Charlotte Bouteille-Meister, « *Le Marchant converti* (1558) ou la mise en scène scatologique du débat sotériologique contemporain : comment se rapprocher d'un public à convaincre »,
*Théâtre et polémique religieuse*, 2014,
mis en ligne en Juillet 2014,
URL stable <http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/polemique/>.



**Collection : Regards croisés sur la scène européenne**
est publié par le **Centre d'Études Supérieures de la Renaissance**
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323

**Responsable de la publication**
Philippe Vendrix

**Responsable scientifique**
Juan Carlos Garrot Zambrana

**Mentions légales**
Copyright © 2014 - CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

**Date de création**
Juillet 2014

# Le Marchant converti *(1558) ou la mise en scène scatologique du débat sotériologique contemporain : comment se rapprocher d'un public à convaincre*

Charlotte Bouteille-Meister
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

*Le Marchant converti, tragédie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representees : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience et quelle doit estre leur issue au dernier jugement de Dieu*, est une pièce qui paraît à Genève en 1558 sous les presses de Jean Crespin. Elle est la traduction française du *Mercator* de l'auteur bavarois Thomas Kirchmeyer[1], publié en 1540 sous le pseudonyme de Thomas Naogeorgus, traduction généralement attribuée à Jean Crespin.

Étudier cette version genevoise et calviniste d'une « tragédie » luthérienne permettra, à ce titre, de mettre en valeur l'influence de la polémique théâtrale orchestrée par la Réforme allemande sur le théâtre d'actualité protestant en français. Cette pièce n'a jamais été rééditée depuis la fin du XVI^e^ siècle et n'est toujours évoquée que très rapidement par la critique, sans doute en raison de son statut de traduction et de sa relative rareté. Je souhaiterais ici faire valoir son importance et son caractère matriciel dans le théâtre d'actualité en français composé depuis Genève dont cette étude me permettra de mettre en lumière quelques aspects plus particulièrement polémiques.

La combinaison par Thomas Kirchmeyer des topiques anticléricales médiévales et d'attaques spécifiquement réformées à l'encontre de l'Église de Rome

1. Thomas Naogeorgus (de son vrai nom Thomas Kirchmeyer), baptisé le « Tendenzdramatiker der Reformationszeit » (« le dramaturge polémique de la Réforme ») par Leonhard Theobald. Auteur d'origine bavaroise né vers 1510, Thomas Kirchmeyer étudie à Tübingen puis à Wittenberg et entretient des liens étroits avec Luther et l'ensemble du cercle réformé de Saxe, avant de se rapprocher de Zwingli et d'émigrer vers le sud du Saint-Empire. Durant la partie « luthérienne » de sa vie, il écrit trois pièces de théâtre qui traitent de l'actualité politico-religieuse, en s'inspirant du théâtre antique.

semble en effet avoir constitué un modèle pour les dramaturges genevois « d'actualité » – en particulier pour Conrad Badius dont la *Comedie du Pape malade* (1561) reprend plusieurs motifs du *Marchant converti*. Tout en dégageant les caractéristiques dramaturgiques de ce théâtre polémique, cet article cherchera à montrer comment le contexte de traduction et de réception calviniste infléchit le message de l'original luthérien en l'adaptant dans le détail au présent du spectateur genevois, en opérant un savant dosage entre une tonalité scatologique destinée à faire rire le public et un recadrage didactique constant qui désigne l'ennemi à rejeter : l'Église de Rome et, à sa tête, le pape.

## Une œuvre traduite pour une communauté spécifique : « Je t'ai choisi ce livre-ci présent »

Jean Crespin (1520-1572), avocat originaire d'Arras, est contraint, en raison de son adhésion à la Réforme, de s'installer à Genève en 1548. Dans la République calviniste, il abandonne « les préoccupations ambitieuses de la plaidoirie pour la carrière typographique, combien plus utile à la société et à l'Église »[2]. Son commerce le conduit à se rendre régulièrement à Francfort pour participer à la foire du livre. Ces voyages consolident sa position d'« expert genevois des questions religieuses relatives aux Pays-Bas » (Gilmont, 1981 : 220) car Francfort-sur-le-Main abrite une très forte communauté de réfugiés huguenots de langue française, dont de nombreux membres de l'Église protestante wallonne. En septembre 1555, alors que Crespin se trouve à Francfort pour la foire d'automne, le polonais Jan Łaski – ou Jean à Lasco – lui transmet le texte du *Mercator*. Dans l'adresse « Aux lecteurs ou spectateurs de cette tragédie », Jean Crespin revient sur l'origine de cette « traduction » :

> Elle a été premièrement écrite en vers latins par un savant homme, et bien renommé en Allemagne, ami de Jean à Lasco baron de Pologne, lequel me bailla (il y a passé deux ans et demi) étant à Francfort, cette tragédie, à la requête de quelques amis, pour la donner en français à ceux de notre nation qui là étaient : auxquels partant je l'ai adressée, les suppliant tous la recevoir d'aussi entière affection qu'elle leur est présentée[3] (A iiii v°).

2. Texte liminaire à la traduction du Nouveau Testament par Robert Estienne, 1553.
3. Pour des raisons de commodité et sauf mention contraire, la pagination renvoie à l'édition de 1591 et l'orthographe a été modernisée : *Le Marchant converti, tragédie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representees : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience et quelle doit estre leur issue au dernier jugement de Dieu item suit après la Comédie du Pape malade, et tirant à la fin*, Genève, François Forest, 1591.

L'épître dédicatoire, qui vient à la suite de la pièce dans l'édition *princeps*, intitulée « Jean Crespin aux fidèles, de Flandres, Artois, Hainaut et pays bas, qui sont à Francfort, ses frères bien aimés en notre Seigneur », confirme cette destination particulière du *Marchant converti* : « Et par ainsi, Eglise de Francfort/ Du bas pays, pour te donner confort/ Je t'ai choisi ce livre-ci présent » (A ii r°). S'il paraît « probable » (Gilmont, 1981 : 70) que Jean Crespin soit l'auteur de la traduction en français du *Mercator*, la dédicace peut désigner le processus de traduction comme la seule action d'éditer. D'une manière générale, Jean Crespin ne cite qu'occasionnellement ses collaborateurs et les laisse le plus souvent dans l'anonymat[4], ce qui complique encore l'identification du traducteur du *Mercator*. Qu'il en soit le traducteur ou seulement le commanditaire, Jean Crespin « donne » donc à l'Église de Francfort une version assez proche du texte latin original, en conservant dans l'ensemble les mêmes personnages et la même construction dramatique que son original, mais en adaptant cependant à plusieurs reprises le texte luthérien à l'actualité du combat genevois.

Bien que l'on ignore aujourd'hui si *Le Marchant converti* a été joué, on ne peut que constater à la lecture que la pièce a été écrite dans une intention de représentation. Les adresses directes aux « auditeurs » (A [v] r°) dans le prologue ainsi que les très nombreuses didascalies externes qui donnent des indications sur le placement et le jeu des acteurs ainsi que sur la présence d'accessoires attestent de la volonté du traducteur de donner à l'« Église de Francfort » un texte propre à paraître sur le théâtre.

