

LA STRUCTURE DRAMATIQUE DES TROIS TRAGEDIES

SAINTE DE LOUIS DES-MASURES.

A Thesis

Presented to

The Faculty of Graduate Studies and Research
The University of Manitoba

In Partial Fulfilment

of the Requirements for the Degree

Master of Arts

by

Marilyn W. Beattie

September 1965



ABREGE

LA STRUCTURE DRAMATIQUE DES TROIS TRAGEDIES SAINTES DE LOUIS DES-MASURES.

L'étude présentée dans ce mémoire révèle que l'oeuvre de Des-Masures offre l'exemple d'une oeuvre importante de la transition qui a eu lieu au seizième siècle entre le théâtre représenté par le vieux mystère et le théâtre du classicisme. Quant au titre, au nombre des pièces, aux prologues et aux épilogues, aux pauses et au chœur, elle témoigne d'une double influence du mystère et du genre classique. Quoique l'effet dramatique ne soit pas aussi frappant qu'on l'aurait voulu, la présence d'un certain charme et d'une certaine beauté de travail rend son étude intéressante. A la fois pièce historique, narrative, symbolique et documentaire, elle offre à l'étudiant un exemple unique dans la littérature française.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE	PAGE
INTRODUCTION	i
I. CONCEPTION DRAMATIQUE DE DES-MASURES	1
II. LA STRUCTURE EXTERIEURE	14
III. LA STRUCTURE INTERIEURE	22
Les prologues et les épilogues	22
Les pauses	33
Le choeur	43
IV LE SYMBOLISME DE L'INTRIGUE	57
CONCLUSION	65
BIBLIOGRAPHIE	70

INTRODUCTION

Ce mémoire a pour but de tenter une analyse de la structure des trois "Tragédies Saintes" de Louis Des-Masures: David Combattant, David Triomphant, David Fugitif. Ces trois pièces représentent la seule entreprise de Des-Masures dans le domaine du théâtre. Le résultat de cet essai est unique non seulement dans l'oeuvre de l'auteur mais aussi dans le théâtre français du seizième siècle. Pièces dramatiques, elles se lisent pourtant comme un long récit narratif mis en vers et débité par plusieurs personnages. En dépit de ce fait les éléments d'une structure dramatique sont nombreux. Nous espérons donc séparer ces éléments dramatiques de ceux qui sont narratifs pour arriver à une idée définitive de la structure.

Il y a trois aspects principaux par lesquels une telle étude doit être abordée: d'abord un court jugement de la conception Des-Masurienne du théâtre et surtout du genre tragique; ensuite un examen de la forme extérieure; et enfin une étude des éléments principaux de leur structure intérieure. L'édition de l'oeuvre de Des-Masures dont nous nous servons est l'édition critique de Charles Comte (Droz: Paris, 1932). Dans les renvois nous employons les abréviations suivantes pour faire allusion aux trois pièces :

- D.C. - David Combattant
- D.T. - David Triomphant
- D.F. - David Fugitif
- Ep. - Epître à Lebrun

CHAPITRE I

CONCEPTION DRAMATIQUE DE DES-MASURES

Au moyen âge peu de gens savaient lire. Pour aider la mémoire des fideles et leur permettre de mieux comprendre, l'Eglise eut recours à ces divers moyens visuels d'illustrer l'Ecriture Sainte que l'on reconnaît dans l'architecture, la sculpture et la peinture des Eglises. Marcel Proust l'a bien remarqué, quand il parle du porche de l'Eglise de Balbec: "c'est la plus belle Bible historiée que le peuple ait jamais pu lire."¹ et aussi: "C'est ... tout un gigantesque poème théologique et symbolique."²

Semblablement on essaya de rendre vivantes les histoires bibliques en leur donnant une forme dramatique. Evoluant à partir de la simplicité des tropes semi-liturgiques, les Mystères sortirent du cadre de l'Eglise et devinrent des pièces assez compliquées et vraiment dramatiques.

Nos pièces appartiennent aussi à ce genre d'illustration. A chacun de trois incidents tirés de la vie de David Des-Masures consacre une pièce entière, dans laquelle il suit fidèlement la trame que lui offre l'histoire sacrée, surtout celle qui est racontée dans le premier livre de Samuel.

1. Proust, A la Recherche du Temps Perdu (Bibliothèque de la Pléiade: Editions Gallimard, 1954), Tome 1, p.840

2. Ibid., p. 841.

Il ne cherche nullement à tromper ses lecteurs, car au début de chacune des pièces il cite le chapitre d'où il tire les événements dont il s'inspire. Quant au sujet, l'originalité y manque tout à fait. Des-Masures n'a rien inventé, il n'eut nullement l'intention de créer une nouvelle histoire.

Quelle fut donc son intention ? Lisons ce qu'en dit Des-Masures lui-même :

Ceste sainte Parole...

 M'a donné argument...

 Afin qu'en escrivant je laisse au moins les feintes
 Pour ma plume reigler sur les histoires saintes
 A cela m'a semblé convenable David. 3

Et plus loin, dans cette même épître préliminaire, il continue :

Aussi l'ay-je voulu ici représenter
 Pour servir à l'instruire, et non pour plaisanter,
 Ni de Dieu le mystère, et la sainte Parole
 Destourner, par abus, à chose vaine et fole. 4

Ces passages et d'autres semblables rendent plus clair le but vers lequel Des-Masures se dirige. Il veut renforcer la révérence qu'on a pour la Bible et la foi qu'on a en Dieu, en présentant aux yeux et aux oreilles de son auditoire des récits saints et pieux. Le divertissement ne doit pas y manquer mais c'est là un but bien subordonné à celui de l'édification.⁵

3. Ep. vv. 63; 69-71.

4. Ibid., vv. 119-122

5. D.C., vv. 1-22.

Pourtant le poète ne s'en tient pas là. L'illustration de l'histoire sainte est accompagnée d'une interprétation et d'une application convenant à l'époque - c'est là l'originalité de Des-Masures. Le cas des Israélites dans David Combattant devient celui des Français, adhérents de la Réforme, qui sont pressés "en Querci"⁶ par les Philistins, synonyme hardi des Catholiques. L'histoire des épreuves de David, qui par sa foi en Dieu arrive à surmonter toute opposition fournira un bel exemple et un fort encouragement aux protestants harcelés.

Théodore de Bèze avait déjà écrit une semblable pièce symbolique en 1550⁷. Lui, il avait choisi comme sujet le patriarche Abraham qui ne fut empêché de sacrifier son fils unique à Dieu que par un miracle divin. Dans la préface de cette oeuvre De Bèze avait écrit:

Mais entre tous ceux qui nous sont mis en avant pour exemple au vieil Testament, je trouve trois personnages, auxquels il me semble que le Seigneur a voulu représenter ses plus grandes merveilles, assavoir Abraham, Moïse et David.⁸

Le symbolisme choisi par Théodore de Bèze pour encourager ses spectateurs se retrouve chez Des-Masures. Dans David Combattant, où

6. Ep., v. 84

7. Théodore de Bèze, Abraham Sacrifiant (Jullien: Genève, 1920)

8. Ibid., p. 5

avec l'aide de Dieu, le petit et faible vainc le géant fort, ce symbolisme est particulièrement à propos. Les adhérents peu nombreux de la Réforme offrent une opposition faible à la puissance du géant qu'est l'Eglise romaine en France. David devient donc un symbole qui représente la cristallisation de l'effort et de la foi de tous les protestants ensemble. Autrement dit, tandis que Goliath symbolise tout le mal qui s'oppose à la Réforme et que ses troupes ne représentent que le développement de ce symbole, David, de l'autre côté est le symbole principal dont les Israélites sont le développement.

Dans David Triomphant et David Fugitif ce symbolisme général, quoique présent, est bien moins marqué. C'est un autre symbolisme plus personnel à Des-Masures qui y domine. L'auteur en parle dans l'épître introductive:

Moy, comme poursuivi de Saul, qui avec
 L'advis et faux rapport du malheureux Doeg
 Oppresse l'innocent: ainsi par force et guerre
 Des malins, suis contraint d'abandonner ma terre,
 Pour éviter de mort le poursuivant danger,
 Emmenant avec moy en pays estrange,
 Pour souffrir desormais des peines mille et mille,
 Et vivre en dur exil, femme, enfans et famille.

9

9. Ep., vv. 35-42. Voir aussi les vers 142-152.

La plupart des comparaisons symboliques se trouvent dans l'épître à Le Brun. Celle-ci qui sert maintenant d'introduction au livre de Des-Masures n'était écrite que pour les yeux de Le Brun. Il est peu probable que tous les gens qui ont vu la pièce aient connu ces pensées intimes de Des-Masures. Pour cette raison le symbolisme personnel de la pièce n'était peut-être pas évident à tous. Ce qui est évident, c'est que le narrateur d'un récit biblique semble l'emporter parfois sur le dramaturge symbolique. L'ardeur religieuse du poète lui fait perdre de vue ses intentions symboliques. Cependant le symbolisme d'une oeuvre n'est pas nécessairement invariable et continu car la vraie fonction d'un symbole est évocatrice. Il est certain que les participants de la Réforme se sont reconnus dans bien des situations qui se trouvent dans nos trois pièces.

Nous avons déjà parlé deux fois des "récits" de Des-Masures. En lisant les trois pièces on se rappelle de longs poèmes bibliques et quasi-épiques comme la Monomachie de David et de Goliath de Joachim du Bellay, qui racontent longuement les faits d'un héros central. Et pourtant il y a plus de tension dramatique dans une oeuvre épique comme l'Enéide qu'il n'y en a chez Des-Masures. Quel est donc l'élément qui distingue ces trois pièces de n'importe quel récit qu'on a mis en vers ? Des passages, tels que cette partie du commentaire sur le combat entre David et Goliath qui est donnée par David, approchent beaucoup du style purement narratif.

David
Il a failli son coup
.....

David
Il s'oublie, il est tout aveuglé
De fureur: il se perd: son pas est desreiglé. 10

Le choix de la troisième personne aide à augmenter l'impression d'un récit. Cependant le récit est partout accompagné de l'action. C'est un fait bien connu que la plupart des gens se souviennent mieux de ce qu'ils voient que de ce qu'ils entendent. Le bon maître Des-Masures renforce l'instruction verbale en y ajoutant un spectacle visuel. Les trois pièces représentent donc dans une certaine mesure des sermons dramatisés. Parfois on peut presque s'imaginer un lecteur à haute voix qui se tient assis d'un côté de la scène (comme dans l'opéra l'Histoire du Soldat de Ramuz) pendant que les acteurs représentent d'un autre côté les faits dont il parle. La différence est que chez Des-Masures les mots sont mis dans la bouche des acteurs eux-mêmes.

Il faut quand même reconnaître que le résultat reste toujours peu passionnant. Il serait presque possible de justifier l'absence de toute tension dramatique en rappelant que le but de Des-Masures est l'édification. On ne peut rien apprendre dans un état de bouleversement; on doit au contraire rester calme. Mais cette justification perd beaucoup de sa valeur quand on cite l'exemple de Théodore de Bèze qui dans son Abraham Sacrifiant a su joindre très adroitement le côté didactique au côté

dramatique. Bien qu'il y ait une différence énorme entre l'étendue des deux oeuvres, ce qui explique en grande partie l'écart qui existe entre l'effet dramatique de l'un et de l'autre, on doit conclure que somme toute, l'élément dramatique a été beaucoup sacrifié à l'intérêt de l'édification.

