semble donc que les pièces (tragédies et tragi-comédies confondues) expriment toutes l'idée d'un ordre providentiel du monde. Ainsi semblent pouvoir être comprises les nouveautés introduites par les auteurs, qu'ils s'éloignent de leurs modèles (comme Rotrou, par exemple, qui, à la différence de l'Espagnol Mira de Amescua, fait entendre les remords de l'empereur après la mort du héros <sup>74</sup>) ou développent un procédé tout juste esquissé par leurs prédécesseurs (comme Tristan, qui accorde une plus large place que Hardy aux déplorations d'Hérode dans le dernier acte de *La Mariane*).

---

68 *La Mort de Sénèque*, I, 2, v. 193-196, p. 256.

69 *Ibid.*, V, 1, v. 1439, p. 318. J. Morel présente ainsi Bélisaire comme un « martyr de la vertu » (*op. cit.*, p. 153).

70 *Le Grand et dernier Solyman*, V, 6.

71 Aussi sommes-nous encline à nuancer les propos de J. Van Baelen : « Le jugement que Rotrou porte sur le monde et sur les hommes n'est guère optimiste. Il présente un monde où fleurissent le crime, le mensonge, la cruauté et l'hypocrisie, un monde qui n'est régi en dernier lieu que par la force. » (*op. cit.*, p. 211).

72 *La Mort de Chrispe*, V, 7, v. 1650-1672, p. 438.

73 *Clitandre*, IV, 6, v. 1441-1448, p. 157.

74 Pour le détail, on se reportera à l'analyse de M. Béthery dans son introduction, p. 37-39.



Tout en se rattachant à une tradition qui trouve son origine dans la lointaine Antiquité, et que reflètent les images inspirées de la mythologie, les pièces que nous venons d'examiner offrent une vision du monde qui leur est propre et dans laquelle se mêlent des considérations sur la politique, la morale et la religion. Malgré des différences, qui tiennent principalement à leurs statuts génériques respectifs, elles constituent donc un ensemble cohérent, qui est l'expression de préoccupations et de réflexions communes. Si les auteurs dénoncent avec force les conditions d'exercice du pouvoir politique, en revanche, ils manifestent la confiance que leur inspire un dieu seul capable de rendre la justice. L'intérêt qu'ils portent à la figure de l'innocent persécuté et qu'ils témoigneront encore une fois dans le cadre de la tragédie chrétienne (Corneille avec *Polyeucte* et *Théodore vierge et martyre*, Rotrou avec *Le Véritable saint Genest*<sup>75</sup>), exprime le désir d'inventer une nouvelle forme d'émotion tragique, fondée sur l'admiration. Dans un monde constitué autour de l'opposition entre la vérité et le mensonge, l'innocent persécuté représente donc le contrepoint nécessaire au personnage de l'envieux ; ou, selon une image chère aux poètes baroques, « celui qui chemine au Soleil est suivi de l'ombre, et qui va par le chemin de la gloire, est accompagné d'envie <sup>76</sup> ». Aussi, sans être des tragédies à fin heureuse, comme peut l'être la pièce contemporaine de Corneille *Cinna ou la Clémence d'Auguste*<sup>77</sup>, où l'intervention providentielle de l'empereur permet au héros (imparfait) d'échapper à la mort, les pièces que conçoivent Tristan, Mairet et Rotrou en ces années 1630-1640 se rapprochent-elles du modèle tragi-comique illustré par le *Clitandre*. Ainsi mesure-t-on le trajet accompli jusqu'à *Suréna*, la dernière tragédie de Corneille, où la figure du roi envieux exclut tout espoir de réhabilitation en faveur du héros vertueux <sup>78</sup>.

---

75 *Polyeucte* est publié en 1643, *Théodore vierge et martyre* en 1646 et *Le Véritable saint Genest* en 1647.

76 DESRUES, « Envie », p. 164-165 dans *Les Marguerites françaises ou trésor des fleurs du bien dire*, fac-similé de l'édition originale (Rouen, T. Reinsart, 1609). Reims : PUR, Mémoires des Lettres, 2003.

77 La pièce est publiée en 1643.

78 Selon PRIGENT (M.), *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*. Paris : PUF, « Quadrige », 1988, *Suréna* marque ainsi le divorce entre le héros et l'État.





Anne VERDIER

Université Nancy II

## RELECTURE D'OVIDE OU L'ENVIE VAINCUE DANS *IPHIS ET LANTE* DE BENSERADE

L'édition originale de cette comédie de Benserade se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal. Quelques mois après sa première édition par nos soins en 2001 <sup>1</sup>, la pièce a été créée à Metz par Didier Doumergue et la compagnie « le Studiolo » puis, à l'occasion de sa réédition en 2005, Jean-Marie Villégier nous a fait le plaisir de nous en offrir une lecture mémorable au théâtre du campus de l'Université Paul-Verlaine - Metz.

La pièce est inspirée de la fable 12, livre 9 des *Métamorphoses* d'Ovide. Iphis est une fille déguisée par sa mère en garçon depuis sa naissance, car son père avait ordonné à la mère d'étouffer l'enfant qu'elle attendait si c'était une fille, les filles coûtant trop cher à élever. Dans la fable d'Ovide, Iphis et lante s'éprennent l'une de l'autre alors qu'elles sont âgées de treize ans, donc à peine sorties de l'enfance, et le père d'Iphis accorde en mariage la personne qu'il croit être son fils à lante. La déesse Isis qui avait promis à Télétuze, la mère d'Iphis, de veiller sur elle et son enfant, intervient alors et métamorphose Iphis en garçon.

Cette fable est bien connue des contemporains de Benserade, du moins de ceux qui savent lire, pas très nombreux à l'époque, et certains ont procédé eux-mêmes à des traductions du texte d'Ovide <sup>2</sup>.

La pièce de Benserade est jouée sur la scène de l'hôtel de Bourgogne en 1643 puis imprimée en 1647.

---

1 *Iphis et lante*, comédie de Benserade. Dijon : Lamsaque, 2005, collection « Le Studiolo-théâtre », édition Anne Verdier avec la collaboration de Christian Biet et Lise Leibacher-Ouvrad.

2 Voir par exemple les traductions d'Ovide par RENOUART (1619) et DU RYER (1655) présentées dans l'édition de 2005.

Le jeune auteur <sup>3</sup> modifie plusieurs éléments de la fable d'Ovide :

- L'âge des jeunes filles : elles ont vingt ans, et non plus treize, c'est-à-dire que ce ne sont plus des enfants mais des jeunes filles en âge de signer un contrat de mariage.
- Le moment de la métamorphose : il la fait intervenir non pas avant le mariage comme chez Ovide mais après, et même après la nuit de noces qui se passe sur scène, dans une chambre, et qui est ensuite successivement racontée et commentée par Iphis et par lante.
- Il ajoute enfin un personnage, Ergaste, qui connaît le véritable sexe d'Iphis et qui est amoureux d'elle.

Les personnages sont répartis selon deux pôles :

Le pôle des jeunes filles, d'une part : Iphis, lante, leurs parents : Télétuze, mère d'Iphis et Ligde son père, Téléste père de lante. Ces derniers concluent le mariage... Dans la fièvre des préparatifs et des débats, les deux jeunes filles parlent de leur amour, de leur corps, de ce qui leur arrive. Elles sont toutes deux d'une grande fraîcheur, d'une grande sincérité. Deux jeunes filles lumineuses, touchantes, humbles devant ce qui leur arrive : « ce sont d'étranges coups et qui sait ce mystère / doit bien dans son esprit l'admirer et se taire. » (I, 4).

Le pôle d'Ergaste d'autre part : sa sœur (qui n'a pas d'autre nom que « sœur d'Ergaste »), son ami, Nise, et la sœur de ce dernier, Mérinte, qui est amoureuse d'Ergaste.

Ce sont tous des personnages avisés, dynamiques, qui cherchent à tout prix des solutions pour arriver à leurs fins. Des personnages sympathiques et attachants, parce qu'ils sont vivants, actifs, sensibles...

Le schéma de la comédie est le suivant : Mérinte aime Ergaste qui aime Iphis qui aime lante qui aime Iphis. L'intrigue est ornée de « complexifications » :

- l'annonce par Nise, l'ami d'Ergaste, que Mérinte est amoureuse de ce dernier ;

---

3 Voir la préface de notre édition. Isaac de Benserade est âgé de 20 ans (l'âge de ses héroïnes) lorsqu'il écrit cette première comédie. La pièce rencontre un grand succès et l'on parle alors de Benserade comme de « l'auteur d'*Iphis et lante* ».

- cette annonce est suivie d'une demande en mariage qu'Ergaste élude poliment en prétextant qu'il doit d'abord s'assurer de l'accord de sa mère. Nise prend cette réponse pour un accord, ce qui le poussera à provoquer Ergaste en duel quand celui-ci déclarera publiquement son amour pour Iphis ;
- l'intervention du *deus ex machina* au dernier acte : Isis « paraît en l'air » et métamorphose Iphis en garçon, ce qui entraîne le dénouement ; Iphis devenue garçon épousera lante. Et Ergaste épousera Mérinte.

Le personnage d'Ergaste est particulièrement digne d'intérêt. Il exprime constamment les sentiments qu'il éprouve dans cette situation quelque peu incongrue : la femme qu'il aime est sur le point de se marier avec une autre femme. Est-il jaloux ? il s'en défend. Serait-il envieux ? Dans cette dernière hypothèse, de quelle nature est cette envie ?

Bien que n'étant pas le personnage éponyme, il est le personnage le plus présent en scène et il a le rôle le plus long. Amoureux d'Iphis, Il veut à tout prix empêcher ce mariage et il pense pouvoir parvenir à ses fins d'abord en révélant la vérité : Iphis est une fille, ensuite en argumentant que ce mariage est contre nature, enfin en déclarant qu'il aime Iphis. Mais ses révélations, ses objurgations, ses supplications ne sont jamais entendues par les autres personnages qui ne veulent pas (ou ne peuvent pas) les entendre, et tout ce qu'il dit se retourne contre lui, jusqu'au coup de théâtre final.