Si nous ne savons rien de ses éventuelles représentations, nous connaissons en revanche le parcours éditorial du *Marchant converti* : en 1561, le texte est republié pour la première fois par Jean Crespin ; après sa mort, la pièce est réimprimée à cinq reprises chez différents éditeurs genevois de 1582 à 1594 (dans les éditions de 1591 et de 1594, le *Marchant converti* est imprimé conjointement avec la *Comédie du Pape malade*). Avec huit éditions en moins de cinquante ans, *Le Marchant converti* est donc indéniablement un succès de librairie et ces rééditions nous permettent de penser que les destinataires de la pièce n'étaient pas les seuls huguenots wallons de Francfort. Cette réussite tient certainement à l'efficacité de la construction dramatique de la pièce, qui sait mêler, comme nous allons le voir, le comique le

4. Ainsi, le traducteur de la *Tragédie du roy franc-arbitre* de Francesco Negro, publiée par Jean Crespin en 1558, est seulement désigné comme « un homme doué de dons excellents ».

plus scatologique au catéchisme le plus orthodoxe, pour le plus grand plaisir et la plus grande édification de ses « lecteurs ou spectateurs ».

## Un réquisitoire contre le salut par les œuvres : « et point de magnifie/ Aucunement les œuvres de ce monde »

Comme le *Mercator*, *Le Marchant converti* est un réquisitoire contre la croyance catholique dans le salut par les bonnes œuvres ou salut par le mérite. Selon les principes luthériens de la *sola gratia* et de la *sola fide*, le salut ne dépend ni des efforts ni du mérite du fidèle, mais seulement de la grâce accordée volontairement par Dieu et reçue dans la foi.

La structure de la pièce met à l'épreuve cette doctrine eschatologique en présentant aux spectateurs des personnages sommés de choisir entre salut par les œuvres et salut par la grâce, et ce au moment où ce choix est le plus crucial : à la veille de leur mort. Conformément à l'ensemble de la production d'actualité réformée du milieu du XVI^e^ siècle, le personnel dramatique est inspiré du théâtre du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle: les personnages sont typiques (le Marchant, le Curé, le Prince, etc.), allégoriques (la Conscience du Marchant et Gain, le fils du Marchant), ou encore « surnaturels » (Lyochares, Satan et, dans une certaine mesure, Christ, Luc et Paul qui ne sont pas présentés dans leur existence historique).

La crise est déclenchée par le personnage de Lyochares. Son nom grec, qui semble un hapax dans le théâtre européen et dont l'étymologie est donc particulièrement signifiante, veut dire « celui qui dissout la joie » (de *λύω* : délier, dissoudre et *χαρά* : la joie), l'apparition de Lyochares étant synonyme de mort. Mais ce messager pourrait également être « celui qui dissout la grâce » (*χάρις* : la grâce), ou plutôt la croyance en une grâce fondée sur une théologie de la rétribution des bonnes œuvres, pour promouvoir une grâce donnée librement par Dieu au croyant, véritable leitmotiv de la pièce. À l'acte I, ce « dissolveur » vient avertir un marchand de son trépas imminent et, fâché du traitement que ce dernier a réservé à sa Conscience, le frappe de surcroît de la peste, l'obligeant ainsi à se préoccuper de sa fin dernière. À l'issue de cet acte d'exposition, l'intrigue est tout entière placée sous le signe de la mort : il ne fait pas de doute que le Marchant va être conduit devant le tribunal divin qui se prononcera sur son sort. Or, puisque le lecteur comme le spectateur savent, par le titre, que le Marchant va se convertir, il s'agira dans les actes suivants de montrer comment cette conversion a lieu.

À l'acte II, le Marchant se consacre à la recherche d'une cure : après avoir en vain sollicité le chœur des Médecins, il se tourne vers le Curé dont la potion, composée de toutes les bonnes œuvres du malade et censée le guérir, ne fait qu'empirer son état en lui donnant de nombreux troubles d'estomac, et ce à la plus grande joie de Satan, venu prévenir le condamné qu'il l'emportera en Enfer le lendemain.

Le soulagement des douleurs du malade n'intervient qu'à l'acte III, quand le Christ décide d'envoyer les apôtres Paul et Luc apaiser son état et sa Conscience. Le contrepoison de l'apôtre-médecin Luc permet au pestiféré de vomir sur la scène toutes les bonnes œuvres que le Curé lui avait fait ingurgiter. L'amélioration de l'état du Marchant est immédiat et il peut, une fois remis, professer un nouvel espoir de salut fondé sur la grâce de Dieu et la foi dans son action et dans sa parole exprimée par les Évangiles.

En miroir de ce parfait petit catéchisme protestant, l'acte IV donne à voir la preuve par le contre-exemple à travers les personnages du Prince, de l'Évêque et du Cordelier, conduits par Lyochares vers leur jugement et encombrés de leurs bonnes œuvres, garantes à leurs yeux de leur salut. Le contraste est frappant avec le personnage du Marchant, qui se joint au cortège des condamnés en compagnie de sa seule Conscience avec laquelle il s'est réconcilié.

Cette opposition à la fois doctrinaire et scénique se poursuit à l'acte V où la mise à l'épreuve des deux conceptions du salut devant le tribunal divin se conclut par le jugement sans appel du Christ, signifiant au Marchant « converti » son salut et, aux tenants catholiques du salut par les œuvres, leur damnation.

Conformément à son sous-titre, la version française de la pièce de Thomas Kirchmeyer fait donc s'affronter « *la vraie et fausse religion* ». Il s'agissait pour l'auteur de Wittenberg de donner clairement à voir au spectateur la validité des positions luthériennes, confirmée par le dénouement heureux (du moins d'un point de vue réformé). Le Marchant fournit à la démonstration théâtrale un cas exemplaire, autour duquel s'organise le fil dramaturgique d'opposition entre les arguments *pro* et *contra*. Cette opposition, relayée par des adjuvants (Paul, Luc et, d'une manière intéressante, Satan) et des opposants (Curé, Évêque, etc.) et développée dans des épisodes à fort impact scénique et symbolique, mène à la résolution de la crise, c'est à dire à la conversion du personnage principal. À l'issue de la pièce, le jugement christique vient sanctionner la validité de cette transformation et confirmer les principes de la religion réformée. À la fin de chaque acte, les différents chœurs déploient de plus une critique frontale de

l'avidité du pape et de l'Église de Rome et précisent, si besoin en était, l'orientation idéologique de la pièce.

Le portrait à charge de l'Église catholique que dressent ces chœurs, tant d'un point de vue doctrinal que social, témoigne d'une tonalité non pas critique ou même satirique, mais résolument polémique : il s'agit d'une propagande violente qui cherche à confirmer le spectateur dans la foi réformée, dans une rupture définitive avec le catholicisme. Ces mises au point apparaissent d'autant plus nécessaires que les réjouissances farcesques qui émaillent la pièce au plus grand plaisir du lecteur contemporain et, on peut le penser, du spectateur ou lecteur renaissant, pourraient conduire à une dissolution du message religieux. *Le Marchant converti* est donc construit selon ces deux exigences : une efficacité scénique propre à divertir le public d'une part et, d'autre part, un cadrage théologique extrêmement serré, ne laissant aucune place au doute, selon une démarche de propagande affichée.