Néanmoins, en attachant à son oeuvre le titre de tragédie, Des-Masures indique qu'il la conçoit comme appartenant au genre dramatique. Comme suite des observations qui précèdent nous concluons donc que Des-Masures conçoit comme théâtre toute oeuvre dans laquelle plusieurs personnes agissent et parlent devant un public. La tension dramatique n'est pas un élément nécessaire à une telle oeuvre; tout ce qu'il lui faut est un récit simple qui comprend plusieurs moments d'action qu'on peut représenter sur la scène. Cette méthode très répandue au moyen âge de représenter visuellement des idées pour les rendre plus frappantes même ici à trois pièces qui sont dramatisées mais peu dramatiques.

Quoique le but pédagogique de Des-Masures l'entraîne loin de la conception acceptée du théâtre ce n'est pas que le poète méconnaisse cette conception. Il la rejette volontairement avec les "passions et larmes / Que peuvent exprimer les autres écrivains,"¹¹ pour choisir la simplicité qui lui est préférable. Au sujet d'un théâtre contemporain qui s'efforce d'imiter la tragédie ancienne il dit:

11. Ep., vv. 198-199

... Mais l'action presente
 J'ay cependant rendue entierement exempte
 Des mensonges forgez, et des termes nouveaux
 Que plaisent volontiers aux humides cerveaux
 Des delicates gens, voulans qu'on s'estudie
 De rendre au naturel l'antique Tragedie. 12

C'est par **choix** et non par ignorance qu'il suit un autre chemin.
 Pourtant il donne à ses pièces le nom de "Tragédie".

Seulement ay voulu (laissant la marche à part
 Du brodequin tragique, et des terms le fard)
 Retenir, pour enseigne aux passans rencontrée,
 Le nom de Tragedie, et l'escrire à l'entree. 13

Est-ce qu'il conserve ce nom simplement à cause de la vogue de ce genre, qui lui prêterait peut-être quelque popularité instantanée ? S'agit-il ainsi d'un motif de psychologie commerciale? Il se peut que Des-Masures ait espéré attirer en le nommant ainsi un plus grand public. Il faut pourtant se rappeler le choix de noms dont il pouvait disposer - mystère, jeu, miracle, moralité, comédie ou tragédie. Quelqu'un dira peut-être que les pièces ressemblent plus à des mystères qu'à des tragédies. Il est vrai aussi que dans le prologue de David Fugitif, Des-Masures appelle la pièce "ce mystère."¹⁴ Il y a deux objections fondamentales à cette idée. D'abord les mystères n'avaient pour la plupart aucun sens symbolique. Leur fond était simplement religieux. Deuxièmement, tout en se rendant compte des possibilités pour la propagande qui se présentaient

12. Ep., vv. 169-174.

13. Ep., vv. 207-210

14. D.F., v. 25

dans les mystères, les Protestants les dénoncèrent pour plusieurs raisons. La représentation de Dieu sur la scène, à leur avis, était un acte d'impiété. La grossièreté des acteurs et de l'assistance, la contamination menaient à des désordres peu propres à cette sorte de sujet. Puisque le terme drame n'était pas encore d'usage commun, seul celui de tragédie pourrait convenir.

Or la tragédie classique est gouvernée par un grand nombre de règles qui ont été précisées par Horace et Aristote et au seizième siècle par Donat. Des-Masures reconnaît dans l'épître introductive qu'il ne suit pas fidèlement ces règles.

Afin donc qu'au theatre icelle j'accomode,
 Ici je represente, à l'ancienne mode,
 Quelques tragiques traits, lesquels je forme, autant
que la chose de soy me le va permettant. 15

Au cours de cette analyse nous verrons ces "quelques tragiques traits," dont parle Des-Masures. Il néglige pourtant la plupart des règles classiques ou il les interprète d'une façon personnelle. Les règles qu'il néglige sont les suivantes:

- la division des pièces en cinq actes n'est pas observée
- l'action ne commence pas in medias res, et une fois commencée elle ne se déroule pas avec la vitesse recommandée, étant beaucoup ralentie par les cantiques et les danses.

15. Ep., vv. 193-196.

- les événements sanglants ne se passent pas toujours hors de vue.
- plus de trois personnes assistent à une conversation à la fois.
- l'élément surnaturel n'en est pas exclu; au contraire il est tout à fait nécessaire à l'action.

En outre, bien que les pièces commencent assez paisiblement, aucune d'elles ne se termine par un dénouement funeste. Et la mort de Goliath ? - dira-t-on. Celle-ci est-elle vraiment funeste? A notre avis, et c'est aussi celui de M. Lebègue¹⁶, c'est plutôt un "événement heureux"; sa mort signifie avant tout la victoire des Israélites, le but désiré. D'après les règles classiques il faut aussi que les caractères ne soient ni trop bons ni trop mauvais pour qu'ils puissent susciter de la pitié et de la terreur. Au moyen de ces sentiments une catharsis doit être réalisée dans le cœur des spectateurs. Chez Des-Masures cette catharsis est remplacée par un but pédagogique.

D'autre part David, homme de Dieu, est-il donc le héros qui convient à la tragédie? Il est partout l'exemple parfait de la bonté, de la fidélité constante, de tout ce qu'il y a d'excellent. Dans un contexte non-religieux, les vicissitudes de sa vie auraient paru injustes car il semblerait être sans aucun secours; mais ici ce n'est pas le cas puisque Dieu le soutient toujours.

16. R. Lebègue, La Tragédie religieuse en France. Les débuts 1514-1573 (Paris: Champion, 1929). p. 456

Des-Masures a pourtant prévu ces objections en ce qui concerne le choix du nom tragédie:

Que si quelqu'un s'avance à reprocher ce point,
 Que la chose deduite au nom ne répond point,
 Et que sentir au vray ne fait ma basse vene
 Le Tragique, induisant à la fin de la scene
 Un spectacle piteux et miserable à voir:
 Pour response, je donne à entendre et savoir
 Que David, endurant tousjours nouvelle playe,
 Joue une Tragedie assiduele et vraye,
 Duquel ainsi la vie agitee en tout lieu,
 Est figure de Christ et des enfans de Dieu,
 Qui par croix, et misere, et peine rigoureuse,
 Contendent vaillamment à la victoire heureuse. 17.

Il est possible de tirer de ces aveux une conception de la tragédie et de la littérature en général qui serait tout à fait nouvelle à cette époque. C'est l'idée que la vie quotidienne pourrait être un sujet littéraire, qu'il ne faudrait pas toujours avoir recours aux dieux mythologiques, aux rois et aux princes comme héros tragiques. La vie apporte chaque jour une tragédie continuelle à beaucoup de gens qui ne peuvent que faire de leur mieux pour la surmonter. Cette attitude vis-à-vis de la littérature que Des-Masures semble avoir conçue déjà en 1563, ne deviendra acceptée que quelque trois siècles plus tard, quand commencera la vogue du Réalisme.

17. Ep., vv. 211-222.

Quelque deux cents ans après que Des-Masures a écrit ses tragédies, Lessing dans sa Hamburgische Dramaturgie reprendra cette conception d'un homme religieux comme héros tragique mais pour en nier la validité.

Pour lui un saint, un martyr, ou Jésus Christ lui-même ne peuvent pas être un bon sujet de tragédie. Bien qu'ils souffrent beaucoup sur cette terre, leur bonheur futur est trop assuré pour qu'ils puissent susciter la pitié et la terreur nécessaires à la tragédie classique. En parlant du théâtre français, il semble encore attendre la composition de la première tragédie qui soit digne du nom de chrétienne. Il continue:

Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessiert - Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäft der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle grosse und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen? 18

Cependant l'argument de Lessing n'est pas valable pour le public de Des-Masures. Pour ce public chrétien, l'existence du jugement supérieur et définitif de Dieu influencerait beaucoup sur son attitude envers toute pièce, qu'elle fût chrétienne ou non.

18. Lessing, Gesammelte Werke (München: Carl Hanser Verlag, 1959)
Die Hamburgische Dramaturgie 2. Stück p.338

Des-Masures estime donc que les troubles et les afflictions quotidiens sont eux-mêmes suffisamment tragiques. C'est une conception qu'on ne peut pas discuter bien qu'elle ne soit pas d'accord avec les règles et avec la conception classique. Par conséquent si les pièces de Des-Masures sont des tragédies, elles le sont d'une autre manière que ne le sont les Juifves de Garnier. Des-Masures se montre innovateur.

Il est innovateur surtout parce que pour lui la tragédie ne se distingue d'autres genres que par son sujet. Le dramaturge classique demande une action tragique; Des-Masures en exige aussi une quoique la définition qu'il en donne soit assez personnelle. Tous les deux commencent donc avec une matière semblable. Cependant tandis que le dramaturge classique doit observer plusieurs règles de structure qui sont invariables, Des-Masures se laisse libre de construire ses pièces comme il veut.

CHAPITRE II

LA STRUCTURE EXTERIEURE.

Des-Masures n'a jamais indiqué explicitement qu'il regardait son oeuvre comme une trilogie. Et pourtant c'est bien cette idée qu'elle évoque à première vue. Il y a trois pièces; elles ont des caractères communs, un héros commun. Mais les trois pièces qui composent une trilogie classique sont tout à fait indépendantes l'une de l'autre. Chacune peut être représentée seule sans souffrir aucune perte de sens. On ne peut pas en dire de même pour les pièces que nous étudions.

Des-Masures raconte trois incidents connexes pris dans la vie d'un seul homme. A chaque pièce appartient sa péripétie particulière, mais seule la première pièce pourrait/^{paraître} complète en elle-même. Les deux autres sont comme deux chapitres supplémentaires de la même histoire. La vraie fin, la vraie conclusion ne vient qu'à la fin de la troisième pièce. Celle-ci, quoique plus indépendante que le David Triomphant, se laisse mieux comprendre quand on a quelque connaissance de ce qui est déjà arrivé. Quant à la deuxième pièce sa péripétie dépend à la fois de ce qui précède et de ce qui suit. Séparée des autres pièces, elle souffre d'un manque d'action, d'une surabondance d'analyse qui est si nécessaire à David Fugitif.

Un examen plus détaillé des trois pièces autorisera ces constatations. Chaque pièce se joue sur trois plans - immédiat ou

physique, spirituel et symbolique.¹⁹ Le David Combattant décrit la victoire de David et des Israélites sur le Philistin Goliath. Cette pièce qui introduit les personnages, esquisse leurs qualités et leurs défauts, leurs espoirs et leur craintes. La caractérisation se fait et par les mots et par l'action. Il y a des scènes de bataille, il y a quelque attente, et pour terminer il y a un duel émouvant. Le problème immédiat qui est introduit au début - celui de Goliath et des Philistins - est résolu à la fin. L'action est donc intéressante et intégrale.

C'est là le plan physique. Sur le plan spirituel on trouve une autre guerre qui est celle que Satan fait à Dieu. La victoire que remporte David dans le duel contre Satan indique pour cette pièce la victoire définitive du Bien. Puisque le but de Des-Masures est de faire ressortir la constance de Dieu et le bonheur de ceux qui y croient, ce but a été atteint et on peut en finir là. Sur ce plan aussi la pièce est donc complète.

19. Pour rendre la discussion plus commode nous séparons ici les deux symbolismes qui se trouvent dans l'oeuvre. Nous appelons celui qui représente la lutte des Protestants, le plan spirituel tandis que nous conservons le nom de plan symbolique pour le symbolisme plus personnel qui représente le cas de Des-Masures lui-même.

Il y a pourtant le troisième plan qui est le plan symbolique. A l'égard de celui-ci la pièce reste inachevée. A la fin de la pièce David, c'est-à-dire Des-Masures, attend encore la récompense de son service qui lui a été promise. Si la pièce s'était terminée là, sans aucune suite, il serait sans doute permis de s'imaginer le bonheur de David à cet égard. Mais Des-Masures ne veut pas terminer là. Au contraire il prépare déjà la suite de l'histoire. Les indications importantes sont mises dans la bouche des Troupes:

Troupe:

.....
 Et puis souvent les Rois et Princes
 Promettent citez et provinces,
 Et tout ce qu'on peut dire mieux;
 Mais il en est peu sous les cieux
 En qui soit ferme l'assurance.