La pièce progresse selon plusieurs paliers qui correspondent à une montée en puissance des réactions d'Ergaste au fur et à mesure que le moment du mariage se rapproche. Elles atteignent leur paroxysme lorsqu'il apprend de la bouche du domestique que le contrat est signé et que les jeunes gens sont « à l'heure même couchés ensemble » (IV, 2). On le prend alors pour un fou, ce qu'il admet aisément : « oui j'ai perdu le sens en perdant ma maîtresse ».

### **Premier palier : Ergaste le « chevaleresque »**

Ergaste apprend de la bouche de sa sœur et de Télétuze qu'il se passe quelque chose de grave concernant Iphis. Chevaleresque, un brin romanesque, il imagine aussitôt que celle-ci est morte et il déclare vouloir mourir à son tour. Lorsque les deux femmes lui annoncent « qu'Iphis épouse lante », sa première réaction est d'en rire :

Est-ce là cet orage  
Qui devait m'accabler ? ha le beau mariage !  
Que vous ignorez l'art de me désobliger :  
C'est là me faire rire, au lieu de m'affliger ! (I, 4)

### **Deuxième palier : l'amoureux blessé : une certaine forme d'envie se profile**

Convaincu par les autres que ce mariage va se faire, Ergaste déclare toutefois ne pas être jaloux, car pour lui ce mariage n'est pas un vrai mariage et il ne considère pas l'anté comme une rivale. Comme les gens de son époque, il ne prend pas vraiment en compte les relations amoureuses entre femmes.

ERGASTE  
Vous vous moquez de moi,  
Iphis épouse l'anté, et quelle extravagance !  
A-t-on jamais vu faire une telle alliance ?  
La ravissante noce, et le plaisant époux !

TÉLÉTUZE  
Cela se fait pourtant.

ERGASTE  
Je n'en suis point jaloux. (I, 4)

Ergaste affirme ne pas être jaloux mais il est incontestablement malheureux. Pourquoi ?

C'est à partir de cette scène, semble-t-il, que l'envie se profile, si l'on entend par là un refus, une impossibilité de se réjouir du bonheur d'autrui (alors que la jalousie est plutôt une émotion consistant dans le ressenti d'une agressivité envers une personne dont on pense qu'elle possède quelque chose que l'on n'a pas et que l'on désire).

Le monologue d'Ergaste qui suit cette déclaration éclaire la nature de cette envie. Il y exprime son désarroi, sa perplexité et analyse les causes de l'affliction dans laquelle cette situation le plonge :

ERGASTE  
Mais je m'afflige aussi de voir que tout de bon  
Un saint hymen succède à cet amour bouffon.  
L'effet prodigieux d'une telle aventure  
Me met au désespoir et trouble la nature [...]. (II,1)

Ce qui trouble Ergaste, et il le redit jusqu'à la fin de la pièce, c'est que cette union contre nature bafoue le caractère « sacré » (entendons ici

l'aspect religieux mais aussi social) du mariage. Il n'est donc pas jaloux au sens de « désireux d'avoir ce qu'il convoite » mais incapable de comprendre et d'accepter la forme d'amour dont brûle Iphis. Ergaste constitue dans la littérature, et singulièrement dans la littérature dramatique, l'un des premiers exemples d'une forme particulière d'« Envie », celle que ressentent ceux qui ne supportent pas le bonheur d'hommes et de femmes qui éprouvent de l'amour pour des personnes du même sexe. C'est une forme d'« envie » fondée sur la non-acceptation de ce qui apparaît comme un écart par rapport à la norme sociale. Avec le personnage d'Ergaste, nous passons d'une forme d'envie « psychologique », proche de la jalousie, qui concerne le bonheur d'un seul autre individu ou de plusieurs autres individus pris un à un, à une forme d'envie d'ordre « sociologique » qui porte sur une classe d'individus. En effet, si Ergaste déclare à plusieurs reprises ne pas être jaloux et désirer avoir « un rival » et non pas « une rivale », c'est qu'il souffre essentiellement de ce qu'Iphis ne rentre pas dans ses normes, qui sont du reste celles de tous ceux qui l'entourent, y compris celles de la déesse qui interviendra pour transformer Iphis en garçon.

### Troisième palier : l'amoureux ironique

La cérémonie du mariage est imminente. Ergaste doit maintenant sortir des débats intérieurs et adopter un comportement social vis-à-vis de ce qui se passe : rendre des visites, assister à la cérémonie, formuler des vœux à l'égard des jeunes mariés. Comme il ne s'est pas encore décidé à parler, il va successivement procéder à des sous-entendus, puis manier l'ironie, pour essayer de faire comprendre ce qu'il n'ose pas encore dire. Par exemple, dans le premier dialogue avec Iphis (II, 5), c'est encore le moment des sous-entendus, avec l'espoir qu'Iphis comprendra deux choses : Ergaste connaît son secret, et il est amoureux d'elle. Ergaste procède d'abord par allusions. Iphis, au nom de leur amitié, lui demande ce qu'il pense de ce mariage et de lante :

IPHIS

Dis-moi sans avoir peur de me rendre jaloux  
Combien l'aimerais-tu ?

ERGASTE

Je meure, moins que vous.

IPHIS

Quoi ? tu n'aimerais pas celle que je révère

D'un amour infini ? Ton cœur dit le contraire,  
Ce soupir te trahit, autrement je te crois  
Plus farouche qu'un tigre, et moins homme que moi.  
Ergaste  
Je dis que mon amour serait plus véhémence  
Pour le gentil Iphis, que pour la belle lante.

Puis Ergaste ironise sur le but du mariage, c'est-à-dire la procréation, donc l'avenir de la famille, ainsi que sur l'impossibilité de consommer le mariage qui attend les jeunes époux :

ERGASTE (*à Iphis*)  
Je ne fais point de vœux afin que l'hyménée  
Suscite à vos désirs une heureuse lignée.  
Le ciel accordera des trésors si parfaits  
À vos embrassements plutôt qu'à mes souhaits,  
Et comme en discourant vous rendez des oracles,  
En faisant des enfants vous ferez des miracles.  
Mais adieu, je vous laisse à la merci d'amour,  
Et dormez hardiment cependant qu'il est jour.  
Cette nuit favorable au feu qui vous consomme  
Sera pour le travail plutôt que pour le somme. (II,5)

Et il poursuit dans le même registre vis-à-vis de lante (III,3) : il se rend dans la maison de la jeune fille, où le mariage est sur le point d'être célébré. À lante qui l'accueille et le remercie d'être venu, il répond :

ERGASTE  
Quand nous ne verrions pas cette noce nouvelle,  
L'action de soi même est assez solennelle,  
Elle est trop peu commune, et ce nouveau traité,  
Pour se tenir secret a trop de rareté.  
Mais quel contentement doit occuper votre âme !  
Que d'un parfait mari vous allez être femme ! (III,3)

#### Quatrième palier : l'amoureux va parler

Lorsqu'Ergaste constate qu'aucune de ses allusions ne parvient à éveiller les soupçons, il révèle publiquement le secret, d'abord sur le ton de la plaisanterie, puis d'une manière qui devrait ne laisser aucun doute :

LANTE *à Mérinte, à propos d'Iphis*  
Je l'aime aussi, ma sœur.  
ERGASTE *en riant*  
Je l'aime autant que vous. (III,3)



Se méprenant sur la nature de cet amour, lante déclare ne pas être jalouse (comme l'avait déclaré Ergaste dans la première scène). Pour elle aussi, l'amour pour une personne de même sexe est d'abord « inenvisageable ». C'est cette incompréhension de la situation qui décide enfin Ergaste à parler :

IANTE  
Aucune jalousie  
Ne peut de ce côté troubler ma fantaisie.  
ERGASTE  
Encore quel sentiment auriez-vous de mon mal,  
Si dans l'amour d'Iphis j'étais votre rival ?  
Je ne vous tiendrais point plus longtemps en cervelle,  
Sachez qu'Iphis est fille, et que je meurs pour elle. (III,3)

Cette déclaration ne déclenche pas le coup de théâtre escompté et produit sur les autres personnages l'effet qu'elle avait d'abord produit sur Ergaste : personne ne la prend au sérieux. lante pense qu'il plaisante : « Oh le plaisant discours ! » et Téléste le prend pour un fou : « Je pense qu'il est fou, Ligde, que vous en semble ? »

On franchit alors un *cinquième palier* car la situation se retourne contre lui, ce qui lui enlève tout espoir d'être entendu.

La déclaration faite à la scène précédente n'a eu aucun effet et c'est maintenant le moment du mariage : à son tour, comme les autres invités, Ergaste est invité à formuler des vœux pour le jeune couple, il n'est plus temps pour lui de manier l'ironie et il formule une injonction solennelle et sacrée :

ERGASTE  
Que le ciel qui connaît les choses plus secrètes  
Vous dessille les yeux pour voir ce que vous faites [...]  
Vous allez faire un crime, au lieu d'un mariage,  
La nature et l'amour choquent tous vos efforts. (III,4)

Malgré la solennité de cet avertissement, tous les autres personnages continuent à expliquer l'attitude d'Ergaste par la jalousie : Téléste pense qu'il aime lante et lui reproche de vouloir intervenir dans ses affaires de famille. Quant à lante, elle trouve une autre explication :

IANTE  
Je ne suis point l'objet qui lui chatouille l'âme,  
Mais c'est plutôt celui dont je dois être femme,  
Il brûle pour Iphis d'un feu désordonné. (III,4)

Cette révélation est à son tour perçue comme une plaisanterie destinée à faire rire d'Ergaste, sauf par Nise et Mérinte qui commencent à s'inquiéter.

Une dernière fois, Ergaste rappelle le caractère sacré du mariage que cette union bafoue. Il défend un ordre social, celui que la déesse va rétablir, et ne peut toujours pas concevoir que cet ordre puisse être transgressé. L'amour entre les deux jeunes filles est nié, n'existe pas, ne peut exister. Ergaste ne peut se résigner à une telle situation :

ERGASTE  
Par le respect sacré qu'on doit au mariage,  
Dont l'une et l'autre abuse à son désavantage,  
Par les beaux yeux d'Iphis qui m'ont ravi le cœur,  
Ne passez pas plus outre. (III,4)

Toutes ces scènes reposent sur un malentendu, une confusion entre *jalousie* (le sentiment « naturel » que tout le monde prête à des amoureux malheureux), et *envie*, ce sentiment qui ronge Ergaste parce qu'il ne peut admettre le type de bonheur qui est en train de se construire et de se ratifier sous ses yeux.