*Placere et docere*, donc, comme toujours, mais dans la combinaison d'un *placere* farcesque propre à séduire le public et d'un *docere* très fidèle au dogme ; un *placere* et *docere* dont la première préoccupation est de s'adresser sans détour à son public, en l'interpelant, dans le présent de la représentation par la mise en scène directe d'un présent extérieur à la séance théâtrale.

## S'adresser sans détour à un public de « marchands »

Si, comme Jean Crespin l'affirme, il a « choisi ce livre ci-présent » à l'attention de ses compatriotes réfugiés à Francfort, on peut s'interroger sur ce choix spécifique du *Mercator*. Une partie de la réponse à cette question réside sûrement dans l'efficacité de la pièce ; mais on peut également avancer parmi les explications le métier et le statut social du personnage principal, le Marchant. Il n'est plus ici question de la conversion de l'Homme, allégorie générique de l'humanité, mais d'un personnage appartenant à un groupe social défini (la bourgeoisie urbaine), régi par un ordre économique particulier (le capital), suivant des rythmes de travail fixes (le repos dominical) et effectuant des déplacements géographiques propres (pour les foires notamment). Par cet ensemble de caractéristiques, le Marchant fonctionne comme un miroir tendu aux spectateurs réformés (ou que le dramaturge espère convertir), qui appartiennent pour partie à cette bourgeoisie urbaine marchande, que ce soit à Wittenberg pour Thomas Kirchmeyer, ou à Francfort et Genève pour Jean Crespin.

Le lien entre la Réforme et l'essor de la bourgeoisie capitaliste a été largement étudié, et parfois instrumentalisé ; sans rentrer dans le cœur de ce débat, nous pouvons cependant affirmer que le mouvement réformé, tout en s'appuyant sur les princes (comme en Allemagne) ou sur certains membres de la noblesse féodale (comme en France), s'est particulièrement développé dans le milieu urbain et bourgeois. Cette importance de la « bourgeoisie » dans la diffusion des idées protestantes est particulièrement sensible à Genève dont le statut de cité-république autonome est justement fondé sur l'accession de ses habitants au statut de « bourgeois », dans lequel se lit une revendication de liberté politique, religieuse et « sociale », puisque indépendante de la société d'ordres fondée sur la suprématie du clergé et de la noblesse.

Choisir de traduire le *Mercator*, c'est donc pour Crespin décider d'interpeler le spectateur par la représentation d'une situation qui le touche directement, dans son existence la plus concrète. C'est aussi un moyen de rallier l'ensemble du public dans son refus d'une hiérarchie sociale cautionnée par l'Église romaine : la répartition de la société en ordres est ainsi visée dans la pièce à travers les personnages du Prince, de l'Évêque et du Cordelier. En mettant en scène ces trois personnages, le dramaturge et le traducteur visent également l'oisiveté supposée de la noblesse et du clergé tout en valorisant en retour, dans le personnage du Marchant, l'activité et le travail, par lesquels l'homme réformé peut témoigner de son élection par Dieu. Faire du personnage principal de cette tragédie du salut un marchand, c'est donc rassembler la communauté des spectateurs pour lui adresser un message frontal, au présent, qui cherche à la détourner des mauvais chemins de la damnation, et cela en rendant la fiction théâtrale actuelle, insérée dans le temps présent des spectateurs eux-mêmes potentiellement marchands.

### *La dénonciation des mauvaises pratiques commerciales du Marchant*

À la scène 2 de l'acte I, après un prologue en forme de *captatio benevolentiæ* du public, Lyochares trouve la Conscience du Marchant « auprès de [s]a porte » (didascalie). Celle-ci lui raconte comment elle a été chassée du logis, où règne désormais le fils adultérin que le Marchant a eu avec la « paillarde infâme » Fortune variable (A [vii] r°), fils que certains « appel[ent] Gain, et les autres Usure » (A [viii] r°).

Dans la scène suivante, Lyochares et Conscience écoutent à la porte le Marchant donner à son serviteur une leçon de commerce malhonnête. Ce petit catéchisme à l'usage des commerçants peu scrupuleux semble reprendre point par point les condamnations adressées par Luther à la profession dans son pamphlet de

1524, « Du commerce et de l'usure ». Le Marchant prône ainsi le faux serment, la vente de marchandises périmées, le trafic des poids et mesures, le gonflement artificiel des prix, l'utilisation de la réussite économique pour devenir « Le prime du conseil publique » (B [v] v°), etc.

Lyochares décide alors de rentrer chez le Marchant et lui annonce qu'il va comparaître devant le Juge suprême. Le Marchant, terrifié par cette perspective à laquelle il ne s'était pas du tout préparé, cherche à repousser le terme : il demande onze mois de répit pour mettre de l'ordre dans ses affaires, puis six mois pour se faire Cordelier afin d'amadouer ses juges (première d'une longue série de pointes à l'encontre des moines qui croient leur salut assuré par leur habit et non par la sincérité de leur foi) puis, de guerre lasse, seulement un petit délai de quatorze jours pour aller à la foire de Francfort amasser encore un peu de bien avant d'en finir.

Le portrait du mauvais Marchant est ainsi complet : ses mauvaises pratiques ne le disputent qu'à son avidité. Cette ultime mention de la foire de Francfort – ridicule au regard de l'enjeu de la damnation éternelle – crée une plus grande proximité encore entre le personnage et le spectateur (exilé à Francfort ou habitué à la foire), spectateur qui, selon un principe propre à la comédie « morale », peut se reconnaître sous les traits de ce marchant peu scrupuleux et réfléchir à ses propres pratiques commerciales.

### *« Est-il vraiment plus facile pour un chameau… ? » : protestantisme et capitalisme*

Les mauvaises pratiques du Marchant, proposées en miroir au public de 1558, ainsi que la présence de Gain dans le personnel dramatique, soulèvent la question de la moralité du commerce et de l'usure, sous une forme d'autant plus vive que le spectateur ne peut que se sentir concerné par cette réflexion.

On le sait, Calvin a été le premier théologien de l'ère moderne à légitimer moralement la pratique du prêt à intérêt, à l'encontre de toute la morale chrétienne antérieure et notamment de Luther[5], ce qui a conduit certains analystes à faire de lui le « père du capitalisme » (Johner, 2002). Puisqu'elle condamne sans appel l'allégorie du Gain ou Usure, la traduction française du *Mercator* paraît donc à première vue suivre fidèlement l'orientation luthérienne de son original latin de 1540 plutôt que d'adapter son contenu aux idées en vigueur à Genève en 1558. Il convient cependant

5. Notamment dans le pamphlet « Von Kaufshandlung und Wucher » (« Du commerce et de l'usure ») de 1524 : Luther, 1899 : 293-322.

d'étudier de plus près la position de Calvin sur cette question avant de faire de Jean Crespin un « réactionnaire luthérien » dans une Genève « libérale ».