Demie Troupe:

Vaine est en eux toute esperance
 Nous voyons souvent les meilleurs
 Donner ce qui est deu ailleurs
 A un flatteur, qui leur fait croire
 Quelque mensonge pour leur gloire. 20

C'est là l'introduction d'un thème qui n'est pourtant développé que dans David Triomphant. Là où cette première mention se trouve, elle passe presque inaperçue mais on s'en souvient plus tard. Et pour nous c'est la première preuve que les pièces doivent être lues ou représentées ensemble et non isolées l'une de l'autre. 21

20. D.C., vv. 337-346

21. Nous ne voulons pas dire que les représentations doivent avoir lieu toutes pendant une seule soirée. Une telle constatation serait en opposition avec l'évidence textuelle. Nous insistons seulement sur les rapports très étroits qui existent entre les trois pièces.

Ces trois plans se retrouvent dans David Triomphant. Cette pièce fournit le spectacle d'un revirement de fortune qui est soudain mais non pas tout à fait imprévu. Au début et pendant à peu près les trois-quarts de la pièce David est triomphant, ce qui justifie le choix du titre. Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'il doit s'enfuir pour avoir la vie sauve.

Qu'est-ce qui provoque ce revirement? Il n'y a pas de luttes acharnées ni physiques, ni verbales. Le seul moment d'activité, quand Saül attaque David avec son javelot, n'est pas représenté sur la scène; au contraire il est raconté par Jonathan à Michol. Cela est caractéristique de toute cette pièce qui est très analytique. Tout le monde parle beaucoup mais on agit peu. Ils font connaître leur coeur et leurs intentions à travers leurs paroles. Le résultat est une subtilité qui, quoique très intéressante, est très peu dramatique.

En outre il y a dans cette pièce beaucoup de cantiques et de danses qui constituent un mélange étrange. Il nous semble que la raison pour laquelle on trouve ici tant de parties musicales est que l'auteur a reconnu le manque d'intérêt que cette pièce analytique comporte. Il a voulu en mettre en se servant d'un moyen qui appartient plus aux spectacles qu'aux tragédies. Nous ne voulons pas nier la valeur de David Triomphant; il y a là beaucoup de caractérisation fine et qui est indispensable à l'ensemble. C'est que Des-Masures n'a pas eu le talent d'un Racine pour dépeindre des caractères d'une façon dramatique. En dépit de tous ses

efforts il n'a pas pu éviter que la pièce ne traîne.

Pourtant une crise importante (nous espérons montrer plus tard que c'est la crise centrale de l'ensemble) se trouve dans cette pièce - la fuite de David. Comme nous l'avons déjà dit, la pièce commence par le triomphe de David qui dure au moins pendant les trois-quarts de la pièce. Cependant il est intéressant de noter qu'on met en doute presque tout de suite la valeur du titre, David Triomphant. La disgrâce et la fuite du héros dominant tellement qu'on a de la peine à se rappeler son triomphe. La cause en est la façon dont on insiste partout sur l'infidélité des rois et sur les machinations des ennemis de David. On peut les regarder comme des questions qui sont à résoudre dans cette pièce et en ce cas la résolution serait la fuite de David et la victoire définitive de ses ennemis - résolution peu satisfaisante. D'autre part - et c'est notre avis - la fuite de David représente la cristallisation du problème qui ne va être résolu que dans la pièce suivante. Même sur le plan immédiat, David Triomphant reste donc inachevé.

Il l'est certainement aussi sur le plan spirituel. Le vainqueur à ce point semble être Satan; il serait impossible ^{de}/croire que Des-Masures ait pu avoir l'intention d'en finir là. Il faut que Dieu triomphe avant que l'oeuvre puisse se terminer.

A partir d'ici le plan symbolique et le plan immédiat du sort de David sont très proches. Il y a pourtant cette différence que tandis que sur le plan immédiat il est possible de considérer le sort de David comme complet, dans chacune des pièces prises séparément, il faut toujours les examiner toutes les trois ensemble quant au plan symbolique. Pour celui-ci il n'existe pas de péripétie dans la première pièce, et il n'y en a qu'une partie dans la deuxième. Nous avons déjà parlé de la crise de David comme de la crise essentielle à l'ensemble. C'est dans ce contexte symbolique que nous voulons l'indiquer.

Des allusions à l'infidélité du roi à tenir sa promesse abondent dans David Triomphant. La première est exprimée par David lui-même:

... Mais aussi say-je bien
 Qu'il n'est Prince mortel, tant soit homme de bien,
 Qui ait garde en soy la fermeté requise.
 Maint et maint controuveur lui pallie et desguise
 Le vray par faux rapports: et la foy bien souvent,
 Branlante, il esracine, et fait voler au vent. 22.

Le problème posé dans la première partie (David Combattant) est développé et atteint même sa crise dans la deuxième pour n'être résolu que dans la troisième. La deuxième partie, David Triomphant reste donc une pièce inachevée sur tous les plans.

Reprenant l'histoire là où David Triomphant s'est terminé, David Fugitif donne la réponse définitive à tous ces problèmes - 1° David est pardonné et choisit de se sauver hors des terres de Saül; 2° Dieu est vainqueur; 3° les rois sont estimés toujours changeants, étant des hommes sur lesquels on ne peut pas compter.

L'étroitesse des liens entre les trois pièces est la preuve que nous avons affaire moins à une trilogie au sens classique qu'à une seule pièce divisée en trois parties et qui traite de la vie et de la destinée d'un seul homme. La source biblique de ces parties évoque les longs mystères qui s'étendaient sur de nombreuses journées et qui chaque jour représentaient un incident de plus dans une série. A notre avis Des-Masures, prenant exemple sur les trilogies classiques, a limité à trois le nombre de ses parties. Il développe une seule intrigue qui traverse l'ouvrage entier. Nous ne pouvons pas vérifier incontestablement cette opinion mais elle nous semble très probable, car le moment choisi par Des-Masures pour terminer son oeuvre est tout à fait arbitraire.²³ Le poète aurait pu continuer à illustrer sa leçon en suivant plus longtemps la vie de David.

23. Nous nous rendons compte de la possibilité qu'une conclusion à ce point ait été nécessitée par les exigences de son symbolisme.

A l'égard de la forme extérieure on peut donc dire en conclusion qu'elle est un mélange de la trilogie classique et de la structure en série des mystères.

CHAPITRE III

LA STRUCTURE INTERIEURE.

I. LES PROLOGUES ET LES EPILOGUES.

Ce qui nous frappe tout d'abord dans la structure intérieure, c'est la présence de prologues et d'épilogues. Ceux-ci, qui dérivent de la comédie latine de Plaute et de Térence, se trouvent aussi dans les mystères et dans les comédies sacrées. Nous essayerons de démontrer dans quelle mesure Des-Masures a été influencé par ces deux modèles. Nous laissons de côté le prologue et l'épilogue tels qu'ils se trouvent dans la tragédie classique de l'antiquité, où ils ne sont pas séparés de la pièce comme ils le sont chez Des-Masures.

Cette séparation²⁴ est le premier point de rapprochement entre les pièces de Des-Masures et la comédie latine. A cet égard les mystères et les comédies sacrées ont aussi imité les Latins.

Dans la tragédie gréco-latine, le prologue est débité par un personnage tragique; au contraire chez Plaute et Térence, il est généralement prononcé par un acteur anonyme, qui parle au nom de l'auteur; il en est ainsi dans les pièces de Des-Masures . . . 25

24. Cette séparation n'est que structurale. Nous espérons démontrer plus tard que le prologue et l'épilogue sont des éléments essentiels à l'oeuvre entière.

25. Lebègue, La Tragédie religieuse en France, p. 296, n.5

Plaute et Térence n'ont pourtant pas pratiqué l'emploi de l'épilogue dans la même mesure que celui du prologue. Alors que certains épilogues sont débités par le même personnage anonyme que le prologue, d'autres ne sont que de courtes additions au discours de celui qui parle le dernier. Néanmoins, quoique peu développé, le modèle se trouve bien chez les Latins. A l'époque de Des-Masures on trouve deux façons de concevoir les prologues et les épilogues. Bèze, comme Des-Masures, introduit dans sa pièce un acteur anonyme. Garnier, d'autre part, suit le modèle tragique. Quoique les pièces de Des-Masures, Bèze et Garnier portent toutes le nom de tragédie, la moitié d'entre elles, en ce qui concerne le prologue et l'épilogue, suivent la structure de la comédie latine.

L'épilogue de David Fugitif commence ainsi:

C'est luimesme, Seigneurs, cestui-ci luimesme est-ce
 Qui premier au theatre entrant, vous fit promesse
 De s'y représenter. Je m'y suis donc remis
 Afin de satisfaire à ce que j'ay promis. 26.

Ce discours fait allusion aux derniers mots du prologue de la même pièce:

26. D.F., vv. 2345-2348

Moy, aussi bien que vous, sans plus cuir me faire,
 Je vay pour quelque temps escouter, et me taire.
 Vous me verray encor! Je ne vueil aller loin.
 Seulement à l'escart je gagneray ce coin: 27

Il est donc évident que c'est le même acteur qui débite et le prologue et l'épilogue. La liste des personnages témoigne de ce fait aussi, car elle ne comprend qu'un prologue sans faire mention d'un épilogue indépendant.

En se servant ainsi d'un acteur anonyme qui ne porte d'autre nom que celui de prologue ou d'épilogue, Des-Masures suit la tradition latine. Pourtant, quoique le prologue latin soit parfois assez long, l'épilogue, lorsqu'il y en a ^{un,} est toujours très court. Même chez les Grecs l'épilogue n'est jamais aussi long qu'il l'est chez Des-Masures. Nous verrons plus tard les raisons de cette longueur inusitée.

Les quatre vers tirés du prologue de David Fugitif que nous venons de citer, offrent une seconde indication importante. L'emploi de l'adjectif démonstratif "ce" pour qualifier le substantif "coin" dans le dernier vers conduit à penser que l'acteur qui débite le prologue reste exposé aux regards des spectateurs jusqu'au moment où il se relève pour conclure la pièce avec l'épilogue. Cet acteur n'a d'autres rôles à jouer que ceux

du prologue et de l'épilogue. Le fait que le rôle du prologue est compris dans la liste des personnages témoigne aussi de ce fait. Or, le "prologus" ne se trouve jamais dans la liste des personnages des pièces latines dans les éditions que Des-Masures aurait pu consulter. Dans le cas d'un prologue anonyme, l'acteur qui jouait le rôle, aurait-il un autre rôle à jouer aussi? Dans le Poenulus de Plaute, celui qui débite le prologue annonce qu'il va changer de vêtements: "Ego ibo, ornabor." ²⁸ Chez Des-Masures il y a donc, entre le rôle du personnage du prologue et les autres rôles, une certaine séparation qui n'existe pas chez les Latins. Le fait que le poète juge le prologue et l'épilogue assez importants pour leur donner un rôle indépendant offre une première preuve de leur caractère essentiel.

Pourtant le prologue s'identifie très étroitement et de façon différente avec les autres acteurs. Il parle la plupart du temps au pluriel, se servant de la forme "nous":

Si nous, de nostre part, en vain venus ne sommes,
Nous voulons vous monstrier à tous, femmes et hommes. 29.

Quoiqu'il soit très évident que le prologue parle au nom de Des-Masures il ne le dit pas expressément. L'emploi de la forme "nous"

28. Plaute, Poenulus, (London; Loeb Classical Library, Heinemann, 1932) Vol. IV, v. 123.

29. D.F., vv. 3-4

crée l'illusion d'un homme qui est le porte-parole non seulement des idées de l'auteur de la pièce mais aussi des idées de tous les acteurs qui y prennent part. D'autre part les prologues latins et surtout ceux de Térence abondent en allusions à "notre poète", "notre auteur". Le prologue y semble garder une certaine distance entre lui et les autres acteurs, d'une part et entre lui et l'auteur, de l'autre. Chez Des-Masures, au contraire, cette sorte de séparation n'existe pas du tout.