Dans un dernier monologue, Ergaste analyse les causes de sa souffrance. Il ne comprend pas le bonheur d'Iphis et de Lante. Cette forme de bonheur, hors normes, a-social lui est insupportable : il n'est donc pas un jaloux habituel qui serait sur les rangs loyalement pour aimer d'amour un même objet et il lutte contre l'envie qu'il retransforme en jalousie à la loyale, acceptable.

ERGASTE  
Amour, toi qui te plais à me traiter si mal  
Ou rends-moi ma maîtresse, ou me donne un Rival. (IV,3)

Et il appelle de ses vœux une métamorphose qui, seule, pourra dénouer la situation :

ERGASTE  
Si tu veux me guérir d'un si fâcheux tourment,  
Qu'elle soit en effet ce qu'elle est fausement,  
Et que le changement de son sexe infidèle  
Me fasse aussi changer l'amour que j'ai pour elle [...]. (IV,3)

En effet, si Iphis devient un garçon, il ne pourra plus l'aimer et l'envie tombera d'elle-même car elle ne sera plus nourrie par l'incompréhension. Iphis étant fille, Ergaste n'est pas jaloux, et si elle est garçon, il ne peut plus être jaloux non plus.

Tout au long de la pièce, ses sentiments oscillent entre envie et jalousie, ce qui en fait tout l'intérêt et l'originalité car il n'est pas vraiment typé mais complexe, riche, profondément humain, cherchant à comprendre ce qui lui arrive, ce qui arrive à Iphis. Cette complexité est d'autant plus intéressante, vraisemblable et touchante qu'elle résulte d'un sentiment qui, lui, est indiscutable : l'amour. Du reste, *Iphis et lante*, c'est avant tout une histoire d'amour, uniquement compliquée par les normes sociales, les fameuses lois « du ciel et de la nature ». Ce faisant, sa position préfigure en creux ce que va faire la déesse : incapable d'accepter la situation et le bonheur d'Iphis comme ils sont, il veut rétablir l'ordre (il pense qu'Iphis étant une fille, doit épouser un garçon), mais la déesse agit dans l'autre sens : elle accomplit la métamorphose dans le sens de l'amour. Iphis devient un garçon pour rester à lante. Car Iphis et lante s'aimaient d'abord pour elles-mêmes et lante déclare :

IANTE  
Si les Dieux en ton sexe ont fait ce changement,  
Je dois participer à ton contentement. (V, sc. dernière)

Après la métamorphose, Ergaste va lui aussi dans le sens de l'amour qui est sa conviction : les hommes doivent épouser des femmes, il épousera donc loyalement Mérinte. Celle-ci, qui l'aime depuis le début, le console dans le sens où c'est elle qu'il devait épouser selon l'ordre des choses tel qu'il le prône depuis les premiers vers de la pièce. Le dénouement remet toutes les situations dans l'ordre social et Ergaste, débarrassé du poids de la jalousie et de l'envie, n'est au final ni ridicule, ni malheureux. Il s'était seulement trompé d'objet puisqu'il aimait celle qui était de toute façon destinée à lante.

Au prix d'une intervention divine et d'une métamorphose, l'envie est vaincue.





Liliane PICCIOLA

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

## PRÉSENCES DE L'ENVIE DANS LES DRAMATURGIES SACRÉES D'ÉPOQUE BAROQUE : LOPE DE VEGA ET CORNEILLE

Pierre Corneille a été formé au collège de Bourbon chez les Jésuites de Rouen. Un de ses recteurs d'alors, le Père Binet, se révélait être un intellectuel fort brillant. De l'influence qu'a pu exercer cette éducation sur le grand poète dramatique on retient d'une part l'attrait du théâtre, dont la Compagnie était fort pédagogiquement friande, d'autre part l'expression, dans divers endroits de son œuvre, d'une très grande confiance dans le libre-arbitre des hommes figurés par ses personnages. Mais on en est souvent resté là. Il revient à Marc Fumaroli d'avoir signalé, outre l'intérêt accordé aux effets de l'éloquence dans l'action même, combien les sujets choisis par l'auteur du *Cid* étaient redevables à sa formation<sup>1</sup>.

En 1660, dans son *Discours de la tragédie*, Corneille réfère à *Crispus*, une tragédie composée en latin par un père jésuite, Bernardinus Stefonius. Il connaît bien cette tragédie puisqu'il se révèle capable de mesurer les différences qui la séparent de *La Mort de Crispe* de Ghirardelli, composée en 1653. Sur le même sujet, Grenaille et Tristan ont également composé des tragédies, respectivement en 1639 et 1647. Le *Crispus* de Stefonius avait été représenté devant le collège romain, à Rome en 1597, puis à Naples en 1603. La pièce bénéficia de plusieurs éditions, notamment en 1630 et 1634. Mais Marc Fumaroli signale aussi deux programmes de représentations, l'un, non daté, conservé à la bibliothèque de l'Arsenal et comportant la description des intermèdes qui séparaient les actes, l'autre de 1628, détenu

---

1 Un chapitre de *Héros et orateurs*. Genève : Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1990 ; « Coll. Titre courant », 1996, p. 138-170 « Corneille disciple de la dramaturgie jésuite : le *Crispus* et la *Flavia* du P. Bernardino Stefonio, S.J. » est consacré à cette question.

par la Bibliothèque Vaticane et dans lequel les intermèdes sont remplacés, avant chaque acte, par des Prologues allégoriques. Or dans un premier prologue, Fortune lance Tromperie, Envie et Fureur sur Crispe, dont elles considèrent la grande valeur comme offensante. Dans le second prologue Envie demande du secours à Pluton <sup>2</sup>.

Ainsi, pour le cas où un hasard – bien envieux – aurait privé Corneille de spectacles de collèges dans lesquels Envie intervenait, il n'a pas pu manquer, à l'occasion de la lecture de ce *Crispus*, de pouvoir réfléchir à cette figure, par ailleurs si présente dans les livres d'emblèmes.

Envie s'en prend à la perfection morale de Crispus, qu'elle trouve insupportable. Aussi n'est-il pas fort étonnant que des accusations injustes conduisent Crispus à la mort, qu'il subit avec constance : tel Hippolyte, il aurait voulu séduire sa belle-mère, qu'il a, en fait, repoussée. C'est la foi chrétienne qui permet au personnage central de la tragédie d'affronter la mort sans horreur, bien qu'elle lui soit donnée sur l'ordre de son propre père. Ainsi Envie paraît devoir intervenir de préférence dans les tragédies animées par des personnages « entièrement vertueux », pour reprendre une expression de Corneille, qui estime légitime d'introduire ce type de héros dans le genre tragique contrairement aux principes aristotéliens. Dans son œuvre, les personnages de saints appartenaient tout naturellement à cette espèce des héros entièrement vertueux dans la mesure où la rapidité de l'action imposée par la règle d'unité de jour ne lui permettait guère de représenter sur scène la phase profane et ordinaire de leur vie.

Les tragédies sacrées qui, par leur nature, étaient appelées sinon à représenter matériellement le merveilleux, du moins à le faire percevoir, étaient rares à avoir franchi les murs des collèges pour se faire entendre en langue vulgaire. La démarche de Corneille, qui fit représenter *Polyeucte* en 1641 et *Théodore, vierge et martyre* en 1645-46, doit être saluée comme une gageure telle que le poète les aimait. On notera que la composition de ces deux pièces se situe au cœur des imitations espagnoles de Corneille, dans cette période qui va de la représentation du *Cid*, en 1637, à celle de *Don Sanche d'Aragon* en 1649, en passant par celle du *Menteur* et de *La Suite du Menteur*.

---

2 *Ibid.*, p. 154.

De fait, dans les recueils de *comedias* – Corneille a dû en lire beaucoup pour découvrir les pièces qu'il a imitées – le poète ne pouvait manquer de trouver des *comedias de santos*. Ce genre rencontrait en Espagne une faveur toute particulière. Même si, à la différence des *autosacramentales*, elles n'y recouraient pas systématiquement, les *comedias de santos* ne craignaient pas le merveilleux tangible : les voix *off*, les apparitions du démon ou d'anges, ou même de Jésus, n'y manquaient pas ; mais occasionnellement y intervenaient aussi des allégories, comme Chair, Monde, Terre, qui s'efforçaient de détourner les saints de leur retraite ou de leur martyre – on imagine dans quels costumes et avec quelle allure. Parmi ces allégories, bien qu'elle soit moins souvent présente que les deux figures susnommées, Envidia – Envie – fait de fréquentes apparitions. On en trouve, en tout cas, dans l'œuvre de Lope de Vega, le poète dramatique espagnol le plus lu en France, dans certains *autosacramentales* comme *La Siega (La Moisson)*, ce qui ne saurait surprendre puisque le genre propose toujours des figures allégoriques. Si nous accordons une attention particulière à celui-là, c'est parce qu'Envidia, tout comme sa compagne Soberbia, l'Orgueil, se dissimule sous les habits d'un paysan pour mieux empêcher l'ensemencement du sol. Or ce déguisement d'Envidia peut se remarquer également dans deux des trois *comedias* que Lope a consacrées entre 1617 et 1623 à saint Isidore, le patron de Madrid, en l'honneur de sa canonisation. Il paraît caractéristique que les *comedias de santos* dans lesquelles Lope réutilise l'allégorie soient justement consacrées à un saint à la vie simple et aux mœurs paysannes. Ainsi il met en évidence que la véritable grandeur dont Envidia se déclare l'ennemie est une grandeur purement spirituelle, beaucoup plus insupportable que celle que confère, par exemple, le grade militaire ou la hauteur du rang social, qui peuvent s'associer chez certains saints à la vertu et à la foi : mais le plus souvent ceux-là ne viennent à la sainteté que dans une phase tardive de leur existence dans une rupture spectaculaire avec le monde. Tel n'est pas l'itinéraire des saints de condition modeste, qui semblent avoir particulièrement inspiré les poètes dramatiques espagnols. Aussi les interventions d'Envidia constituent-elles le principe de l'action dans les dramaturgies qui leur sont consacrées : elles se présentent comme des coups de boutoir contre une foi et une simplicité inébranlables.