En matière de salaire, la clef de voûte de la morale calviniste est l'affirmation selon laquelle Dieu est lui-même le grand pourvoyeur de la richesse. La rétribution du travail est donc regardée comme un don divin, une grâce que les hommes sont appelés à recevoir avec reconnaissance et qui, si elle ne garantit pas l'élection du fidèle, ne l'entrave en rien. La richesse tout comme la propriété ne font pas le mauvais chrétien et ne doivent pas être abolies, conformément à la position de Luther. Ainsi, la Conscience du Marchant peut-elle affirmer qu'elle s'« avis[ait] très bien/ de procurer de ce Marchant le bien » avant qu'il ne lui préfère Fortune variable (A [vi] r°), et ce sans mettre en danger sa propre moralité. Si Calvin accepte le principe de l'usure compensatoire[6] dans une lettre à Claude de Sachin datée du 7 novembre 1545[7], il mentionne dans cette même lettre un certain nombre d'exceptions à cette pratique : aucun bénéfice légitime ne peut être prélevé sur la misère ou l'indigence d'autrui ; la pratique du placement à intérêt ne doit pas priver les pauvres de la charité des riches ; l'intérêt ne peut dépasser le bénéfice que le débiteur a dégagé en faisant fructifier l'emprunt ; le taux d'intérêt doit se conformer aux lois locales et, à défaut, à la conscience de chacun ; enfin, l'intérêt public ne doit pas être lésé par ces enrichissements individuels (voir Biéler, 1961).

Ces limites que Calvin impose à la pratique du prêt à intérêt, s'accordent parfaitement avec les reproches que la Conscience du Marchant adresse au Marchant non encore converti et à son fils Gain. Tout d'abord, Conscience accuse le Marchant d'engraisser Fortune en retranchant sur les gages de ses serviteurs alors même que la doctrine économique de Calvin impose au riche de faire jouir de son bien prioritairement son entourage (famille et domestiques). Conscience souligne ensuite la monstruosité de Gain qui, après avoir passé neuf mois dans le ventre de Fortune variable, a été cinq mois dans la cuisse du Marchant avant de naître et, « quand il fut né pour le dernier coup,/ (Chose hideuse) il fut grand tout à coup » (A [viii] r°). Cette réécriture burlesque de la naissance de Dionysos condamne le dérèglement du personnage : si Conscience ne reproche pas au Marchant de faire

6. L'usure compensatoire est l'intérêt perçu par une personne ayant prêté une somme d'argent à un tiers, somme au moyen de laquelle ce tiers a pu dégager un bénéfice, selon un système de « prêt à la production ».
7. Le texte de cette lettre et son commentaire peuvent être trouvés dans l'article d'Edouard Dommen cité en bibliographie.

fructifier honnêtement sa fortune, elle condamne un enrichissement trop rapide et sans mesure, qui ne peut être fondé que sur de mauvaises pratiques commerciales et financières. C'est en effet l'excès qui est reproché dans la recherche du profit et Gain devient Usure quand les familiers du Marchant comprennent que « par dessus mesure / Il était fier et d'arrogance plein » (A [viii] r°, nous soulignons).

En matière commerciale et financière, la leçon adressée au spectateur du *Marchant converti* est donc celle de la mesure : sans jamais condamner théologiquement la pratique du prêt à intérêt et du commerce et donc sans jamais remettre en cause le fondement de l'organisation sociale de la communauté devant laquelle elle est représentée, la traduction française du *Mercator* s'élève contre des pratiques qu'elle juge immorales et invite, comme en toute leçon réformée, à la modération et au bon sens.

Une fois la proximité avec le spectateur assurée via le personnage principal et les adresses directes, la critique de la religion catholique et de sa conception du salut aura davantage de prise sur le public. Pour demeurer séduisante et accessible à l'ensemble des spectateurs, elle prend la forme d'une opposition corporelle du pur et de l'impur, du sain et du malade, propice à toutes les purgations et, scéniquement, à toutes les représentations scatologiques (j'utilise ici le terme de « scatologie » dans une extension large pour faire référence aux fonctions de la digestion : défécation, miction, vomissement).

## Purifier le corps impur du catholicisme : une eschatologie scatologique

Dans les deux premiers actes de la pièce, le corps du Marchant est un corps impur : affligé de la peste par Lyochares, il est également victime d'une indigestion suite au bouillon de « bonnes œuvres » que lui fait ingurgiter le Curé. Cette impureté physique est le signe de sa corruption intérieure : de la même manière que son estomac ne peut supporter le brouet catholique et doit être purgé, son âme doit être purifiée par la conversion, pour atteindre une pureté réformée – de la même manière que, dans de nombreuses pièces de la première moitié du XVI^e^ siècle, la chrétienté malade ne peut être soignée que par un retour au texte de l'Evangile débarrassé de ses gloses : l'anonyme *Farce des theologastres* (ca. 1527), la *Maladie de Chrétienté* de Mathieu Malingre (1533) et *Le Malade* de Marguerite de Navarre (ca. 1534).

D'un point de vue spectaculaire, cette opération de purgation oblige notamment à recourir à de trucages auditifs et visuels pour représenter les pets et les

vomissements. Le *Marchant converti* propose ainsi au spectateur réformé une « pédagogie » scénique qui place la question du salut dans une perspective farcesque compréhensible par tous et profondément jouissive.

### *L'indigestion des « bonnes » œuvres*

Les médecins convoqués à la fin de l'acte I s'étant déclarés impuissants devant la peste du Marchant (II, 1), ce dernier envoie chercher le Curé pour recevoir « le saint Sacrement » (D [i] r°). Ce dernier soutient que le Marchant peut être sauvé car il a acheté nombre de « pardons » (F [i] r°). Pour le soigner, l'homme d'église entreprend de mélanger ces pardons avec les donations que le mourant a faites à l'Église, ses « patenôtres » quotidiens et autres bulles papales, le tout constituant un « potage de si grand' force » qu'il apaisera le « divorce » (F [i] r°) qui règne entre le Marchant et sa Conscience.

Le Marchant exprime toutefois des doutes sur ce salut obtenu par l'argent car, sans se contenter des indulgences, le Curé l'engage également à rédiger un testament qui ordonne des fondations de messe et des obsèques somptueuses célébrées avec force chanoines et moines : « Le Marchant. Si on a salut par argent,/ Comment est-ce que l'indigent/ Sera sauvé ? » (F iiv°). Les incertitudes du Marchant, qui sont les premiers indices de sa conversion future, sont relayées sur scène par les pets de Satan (qui s'est rendu invisible au Curé pour assister à la scène). À plusieurs reprises pendant le discours du Curé, Satan « *fait un bruit.* Pah, pah, pah », pour railler la doctrine catholique sur les fins dernières. Le prêtre, qui ne voit pas Satan, pense que c'est le Marchant qui a la peur au ventre (« Le ventre te bruit/ De crainte », E [vi] v°) et, quand cela se renouvelle, se déclare outragé :

> Satan *pette*
> Pah, pah, pah, pah.
>
> Le Curé
> Ô quelle ordure !
> Comment fais-tu cette laidure
> Et vilenie en ma présence ? (F iii r°)

Si les pets sont bien produits par l'invisible Satan, c'est le Marchant qui est malade et qui a le « ventre appesanti » par le breuvage « Dur et sauvage » (F iiiv°) que lui a donné le Curé. Les flatulences outrageantes du Prince des enfers, qui permettent de tourner encore davantage en ridicule le prêtre qui se trompe sur l'auteur de « cette laidure », participent également d'une dénonciation scato-

logique de l'eschatologie proposée par l'Église catholique, qui est si « sauvage » qu'elle ne peut être digérée et qu'elle aggrave la détresse du Marchant. Puisque le Curé attribue les pets de Satan au Marchant en raison de la potion qu'il a fait avaler au malade, la purge anti-catholique apparait nécessaire.