Cette identification étroite entre le prologue et ses collègues, qui se trouve chez Des-Masures, est notre deuxième preuve que le prologue et l'épilogue sont des parties intégrantes de la pièce. On ne doit pas les regarder comme des éléments étrangers à l'action (comme le sont l'épître à Le Brun et le sonnet au lecteur; c'est pour cette raison que nous ne les étudions pas ici) mais comme le vrai début et la vraie fin de chaque pièce. En lisant ou en représentant les pièces il ne faut pas omettre ces parties essentielles.

En ce cas celles-ci doivent avoir une fonction valable pour l'ensemble. A vrai dire, elles en ont plusieurs. D'abord les prologues sont tous protatiques dans une certaine mesure, les uns plus que les autres. Ils introduisent l'action, les caractères et les lieux. Nous pourrions en relever un assez grand nombre d'exemples dans le prologue de David Triomphant:

Regardez un David, pour le suivre à la trace,
 Lequel est inspiré d'une divine grace.
 C'est lui qui le premier parlera: et pourrez
 L'ouïr, avec lequel Jonathan vous orrez.
 Eux, leurs freres ensemble, et autres hommes, tiennent
 Compagnie à Saul, et de la guerre viennent.
 Là sont-ils tous campez à ceste heure au chemin:
 Et là est Gabaa, ville de Benjamin,
 Où ils vont arriver. Hors ceste ville un choeur
 De dames sortira au devant du veinqueur.
 Là dedans sont encor', sans la troupe d'icelles,
 La Royne Achinoam, et ses filles pucelles,
 Qui attendent le Roy, comme vous pourrez voir. 30.

Cette fonction du prologue se trouve dans l'Abraham Sacrifiant de
 Bèze, dans les mystères et les comédies sacrées et aussi chez Plaute;
 elle manque chez Térence, dont les prologues traitent moins de la pièce
 qui va suivre que de l'auteur lui-même.

Celui-ci profite pourtant d'une autre fonction du prologue - c'est
 la demande du silence. Celle-ci se trouve non seulement chez Térence mais
 aussi chez tous les autres auteurs et dans les autres genres dont nous
 venons de faire mention. Des-Masures a pu la trouver dans n'importe
 laquelle de ces oeuvres. En outre une telle réclamation était un
 élément très nécessaire au théâtre populaire de l'époque.

On dirait que les gens du moyen âge, comme ceux de l'époque de
 Térence, n'étaient pas habitués à se taire quand on commençait de jouer.

Des demandes du silence se trouvent semées partout dans les prologues des mystères, des comédies sacrées et des comédies latines. Parfois elles se prolongent même jusque dans la première partie de la pièce elle-même.

Le prologue de Heauton Timorumenos nous apprend que TERENCE a dû réclamer le silence d'un auditoire tapageur:

Adeste aequo animo; date potestatem mihi
 Statariam agere ut liceat per silentium,
 Ne semper seruos currens, iratus senex,
 Edax parasitus, sycophanta autem impudens,
 Auarus leno adsidue agendi sint seni
 Clamore summo, cum labore maximo.

31

Des prologues de Des-Masures nous avons tiré trois exemples de ce genre de supplication:

Pour quoi faire il convient que le bruit et le plaid
 Cesse de toutes parts ...

32

Si donc vous desirez qu'un tel plaisir vous plaise,
 Vous nous rendrez ce bien que sans bruit et à l'aise
 Nous soyons escoutez, ensemble ayons de quoy
 Nous contenter de vous, et du silence coy.
 He Dieu! ne vaut pas bien la celeste matiere
 D'estre escontee en paix et patience entiere?

33

Plus de la moitié du prologue de David Fugitif est consacrée à une longue demande de silence, demande qui devient parfois assez familière, surtout au sujet de ces femmes qui ne peuvent pas se taire:

31. TERENCE, Heauton Timorumenos. (London: Loeb Classical Library, Heinemann, 1931) Vol. I, vv. 35-40

32. D.C., vv. 54-55.

33. D.T. vv. 9-14.

Tenez-vous donc en paix, je vous en admoneste.
 Mais quelqu'une (autrement continente et honneste)
 Ne se peut contenir de dire entre ses dents,
 Qu'elle a peine à serrer sa langue là dedans.
 Or quiconque elle soit, à donner audience
 Elle n'aura besoin de longue patience.
 Combien qu'une minute à quelque heure endurée
 Pour une femme soit de trop longue durée:
 Pour deux heures ou trois sans plus faut qu'elle endure. 34

Une des fonctions du prologue est donc celle de faire taire les interruptions des spectateurs pour que les acteurs puissent jouer en toute tranquillité. Pour que l'assistance ne manque aucune partie de la pièce, on lui laisse donc le temps de s'accoutumer au fait qu'on va jouer et qu'il faut écouter. Ayant ainsi fixé l'attention de l'auditoire, le prologue en éveille l'intérêt en lui racontant quelques détails au sujet de la pièce, de ses caractères et de son action, dans le but de le rendre attentif à tout ce qui va suivre. Parfois ces détails font un résumé de ce qui est déjà arrivé, comme on en trouve dans les romans feuilletons. Par cet emploi du prologue Des-Masures se rapproche peut-être encore plus des films par épisodes dans lesquels, pour permettre de se rafraîchir la mémoire, on présente toujours au début des scènes tirées de la dernière partie de l'épisode de la semaine précédente.

Pourtant le prologue a une troisième fonction qui est celle d'insister sur la valeur morale et édifiante de la pièce. La source n'est pas cette fois la comédie latine mais plutôt les mystères et les comédies sacrées, dont le but était aussi l'édification morale. La source est sans doute l'Eglise elle-même qui essaye de conduire les hommes dans le chemin de la moralité. Quoique présentée dans une certaine mesure dans tous les prologues, cette fonction est beaucoup plus développée dans les épilogues. Nous voulons les étudier ensemble à ce propos.

Les spectateurs ne doivent pas quitter la salle sans avoir reçu des exhortations à bien apprendre les leçons qu'ils ont vu représentées. Pour qu'ils ne puissent pas se tromper à l'égard de ces leçons, l'épilogue les annonce encore une fois, très simplement et très nettement:

Racontez hardiment du Seigneur les merveilles

 Voyez ici la foy, et la ferme esperance,
 Et que c'est de fonder en Dieu son assurance
 Considérez la forte et superbe hauteesse
 Succombante au pouvoir de l'humble petitesse. 35.

Ce n'est pas accidentellement que cet aspect s'est trouvé dans les prologues. Quand on lit un livre ou qu'on voit une pièce, il vaut mieux qu'on ait quelque orientation particulière; il faut savoir vers quel but l'auteur veut diriger l'attention de ses lecteurs ou de son

auditoire et surtout quand le but est moral, mais il faut aussi souligner et renforcer l'intention moralisante de la pièce dans un épilogue qui la terminera.

Il ne reste maintenant qu'un dernier aspect de l'épilogue à faire remarquer qui, en la rattachant intimement avec le prologue, fait de chaque récit un élément dans une pièce en série. Les épilogues achèvent l'histoire racontée dans la pièce qui vient de terminer, et ils annoncent ce qui va arriver dans la suivante:

Seigneurs, les Philistins courent plus que le pas
 Ils ont peur d'Israel, ils ne reviendront pas.
 N'attendez pas aussi ceux qui courent après:
 Car le lieu où ils vont suivans n'est pas si pres,
 Que de trois jours encor' revenir on les voye.
 Ils s'en vont de Sarim tenir toute la voye.
 Jusques en Accaron vont ceux qui sont en fuite:
 Jusqu'à là les suivans vont faire la poursuite.
 Ils ont bel à courir, il y a longue traite. 36.

C'est là une manière bien délicate de dire que la pièce est terminée mais que, si on veut revenir dans trois jours, on en apprendra la suite. L'épilogue fait donc de la réclame pour la pièce qui doit suivre en éveillant déjà la curiosité des spectateurs.

Des-Masures a pu trouver chez Plaute ce rôle tout spécial qu'il

attribuait à l'épilogue. Dans la Casina de cet auteur l'épilogue termine l'action en disant:

Spectatores, quod futurumst intus, id memorabimus.
haec Casina huius reperietur filia esse ex proximo
eaque nubet Euthynico nostro erili filio.

37

Cependant l'anticipation qui est éveillée chez Des-Masures manque dans l'épilogue de Plaute.

Dans cette partie nous avons discuté les diverses raisons pour lesquelles les prologues et les épilogues doivent être regardés comme parties intégrales de la structure de l'oeuvre. En outre nous avons démontré qu'à ce propos aussi deux influences principales ont eu leur effet sur Des-Masures: bien qu'il imite pour la plupart l'emploi du prologue et de l'épilogue chez les Latins, il a aussi subi une certaine influence des mystères, laquelle se manifeste surtout dans l'épilogue, mais n'est pas absente du prologue.

Puisque l'emploi du prologue et de l'épilogue chez Des-Masures ressemble beaucoup à ce que nous remarquons dans l'oeuvre de Bèze, il aurait été très simple de dire que Des-Masures n'a pris modèle que sur Bèze. Pourtant il y a entre les deux écrivains des différences subtiles qui sont en grande partie le résultat de la structure tripartite de

37. Plaute, Casina, (London: Loeb Classical Library, Heinemann, 1932) Vol. II, vv. 1012-1014

Des-Masures. En dépit des ressemblances évidentes nous soutenons donc que le rapport entre les deux poètes n'est qu'un rapport de sources communes.

En conclusion nous pouvons dire que, tandis que l'idée du prologue et de l'épilogue venait sans doute de la comédie latine, son emploi par Des-Masures s'accorde avec la technique d'une pièce en série, technique empruntée aux mystères.

II. LES PAUSES

A côté d'une première division en trois pièces, il y a une autre série de divisions à l'intérieure de chacune des pièces. Ce sont les pauses. On trouve le mot "pause" à plusieurs reprises dans le texte lui-même, lequel doit évidemment marquer quelque solution de continuité dans l'action. Aujourd'hui on s'attendrait à trouver plutôt les mots "actes" et "scènes" pour indiquer les divisions du texte. Or, dans la comédie latine la division en actes n'existait pas encore; on n'y trouvait que celle des scènes. Les trois David, sans actes et scènes, ressembleraient plutôt aux tragédies grecques, telles qu'on les trouvait dans leur état primitif. Les divisions structurales que l'on trouve aujourd'hui dans les pièces grecques imprimées ne sont que des additions postérieures. Ce sont les théoriciens classiques - Aristote,

Horace et plus tard Donat - qui ont introduit la conception d'une tragédie divisée en cinq actes. Nos trois pièces présentent huit, trois et cinq "pauses", arrêts ou changements de l'action, qui cependant ne correspondent pas à ce que nous entendons par des actes dramatiques.

Ce n'est donc ni dans la comédie latine, ni dans la tragédie grecque, ni chez les théoriciens classiques que Des-Masures a pris l'usage des pauses. Des semblables divisions abondent pourtant dans les mystères et sont présentes aussi dans l'oeuvre de Bèze. Dans son livre - Music in the French Secular Theatre, Howard Mayer Brown essaie de définir le sens et le rôle des pauses trouvées dans les mystères:

"Any definition of the term "pause" should be broad enough to take into account all of the possibilities just discussed. Apparently it did not have one specific meaning - nor is there any reason why it should. As an interlude, or interruption to the stage action, a pause was most frequently instrumental. But it was not always even musical. And the term itself conveys nothing specific about the sort of music which was performed. A pause could be anything from the simplest to the most elaborate instrumental piece available, depending upon the exigencies of the text. . . . "

38

Il s'ensuit que pour M. Brown les pauses pouvaient être des interludes musicaux, parfois assez courts et distribués à travers la

38. Howard Mayer Brown, Music in the French Secular Theatre, 1400-1550 (Cambridge, Mass: Harvard U.P. 1963) p. 143

pièce tout entière. Or, déjà dans le théâtre grec, si une interruption était inévitable, l'auteur exprimait ses regrets et remplissait le silence d'un "pont" musical.