On se demandera dans quelle mesure dans la dramaturgie espagnole, qui ne craint pas l'irruption du merveilleux, le recours à l'allégorie est fortement visible sur scène ou si, malgré un nom et une présentation particulière dans la liste des acteurs, la figure de l'envie ne tend pas parfois à se fondre

parmi les personnages ; de manière symétrique on cherchera si, dans les deux tragédies hagiographiques de Corneille, la figure conventionnelle de l'envie ne se profile pas derrière des personnages qui paraissent de chair et d'os. Pour autant la réussite dramatique se trouve-t-elle affaiblie par cette présence insolite ?

En fait Lope de Vega n'a nullement composé la trilogie consacrée à Isidore de Madrid dans l'ordre des événements survenus au cours de l'existence du grand patron des Espagnols. Dans la mesure où il honorait des commandes, qui durent abonder pour la célébration d'un saint si populaire, béatifié puis canonisé<sup>3</sup> alors que le Phénix régnait sur la scène, il est probable qu'en composant la première des pièces, il n'envisageait pas les autres. On n'a donc nullement affaire à un triptyque parfait, bien que la connaissance de la totalité permette de connaître la vie du saint de sa petite enfance jusqu'à sa mort, de la même manière que les fresques des églises suivent le fil de la vie du saint à laquelle elles sont consacrées.

Le Phénix commença cependant... par celle qui envisage la fin glorieuse et merveilleuse d'Isidro : en effet, la plus ancienne des *comedias* est *San Isidro, labrador de Madrid*, imprimée en 1617, mais peut-être représentée un peu plus tôt, quand le projet de béatification s'ébaucha. Portant à la scène la phase finale de la vie du saint et même de la période qui la suit, puisque le culte qui lui est rendu fait partie de l'action, elle manifeste le triomphe absolu et éclatant d'Isidro sur toutes les forces infernales et son rayonnement dans l'imaginaire populaire : la lumière triomphe ainsi de la nuit. Mais *La Niñez de San Isidro* et *La Juventud de San Isidro*, écrites et représentées à l'occasion de la canonisation du saint, en 1622, constituent bien à elles deux un diptyque : la continuité chronologique de l'évocation du saint est bien assurée, y compris au plan symbolique, puisque Envidia est absente de la première et occupe un rôle essentiel dans la seconde. L'une vaut par l'autre.

---

3 La béatification eut lieu en 1619, sous le pontificat de Paul V, la canonisation en 1622, le même jour que celle de Thérèse d'Ávila, de Philippe de Néri, d'Ignace de Loyola et de François Xavier, sous le pontificat de Grégoire XV.



On évoquera essentiellement *La Juventud de San Isidro*, qui nous paraît présenter plus de similitudes de facture avec les tragédies hagiographiques de Corneille, Lope de Vega se caractérisant par la grande variété de ses conceptions dramaturgiques. *San Isidro, labrador de Madrid* permettra surtout d'apprécier par référence les choix de représentation effectués dans la *comedia* de 1622.

Il est logique qu'Envidia soit absente de la *comedia* de l'enfance puisqu'à ce moment de la vie la force de la foi, déjà fougueuse, s'ignore un peu elle-même : l'enfance est aussi enfance pour elle. Envidia semble ne pouvoir s'en prendre qu'à celui qui s'est véritablement affirmé comme saint, qui s'est révélé ἄφθονος dans le second volet du diptyque, et non pas à un être en mutation qui recèle encore de l'incertitude.

Dans *La Juventud de San Isidro*<sup>4</sup> le futur saint patron de Madrid attire d'emblée l'attention dans la mesure où son refus de la grandeur superficielle va jusqu'à revendiquer le dépouillement du langage. Ainsi, dans la scène liminaire où il épouse María, il refuse de lui faire d'autres compliments que de lui rappeler qu'elle est une créature de Dieu : à ses yeux, plus bel éloge ne saurait être formulé. Cette extrême simplicité qui, associée à une générosité inouïe déjà révélée chez lui alors qu'il n'était qu'un enfant – puisqu'il cède son manteau à un pauvre qui lui demande l'aumône –, excite Envidia :

Je suis Envie, en effet,  
Et comme toujours l'envie  
S'attache à ce qui est grand. Lucifer  
Depuis l'enfer m'envoie  
Persécuter un paysan,  
Mais qui mène une vie si pure  
Qu'il est juste qu'en compensation  
Tant de vertus lui soient soumises ;  
Car si Caligula le farouche  
Coupa à Cincinnatus un jour,  
Par pure envie, les cheveux,  
Il demande avec plus de raison  
Que ne se hausse pas à tant de gloire  
Un paysan de ce domaine,  
Sans instruction et sans valeur  
Car comme le disait saint Augustin

---

4 Nous suivons le texte procuré par Federico Carlos Sainz de Robles, dans *Lope Felix de Vega. Obras escogidas. Tomo III, Teatro*. 3a edición. Aguilar, 1974, p. 336-356.

Parfois les ignorants  
Volent le ciel aux savants<sup>5</sup> !

Dans cette première journée de la *comedia*, après avoir été contrainte, avec grand dépit, d'admirer les vertus qui ornent Isidro, Envidia, sous l'habit d'un paysan, s'efforce de se lier Tirso, compagnon d'Isidro. Comme s'il présentait de qui il s'agit, Tirso l'avertit qu'il n'y a pas de travail pour un travailleur comme elle sur les terres d'Iván ; Envidia croit bon de noter que ces dernières se trouvent pourtant en piteux état du fait qu'Isidro ne manifeste pas d'ardeur dans sa tâche ; Tirso l'arrête, refuse d'entendre quelque parole que ce soit contre son compagnon. Comme arrive Iván de Vargas, seigneur du lieu, Envidia attire son attention sur le fait, exact, qu'Isidore ne surveille pas de près ses troupeaux, arrive tard pour labourer, s'arrête vite et ne manifeste aucun zèle à cultiver les terres qu'il a en charge. Tirso défend énergiquement Isidro contre ces affirmations et rappelle que les arbres fruitiers sont chargés de fruits, que le blé vigoureux pousse partout. Envidia, remarquant qu'il fait croître plus de fleurs que de blé, obtient d'Iván une inspection d'Isidro. Resté seul face à Envidia, Tirso se déchaîne alors contre son action, la qualifie d'ivrogne, et lui jette son mépris à la figure quand elle exprime le souhait irrépressible de la mort d'Isidro : « Il n'est pas possible qu'Isidro / Meure par de telles mains ! ». Comme, de surcroît, Envidia se vante d'avoir donné la mort au premier paysan du monde, Tirso en appelle à tous les autres paysans pour la chasser (il semble alors qu'il représente l'ensemble de ces derniers, qu'on imagine tous avec des réactions analogues : on en a d'ailleurs vu quelques-uns heureux au moment de la cérémonie du mariage d'Isidro, partageant véritablement son bonheur). Il en appelle aussi à l'Église d'Espagne, à sainte Quitería, saint Gil, saint Pantaleón. Alors Envidia s'échappe par la bouche d'Enfer. Bientôt, suscitant une attaque de son troupeau par les loups, elle s'efforce de détourner Isidro de sa prière, ce qui l'éloignera de Dieu, objectif essentiel. Elle pense gagner sur tous les tableaux : s'il reste absorbé dans sa prière,

---

5 *Yo soy la Envidia, en efecto / Y con ser siempre la envidia / De cosas grandes, Luzbel / Desde el infierno me envía / A seguir un labrador ;/ Pero de vida tan limpia, / Que si es justo que por disculpa / Tantas virtudes le sirvan ;/ Que si Calígula fiero / Cortó a Cincinato los cabellos, / Con más razón solicita / Que no llegue a tanta gloria / Un labrador desta villa / Sin letras y sin valor ;/ Que es lo que Agustín decía, / Que a veces los ignorantes / El cielo a los sabios quitan.* Comme dans tout l'article, nous traduisons nous-même le texte espagnol. Éd. citée, p. 341.

les ravages du loup dans le troupeau vaudront au pieux paysan d'être perdu de réputation auprès de son maître. L'extase d'Isidro en prière l'irrite néanmoins au plus haut point, lui inspirant des remarques qui assurent la continuité avec la première *comedia* : elle rappelle que les hommes doivent revenir à l'esprit d'enfance pour jouir des espaces infinis offerts par le Christ. N'y tenant plus et intervenant directement, Envidia interpelle Isidro et lui annonce qu'un loup a dévoré son cheval. Tranquille, l'humble laboureur n'y croit pas et continue son oraison, se faisant alors menacer de la même pauvreté que Job : tout aussi impavide, Isidro rétorque que Dieu est venu en aide à Job et a doublé ses domaines. Vaincue, Envidia conclut que s'en prendre à qui aime Dieu est aussi difficile que s'en prendre à Dieu même et quitte la partie. Alors, dans sa prière, Isidro dialogue avec Jésus. Iván de Vargas apparaît alors sur scène, ayant effectué son inspection et constaté que le faux paysan s'était répandu en calomnies. Il réalise que l'imposteur est Envidia et l'apostrophe comme si elle était présente, s'étonnant qu'elle s'en prenne non à un Roi, non à un gouverneur, non à celui qui préside un Conseil, non à un capitaine victorieux mais à un pauvre paysan, qu'elle sorte de Enfers pour une telle entreprise et considère qu'elle doit n'avoir rien d'autre à faire. Comme il demande à Isidro de lui prêter son cheval et que ce dernier répond qu'il a dû être mangé par un loup, il le désabuse puisqu'il vient de voir l'animal : « Je reconnais les intrigues / D'un paysan qui hante ces lieux » répond simplement Isidro, comme si songer à Envidia était aussi du temps perdu pour Dieu.