### *La purgation évangélique*

Pour lutter contre l'état déplorable du Marchant, Luc lui administre un « contrepoison » (G [v] v°) afin de lui faire « vomir » (G [vi] r°) la potion que le Curé lui a préparée et qui l'a « tout empoisonné » (G [v] v°).

Comme l'indique les deux didascalies « en vomissant », ainsi que les onomatopées « hoc », « oc » et « moch », le Marchant vomit sur la scène juste après avoir pris le remède préparé par Luc :

> Le Marchant, *en vomissant, il dit*
> Hoc, oc, oc, oc, Que j'ai de peine !
> Ô que j'avais la panse pleine,
> Ô quelle infection procède
> De moi ! Je pense qu'elle excède
> Toute puanteur et ordure.
>
> Paul
> Il te faut vomir cette enflure.
>
> Le Marchant, *en vomissant.*
> Moch, moch, moch, moch. (G [vi] v°)

Cette purgation « par le haut » s'opère sur plus de trois pages au cours desquelles dix répliques du Marchant sont uniquement constituées de l'onomatopée « moch » répétée deux, trois ou quatre fois par réplique, selon les nécessités métriques (l'écho avec les pets de Satan est évident).

Dans la version en latin, Thomas Kirchmeyer utilise uniquement l'onomatopée « moc » et sa version disyllabe « mooc » et, bien qu'il n'y ait pas de didascalie externe dans son texte, la réplique qui incite le Marchant à se faire vomir en mettant deux doigts dans sa bouche (« Digitos duos/ Insere[8] ») est parfaitement explicite. Le choix du son [mok] pour mimer le hoquet du vomissement s'explique

8. Thomas Naogeorgus, « Tragœdia alia nova Mercator », 1982 : 318.

d'une part par l'appartenance du [k] à une gamme scatologique et injurieuse de la littérature médiévale. Mais le son [ok], dans ce contexte d'eucharistie renversée, renvoie également au *Hoc est enim corpus meum* prononcé par le prêtre pour célébrer le mystère de la transsubstantiation. Il est intéressant de noter que, lors de la première occurrence du son, le traducteur du *Mercator* a choisi d'écrire « Hoc, oc, oc, oc » et non « moch », sans raison scénique apparente que la volonté de tourner en dérision un rite catholique que l'on condamne. Cette utilisation du mot « hoc » pour mimer le vomissement nie le mystère de la présence réelle en réduisant l'hostie au simple pain sans levain qu'elle est matériellement, à un « dieu de farine » comme l'appelle Pierre Viret[9], ce Jean le Blanc qui connaîtra une grande fortune dans la satire protestante.

Cette lecture est paradoxalement attestée par un texte catholique plus tardif, qui relate la possession de Nicole Obry à Laon en 1566 : dans le *Trésor et entière histoire de la triomphante victoire du corps de Dieu sur l'esprit malin Beelzebub*, publié en 1578, Jean Boulaese raconte comment la jeune fille possédée par Belzébuth est prise d'un hoquet et répète constamment le « Hoc » du *Hoc est corpus meum*. Dans la gravure de Nicolas Chesneau[10] qui accompagne l'ouvrage, les lettres D et E placées à côté de la possédée renvoient à cette légende :

> DE. L'Évêque lui [au diable] dit : il te faut montrer ton maître, qui te fera bien sortir. Beelzebub répond : Qui ? ton Jehan le Blanc ? L'Évêque lui dit : Pourquoi donc te chasse-il ? Beelzebub répond : Ha ha, j'y suis contraint : il y a de l'Hoc : Il y a Hoc : ce qu'il répète par plusieurs fois. Dont les assistants grandement s'émerveillent.

Dans cet ouvrage de propagande catholique, c'est dans la bouche sacrilège du diable que le mystère de la cène est tourné en dérision par le jeu de mot entre le « hoc » du hoquet par lequel la possédée est conduite à vomir le démon qui l'habite et le « *hoc* » démonstratif latin de la consécration eucharistique qui parvient à chasser le diable par sa vertu divine.

Sous la plume du traducteur du *Mercator*, le « hoc » du Marchant est fondamentalement réformé : il dénonce l'ineptie d'un mystère qui n'a conduit qu'à rendre malade le confessant. Cette comédie scatologique, qui « inverse » le droit

9. Pierre Viret, *Les Cautèles et canon de la messe*, 1563, Chapitre 21, « Des dieux de la Messe douteux et vomis » : 51.
10. Cette gravure est reproduite dans Houdard, 2008 : 374.

chemin digestif de l'hostie, nie la présence réelle et réduit le signifié « corps du Christ » à son simple signifiant de farine et d'eau.

La purge du Marchant ne se limite cependant pas à la communion : encouragé par les deux évangélistes – Luc lui tient la tête et décrit à Paul et aux spectateurs ce que régurgite le malade –, le Marchant se libère également de toutes ses œuvres. Pardons, pèlerinages, oraisons aux saints, vœux et chandelles, chapelles, autels, bonne intention, fondation d'un « monstier » (monastère), croix d'or, d'argent, de fer et de bois, petite messe, messes basses, messes hautes : la guérison exige « que tout sorte » (G [vii] r°).

Une fois ces « apostumes » et autres « enflures » catholiques expulsées, le Marchant peut recevoir la vraie parole de Dieu qui achève sa guérison :

> Paul
> Tu dis la vérité : par quoi
> Savoir te faut par l'Écriture,
> Comment l'humaine créature
> Obtient salut par Jésus Christ.
>
> Le Marchant
> Je vous pri' donc, de cet écrit
> Donnez-moi vraie intelligence. (G [viii] v° et H [i] r°)

Cette demande justifie les six pages qui suivent, au cours desquelles Paul « donn[e] » au Marchant, et donc au spectateur, la « vraie intelligence » des Évangiles. Ce catéchisme réformé, affirme que le salut ne peut résider qu'en la grâce de Dieu obtenue par le sacrifice de Jésus-Christ. Ainsi converti, le Marchant attend avec confiance le retour de Lyochares : « Vienne le héraut de la Mort:/ Puis que mon Dieu est mon support,/ Je ne crains rien : j'ai assurance » (H iii r°).

L'acte III, qui constitue à la fois l'acmé spirituelle, scatologique et théâtrale de la pièce, est exemplaire d'une propagande pour la foi nouvelle qui utilise des motifs dramatiques hérités de la farce. Le dramaturge propose ici aux acteurs un tableau qui impose une grande créativité scénique, un jeu comique outrancier et le recours à de nombreux accessoires, et ce afin de créer une relation extrêmement étroite avec le public, dans une complicité fondée sur le rire, qui n'abandonne cependant en rien le terrain de la polémique religieuse. En effet, la mise en scène de cette réalité basse, quotidienne et domestique et donc proche du public, fonctionne dramaturgiquement pour servir des enjeux théologiques.