Il est impossible de vérifier si les pauses chez Des-Masures entrent dans cette catégorie de pauses musicales, mais leur distribution dans chaque pièce donne à cette théorie une certaine probabilité. Le David Triomphant en offre le nombre le plus restreint, à savoir trois. Or, cette pièce est celle qui comporte déjà le plus grand nombre de parties musicales intégrées dans le texte de la pièce. Il serait donc naturel qu'il y eut moins d'interludes musicaux. Nous ne voulons pas trop insister sur ce point car à notre avis le manque de preuves incontestables est assez évident. En outre il nous semble que Des-Masures a employé la pause dans un but tout autre que celui de servir de simple intermède musical.

"In most plays the presence or absence of pauses does not conform to any pattern; they are not used consistently."³⁹ La distribution des pauses dans les mystères ne suit aucun plan régulier. Par contre, dans la pièce de Bèze, on a cru leur trouver un emploi plutôt systématique. Deux pauses divisent la pièce d'Abraham Sacrifiant en trois parties qui ressemblent beaucoup à des actes. Les pauses indiquent un changement de

39. Ibid., p.144

lieu évident, mais leur fonction essentielle ne peut pas être celle de ce genre de division puisque la troisième partie se joue dans deux lieux différents. Une pause, comme la fin d'un acte, semblerait plutôt indiquer que chaque portion du texte, située entre deux de ces pauses, comporte sa propre unité.

Dans nos trois pièces, la distribution des pauses n'est pas un effet du hasard comme dans les mystères, ni d'un système évident, comme dans l'œuvre de Bèze. A première vue, c'est le caprice qui semble en gouverner l'emploi. Le nombre varie dans chaque pièce; les intervalles entre les pauses ne sont pas tous de la même longueur. Toutes les pauses, à l'exception de deux cas anormaux, indiquent un changement de lieu. Les deux exceptions à ce modèle se retrouvent dans la septième partie de David Combattant⁴⁰ et dans la troisième partie de David Triomphant.⁴¹ Cependant, comme chez Bèze, ce n'est pas là la fonction essentielle de la pause, puisque les changements de lieux ne sont pas toujours accompagnés d'une division du texte. On saute souvent d'un lieu à un autre sans aucune coupure, comme il est arrivé, par exemple, dans la sixième partie de David Combattant.⁴² Enfin, la simple entrée en scène d'un nouvel acteur ne rend pas toujours nécessaire une pause.

40. D.C., v. 1445. 41. D.T., v. 1097. 42. D.C., vv. 1009-1444.

Les parties qui sont entre les pauses peuvent pourtant se diviser en trois groupes généraux. Elles ressemblent parfois à des scènes, parfois à des actes. Là où le lieu et les acteurs ne changent pas, nous avons l'impression d'une scène; là où ils changent beaucoup, d'un acte. Mais les parties qui entrent dans une catégorie aussi facilement établie sont assez rares. La plupart d'entre elles appartiennent à un troisième groupe qui sont comme des scènes doubles, qui traitent successivement de l'action dans deux lieux différents. Ce soupçon de l'ordre, quoique bien faible, distingue les pièces de Des-Masures des mystères où le hasard l'emporte toujours sur tout système net.

On peut intituler ainsi les neuf parties de David Combattant

Scène (vv. 57-284)

scène (vv. 285-484) - où on n'entend que la voix de Goliath sans connaître l'homme, situation rendue assez invraisemblable par la mise en scène elle-même. Cette partie est donc une scène double dans laquelle on souligne pourtant en particulier le côté israélite.

scène-double (vv. 485-636)

scène-double (vv. 637-868) - quoiqu'au début David et Isaï se parlent à quelque distance l'un de l'autre, nous préférons y voir un seul lieu.

scène-double (vv. 869 - 1008)

acte (vv. 1009 - 1444)

scène (vv. 1445 - 1508)

scène (vv. 1509 - 1578)

acte (vv. 1579 - 1808)

Chaque partie de David Triomphant représente un acte. Dans David Fugitif les parties sont disposées de la façon suivante:

acte (vv. 57 - 880)

acte (vv. 881 - 1412)

scène-double (vv. 1413 - 1656)

acte (vv. 1657 - 2124)

scène (vv. 2125 - 2258) le fait qu'au milieu de cette partie il y a un vrai déplacement du lieu de l'action serait peut-être un argument en faveur d'une scène qu'on pourrait appeler "double". Nous préférons l'appeler "mouvante" puisque les acteurs ne changent pas. Il n'y a pas de solution de continuité quant aux discours; on suit les deux acteurs, qui se déplacent hors du camp de Saül et arrivent sur la colline.

scène (vv. 2258 - 2344).

Le tableau que nous avons ainsi étudié semble indiquer que Des-Masures aurait voulu prendre modèle sur Bèze en présentant dans chaque partie un moment complet de l'action. Pourtant l'influence des nombreuses pauses trouvées dans les mystères est partout très évidente et détruit l'impression d'un ordre voulu. L'exemple le plus frappant est David Combattant qui, par le nombre des parties, et par leur caractère simple suit assez fidèlement la structure des mystères.

De quelle manière Des-Masures se sert-il donc de la pause ? Nous avons déjà noté qu'une pause peut servir à marquer un déplacement du lieu de l'action, mais que ce n'est pas sa fonction essentielle. Parfois la pause sert aussi à indiquer l'écoulement du temps comme à la fin de David Fugitif.⁴³ Mais cet usage n'est nullement absolu. Des-Masures a su marquer d'une autre façon un espace temporel sans rompre au même point la continuité de l'action et des discours. A un certain moment il obtiendra l'effet voulu par une description;⁴⁴ à un autre en déplaçant le lieu de l'action sans aucune pause.⁴⁵ Il l'accomplit souvent en se servant d'un seul acteur qu'il accompagne dans son déplacement;⁴⁶ parfois cependant ayant lui-même assisté au commencement du voyage d'un acteur, il se transportera à la destination de ce dernier pour y attendre son arrivée.⁴⁷

43. D.F., v. 2259

44. D.T. vv. 316-317

45. D.C. vv. 1008-1131

46. D.C. vv. 105-164

47. D.T. vv. 1096-1475

En présence de cette diversité de moyens pour marquer l'écoulement du temps on ne saurait que conclure que cet emploi de la pause est plutôt accidentel.

Nous avons ainsi établi deux fonctions possibles de la pause. Aucune d'entre elles cependant n'explique cette division de façon pleinement satisfaisante. Il se peut en effet que ce soit le hasard qui, tout autant que dans les mystères, décide l'emploi que Des-Masures en fait. Il est également possible que Des-Masures en ait voulu faire un emploi voulu, délibéré, mais jamais pleinement réussi. Cependant une troisième possibilité existe. Elle servira surtout à expliquer le grand nombre de parties courtes qui se trouvent à la fin de David Combattant et de David Fugitif. La fin de ces deux pièces est pleine d'action, d'émotion, de mouvement. Tout comme le romancier qui compose de courtes phrases pour traduire l'urgence qu'il ressent dans son cœur, Des-Masures divise en plusieurs petites parties la matière dont il aurait pu faire un seul acte. Une preuve de cette constatation est la longueur des parties dans la pièce où l'action manque de rapidité - David Triomphant.

C'est là un principe directeur possible qui expliquerait la division par pauses et qui ne contredirait pas le désir de suivre le modèle donné par Bèze. A notre avis, la fonction principale de la pause, que Des-Masures aurait voulu imiter, est pareille à celle du modèle que nous lui donnons.

Chaque partie si petite qu'elle soit, a sa propre unité. A vrai dire, la force de cette unité est parfois détruite par la brièveté des parties.

Il est pourtant possible de voir dans chaque partie une péripétie individuelle, qui annonce souvent la morale essentielle à l'oeuvre. En examinant, à titre d'exemple, la troisième partie de David Combattant⁴⁸ on trouvera deux luttes: d'abord une lutte spirituelle dans laquelle David s'engage contre Satan et d'où il sort vainqueur; et ensuite la lutte physique des Israélites contre les Philistins. Goliath invite un représentant des Israélites à venir se battre contre lui seul, mais personne n'ose accepter l'invitation. La juxtaposition de deux plans d'une seule lutte sert à annoncer que si on imite David et qu'on se fie à Dieu on sortira vainqueur.

Cette troisième partie offre un exemple d'une nouvelle caractéristique de l'oeuvre à laquelle nous avons déjà fait allusion. Ce sont les scènes doubles. Ces parties offrent deux scènes parallèles que l'auteur a intégrées en une seule. Elles présentent l'action vue de deux côtés différents. Elles les rapprochent pour les mettre en juxtaposition l'une et l'autre. Il est intéressant de noter les nombreuses occasions où le personnage de Satan sert de lien entre les manifestations du bien et du mal. Dans la troisième partie de David Combattant, par exemple, ce rapprochement et cette juxtaposition ont lieu entre deux niveaux de la pièce; entre le niveau physique et le niveau spirituel; on les observe placés entre deux côtés physiques qui s'opposent, comme dans la cinquième partie de la même pièce.⁴⁹ Il y a en

48. D.C., vv. 485-696.

49. Ibid., 869-1008



effet des parties séparées où cette même structure parallèle est employée afin de rapprocher et d'opposer deux parties entières. Dans David Triomphant la première partie,⁵⁰ qui montre ce qui se passe dans l'armée, s'oppose à une deuxième,⁵¹ qui représente ce qui arrive dans la ville.

Quoique l'emploi des pauses chez Des-Masures semble, à première vue, être aussi capricieux qu'il l'est dans les mystères, ce court examen montre la possibilité d'un plan particulier que Des-Masures aurait voulu suivre, à savoir, une division de ses pièces d'après des moments complets de l'action. Empruntant les éléments de division qu'il trouvait dans les mystères, il les employa d'une manière qui témoigne d'une influence possible des théoriciens classiques et surtout de Théodore de Bèze, bien que l'emploi chez Des-Masures ne soit pas si nettement ordonné. C'est l'hésitation entre les "scènes simples", les "scènes doubles" et les "actes" qui donne à nos trois pièces l'aspect désordonné qu'elles possèdent.

50. D.T., vv. 69-390.

51. Ibid., vv. 391-1096

III. LE CHOEUR

Le troisième élément principal de la structure intérieure est le chœur. Dans le texte de *Des-Mesures*, le mot chœur est remplacé par celui de troupe. Cependant le rôle des troupes dans les pièces correspond jusqu'à un certain point à celui d'un chœur.

Dans la tragédie grecque le chœur est un élément très important. Il représente l'origine même de cette forme dramatique et dans la vieille tragédie il joue un rôle essentiel. Même dans des pièces plus récentes où le caractère fondamental du chœur a disparu, ses discours lyriques font toujours partie intégrale du texte. Arthur H. Palmer et Jay G. Eldridge, dans l'introduction à leur édition critique de la *Braut von Messina* de Schiller résumant succinctement l'histoire du chœur à travers la tragédie gréco-latine :

In Aeschylus the Chorus was supreme, as indeed from its parent-relation to tragedy is most natural; in Sophocles it is subordinate to the dialogue; in Euripides the connection of the chorus with the action is many times slight; while in Seneca this connection disappears entirely, and the Chorus freely absents itself from the stage during the action. It came then to be used merely to fill in between the acts.