Dans la deuxième journée, María et Isidro décident de se séparer et de vivre chastement pour mieux se consacrer à Dieu l'un et l'autre. Le brave mais prosaïque Tirso comprend mal cette séparation. Devant les explications de son ami, il reconnaît qu'il a bien du mal, lui, à renoncer à la tentation face à un beau gâteau ; il exprime dans la scène suivante à ses maîtres tout le désir qu'il a, pour sa part, d'épouser Bartola, sans intention de s'en séparer ensuite... Envidia échoue cependant encore dans une tentative un peu dérisoire d'intimidation de Tirso, qu'elle veut empêcher de goûter la soupe des paysans car elle lui envie même ce simple plaisir-là. Ulcéré, le valeureux paysan remarque d'abord qu'un peu de gourmandise vaut mieux qu'éteindre des cierges, puis, s'enhardissant, déclare :

Mais ils ont une idée  
Vraiment stupide, les envieux,  
En pensant gagner quelque chose  
Et s'en trouver mieux  
Quand ils disent du mal des hommes bons

Et de plus, ils en ont une autre :  
Penser, quand ils envient  
Et alors que leur infamie est visible,  
Que personne ne le sait,  
Quand tout le monde les voit <sup>6</sup> !

Devant son deuxième échec auprès du paysan, qu'elle n'a plus aucune chance de monter contre Isidro car, sans la craindre désormais, il se méfie d'elle, furieuse parce que le blé abonde sur les terres d'Isidro, Envidia décide de demander l'aide de Mentería, Mensonge, ou mieux : Menterie. Elle fait entendre aux oreilles d'Isidro que María le trompe et profite de sa solitude. Semi-victoire car cette fois le laboureur est ému et se rend après de María. Mais la Vierge lui apprend l'arrivée de son mari et l'engage à aller vite au-devant de lui, de l'autre côté de la rivière. Pour la traverser, María marche sur l'eau, ce qui ne serait pas possible si elle n'était pure. Envidia se trouve comme ravalée au rang de simple sentiment par la manière dont la Vierge en parle à María, comme de quantité négligeable :

María, attention, car voici venir  
Ton cher époux Isidro  
Pour se plaindre à cause de mensonges  
Que quelque envie lui a dits <sup>7</sup>.

Bien que *San Isidro, labrador de Madrid*<sup>8</sup> évoque jusqu'à la troisième journée les mêmes événements, cette *comedia* ne procure pas du tout les mêmes impressions. Envidia y apparaît sur la scène en exhibant ses attributs conventionnels : une didascalie précise qu'elle arbore « un cœur dans la poitrine et un serpent à l'épaule <sup>9</sup> ». Il est probable qu'elle dissimule un peu, mais à peine, ces attributs lorsqu'elle s'adresse aux trois paysans Estebán, Lorenzo et Tarso, qu'elle parvient d'ailleurs à influencer et à rendre jaloux du bonheur d'Isidro avec María de la Cabeza ainsi que du faste donné à

---

6 *Pero tienen una cosa / Los envidiosos muy necia, / Y es el pensar que se abonan / Cuando del bueno murmuran : / Y sin esta, tienen otra. / Que es el pensar, cuando envidian, / Siendo la infamia tan notoria / Que no los entiende nadie, / Y todo el mundo los nota.* Éd. citée, p. 351.

7 *María, mira que viene / Tu querido esposo / A reñirte por mentiras / Que alguna envidia le ha dicho.* Éd. citée, p. 356.

8 Éd. citée de Federico Carlos Sainz de Robles, p. 341.

9 *Sale la Envidia con un corazón en el pecho y una culebra al hombro.* Éd. citée, p. 363.

ses noces : Envidia note que son « venin s'enflamme » et elle peut vite partir car les paysans se répandent en signes de jalousie. Toute la *comedia* baigne dans le merveilleux chrétien : trois anges sont visibles sur scène quand Isidro prie. Il pourrait s'agir de voix *off*, bien que les anges fassent partie de la liste des acteurs de la scène, mais dans la suivante, au moment où Iván de Vargas revient émerveillé de l'inspection des terres gérées par Isidro et magnifiquement tenues pour féliciter son paysan, c'est à une véritable apparition que l'on assiste dans la partie haute de la scène<sup>10</sup>. Le Démon se fait voir également sur le plateau après qu'Envidia, désespérée et malgré son intervention auprès d'Isidro pour l'en empêcher, voit le dévot paysan donner son pain aux oiseaux alors qu'il neige – il est indiqué qu'elle se trouve alors en costume de laboureur, ce qui signifie qu'auparavant elle ne l'est pas. Les miracles d'Isidro se multiplient dans cette pièce. Tel Moïse, il fait jaillir une source, simplement pour abreuver son maître. Que dans ce contexte les créatures infernales apparaissent avec leurs attributs conventionnels ne doit pas étonner. Au reste, c'est sur scène que, pour tromper Isidro et lui faire croire que des paysans se racontent entre eux sa prétendue mésaventure conjugale, Mentería, Demonio et Envidia « auront ôté les trois vêtements qu'ils avaient pour rester en costume de vilains<sup>11</sup> ». Mais quand ils réapparaissent, ils portent de nouveau leur costume conventionnel. On notera d'ailleurs que Demonio et Envidia se ressemblent car, prêtant main-forte à cette dernière, et échouant pareillement, Demonio semble éprouver les mêmes sentiments qu'elle quand il s'écrie : « Ô rage intérieure, qui m'achève ! [...] N'y avait-il pas assez de venin dans mon cœur<sup>12</sup> ? ». Au reste, le spectateur peut encore admirer l'allégorie de deux rivières, le Manzanares et le Jarama, ce dernier arborant, avec un physique de femme, des cheveux de chanvre rouge, ainsi qu'un ange rallumant sans cesse le cierge qu'Envidia éteint auprès du corps défunt d'Isidro.

---

10 *Descúbrense dos puertas de hierba en el alto, se vean detrás los ángeles con sus agujadas y los bueyes, como que están arando.* (« Que les deux portes en herbe de la partie haute s'ouvrent, qu'on voie les anges avec leurs aiguillons et leurs bœufs, donnant l'impression de labourer. »). Il s'agit évidemment de petites toiles peintes. Éd. citée, p. 372.

11 *Se habrán quitado la Mentira, el Demonio y la Envidia tres ropas que traerán, quedándose de villanos.* Éd. citée, p. 381.

12 *¡Rabia en mí, que me consuma ! [...] ¿No había / Harto veneno en mi pecho ?* Éd. citée, p. 384.

Envidia ne semble pas se présenter de la même manière dans *La Juventud*. L'indication scénique précise seulement qu'elle entre en scène à partir de la porte d'Enfer – ce qui fait comprendre, même si elle ne porte pas de costume caractéristique, qu'il s'agit d'un puissant émissaire d'en-bas –, après que celle-ci a craché du feu. Elle se définit elle-même comme l'Envie – on l'a vu – mais il n'est pas nécessaire que ses attributs habituels soient visibles. C'est seulement dans les mots que semblent résider serpent à la langue maligne et cœur embrasé à la fois par le venin et par les flammes d'Enfer : « Voici venir des laboureurs ;/ J'aimerais semer du venin / Sur leurs langues et dans leurs âmes <sup>13</sup> », s'écrie Envidia quand apparaissent Tirso et ses compagnons. Et lorsqu'Iván de Vargas réalise qu'il a eu affaire à l'affreuse créature des Enfers sous les habits d'un paysan, il n'a pas non plus besoin qu'elle soit présente pour se moquer d'elle et de ses attributs conventionnels, ironisant sur la disproportion qu'on remarque entre des flots de colère et de venin et la modestie du laboureur. Se déchaîner contre un grand esprit se comprendrait :

Porte des accusations contre lui,  
 Enrage de le voir dans le temple  
 De la renommée par ses écrits,  
 Jaillisse le poison de ta poitrine.  
 Mais c'est un pauvre laboureur  
 Que tu poursuis <sup>14</sup> et de l'enfer  
 Tu sors pour le mettre mal  
 Pour son fermage avec son maître ?

Le merveilleux prend l'aspect du quotidien dans cette *comedia*, le Christ apparaissant ainsi à Isidro sous l'apparence d'un berger, ce qui est précisé simplement par une didascalie : « *Cristo, de pastor* » ; mais voilà que ce pâtre s'adresse à d'invisibles anges pour leur demander de venir labourer les terres du pieux paysan <sup>15</sup> ! Isidro remarque cependant une lumière

---

13 *Aquí vienen labradores ;/ Sembrar veneno querría,/ En sus lenguas y en sus almas.* Éd. citée, p. 341.

14 *Levántale testimonios,/ Rabia de verle al templo / De la fama en sus escritos,/ Vierta ponzoña tu pecho./ Pero¿un pobre labrador / persigues, y del infierno / Sales a ponerle mal / Por su hacienda con su dueño ?* Éd. citée, p. 346.

15 *Ángeles de mi corte / Bajad a arar aquesta tierra en tanto / Que yo quiero que importe. [...] Arad, ángeles, luego / Los surcos desta tierra venturosa [...] / Arad el seco suelo / Mientras que surca su oración el cielo : « Anges de ma cour / Descendez labourer cette terre autant / Que j'estime qu'il le faut. [...] Labourez donc, anges,/ Les sillons de cette*

solaire dans ses yeux. Certes, après la conversation, le prétendu berger s'élève ensuite dans le ciel au son de la musique. Néanmoins c'est hors scène et pendant cette conversation du Christ avec Isidro qu'Iván de Vargas, lancé par la malveillance sur la piste des négligences de son fermier, voit trois anges rayonnants labourer pour celui qui prie. Il raconte ensuite ce qu'il a vu, les yeux encore émerveillés par le spectacle. Vers la fin de la troisième journée, Iván de Vargas est montré comme sombrant dans le sommeil, ce qui ne laisse pas de doute sur le statut de Prophétie et d'Espagne quand elles apparaissent sur la scène. Après quoi, Iván se réveille en évoquant le doux songe qui fut le sien. Ainsi la présence de l'Envie se trouve être forte sans être spectaculaire dans cette *comedia* qui n'est pas dominée par les grands effets.