## La polémique contre l'Église de Rome : entre efficacité scénique et cadrage didactique

*Le Marchant converti* allie intimement catéchisme et polémique : si le traducteur du *Mercator* propose aux spectateurs le modèle et les contre-modèles d'une attitude religieuse et morale propre à assurer leur salut par la grâce et la foi seules, il n'en met pas moins en scène une propagande véhémente contestant l'autorité du pape et dénonçant les dérives de l'Église catholique. Cette véhémence, nouvelle dans le théâtre protestant francophone, ne propose pas une réforme mais une abolition pure et simple de l'institution papale. Le double objectif de conversion religieuse et morale et de conviction partisane se manifeste dans la pièce par l'équilibre entre le comique des jeux scéniques destiné à emporter l'adhésion du public et le cadrage théologique rigoureux apporté par l'extrême lisibilité scénique des enjeux, mais également par le recadrage théologique apporté par les chœurs, le personnage de Christ et, plus étonnamment, celui de Satan.

### *La lisibilité scénique des enjeux : une pédagogie visuelle*

La présence de scènes ou de références scatologiques témoigne d'une volonté d'atteindre le public par une forme comique, faisant appel à une proximité entre l'action représentée sur la scène et une réalité « basse », domestique, qui peut être celle de chaque spectateur. Ce choix formel s'inscrit pleinement dans la perspective humaniste du protestantisme : il s'agit de rendre accessible au plus grand nombre les textes des Évangiles en les traduisant, et les conflits théologiques en en théâtralisant et concrétisant les enjeux.

Suivant une argumentation héritée du courant évangélique, le style orné et les belles fleurs de rhétorique latine deviennent pour les réformés le signe d'une corruption de la simplicité de l'Église primitive, une trahison du message du Christ adressé aux pauvres, aux illettrés et aux simples d'esprit. À l'inverse, la pastorale en langue vulgaire, qui ne recule pas devant les « grossièretés » frappantes, renouerait avec la force première de la parole christique et évangélique.

Cette « simplicité » est mise en œuvre dans *Le Marchant converti* par une pédagogie visuelle destinée à mettre des disputes théologiques souvent ardues à la portée d'un large public. Les personnifications allégoriques permettent ainsi la représentation scénique de concepts ou d'entités abstraites (Gain, Conscience) pouvant entrer dans des jeux de scène qui « concrétisent » et donnent à voir des conflits idéologiques qui seraient autrement réservés au domaine de la parole.

L'incarnation de la Conscience du Marchant dans le corps d'un acteur permet ainsi à l'auteur de soulever « visuellement » la question du sacerdoce universel, prôné par les protestants contre l'ordination catholique. À l'acte II, le Curé, qui entend les répliques de la Conscience du Marchant et de Satan, s'étonne de ne pas les voir, ce à quoi Conscience réplique : « comment est-ce/ Que tu verrais la Conscience/ D'autrui, toi qui n'a la science/ De voir la tienne aucunement ? » (E [v] r°). Le prêtre a beau se « torch[er] [l]es yeux » (E iiii v°), il ne peut voir Conscience, contrairement au public qui est placé ainsi dans une position de supériorité par rapport au personnage berné. Puisque le Curé ne peut voir cette Conscience, que tous les spectateurs sont en mesure d'apercevoir, c'est qu'il n'est pas digne d'être élevé au-dessus des autres hommes par le sacrement catholique de l'ordination.

De la même façon, la représentation scéniquement « littérale » de certaines expressions figées ou de certaines topiques religieuses leur confère une lisibilité à la fois ludique et pédagogique qui sert la perspective polémique de la pièce. Au quatrième acte, le Cordelier affirme que sa certitude d'être parmi les élus du Jugement dernier réside en son « coqueluchon [...]/ Sous lequel n'y a homme au monde/ Que jamais puisse être damné ». Aux yeux du Cordelier, ce « coqueluchon » est la protection la plus efficace contre les flammes de l'Enfer parce qu'il absout les péchés, non seulement de celui qui le porte par devoir – aucun moine ne pouvant, d'après lui, être damné – mais également de tous ceux qui se mettraient sous sa protection. C'est la raison pour laquelle il invite généreusement le Prince et l'Évêque à se mettre sous son habit pour affronter le jugement ; la didascalie qui suit, « *Ils se mettent sous l'habit du Cordelier* » (H [vii] v°), propose une représentation scénique parfaitement lisible et une réactivation très ironique, dans le présent des accusations portées par la Réforme contre les ordres monastiques, du vieux proverbe anticlérical « L'habit ne fait pas le moine ».

Dans ce même passage, l'opposition théologique et spirituelle entre le Marchant (bourgeois) converti et les représentants des deux ordres « supérieurs » de la société catholique, le Prince, l'Évêque et le Cordelier, est concrétisée sur la scène par la présence des « bagages » que ces derniers emportent pour passer dans l'au-delà. Ces bagages contiennent les bonnes œuvres qu'ils comptent présenter à Dieu pour obtenir un jugement favorable, selon la doctrine défendue par les « livres du pape de Rome » (H [v] r°) et les « ordonnances sorboniques » (H [vi] v°). Aux yeux d'un Lyochares « qui-dissout-la-grâce », ces « fatras » ne sont guère « idoines/ Pour présenter au jugement » (H [v] r°), et, de la même manière, le Marchant s'interroge sur

l'utilité « de si gros faix » (I ii v°) qui encombrent ses compagnons d'infortune, alors que lui-même vient, sans « équipage », déclarant qu'il n'a besoin de rien d'autre que son « doux esprit privé d'émoi » et sa « Conscience [...] paisible » (I [i] v°). La représentation sur la scène des Consciences des différents personnages – le dialogue fait clairement apparaître la présence des Consciences du Prince, de l'Évêque et du Cordelier, bien qu'elles ne soient pas mentionnées dans la liste des personnages[11] – permet au spectateur de saisir visuellement l'opposition entre la Conscience à « face joyeuse » du Marchant, promis au salut, et les Consciences « hideuse[s] » (I ii r°) des trois « papistes », promis à la damnation.

La « simplicité » revendiquée de cette pédagogie visuelle ne doit pas cependant occulter la présence d'une réflexion théologique plus dissimulée dans le texte, qui exprime les différences idéologiques entre l'auteur luthérien et le traducteur calviniste et peut s'adresser à une partie du public plus au fait des points de doctrine qui divisent la communauté réformée. Au quatrième acte, le Cordelier défend le caractère disparate de l'« équipage » qu'il forme avec le Prince et l'Évêque en rappelant au Prince les images « Des saints peints en quelque couvent » (H [vii] r°), saints qui présentent chacun un attribut différent qui permet de les reconnaître. Cette notation est relativement surprenante car, contrairement aux réflexions sur la grâce dont on a vu qu'elles étaient constantes tout au long de la pièce, la condamnation des images religieuses n'intervient que dans ce passage, et encore n'est-elle évoquée qu'indirectement, à travers la querelle des saints intercesseurs. Cette relative discrétion sur le sujet, dans une pièce qui vilipende tous les rites et traditions de l'Église catholique, peut s'expliquer par l'origine luthérienne du *Mercator.* La théologie de l'image élaborée par Luther, qui reconnaît ses vertus pédagogiques, est en effet relativement tolérante envers les représentations sacrées qui sont, selon lui, moralement « indifférentes » et peuvent servir au bien comme au mal (Christin, 1991 : 36-37). Dans l'*Institution de la religion chrétienne*, parue à Genève en latin en 1536 puis en français en 1541, Calvin, dans la lignée de Zwingli, adopte en revanche une position plus sévère qui rappelle le deuxième interdit du Décalogue et qui ridiculise les dévotions catholiques idolâtres comparées à des paillardises. Calvin ne se limite pas à la condamnation de toute représentation