52

Les fonctions du chœur tragique sont multiples. Il est messager, confident, commentateur, interprète, prophète; il établit le ton dominant de la pièce, l'atmosphère dans laquelle elle se joue. La plupart du temps il a un rôle passif, mais de temps en temps il ajoute à l'action de la pièce.

52. Schiller, *Die Braut von Messina*, Palmer et Eldridge, (New York: Holt, 1901) p. liii.

Cette variété de rôles possibles permet un assez libre emploi du chœur. Pourtant plusieurs règles gouvernent cet emploi. La disposition des parties chorales dans la pièce suit un plan fixe, qui les place toujours à la suite des parties dramatiques appelées "épisodes". Ces derniers, débités en iambes, demandent aux acteurs un grand effort. Les parties lyriques réservées au chœur offrent donc un certain soulagement aux acteurs et aussi à l'assistance, en diminuant un peu l'attente qui a été créée.

Quoique Plaute ait parfois introduit des parties à chanter dans l'ensemble de ses pièces, les personnages qui composent le chœur ne se trouvent ni chez lui ni chez Térence. Ils sont absents aussi des mystères. Le chœur représente donc un rapport particulier entre l'oeuvre de Des-Masures et la tragédie antique. Cependant l'emploi, comme dans le cas des pauses, n'en est pas tout à fait conforme au modèle. Le poète s'en sert au contraire sans se soucier des règles.

Dans la section précédente nous avons fait remarquer que chacune des parties qui se trouvent placées entre les pauses correspondrait à un moment complet de l'action. Ces moments dramatiques seraient les "épisodes" de la tragédie grecque. En ce cas les parties lyriques devraient se trouver juste avant chaque pause, ce qui n'est pas le cas ici où les troupes interrompent l'action à n'importe quel moment. Cette divergence du modèle classique s'est déjà trouvée au seizième siècle chez les poètes néo-latins

Barthélémy et Grimald qui ont aussi fait entrer le choeur au milieu des actes.

On trouve une deuxième divergence, par rapport au modèle classique, dans le fait que ces mêmes parties lyriques ne sont pas réservées au choeur, comme elles le sont dans la tragédie grecque. David et Isaï entre autres chantent aussi des cantiques. La troisième grande différence est la distribution du rôle traditionnel du choeur entre plusieurs personnages. Nous traiterons de cet aspect plus tard.

Un examen du rôle des choeurs (sous la forme de troupes) dans l'oeuvre de Des-Masures montre que l'auteur a dû avoir plusieurs conceptions de leur valeur et de leurs fonctions. Les dames d'Israel qui composent le choeur de David Triomphant sont les personnages qui se conforment le plus à l'usage d'Euripide où le choeur n'a que des liens assez lâches avec la pièce. La seule fonction des dames d'Israel semble être celle d'amuser par leurs chants et leurs danses. Pourtant, tout en amusant, elles agissent comme un miroir qui reflète les attitudes de ceux qui les entourent. Elles débitent plusieurs lieux communs de la religion et en chantant les événements qui viennent d'arriver elles offrent un certain commentaire de l'action. Cependant elles sont aussi tout innocemment l'élément décisif qui provoque la ruine de David. Leur chant de louange pour ce héros fait aboutir la jalousie de Saul et fait perdre la tête à celui-ci.

Schiller explique ainsi le rôle du chœur:

Der Chor war ... in der alten Tragödie mehr ein
natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen
Gestalt des wirklichen Lebens.

53

Il en est ainsi dans David Triomphant. Les femmes sont de nature plus douces et plus disposées au lyrisme que les soldats grossiers. Leurs chansons et leurs danses sont donc plus délicates et comportent un élément plus musical que les cantiques des troupes israélites. De plus elles se trouvent sur la scène d'une manière très naturelle - elles sont l'entourage de la Reine. A vrai dire, la présence des troupes dans les trois pièces se justifie chaque fois d'une manière très naturelle. Dans David Combattant ce sont les soldats israélites et philistins qui se trouvent sur le champ de bataille; dans David Fugitif ce sont les guerriers de Saül qui poursuivent David.

Quels rôles les troupes jouent-elles ? Celles des Philistins apparaissent moins souvent dans David Combattant que celles des Israélites mais elles jouent toutes un rôle semblable. Elles offrent un tableau vivant des sentiments qui dominent dans les deux camps. D'une part nous entendons les Philistins vanterds, assurés que la force terrible de Goliath leur apportera la victoire. De l'autre les Israélites peureux, hésitants, chantent souvent la louange de Dieu, un protecteur à qui ils ne semblent pas prêts à se fier.

53. Ibid., p.7

Dans la dernière pièce le chœur se compose des troupes de Saül qui poursuivent David. Son rôle est plus complexe et à première vue semble n'avoir rien à faire avec l'action de la pièce. Les troupes ne paraissent sur la scène que trois fois⁵⁴ pendant toute la durée de la pièce; deux fois elles n'apparaissent que très brièvement. Une analyse de ces trois moments indique pourtant qu'encore une fois leur fonction est de témoigner de l'attitude qui règne dans l'armée. Doeg donne l'ordre à quelques-uns des soldats de découvrir ceux qui sont encore favorables à David.⁵⁵ Ces scènes supposent donc que l'opinion des guerriers de Saül comme celle des membres de sa propre famille est divisée à l'égard de David.

Tous les chœurs sont divisés en troupes et demi-troupes, division qui se trouve déjà dans la tragédie grecque où elle est employée pour des raisons musicales. De semblables raisons justifient très probablement la division dans nos deux premières pièces où les Israélites, hommes et femmes, chantent des cantiques. Celle des troupes philistines aurait sans doute des buts analogues. Nous reconnaissons que ces troupes-là ne chantent pas, mais cette division prête à leur louange de Goliath un caractère plus lyrique.

54. D.F., vv. 635-880, 1627-1656, 1899-1942

55. Ibid., vv. 653-671.

Dans la première pièce il y a pourtant une autre distinction qui s'applique aux troupes d'Israël. Elles s'expriment tantôt au singulier⁵⁶ et tantôt au pluriel⁵⁷. Il nous semble que de temps en temps quelques membres du chœur parlent individuellement pour exprimer brièvement des pensées personnelles. Nous ne croyons pas, en effet, que le chœur ait chanté ces passages. Il se peut que cet emploi du singulier ait eu des raisons pratiques, à savoir, la difficulté de faire parler plusieurs personnes à la fois sans que la monotonie nuise à l'effet dramatique. La division des discours ajoute beaucoup au réalisme de la pièce. Aux moments du plus grand effroi les formes "je" et "moi" abondent. Quand on a peur, il est plus naturel de ne penser qu'à soi-même. La forme "nous" au contraire témoigne d'un certain apaisement du cœur. La deuxième partie de David Combattant dont nous avons fait mention plus haut, offre un très bon exemple de ce mouvement de la peur vers l'apaisement.

Troupe d'Israël
Quant à moy, je n'en say que dire

Demie Troupe d'Israël
Mal va l'affaire, et devient pire.

56. D.C., vv. 309-312

57. Ibid., vv. 342-384

Troupe
J'en suis en merveilleux esmoy

Demie Troupe
Le coeur m'en tremble tout en moy

Troupe
Mais quel armet!

Demie Troupe
Mais quel panache!

Troupe
Quel glaive au flanc!

Demie Troupe
Quelle grand 'hache'

58

La division de la troupe que nous observons dans David Fugitif s'expliquerait d'une façon assez différente et plus facile à saisir que la division musicale. La demi-troupe doit représenter ceux des soldats qui restent favorables à David, tandis que la troupe se compose de ceux des autres qui suivent Doeg et Saül. Ce genre de division en deux parties opposées est très rare dans la tragédie grecque qui, dans le théâtre d'Aeschyle, nous en offre un seul exemple.

On peut donc conclure que, sauf en ce qui concerne la distribution des parties chorales au cours des pièces, le rôle du chœur ne diffère pas trop de celui qu'il joue dans le théâtre gréco-latin. Pour chaque fonction chez Des-Masures on peut citer un cas

classique, qui quoique parfois anormal, démontre cette même fonction.

Pourtant, et en ceci Des-Masures se montre assez original, le rôle du choeur n'est pas joué par les seules troupes. Les trois frères de David, ses trois neveux et les deux frères de Jonathan jouent tous un rôle semblable à celui d'un choeur. A travers eux on connaît l'atmosphère des pièces, les sentiments des participants et certains commentaires sur l'action. Les frères et les neveux de David n'ont que peu d'individualité et les trois frères de Jonathan ne se distinguent des autres que par leur antipathie envers David. A la fin de David Combattant,⁵⁹ David et ses frères se joignent aux troupes d'Israel pour chanter la louange de David et de Dieu. C'est là une des parties lyriques à laquelle d'autres personnages participent avec le choeur. Enfin nous ne devons pas oublier les cantiques déjà mentionnés que chantent David et Isai.

Les cantiques des troupes et ceux que chante David ressemblent pourtant moins aux "cantica" du théâtre grec qu'aux versions des psaumes chers aux partisans de la Réforme. Des-Masures, qui lui-même en avait traduit plusieurs, introduit dans David Fugitif sa propre traduction du psaume cent quarante.⁶⁰

59. D.C., vv. 1751-1774.

60. D.F., vv. 1509-1568

M. Lebègue croit également reconnaître, dans la disposition entre troupe et demi-troupe, l'écho des cantiques protestants polyphoniques.⁶¹ Ce genre de division, il est vrai, ne fut pas étranger à la tragédie grecque; nous reconnaissons cependant avec M. Lebègue que c'est là une autre influence fort possible.

Mais David, Isaï et les huit jeunes hommes ne sont pas les seuls personnages à jouer le rôle du choeur. Satan y participe aussi. Le rôle, ou plutôt les rôles, de Satan sont très intéressants. En sa qualité de choeur il s'acquitte de trois fonctions qui comprennent pour ainsi dire, le rôle entier d'un choeur classique. Nous avons déjà fait remarquer en passant⁶² comment le choeur aide à transporter l'action d'un lieu à un autre, et d'un personnage à un autre. Quoique la multiplicité des lieux soit absente de la tragédie grecque, celle-ci utilisait aussi le choeur pour jouer le rôle de "pont" entre deux personnages.

Mais les autres fonctions de Satan sont encore beaucoup plus importantes. Il sert d'abord d'interprète ou de commentateur de l'action et de l'atmosphère et ensuite de prophète de l'avenir. C'est lui qui explique dans David Fugitif que tous les soldats dorment;⁶³ c'est lui qui dans la même pièce révèle ce qui arrive à l'intérieur de la tente de Saül.⁶⁴

61. Lebègue, La Tragédie religieuse en France, p. 500.

62. Voir pg. No. 41.

63. D.F., vv. 1997-2014. 64. Ibid., vv. 2157-2168

Ses monologues comprennent souvent des lieux-communs, des pensées philosophiques sur la foi et le péché, sur Dieu et le monde, lesquels aident à établir l'atmosphère des trois pièces. Lorsque, à vrai dire, Satan n'hésite pas à prêcher au sujet de la bonté de Dieu,

... Car ce Dieu qui tout peut
Par sa pure bonté sauver le monde veut. 65

on a l'impression que Des-Masures a été tout simplement emporté par sa propre ardeur religieuse.