Mais ce qui distingue aussi *La Juventud de San Isidro* et *Isidro labrador de Madrid*, c'est que l'héroïsme qui consiste à résister sans émotion à Envidia n'est pas le privilège d'Isidro. Dans sa simplicité Tirso constitue une très belle figure et l'on n'a pas affaire à une opposition schématique de ceux qui échappent à l'emprise d'Envidia et de ceux qui sont sensibles à sa méchante langue.

Le *Polyeucte* de Corneille ne compte aucune allégorie dans la liste de ses personnages. La convergence du souci de vraisemblance et du respect du sacré écartait en 1642 la présence du merveilleux visible des scènes qui n'étaient pas celles des collèges. Mais on peut remarquer que dans ses stances, juste avant la visite de Pauline, Polyeucte, enfermé dans une pièce du palais de Félix, s'en prend aux « attachements de la chair et du monde », puis au Monde, dans un mouvement qui ne se distingue que très peu de celui qu'on voit dans les *comedias de santos* (dans ce genre hagiographique espagnol, ce sont indifféremment des allégories ou des femmes réelles qui sont envoyées en guise de tentations au futur martyr <sup>16</sup>).

---

terre [...] / Labourez la terre desséchée / Pendant que sa prière creuse les sillons dans le ciel. » Éd. citée, p. 345.

16 Pour le Crisanto de *Los dos amantes del cielo* (av. 1651) de Calderón de La Barca (*Dramas*, 5<sup>e</sup> éd. Valbuena Briones : Aguilar, 1966, p. 1071-1106), tout nouveau chrétien, arrêté non par son beau-père mais par son propre père, ce sont deux jeunes filles amies de Daría, qu'il aime parce qu'il pressent en elle la chrétienne, qui sont adressées au prisonnier. Cristoval, dans *El Gigante Cananeo* de Monroy y Silva (Parte VI de

Par ailleurs, on notera que Néarque, aussi bien que Polyeucte une fois animé par la fougue militante de celui qui vient de recevoir le baptême, envisagent le monde comme un combat de forces invisibles : Néarque débusque derrière le report qu'inspire à son ami l'inquiétude de Pauline une ruse du Malin<sup>17</sup> pour le détourner du baptême ; à son tour, au cours de l'acte V, Polyeucte voit la main de l'Enfer derrière les propos de son beau-père, Félix, digne représentant de l'empereur païen Décie, quand il s'associe aux prières de Pauline : « Vous vous joignez ensemble ? Ah ! ruses de l'Enfer<sup>18</sup> ! » Mais il dénonce également dans les paroles du gouverneur qui prétend vouloir se faire chrétien le « sucre empoisonné » qu'elles « sèment<sup>19</sup> » : elles agissent effectivement comme l'Envie pour le détourner du bonheur infini qui est le sien en Dieu. Cette attitude constitue une sorte d'invitation à déchiffrer les diverses interventions qui s'opèrent dans la pièce.

Pauline est effrayée d'abord par un songe alarmant qu'elle a fait et dans lequel elle envisage d'abord son époux Polyeucte menacé par Sévère, son ancien amour, puis près d'être poignardé par son père. Ainsi Sévère ne serait pas l'auteur direct de la mort de Polyeucte, mais l'inspirerait. Tous croient cependant alors que Sévère a été tué à la guerre. L'être que Pauline voit en songe semble donc bien venir du royaume des morts et en arrive « la vengeance à la main, l'œil ardent de colère<sup>20</sup> » : *invidet*. Il ne s'agit pas pour lui, en émissaire de Némésis, de punir un crime, mais de reprendre à Polyeucte un bonheur qu'il n'aura pas eu, alors qu'il ne lui a été nu en rien puisqu'il ne pouvait par sa disparition prétendre à Pauline. Cependant, quand elle apprend que, contre toute attente, « Sévère n'est point mort », Pauline refuse de partager la peur de son père, qui prend son origine dans une sous-estimation de Sévère, et d'assimiler ainsi ce dernier à l'image de l'envie, car elle le connaît au contraire comme un « généreux ». Or un généreux, bien né, estime qu'il a en soi de la valeur et que celle-ci ne peut en rien être entamée par la réussite des autres : la libre disposition de ses

---

*Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, 1653), reçoit en captivité la visite de Carne (Chair) et de Mundo (Monde).

17 « Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse/ Ce qu'il n'obtient de force, il l'entreprend de ruse » (I, 1, v. 53-54). Loin de continuer à parler de Pauline, Néarque dénonce toujours la présence diabolique en disant « il ».

18 V, 3, v. 1653.

19 V, 2, v. 1548.

20 I, 3, v. 222.



volontés est hors d'atteinte. On peut même percevoir dans ce terme éminemment cornélien l'opposé absolu de l'envieux, à une époque où s'opère dans l'usage du mot le glissement de l'idée de bonne race à celle d'ouverture à autrui. De fait, avec l'entrée de Sévère, ce n'est donc en rien une incarnation de l'Envie qui apparaît sur la scène : bien au contraire, on peut dire que le personnage contraste avec l'image que Pauline en avait formée dans le songe de la nuit. La réaction du chevalier romain quand il apprend que Pauline est mariée et qu'il ne pourra l'épouser, bien qu'il se soit couvert de gloire, se révèle en effet d'une grande douceur ; s'il souffre personnellement dans son amour, il ne trouve rien d'injuste dans le bonheur de Polyeucte, qu'il ne dévalorise pas : « Je ne puis la blâmer, du moins, d'un mauvais choix. / Polyeucte a du nom et sort du sang des rois <sup>21</sup>. » Polyeucte lui-même, apprenant le retour de Sévère, ne lui envie nullement les sentiments que Pauline a autrefois éprouvés pour lui et qu'elle semble ne pas lui avoir dissimulés : « Quoi, vous me soupçonnez déjà de quelque ombrage <sup>22</sup> ? » : au sens strict des mots, il estime que Sévère ne lui ôte aucune part de soleil et pourrait répondre à Félix la même chose que Pauline au sujet de celui qu'il ne perçoit pas comme son rival : « Quel mal nous fait sa vie <sup>23</sup> ? » Pauline continue toutefois d'appréhender la rencontre de Polyeucte et de Sévère au temple et notamment que ce dernier, miné par une souffrance intérieure, ne succombe au sentiment qui domine tant d'êtres humains :

Sévère incessamment brouille ma fantaisie.  
 J'espère en sa vertu, je crains sa jalousie,  
 Et je n'ose penser que d'un œil bien égal  
 Polyeucte en ces lieux puisse voir son rival,  
 [...] L'un conçoit de l'envie, et l'autre de l'ombrage <sup>24</sup>.

Mais elle a tôt fait de considérer cette appréhension comme chimère déjà démentie par les faits et de se rappeler comme un antidote la générosité des deux hommes. La suite des événements contredit sans cesse les gestes caractéristiques de l'envie imaginés par Pauline endormie ou éveillée. Décidé, après avoir brisé les idoles du temple, à mourir pour son Dieu, Polyeucte songe en effet à assurer le bonheur de Pauline *post mortem* et

---

21 II, 1, v. 419-420.

22 II, 4, v. 609.

23 I, 4, v. 269.

24 III, 1, v. 733-742.

en même temps celui de Sévère : il ne s'agit pas seulement d'un renoncement au monde pour lui. Quant à Sévère, il se révèle également comme l'image inversée de l'envie. Sollicité par son ancienne amante pour sauver la vie de son époux chrétien et donc prié de renoncer à elle au moment où il penserait trouver un bonheur mérité, il accepte sans fureur de donner en s'en privant lui-même un bonheur auquel il pensait avoir enfin droit :

C'est donc peu de vous perdre, il faut que je vous donne,  
Que je serve un rival lorsqu'il vous abandonne,  
Et que par un cruel et généreux effort  
Pour vous rendre en ses mains, je l'arrache à la mort <sup>25</sup>.

Les images qui ont traversé l'imagination de Pauline servent donc essentiellement à mettre en valeur les deux personnages comme antithèses de l'Envie, Polyeucte agissant simplement plus vite et plus spontanément que Sévère.

Félix, par contre, persiste contre l'évidence à déceler dans le favori de l'empereur Décie la présence de cette puissance maligne, et se montre prêt à épouser sa prétendue querelle, mal gré que le malheureux amant de Pauline en ait. On est frappé par l'insistance de Félix à clamer sa lucidité alors même que sa vision est faussée : le lexique de la vue est surabondamment sollicité par ses propos <sup>26</sup>. C'est que, pour lui, l'Envie est toute-puissante dans le monde d'êtres médiocres qu'il côtoie, se définissant lui-même comme « un vieux courtisan ». La force d'Envie ne tiendrait-elle pas à ce que, même quand elle n'a aucune prise sur certains, son règne est si absolu qu'on la craint en eux ? Félix imagine Sévère à sa propre image :

Et moi j'en ai tant vu de toutes les façons  
Qu'à lui-même au besoin je ferais des leçons.  
[...] Pour subsister en cour, c'est la haute science.  
Quand un homme une fois a droit de nous haïr,  
Nous devons présumer qu'il cherche à nous trahir.  
Toute son amitié nous doit être suspecte <sup>27</sup>.

25 IV, 6, v. 1383-1386.

26 Notamment dans la scène 1 de l'acte V : « Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère, / As-tu bien vu sa haine, et vois-tu ma misère ? » (v. 1447-1448) ; « Que tu discernes mal le cœur d'avec la mine ! » (v. 1451) ; « Je vois ce qu'il prétend auprès de l'empereur. » (v. 1462) ; « Mais un vieux courtisan est un peu moins crédule, / Il voit quand on le joue, et quand on dissimule. » (v. 1467-1468).

27 V, 1, v. 1469-1475.

C'est au fond de son propre cœur que l'envie se love, en replis serrés, et elle guide toutes ses actions dans la mesure où, en imagination, il se met à la place de Sévère. Il s'attend, au cas où il s'abriterait derrière la protestation populaire pour sauver Polyeucte, à ce que le favori de Décie se comporte comme il le ferait lui-même :

J'en verrais des effets que je ne veux pas voir,  
Et Sévère aussitôt, courant à sa vengeance,  
M'irait calomnier de quelque intelligence <sup>28</sup>.