11. On peut remarquer le souci de la scène dont témoigne l'auteur de cette traduction : ces Consciences muettes peuvent être incarnées par les trois acteurs qui composent la « Troupe comprise en trois personnes » chargée des chœurs, la scène étant suffisamment éloignée du début et de la fin de l'acte, ce qui laisserait aux comédiens le temps de se changer.

de la divinité, il refuse aussi les images des saints dont il conteste la valeur pédagogique et la présence dans les lieux de culte[12]. Cette remarque du Cordelier sur la représentation des saints « en la paroi [de] quelque couvent » (H [vii] r°) prend donc une valeur particulière dans la Genève de 1558 : elle dépasse la remise en cause luthérienne de l'adoration des saints pour impliquer une critique, certes discrète, mais tout à fait calvinienne, de l'adoration des images religieuses.

La discrétion de cette critique, réservée à quelques « happy few » parmi les spectateurs, peut également s'expliquer *a contrario* par le fait que le théâtre, comme nous l'avons vu plus haut, s'expose par nature à la critique d'idolâtrie : qu'est-ce que le public voit quand il regarde un acteur qui incarne dans son corps, et dans la co-présence de la séance théâtrale, le personnage « historico-divin-surnaturel » de Paul ou de Luc ? N'y aurait-il pas, même fugitivement, une forme de croyance en une puissance effective du simulacre puisque, sur scène, le Marchant qui vomissait est effectivement guéri par Luc et promis au salut éternel ? La valeur performative du « *hoc* » eucharistique catholique, remise en cause par le détournement scatologique en un « moc » de vomissement, ne risque-t-elle pas d'être reconduite dans la puissance figurative du verbe théâtral ? Le théâtre réformé, même le plus orthodoxe, n'est jamais à l'abri de la censure, et il ne serait sans doute pas très adroit de la part du dramaturge de donner, dans le texte, les verges pour se faire battre. Il convient donc que le dramaturge, tout en assurant une grande lisibilité des enjeux afin qu'ils soient compris par le plus grand nombre, opère un encadrement moral et théologique rigoureux de la représentation – « recadrages » opérés dans *Le Marchant converti* par les chœurs, Christ et, étonnamment, Satan.

### *Le « recadrage » théorique opéré par les chœurs, Christ et… Satan*

Conformément à leur fonction dramatique traditionnelle, les chœurs du *Marchant converti* sont le lieu où l'orientation à la fois morale (ne pas exploiter les pauvres), religieuse (ne pas se tromper sur les moyens d'atteindre le salut) et « politique » (ne pas suivre l'Église de Rome) de la pièce se donne à entendre au spectateur de la manière la plus sérieuse, la plus « proche » du public par l'adresse

12. Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, 1955, Livre I, chapitre XI, §7 « Les abus des papistes », p. 66 : « Les putains seront plus modestement accoutrées en leurs bordels, que ne sont point les images des Vierges aux temples des papistes : l'ornement des martyrs n'est de rien plus convenable. Qu'il y ait donc un peu d'honnêteté en leurs images, s'ils veulent colorer leurs mensonges en prétendant que ce seront livres de quelque sainteté ».

directe, et la plus ouvertement polémique : la chœur qui clôt l'acte II formule ainsi une attaque contre le pape, qui n'a encore pas été nommément mis en cause depuis le début la pièce, comme si l'auteur attendait d'affermir sa critique et de ridiculiser les serviteurs de Rome (à travers le personnage du Curé) avant de s'attaquer de front à la pierre centrale de l'édifice : « Ô malheureux le monde,/ Qui en la loi se fonde/ Du pape malheureux » (F [vii] r°, nous soulignons). Dans le dernier chœur de la pièce, la Troupe poursuit cette polémique anti-papiste en s'adressant aux spectateurs pour les inviter à tirer les conclusions de ce procès, au cours duquel Christ a condamné les « vicieux » qui ont fait « alliance/ Avecques l'Antéchrist » et adoré « le pape de Rome [...] Comme s'eût été le Christ » (M [vi] r°). En opposant une dernière fois celui qui fonde ses espoirs dans le monde et meurt sans la grâce divine et celui qui place sa confiance dans le Seigneur et qui connaîtra les cieux, le chœur final enjoint le public à méditer et à appliquer la leçon de la pièce, qui peut tout à la fois servir à la correction des méchants « rebelles » et à l'édification des « fidèles » gens de bien :

> Le troisième
> Et pourtant, vous fidèles,
> Et vous aussi, rebelles,
> Chacun ceci contemple :
> Car tant les vertueux,
> Comme les vicieux,
> Doit ici prendre exemple.
> fin (M [vii] v°)

À l'acte III, le Christ se livre quant à lui à une diatribe contre la hiérarchie ecclésiale (évêques, docteurs en théologie et pape même) qui fait écho à ces répliques du chœur :

> Christ
> Évêques sont devenus loups rabis :
> À tous les vents, ainsi comme roseaux,
> Vont fléchissant : en chiens et en oiseaux
> Mettent leur soin : et quant et quant s'adonnent
> À tout péché, sans qu'aux troupeaux ils donnent
> Comme ils devraient, la pâture divine.
> Ils font prêcher toute fausse doctrine :
> Et leurs docteurs sont aussi mercenaires,
> Plutôt cafards que pasteurs ordinaires.

> Voila comment la Papauté perverse
> Par ses docteurs ma doctrine renverse. (G [i] v°)

Cette critique de l'Église romaine est reprise à l'ouverture du cinquième où Christ dresse un réquisitoire très violent des dérives de la papauté dans une longue tirade plaintive composée selon une forme de versification hétérométrique très particulière. Dans cette tirade, le Fils de Dieu se lamente sur la « doctrine perverse » prêchée par la « papauté » qui est devenue la création de Satan car, grâce à elle, le Malin détourne les fidèles du « vrai service de Dieu » (K [i] r°) pour peupler ses enfers. La tonalité des propos de Christ prend des accents de colère quand il évoque la croyance dans le salut par les œuvres répandue par l'Église catholique. Cette dernière trouve en effet dans la doctrine du « mérite » un intérêt économique bien compris car, par ces « fausses pratiques » de fondation de messes, de donations et de trafic d'indulgences, elle exploite ses fidèles, quitte à ruiner les plus démunis.

L'ensemble de ces critiques de l'Église romaine, qui décrivent le pape comme un pécheur invétéré et avide de richesses, conduit au jugement final, lors duquel Christ condamne les tenants de la papauté.