Le rôle de prophète de l'avenir que joue Satan est très intéressant. On doit l'expliquer sur deux plans. D'abord il y a le plan historique: Satan prédit la naissance du Sauveur:

... Mais la miséricorde
Laquelle à ses élus garder il se recorde,
Fait que rien ne laissant de sa droite justice,
Moy, et la mort ensemble il nous assujettisse:
Et sont ceux qu'il lui plaist à délivrance mis,
Qui attendans le jour d'un moyennneur promis,
Se tiennent asseurez que ce pleige pour eux
La peine portera de leurs faicts malheureux. 66

Le plan immédiat est très étroitement lié à ce plan historique; Satan lutte contre David, l'élu de Dieu. Par des paroles voilées il laisse comprendre que ce n'est pas lui qui va sortir vainqueur de cette lutte dans laquelle son adversaire est moins David que Dieu Lui-même.

65. D.F., vv. 465-466.

66. D.T., vv. 519-526

Souvent il se permet des allusions directes au Sauveur:

Mais une foy en Dieu m'est contraire si fort
 Que plusieurs s'asseurans de leur Sauveur promis
 Me sont en ceste foy obstinez ennemis

.....
 Leur ayant Dieu voulu communiquer sa grace,
 Grace qui à salut guide par cette trace
 Les eleus, maugré moy ...

.....
 ... Je suis confus en moy. 67
 Je ne say où j'en suis. Maudite soit la foy.

Sur le plan encore plus restreint de sa lutte contre David lui-même, il laisse voir de temps en temps ses propres projets immédiats. Ces indications prophétiques sont souvent très nécessaires à la compréhension des pièces. Il annonce au début sa campagne contre le petit berger.⁶⁸ Il explique qu'il va se servir de Goliath,⁶⁹ de Doeg,⁷⁰ pour l'abattre. Il nous avertit qu'il va enflammer Saül contre David.⁷¹ Il nous avertit que quelque chose de malencontreux va arriver quand Saül entrera dans la ville et que cet événement contribuera à l'enrager:

67. D.F., vv. 442-444; 449-451; 505-506

68. D.C., vv. 273-284.

69. Ibid., vv. 861-868

70. D.T., vv. 889-894.

71. Ibid., vv. 1165-1208, et D.F., vv. 945-957

Il faut qu'il rencontre à l'entree
 Quelque chose de mal rencontrée. 72

De telles observations ont l'effet de détruire dans une certaine mesure l'attente qui a été créée. A ce propos Schiller s'exprime longuement dans la préface de la Braut von Messina qu'il intitule "Über das Gebrauch des Chors in der Tragödie:

Der Chor bringt . . . Ruhe in die Handlung, aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edeln Kunstwerkes sein muss. Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, dass er die Täuschung aufhebe, dass er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung; denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er zu erregen verschmäht. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Thätigkeit siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben. Dadurch das der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, giebt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde. 73

Bien que les coups du malheur dans nos pièces ne soient pas si extrêmes que Schiller les envisage, les discours de Satan qui traitent de la bonté et du pouvoir souverain de Dieu doivent offrir

72. D.T., vv. 1453-1454

73. Schiller, op cit., pp. 11-12

un soulagement aux coeurs troublés de ceux qui regardent les pièces. Ces discours empêchent qu'on oublie la suprématie de Dieu.

Des-Masures serait donc pour Schiller "ein wahrer Künstler", un vrai artiste. Le fait que ce n'est pas aux troupes que Des-Masures donne ce rôle témoigne à notre avis du réalisme du poète. Un seul groupe de personnes ne peut tout savoir en réalité et surtout quand il s'agit en grande partie du royaume spirituel. Satan seul (à part Dieu) sait ce que Satan veut faire. Et puisqu'il est un esprit, il peut savoir ce qui arrive à l'intérieur d'une tente tout en se tenant à l'extérieur. Les exigences de l'action ne permettent pas la présence d'un choeur à cet endroit car tout le monde dort sauf David et Abisai. En outre il serait très artificiel de faire chanter un choeur au sujet de quelque chose qu'il ne voit pas. Il en est de même en ce qui concerne les prophéties de l'avenir. Quelqu'un dirait peut-être que la présentation de Satan est elle-même artificielle. Nous voudrions pourtant rappeler que cette pièce fut écrite au seizième siècle, à une époque où on ne se moquait pas autant du monde spirituel qu'on ne le fait aujourd'hui.

Nous trouvons donc que c'est en effet à Satan que Des-Masures offre le rôle de choeur. Le rôle des troupes et des autres personnages est très restreint. David et Isaï ne participent au rôle du choeur que parce qu'ils chantent des cantiques. La majeure partie du rôle est attribuée à Satan.

En conclusion, on peut dire que dans ces pièces le rôle du chœur est inspiré par le désir d'être réaliste. Le chœur parle à tout moment comme on ferait dans la vie. Les simples soldats et les femmes ordinaires ne sont pas assez avertis, assez savants, assez philosophes pour savoir prononcer des jugements définitifs au sujet de tout ce qui arrive dans les trois pièces. Il faut donc que le rôle soit divisé entre plusieurs personnes pour qu'il n'apparaisse pas artificiel.

CHAPITRE IV

LE SYMBOLISME DE L'INTRIGUE

Avant de conclure, il faudrait nous étendre un peu sur deux aspects essentiels de la structure de ces pièces: leur intrigue et leur symbolisme. L'histoire de David, telle qu'elle se trouve dans la Bible, fournit à Des-Masures la matière de son intrigue. En démontrant la continuité de l'oeuvre, nous avons déjà trouvé les trois grandes crises de la vie du héros: le duel, la fuite et la réconciliation. Mais nous n'avons rien dit de la manière dont le poète prépare ces moments dramatiques.

Dans David Combattant l'action commence dans une atmosphère d'attente. Isaï nous avertit d'abord du danger qui menace les Israélites.

Les Philistins ont de combattre envie,
Comme j'enten, si desja ne sont mis
Nos gens en route, ou bien les ennemis.
Le coeur me tremble et suis en dur esmoy
Quand ce qu'on dit je repense à part-moy,
Que tous les jours, le soir et le matin
Vient un terrible et hideux Philisthin
Se presenter à l'ost Israelite,
Et demander qu'un seul homme à l'elite
Contre luy vienne, à qui le sort on baille,
Pour corps à corps hazarder la bataille.

74

Dans la partie suivante⁷⁵ nous connaissons Goliath lui-même et la crainte qu'il inspire aux Israélites.⁷⁶ L'attente du public s'accroît à mesure que se déroulent les scènes d'effroi, du désespoir de Saül, des conseils de guerre qui proposent de mettre tout en oeuvre pour déclencher une dernière attaque, quoiqu'elle ait peu de chances de réussir. Au milieu d'une de ces scènes d'effroi, David arrive au camp et tout de suite l'atmosphère commence à changer. Bien qu'il ne soit qu'un petit berger, il se présente comme celui qui va combattre le géant. L'on s'étonne de sa hardiesse, mais on l'écoute lorsqu'il raconte l'histoire de sa lutte contre le lion et l'ours:

Je gardoy bien un jour le troupeau de mon pere:
 Et voici un lion aveques sa peau rousse,
 Qui vient roide accourir, et une brebis trousse.
 Il vint encor' un ours. Mais je fis tel effort,
 Qu'au menton j'empoignay le lion ferme et fort.
 Mort le ruay par terre: et la brebis ainsi
 Fut recousse par moy. Je tuay l'ours aussi. 77

Sa confiance forte en le pouvoir de Dieu convainc enfin ceux qui l'entourent et leur donne aussi quelque assurance. Pour que l'attente ne diminue pas trop à ce point intermédiaire, un héraut revenu du camp philistin rappelle à tous la nature terrible du géant et réveille la crainte des Israélites jusqu'à ce que le dénouement

75. D.C., vv. 285-308.

76. Ibid., vv. 309-484

77. Ibid., vv. 1354-1360

heureux, qui est la mort de Goliath aux mains de David, termine la pièce.

Quoique très simple le plan ici établi promet une action émouvante et pleine d'attente. La composition de la pièce cependant n'offrira pas au lecteur la réalisation de cette promesse à laquelle il aurait pu s'attendre, réalisation qui, sans doute, sera plus frappante sur une scène de théâtre. Il se peut que ce manque d'attente dramatique soit dû à la connaissance largement répandue, non seulement de l'histoire de David et de Goliath, mais surtout de son dénouement. D'autre part, il est très évident que le grand nombre de monologues et de cantiques, qui sont intégrés dans la pièce, contribuent beaucoup à retarder l'action. En diminuant le nombre des effets ralentissants qu'il introduit entre l'arrivée de David au camp et la fin de la pièce, le poète réussit à soutenir l'intérêt dramatique mieux que dans la première moitié.

Les deux autres pièces souffrent d'une semblable absence de toute atmosphère d'attente. David Triomphant s'avance lentement à travers de longues et lourdes délibérations destinées à marquer la naissance des jalousies et de l'amour. Ces deux sentiments forts suivent un cours parallèle pour atteindre leur comble ensemble. Quand la jalousie de Saül éclate et provoque la fuite de David, elle amène l'étape finale de l'amour naissant que Michol ressent pour David. Cet amour se laisse enfin voir sans aucune dissimulation dans la prière. "Mon Dieu, conforte-moy. Mais

conforte David."⁷⁸ La psychologie a beau être subtile; si elle n'est pas traduite en actes, elle sera pauvre en valeurs dramatiques. Même l'attentat à la vie de David se passe dans les coulisses; l'émotion qu'il éveille est étouffée par les délibérations psychologiques qui le suivent.

La troisième pièce souffre également d'un excès de délibérations et de cantiques et de l'absence de complications. L'action de cette pièce, au lieu d'être représentée directement sur la scène, est pour la plus grande partie froidement rapportée par l'un ou l'autre des acteurs. Comme dans David Combattant ce n'est qu'à la fin, lorsque David et Abisai entrent de nuit dans le camp de Saül⁷⁹ que l'intérêt est vraiment éveillé.

Dans les chapitres précédents nos observations sur la théorie de la structure des pièces ont été pour la plupart favorables à Des-Masures. Il faut aussi reconnaître cependant, que si l'on juge cette oeuvre d'après les modèles de nos jours, ou même par ceux du dix-septième siècle, leur insuffisance dramatique serait très évidente. Mais il ne faut jamais oublier son but surtout édifiant. En écrivant son Esther et son Athalie, Racine écrivit d'abord pour le théâtre et en second lieu seulement pour l'édification des jeunes filles. Chez Des-Masures l'ordre d'importance est inverse.

78. D.T., v. 1705.

79. D.F., vv. 2125-2246

Or, la leçon que Des-Masures veut enseigner n'est pas simplement celle que l'on peut tirer de quelques incidents de l'histoire biblique. Il veut révéler une perspective encore plus vaste, qui est celle de la Grâce et du péché. C'est là le vrai conflit de cette oeuvre et ce ne sont pas seulement les conflits immédiats de David et de Goliath ou de David et de Saül. Ces derniers ne sont que de petits moments particuliers et temporels, qui cristallisent pour notre compréhension le conflit éternel. Dans cette guerre qui se fait entre Dieu et Satan, les personnages deviennent en quelque sorte des marionnettes. Le réalisme de Des-Masures (pour ne rien dire de sa piété calviniste) ne lui permet pas de présenter sur la scène un conflit physique entre deux êtres dont l'homme ne peut pas concevoir l'apparence. Il lui faut donc se borner à présenter des personnages qui agissent suivant la direction spirituelle. Nous reconnaissons qu'un acteur a dû jouer le rôle de Satan sur la scène; mais cet acteur ne se mêle jamais à aucune des actions physiques qui s'y déroulent. Il ne fait que parler en sa qualité de chœur, et qu'insinuer des idées coupables dans la tête des hommes. Nous ne voulons pas dire non plus que les personnages soient absolument dépourvus de vie. Dans le caractère de chaque personnage ayant une certaine importance, Des-Masures a su introduire quelque petit trait qui fait de lui un individu. Jonathan représente l'homme tiraillé entre deux loyautés opposées, qui le portent ou vers sa famille ou vers son ami. Le roi Saül est jaloux de sa position puissante, mais il se montre peureux et sans confiance en son Dieu en présence du danger. Eliab, frère de David,

est envieux de son frère et ne laisse pas échapper l'occasion de crier contre celui-ci quand il le croit arrivé seulement pour voir la bataille. Chacun de ces caractères, dont nous n'avons mentionné que trois, est conforme dans quelque mesure à l'un ou à l'autre des deux modèles qui représentent le Bien et le Mal.