Ainsi l'on peut considérer que cette tragédie sacrée constitue comme *La Juventud de San Isidro*, mais d'une manière beaucoup plus discrète <sup>29</sup> encore et beaucoup plus complexe, une dramaturgie de l'envie introuvable mais rendue présente par des images qu'on pourrait qualifier de sublimes, et malignement agissante par la médiation de ceux qui y sont d'ordinaire sensibles. Elle a raison de Polyeucte mais elle est vaincue à la fois par Sévère, qui refuse de lui céder même *a posteriori* – il se déchaîne contre Félix après l'exécution de celui qu'il n'a pas traité en rival –, et par la conversion du gouverneur d'Arménie qui renonce soudain aux honneurs et aux rangs. Le statut de ce sentiment dans un univers héroïque ne peut guère être différent.

Par contre *Théodore*, qui fait partie du cycle des tragédies noires de Corneille <sup>30</sup>, semble accorder à l'envie une place beaucoup plus importante et, sinon plus visible, du moins plus tangible, dans la mesure où de sombres créatures figurent parmi les protagonistes. Dans cette pièce se retrouve bien davantage la configuration de *La Juventud de San Isidro*, c'est-à-dire l'opposition d'une sainte à la foi inaltérable, sereine, en communication simple et constante avec Dieu, et d'un être nerveux, opiniâtre, acharné à la perdre : Marcelle. Théodore, comme Isidro, est installée d'emblée dans une vertu chrétienne qui la met en ligne de mire. L'action ne peut consister qu'en des coups de boutoir donnés sans relâche par qui ne supporte pas la perfection parce qu'elle la renvoie à ses propres insuffisances. Marcelle est un des personnages les plus sombres de Corneille, avec la *Cléopâtre* de

---

28 V, 1, v. 1498-1500.

29 On a vu comment l'Envie prenait des apparences extrêmement ordinaires dans cette *comedia*.

30 Avec *La Mort de Pompée*, *Rodogune* et *Héraclius*.

Rodogune et la Domitie de *Tite et Bérénice*. Mais de Cléopâtre, Corneille peut écrire : « en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elle partent <sup>31</sup>. » Il n'en va pas de même de Marcelle.

*Théodore* évoque l'histoire rapportée par saint Ambroise d'une vierge et martyre exécutée après avoir été conduite dans un lupanar dont elle sortit indemne grâce au subterfuge d'un autre chrétien, Didyme, qui subit le martyre avec elle. La foi de Théodore est cause, dans la tragédie de Corneille, qu'elle ne répond pas à l'amour de Placide, fils du gouverneur romain d'Antioche, nommé Valens. Théodore souhaite en effet consacrer sa vie à Dieu. Aussi ne constitue-t-elle pas vraiment une rivale pour celle qui aime Placide, Flavie, fille de la seconde épouse de Valens, l'impressionnante Marcelle.

La confrontation de Théodore et de Marcelle semble bien relever du combat de l'Envie contre les vertus chrétiennes. Cependant, non contente de s'en prendre ouvertement à Théodore, Marcelle se montre aussi d'une rare agressivité à l'égard de son beau-fils, Placide, et même de son époux, Valens. Et elle n'épargne pas non plus Cléobule, parent de Théodore, ami de Placide, ni Paulin, confident du gouverneur. Les métaphores qui la concernent la font apparaître comme apparaît l'Envie : « Elle tonne, foudroie, et pleine de fureur / Menace de tout perdre auprès de l'Empereur <sup>32</sup>. » Son âme est d'emblée présentée comme « impérieuse et prête à fulminer <sup>33</sup> ». Il est sans cesse question de ses fureurs <sup>34</sup>. La seule personne à laquelle elle ne manifeste pas d'hostilité est Stéphanie, personnage tout à fait épisodique, dont elle se sert pour mener ses enquêtes, sorte de prolongement d'elle-même mais à laquelle elle ne se confie nullement.

Ce qui peut accréditer l'idée que Marcelle réalise sur scène une incarnation de l'Envie <sup>35</sup>, c'est d'abord que la première fois qu'il est question d'elle,

---

31 *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* [1660], dans CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat. Paris : Garnier-Flammarion, p. 78-79.

32 I, 1, v. 65-66.

33 I, 1, v. 73.

34 V. 1575, v. 1707.

35 Marc Fumaroli voit une parenté entre Marcelle et la Furia d'Averno de la *Teodora* de Gottardi (1640) dans son article « *Théodore vierge et martyre. Ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris* » figurant dans *Héros et orateurs, op. cit.*, p. 223-259.

on n'a pas affaire à une allusion ou à un récit mais à une interpellation fictive formulée par Placide, comme si elle constituait en elle-même une force dépassant un individu. L'apostrophe <sup>36</sup> se situe dès le vingtième vers de la pièce. Marcelle n'est jamais celle qui vient : toujours elle « survient », comme l'indique Cléobule dont elle interrompt la conversation avec Placide à la fin de la scène 1. Elle surprendra plus tard Placide et Théodore. Marcelle surveille tout, épie chacun, se méfie de tout. Dans sa bouche dominent les questions et les ordres. Quand Cléobule parle d'elle à Théodore, il la présente ainsi : « D'un œil envenimé Marcelle vous regarde <sup>37</sup>. »

Cette femme semble toute-puissante en sa qualité d'épouse du gouverneur Valens. Elle dispose même de plus d'autorité que n'en dispose ordinairement une femme de gouverneur puisqu'elle dirige véritablement l'esprit de son époux. Mais il ne s'agit pas là de l'effet d'un charisme particulier. Sœur du favori de l'empereur, c'est elle qui a permis à Valens d'obtenir sa charge en l'épousant. Pourquoi alors cette hargne perpétuelle dont elle le poursuit et qu'elle manifeste également à son fils tout en lui faisant donner un gouvernement en Égypte ?

Puissante, Marcelle envie en fait la véritable grandeur. Le tort de Valens a été de ne s'être pas placé dans le bon parti et de n'avoir pas soutenu celui qui est devenu empereur. Mais qu'est Marcelle ? Pas grand-chose. D'abord elle doit tout à son frère, y compris, dans l'invention de Corneille, son prénom ! Ce frère, qui n'intervient nullement dans l'action, se prénomme en effet Marcellin ; il ne s'agit pas d'un homme de mérite mais d'un homme d'influence. Aucune noblesse dans cette famille. Une réplique de Placide à sa marâtre fait comprendre que Marcellin est en fait un affranchi. Parlant de son père, à l'égard duquel elle manifeste pourtant du mépris, le jeune homme remarque en effet qu'il peut se prévaloir d'une noblesse qui lui fait bien défaut à elle :

Et si votre faveur pour lui s'est employée,  
Par son hymen, Madame, il vous a trop payée.  
On voit peu d'unions de deux telles moitiés,  
Et, la faveur à part, on sait qui vous étiez <sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> « Marcelle, en vain par là tu crois gagner un gendre. »

<sup>37</sup> II, 2, v. 412.

<sup>38</sup> I, 2, v. 199-202.

Dès que quelqu'un de bien né semble faire preuve d'un comportement autonome, donc d'une absence de servilité à son égard, Marcelle se voit donc renvoyer l'image de son origine. Toute velléité de désobéissance de la part de Valens déclenche sa colère. Aussi la persévérance de Placide <sup>39</sup> à s'opposer au mariage qu'elle entend lui imposer avec sa fille lui est-elle doublement insupportable. Par là, Placide marque en fait la limite du pouvoir de Marcelle sur Valens : elle a pu se faire épouser mais Placide n'épouse pas sa fille. On a parfois reproché au personnage de Théodore une fierté de son rang qui conviendrait mal à l'humilité d'une chrétienne. En fait, on peut bien penser que si Corneille lui fait rappeler qu'elle est princesse d'Antioche, c'est pour prouver sa bonne foi : elle souligne que son union avec Placide serait une union bien assortie et qu'elle n'aurait aucune raison de cacher son inclination si elle en éprouvait. Mais ce faisant, elle renvoie à Marcelle l'image ternie de ce que serait un mariage de Placide avec Flavie. D'où la haine de Marcelle à l'égard de Théodore, qui a le rang dont elle rêve et, de plus, l'amour de Placide, mais qui ne profite même pas de tous ces biens dans une sorte de magnifique et écrasant dédain de ce qu'elle révère, elle. La jeune princesse d'Antioche apparaît par là comme une créature mystérieuse, qui échappe à toute emprise et sur laquelle il convient de s'acharner à cause de sa grandeur même.

Si Marcelle adopte si aisément comme alternative à l'exécution de Théodore, qu'elle découvre chrétienne, l'idée de Valens de la traîner dans une maison de prostitution, c'est parce que ce sort salit Théodore, la perd de réputation, ce que ne ferait pas un martyr. Il faut que la honte de Théodore la séduise beaucoup pour que – une fois n'est pas coutume – elle suive une suggestion de son époux. La dignité et le beau mystère des refus de Théodore, sa gloire, se trouveraient ruinés par ce passage dans le lieu infâme, et notamment aux yeux de Placide. Valens peut penser que Théodore se rétractera et sauvera sa vie. Pour Marcelle, Théodore sera humiliée de toutes les façons, qu'elle renie Dieu ou qu'elle soit salie par les soldats. La femme du gouverneur n'entend pas seulement amener Placide à épouser sa fille, elle veut ruiner l'image de Théodore dans son esprit. Elle trouvera par ailleurs une satisfaction personnelle à enlaidir la jeune fille.

Que Marcelle jette sur scène à la fois le venin et le feu de l'Envie saute aux yeux – et Paulin l'évoque bien :

---

<sup>39</sup> Son prénom signale une fermeté qui n'a cependant rien à voir avec celle d'Isidro.