On ne peut clore une analyse de la dimension polémique du *Marchant converti* sans évoquer le rôle particulier tenu par Satan dans cette critique en règle de l'Église de Rome. Selon une construction dramaturgique ambiguë que l'on retrouve dans d'autres pièces réformées comme la *Comédie du Pape malade*, Satan est employé par les auteurs protestants pour dénoncer une collusion d'intérêt entre les institutions catholiques et le Prince des enfers, ou plus généralement, le Mal. Ainsi, dans *Le Marchant converti*, Satan déploie tout au long de la pièce un argumentaire anti-catholique qui fait de lui un « adjuvant » du message polémique de la pièce, bien qu'il agisse comme un opposant au projet de conversion du Marchant qu'il cherche à envoyer le plus rapidement possible aux enfers sans lui laisser le temps d'assurer son salut.

À l'acte II, Satan égratigne les docteurs en théologie (sous-entendu catholiques) en indiquant que ce sont les « disciples » de ces « docteurs » qui tombent en ses « lacs » (D [vi] v°), les théologiens de l'Église romaine devenant ainsi les alliés objectifs du diable. Face à ces accusations, le Marchant place tout son espoir dans le viatique et l'absolution des péchés qui suivra sa confession auprès du Curé qui, espère-t-il, pourra « rompre » le « livre de Satan » (E [i] v°). Satan récuse cepen-

dant ce pouvoir d'absolution et, en bonne doctrine protestante, il condamne le pastorat des prêtres au nom du sacerdoce universel :

> Nous n'estimons rien ce berger
> Qui ne connaît point le danger
> Et qui vient avec tels habits :
> Il est plus sot que ses brebis. (E [i] v°)

À son retour sur scène à l'acte IV, Satan renouvelle sa charge contre les théologiens de la Sorbonne et redoute d'avoir passé trop de temps à conseiller « Une grand' troupe de sophistes/ Qui pressés des Évangélistes,/ Avaient forgé en leur cerveau/ Quelque cas subtil et nouveau/ À l'encontre de l'Évangile » (I [v] v°). Figure à la fois « sorbonniquement » démoniaque et scrupuleusement évangéliste, Satan s'aperçoit vite que sa crainte est fondée : la simplicité de l'équipage du Marchant lui apprend que l'une de ses proies lui a échappé et il souhaite donc emporter au plus vite les trois papistes en Enfer. Ces derniers, appuyés par un Lyochares impartial, en appellent néanmoins au jugement divin.

Lors de ce jugement qui s'inscrit dans la tradition théâtrale des mystères[13], Satan tient le rôle du procureur et réclame que les prévenus lui soient remis sans autre forme de procès, parce qu'ils sont « incrédules » (K [v] v°). Craignant de perdre ses ouailles à la manière du Marchant désormais converti, Satan agit comme un accélérateur de l'action et redouble son accusation contre la papauté en affirmant avec des accents tout à fait réformés que « le pape c'est [s]on homme, / C'est [s]on cher fils, il est déjà tout [s]ien » (K [vi] r°).

Le personnage de Satan est donc utilisé pour montrer que la doctrine romaine mène aux enfers et non au paradis. Cette figure diabolique qui incarne le Mal n'est pas condamnée dans cette dramaturgie réformée ; ce qui est mis en avant c'est que l'action diabolique est permise par les autorités catholiques qui sont au service de Satan et l'aident à remplir ses chaudières bouillantes. La dénonciation scénique des perversions de l'Église romaine est donc à la fois assurée par les chœurs et par Christ, personnage incarnant la Vérité et la Justice, mais également par le grand tentateur qu'est Satan, personnage divertissant et familier du public en raison de la longue tradition théâtrale des mystères.

13. Voir sur ce point Koopmans, 1997 : 187-191.

Tout au long de sa pièce, l'auteur du *Marchant converti* maintient les deux fils de sa dramaturgie : interpellation du public dans le présent de la représentation et appel à la conversion dans l'au-delà de la séance théâtrale, selon une perspective eschatologique.

Par l'utilisation du personnage du Marchant, il renvoie aux spectateurs réformés une image précise d'eux-mêmes, une incarnation scénique beaucoup plus concrète qu'un type général de l'Homme et qui soulève des problèmes « théologiques » du quotidien, comme celui du rapport à l'argent et au gain. Une fois le public saisi par la représentation de sa réalité présente, il s'agit de lui proposer une mise en scène accessible et scéniquement lisible de la nécessaire purgation des « pollutions » catholiques pour obtenir le salut éternel. Le recours à une tonalité farcesque fondée avant tout sur la scatologie permet au dramaturge de livrer au public une pédagogie médico-théâtrale où la conversion religieuse au protestantisme est vécue comme la libération d'un mal physique. Cette tonalité farcesque renforce la proximité que le dramaturge cherche à créer entre le présent de la fiction et le présent de sa réception par le spectateur, qui ne peut que se sentir inclus dans la représentation de cette réalité concrète et domestique.

La dimension polémique de la dramaturgie de la conversion, qui conduit les personnages du *Marchant converti* au salut ou à la damnation, est relayée par la mise en cause frontale de l'Église catholique dans les tirades du Chœur, du Christ et de Satan qui font de Rome le lieu de toutes les vicissitudes. L'appel à la rupture est donc consommé : l'unité théologique et religieuse n'est plus possible pour le traducteur huguenot du *Mercator* ; le monde se divise à présent entre les « fidèles » et les « rebelles », et Dieu saura reconnaître les siens.

# Bibliographie


### *Sources primaires*

*Le Marchant converti, tragédie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representees : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience et quelle doit estre leur issue au dernier jugement de Dieu*, [Genève], Jean Crespin, 1558.

*Le Marchant converti, tragédie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representees : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience et quelle doit estre leur issue au dernier jugement de Dieu item suit après la Comédie du Pape malade, et tirant à la fin*, Genève, François Forest, 1591.

Calvin, Jean, *Institution de la religion chrétienne* [1541 pour la traduction française], Société Calviniste de France, Genève, Labor et Fides, 1955.

Estienne, Robert, *Tes Kaines Diathekes hapanta* [*Bible. Nouveau Testament*], [Genève], Jean Crespin, 1553.

Luther, Martin, *D. Martin Luthers Werke,* vol. xv Predigten und Schriften, Weimar, Hermann Böhlau, 1899.

Naogeorgus [Kirchmeyer], Thomas, *Thomas Naogeorg. Sämtliche Werke*, Dramen I-III, éd. Hans-Gert Roloff, Berlin-New York, de Gruyter, 1975-1983.

Negro, Francesco, *La Tragédie du roy franc-arbitre, nouvellement traduite d'italien en français*, [Genève], Jean Crespin, 1558.

Viret Pierre, *Les Cautèles et canon de la messe* [1554], Lyon, Claude Ravot, 1563.

### *Sources secondaires*

Biéler, André, *La Pensée économique et sociale de Calvin*, Genève, Georg éditeur, 1961.

Christin, Olivier, *Une Révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Dommen, Édouard, « Calvin et le prêt à intérêt », *Finance and the Common Good/ Bien commun,* Genève, Automne 2003, p. 54-57.

Gilmont, Jean-François, *Jean Crespin, un éditeur réformé au xvi^e^ siècle*, Genève, Droz, 1981.

Houdard, Sophie, *Les Invasions mystiques, Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
Johner, Michel, « Travail, richesse et propriété dans le protestantisme », *La Revue réformée*, Faculté libre de Théologie Réformée d'Aix-en-Provence, 218 (2002), publication numérique non paginée.
Koopmans, Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen-Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997.