Ce conflit spirituel symbolise, en même temps et à travers toute la durée des pièces, deux autres conflits matériels et contemporains. Le premier n'est mentionné qu'en passant dans l'épître à Le Brun. Mais les allusions qu'on y fait aux troubles de Quercy⁸⁰ ont dû être assez évidentes aux contemporains de Des-Masures. Il s'agissait du conflit de l'Eglise Réformée et de l'Eglise Catholique. Dans le texte des pièces ce symbolisme est plus difficile à saisir. Il se manifeste dans l'emploi d'expressions chères aux calvinistes, comme, par exemple, la "prédestination". Comme Anouilh dans son Antigone, Des-Masures profite d'une histoire "classique" pour étudier une situation actuelle sans y faire aucune allusion directe. Le dénouement de David Fugitif qui voue le héros à l'exil et laisse les puissants jouir des fruits de leur force représenterait-il le sort de Des-Masures et des Réformés contemporains? Le roi leur aurait peut-être bien accordé sa grâce, mais la prudence les invitait à chercher, comme David, le chemin de l'exil.

80. Ep., vv. 25; 49;84.

Il est aussi possible que ce dénouement traite plus personnellement de Des-Masures lui-même, car le deuxième symbolisme de l'oeuvre est plus direct. Il rapproche le sort de David et son conflit avec Saül du sort de Des-Masures et de ses rapports avec le Roi de France. Des-Masures se convertit au protestantisme en 1550. L'existence de ce Français fidèle avait été heureuse jusqu'à cette date et son bonheur continua pendant les dix années suivantes. Cependant Des-Masures commet l'imprudencé de se montrer trop activement partisan de la Réforme. La tempête éclata enfin en 1562, avec l'affaire de Saint Nicolas. Ce n'était que le baptême d'un enfant par un pasteur calviniste, mais Des-Masures échappa tout juste à la troupe envoyée pour surprendre ceux qui avaient assisté à la cérémonie. Nous avons déjà signalé les passages où Des-Masures s'élève contre l'infidélité des rois et des princes. Ce genre de symbolisme se trouve clairsemé à travers toute l'oeuvre. Les allusions sont cette fois directes, mais elles seraient difficiles à comprendre à celui qui ne connaîtrait pas la situation personnelle de Des-Masures, situation qu'il a expliquée longuement dans son épître à Le Brun.⁸¹

Une intrigue simple, des caractères peu compliqués, une perspective cosmique, un symbolisme personnel et un symbolisme historique: de ces

81. Ep., vv. 35-42

éléments variés sont sorties trois pièces d'un genre fort difficile à définir. Elles ont, sans aucun doute, une fin édifiante et instructive; l'abondance des sermons que l'on y trouve en est la preuve. Mais l'oeuvre entière est beaucoup plus complexe. Elle présente des aspects d'une chronique historique et dramatisée car les événements qu'elle traite sont réels. Elle comprend des éléments documentaires sur la vie spirituelle. Enfin, dans une certaine mesure, c'est une oeuvre symbolique. Toute définition doit rester à l'état fragmentaire puisqu'il n'y a pas un seul genre littéraire auquel on puisse comparer les trois pièces. Par le style, par la forme et par la structure interne, elles semblent appartenir à tous les genres à la fois.

CONCLUSION

Il reste encore plusieurs aspects de ces pièces qui devraient entrer dans une étude de leur structure dramatique. Nous n'avons rien dit d'une métrique très variée qui comprend des vers allant de six à douze syllabes et des formes strophiques très nuancées. L'étude de ces variations diverses intéresserait vivement le critique qui cherche, comme nous l'avons déjà fait, à déterminer le rôle du caprice et du plan méthodique dans ces oeuvres. Pourtant, à cause des strictes limites imposées à ce mémoire, nous nous sommes borné aux détails purement structuraux. Nous laissons donc de côté cette étude de la métrique qui est plutôt un élément du style et aussi l'étude détaillée des caractères, étude qui aurait pu révéler plusieurs liens intéressants entre les personnages de Des-Masures et ses contemporains vivants.

L'étude, telle que nous l'avons faite, suffit pourtant pour indiquer dans quelle mesure les trois pièces sur David sont une oeuvre de l'époque où le mystère se transforme peu à peu en un modèle qu'on appelle classique. Le nom de "tragédie" et le nombre des pièces témoignent de l'influence classique; mais la matière et l'étendue des pièces appartiennent plutôt aux vieux mystères. Le prologue et l'épilogue ont leur source également chez les auteurs classiques; mais Des-Masures en a beaucoup modifié les fonctions. Quant aux pauses, qui dérivent certainement du mystère, le poète, suivant peut-être le modèle de Beze, essaie de

s'en servir d'une manière plutôt classique. Au chœur, dont la source se trouve chez les Grecs anciens, Des-Masures attribue un emploi particulier qui lui a été imposé par son but d'édification.

Ce rapprochement de deux genres - le théâtre classique et le mystère - aurait pu mener à un mélange heureux. Faguet en décrit le résultat idéal :

D'une part la tragédie simple, une, de contexture serrée, d'exacte ordonnance, de progression rapide, ramassée autour d'une situation unique: d'autre part, grâce à cette succession d'ouvrages se rapportant à une même période historique, le grand drame épique avec ses vastes développements de caractères, ses études prolongées de l'âme humaine, ses amples tableaux historiques.

82

Le peu de succès que Des-Masures a eu en voulant réaliser cette hauteur dramatique est dû en grande partie au fait que l'auteur s'occupe en premier lieu du but moral de ses pièces au détriment de leur effet dramatique. Ce sont avant tout des pièces, ou plutôt des histoires, édifiantes, présentées d'une façon dramatique et dont le symbolisme, aussi bien que l'aspect documentaire, ne sont que deux moyens pour faciliter l'édification.

En dépit de leurs défauts, on ne devrait pas ignorer le charme et la beauté des pièces. Le long monologue dans lequel Michol fait

82. Emile Faguet, La Tragédie française du XVI^e Siècle, 1550-1600 (Paris: Fontemoing, 1912), p.114.

l'analyse de ses sentiments envers David⁸³ offre un exemple de l'innocence et de la naïveté charmante qui animent les pièces.

Làs, je ne say que c'est: mais je pense que celles
 Qui d'amour (comme on dit) sentent les estincelles,
 Cognoissent bien celui pour qui le mal les tient.
 Et je ne say au vray d'où le souci me vient,
 Qui m'oste le repos. Bien say-je que depuis
 Qu'on me nomma David, je n'ay peu, et ne puis
 Me garder qu'à toute heure au penser je ne l'aye.

.
 Et toutesfois je crain. D'où me vient ceste crainte?
 Je crain qu'amour m'en soit la cause et la contrainte.
 Mais peut-on bien aimer celui que point encore
 On n'a veu ne cognu? Tous ces secrets j'ignore. 84

Le modèle de ce long et pénétrant coup d'oeil dans le coeur d'une jeune fille qui se tient au seuil de l'amour a été sans doute le roman courtois du moyen âge dans lequel des personnages, se trouvant dans des situations analogues, analysent à longue haleine leurs propres sentiments.⁸⁵

La louange de Dieu semble couler d'une manière naturelle de la plume de Des-Masures. C'est dans l'expression de cette louange que nous trouvons en grande partie la beauté des pièces. La simple foi de David se fonde sur le même genre de naïveté que les inquiétudes de l'âme de Michol.

Tousjours à toy, Seigneur (car à la verité
 Tout ce qui est sans toy n'est rien que vanité)
 Tousjours aspire à toy mon coeur et ma pensee.
 Continue, ô mon Dieu, ta grace encommencee
 En moy, par ton Esprit: ne me delaisse pas,

83. D.T., vv. 1297-1386 84.D.T., vv.1307-1313, 1349-1352

85. On se rappelle le passage semblable dans Cligès où Soredamor examine son coeur. Chretien de Troyes, Cligès (Paris: Champion, 1957), vv. 865-1038.

Et de ton droit sentier ne destourne mes pas.
 O l'homme malheureux! Ô que grandement erre
 Celui qui met son coeur aux choses de la terre!
 C'est donc à toy, mon Dieu, que j'aspire tousjours:
 En toy vueil esperer tout le temps de mes jours:
 En toy seul mon attente, et tout mon heur je fonde. 86

On pourrait relever encore vingt exemples des qualités particulières de ces oeuvres; le pathétique des plaintes de David fugitif, la force dramatique des défis de Goliath, la "sombre grandeur"⁸⁷ des discours de Satan et la malveillance de sa haine envers Dieu et ses élus. Mais c'est là une autre étude stylistique qu'il nous faut laisser ici de côté.

Somme toute, les pièces de Des-Masures représentent une oeuvre de l'époque de transition entre le mystère et le classicisme, une oeuvre qui essaie de rapprocher les éléments les plus valables de ces deux périodes. On y trouve plusieurs éléments louables comme le réalisme de la vie et la vraisemblance des caractères; on y trouve une certaine originalité de la part de Des-Masures, laquelle se manifeste surtout dans l'emploi de Satan comme choeur; on y trouve des parties lyriques, belles et expressives. Mais quoique ces bonnes qualités soient assez nombreuses, l'ensemble souffre du manque d'attente dramatique. L'oeuvre est marquée d'une naïveté primitive. Elle mérite cependant l'attention que nous lui avons donnée à cause de ces qualités mêmes. Notre seul regret est que

86. D.C., vv. 767-777

87. Raymond Lebègue, Les Tragédies françaises de la Renaissance (Bruxelles: Collections Lebègue et Nationale, 1954), p. 31

l'auteur ait cessé ses efforts dramatiques après cet essai unique.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

A. OUVRAGES DE DES-MASURES

- Tragédies Saintes: David Combattant, David Triomphant,
David Fugitif, édition critique de Charles Comte. Paris:
Droz, 1932. 277 pp.

B. AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

- Bèze, Théodore de. Abraham Sacrifiant. Genève: Jullien, 1920. 55 pp.
- Brown, Howard Mayer. Music in the French Secular Theatre 1400-1550.
Cambridge, Mass. : Harvard U.P., 1963. 338 pp.
- Faguet, Emile. La Tragédie française au XVI^e Siècle 1550-1600
Paris: Fontemoing, 1912. 419 pp.
- Frank, Grace. The Medieval French Drama, Oxford: Clarendon Press,
1954. 296 pp.
- Grant, Michael. Roman Literature. Cambridge U.P., 1954, 296 pp.
- Lebègue, Raymond. La Tragédie religieuse en France: Les Débuts
(1514-1573). Paris : Champion, 1929, 555 pp.
- La Tragédie française de la Renaissance
Bruxelles: Société d'Édition et d'Enseignement supérieur,
1954. 120 pp.

Lessing, Gotthold Ephraim. Gesammelte Werke. éd. Stammler. 2 vols.

München: Carl Hanser Verlag, 1959. Hamburgische Dramaturgie 2e. vol.
pp. 327-778.

Petit de Julleville, Louis. Histoire du Théâtre en France. Les Mystères

Paris: Hachette, 1880. 2 vols.

Plaute; Térence et Sénèque. Les textes sont ceux imprimés dans

la Loeb Classical Library.

Schiller, Johann Christoph Friedrich. Die Braut von Messina, éd. Palmer

et Eldridge. New York : Holt, 1901. 193 pp.