A peine d'entre vous, Seigneur, elle est sortie,  
Que l'âme tout en feu, les yeux étincelants,  
Rapportant elle-même un ordre de Valens,  
Avec trente soldats, elle a saisi la porte...<sup>40</sup>

Mais ce n'est pas par simple haine ni par goût de l'exercice de la puissance que Marcelle intervient. Elle agit surtout pour soulager celle qui, dans la chambre voisine, dans un tréfonds du palais dont elle ne peut sortir, est rongée par la souffrance, Flavie, cœur d'une Envie dont sa mère est la langue et les yeux. C'est parce qu'elle sait, comme par télépathie, que Théodore a échappé au lupanar et qu'elle gardera sa réputation de pureté que Flavie meurt de dépit et d'épuisement. Cette fille de Marcelle n'apparaît jamais. Elle se meurt parce qu'elle n'obtient pas l'amour de Placide, la souffrance de l'âme se transformant en maladie du corps, qu'elle ravage. En latin, son prénom désigne la couleur jaune... Flavie est inséparable de Marcelle, présentée comme sa chair même. La première fois qu'elle est évoquée, c'est dans son lien avec sa mère : « Ta Flavie » est lancé par Placide à Marcelle absente au vers 21. Placide dira encore « sa Flavie » au vers 77, et Stéphanie recourt à la même expression dans la scène 2 de l'acte IV. De cette jeune fille, qu'il nous est si peu donné de connaître qu'on n'éprouve même pas de pitié à son égard, on ne sait rien. Quelle est son histoire ? Quelle est la véritable nature de son amour ? S'agit-il seulement d'amour-propre ? Se différencie-t-elle de sa mère comme Placide se différencie de son père ? Marcelle en parle comme de « la triste Flavie » et pourtant ses évocations, son acharnement passionné à lui ramener Placide, même pour un moment, ne parviennent jamais à faire de l'épouse venimeuse du gouverneur une mère pathétique<sup>41</sup>. En effet, dans l'espace de la scène visible, Marcelle convertit toujours sa souffrance en agressivité. La chambre de Flavie, si proche, théâtre d'une grande et aliénante souffrance, génératrice de laideur et de mort, figure son âme, dont la maladie ne saurait guérir.

La nécessité de sauver Flavie, d'espérer calmer sa douleur, renferme Marcelle dans des limites. Mais celles-ci sont franchies quand l'espoir a disparu. Flavie, dont on apprend dans la scène 1 de l'acte V qu'elle est

---

40 IV, 3, v. 1216-1219.

41 Dans l'*Examen* de Théodore, Corneille écrit d'ailleurs : « [...] Les funestes désespoirs de Marcelle et de Flavie, bien que l'une ni l'autre ne fasse de pitié [...] ».

« aux abois », meurt juste après qu'on a su que Théodore avait échappé au lupanar, comme si elle ne résistait pas à cet échec :

Flavie est aux abois, Théodore échappée  
D'un mortel désespoir jusqu'au cœur l'a frappée.  
Marcelle n'attend plus que son dernier soupir.  
Jugez à quelle rage ira son déplaisir <sup>42</sup>.

De fait, avant de se détruire elle-même, car elle ne saurait survivre à sa fille qui est comme une autre elle-même, Marcelle exhale encore sa colère et ne veut permettre aux autres aucune forme de bonheur comme si, en l'éprouvant, ils pouvaient lui infliger une souffrance supplémentaire : elle sait désormais Théodore hors de son atteinte puisque cette dernière désire la mort, mais désire au moins plonger Placide dans d'atroces souffrances. Aussi Paulin doit-il l'inviter à calmer les « transports si bouillants » qui se font voir sur la scène même avant de se répandre au dehors. Les scènes 7 et 8 de l'acte V résonnent du lexique du *furor* : on entend « furie » au vers 1728, « fureur(s) » dans les vers 1740 et 1800, « rage » dans les vers 1752 et 1832, « furieuse » dans le vers 1833. Le récit de Stéphanie insiste beaucoup sur le regard malfaisant de Marcelle même après qu'elle a poignardé Théodore et Didyme devant son beau-fils :

Marcelle les contemple à ses pieds expirants,  
Jouit de sa vengeance, et d'un regard avide  
En cherche les douceurs dans le cœur de Placide,  
Et tantôt se repait de leurs derniers soupirs,  
Tantôt goûte à pleins yeux ses mortels déplaisirs <sup>43</sup> [...]

Le goût gratuit du malheur d'autrui atteint son point culminant quand Stéphanie lit dans le regard de sa maîtresse sa détestation de l'évanouissement de Placide, qui en dit pourtant long sur la douleur de ce dernier. Elle explique :

Marcelle [...]   
Nous témoigne un dépit qu'après ce coup fatal,  
Pour être trop sensible, il sent trop peu son mal,  
En hait sa pâmoison <sup>44</sup> [...].

Certes, Marcelle a pu paradoxalement promouvoir Théodore et Didyme à un degré supérieur de félicité à cause de l'émulation dans le renonce-

---

42 V, 1, v. 1527-1530.

43 V, 8, v. 1818-1823.

44 V, 8, v. 1825-1827.



ment, image inversée de l'Envie, qu'elle a suscitée entre eux. Néanmoins, si *Polyeucte* semble, comme le diptyque de Lope de Vega, mériter d'être désignée comme une tragédie à fin heureuse, on perçoit *Théodore* comme une tragédie au dénouement plus que funeste où le mal triomphe sauf pour ceux qui ont le bonheur de mourir pour Dieu.

On peut bien se demander au fond si au plan de la dramaturgie, l'Envie, absente de la scène de *Polyeucte* mais ici fortement incarnée par Marcelle – paroles et regards venimeux à l'œuvre sur scène, cœur rongé en coulisses – n'a pas gagné la partie. Tout à la peinture de ce personnage qui ne se trouvait nullement chez saint Ambroise, Corneille n'a pas donné à son héroïne la ferveur et le bonheur, l'abandon dans l'amour divin qu'on voit à Polyeucte qui, ἄφθονος, partage sa foi et rayonne à cet égard comme Isidro. De même que sa précédente tragédie, *Rodogune*, aurait mérité le titre de *Cléopâtre*, évité seulement par peur de confusion avec la reine d'Égypte, *Théodore* laisse l'impression qu'elle aurait dû s'intituler *Marcelle ou L'Envie*. Tout en rappelant les caractéristiques de l'allégorie, le personnage, finalement plus charnel, et plus humain que la sainte parce que plus mobile, réussit à s'emparer d'un bien qui ne lui revenait pas, un bien de gloire littéraire que Corneille ne parvient pas à restituer à la vierge et martyre.





## TABLE DES MATIÈRES

<b>Jean-Pierre Bordier, Jean-Frédéric Chevalier</b> Avant-Propos.....	1
<b>Monique Bile</b> Les mots de l'envie.....	17
<b>Jacques Elfassi</b> La réception de l'envie dans la pensée médiévale à travers l'œuvre d'Isidore de Séville .....	37
<b>Stefano Pittaluga</b> Leon Battista Alberti, il <i>Philodoxus</i> e l'invidia .....	57
<b>Jean-Frédéric Chevalier</b> Le monstre <i>Liur</i> , « dieu des crimes », dans <i>Hiensal</i> de Leonardo Dati : personnage, masque ou illusion ?.....	65
<b>Marie-Odile Grosselin-Harter</b> Le double visage de l'envie dans le théâtre de J. Harmonius Marsus.....	81
<b>Jean-Pierre Bordier</b> L'envie dans le théâtre des mystères et des moralités (xv <sup>e</sup> -xvi <sup>e</sup> siècles) ...	99
<b>Jelle Koopmans</b> <i>L'invidia</i> farcesque : l'exemple du théâtre profane .....	125
<b>Carine Ferradou</b> Les <i>inuidi</i> dans <i>Baptistes siue Calumnia</i> de George Buchanan (1577) .....	137
<b>Éric Syssau</b> Expressions de l'Envie dans la <i>Palæstra</i> de Jean Rose, élève au collège de Navarre (1557-1558) .....	161
<b>Alain Cullière</b> La représentation de l'envie dans le théâtre des jésuites.....	175

**Patricia Ehl**

Les couleurs de l'Envie dans *Pompeius Magnus* de Pierre Mousson.....191

**Charles Mazouer**

L'envie, ressort tragique dans le théâtre baroque français (1550-1640) ...211

**Giacomo Cardinali**

Jacques de La Taille et la mort d'Alexandre :

l'envie est plus tragique que la fièvre .....225

**Jean-Claude Ternaux**

« Le poulpe affamé » : envie et politique dans *Aman* et *La Guisade* de

Pierre Matthieu.....247

**Richard Hillman**

La fin de l'envie : la conclusion des *Joyeuses commères de Windsor*.....261

**Sandrine Berrégard**

La figure de l'innocent persécuté dans le théâtre français

des années 1630-1640 .....273

**Anne Verdier**

Relecture d'Ovide ou l'envie vaincue dans *Iphis et Iante* de Benserade ..287

**Liliane Picciola**

Présences de l'Envie dans les dramaturgies sacrées d'époque baroque :

Lope de Vega et Corneille.....297



## LISTE DES OUVRAGES PARUS

Ouvrages parus dans la collection *Recherches en littérature* édités par le Centre Écritures.

Renseignement : maillot@univ-metz.fr

- *Actes du XL<sup>e</sup> congrès de l'APLAES, Culture antique et frontières en Gaule mosellane*. Textes réunis par Monique Bile, Jean-Frédéric Chevalier et Jacques Elfassi, 2008, 202 p., hors commerce.
- *Cigare-Poisson. La métamorphose : un procédé à l'œuvre*. Textes réunis par Raymond Baustert, Tonia Raus et Frank Whilhelm, 2008, 122 p., 13 €, commande à l'université du Luxembourg.
- *Alexis Curvers. Journal (1924-1961)*. Édition, notes et introduction de Catherine Gravet, 2010, 570 p., 26 €.
- *Théâtre, opéra et réécriture biographique : la construction du personnage*. Textes réunis par Nicole Boireau, Jean-Frédéric Chevalier et Pierre Degott. Université Paul Verlaine-Metz, 2010, 322 p., 18 €.
- *Enfance et identité nationale dans la littérature italienne du xv<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle : regards croisés*. Textes réunis par Rosaria Iounes-Vona, Université Paul Verlaine-Metz, 2010, 153 p.