

HERCULE PROTECTEUR DES JÉSUITES DE SÉVILLE : SUR L'UTILISATION DE LA MYTHOLOGIE DANS QUELQUES PIÈCES DU THÉÂTRE DE COLLÈGE*

Juan Carlos Garrot Zambrana
Université François Rabelais
Tours

Resumen

Uno de los fenómenos que más nos llaman la atención cuando estudiamos el Renacimiento es sin duda la utilización de la cultura greco-latina y, en concreto, la asimilación de los deidades paganas. En este artículo se estudia cómo los padres jesuitas incorporan ese legado a sus obras de teatro, sus distintas estrategias y finalidades, a partir de un corpus escogido en el que destaca el entremés de *Hércules vencedor de la Ignorancia* que acompañó la representación de la *Tragedia de San Hermenegildo*.

Abstract

One of the phenomena which most strongly attracts our attention when we study the Renaissance is undoubtedly the use made of Greco-Roman culture and, in particular, the appropriation of pagan deities. This article studies how the Jesuits incorporated such a heritage into their theatrical productions, as well as their various strategies and objectives, on the basis of a small number of works, culminating in the intermezzo *Hercules, Vanquisher of Ignorance*, which accompanied the representation of the *Tragedy of Saint Hermengild*.

Résumé

L'un de phénomènes qui attire le plus notre attention en étudiant la Renaissance est, à n'en pas douter, l'usage qu'y est fait de la culture gréco-latine et, plus précisément, l'assimilation des déités païennes. Cet article étudie comment les pères jésuites incorporent un tel héritage à ses pièces de théâtre, ainsi que leurs différentes stratégies et buts, à partir d'un corpus restreint dont l'aboutissement est l'intermède *Hercule vainqueur de l'ignorance*, qui accompagnait la représentation de la *Tragédie de Saint Herménégilde*.

*Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
FGL*

Depuis ses débuts le théâtre castillan compte parmi ses *dramatis personae* quelques habitants de l'Olympe, notamment Vénus et son fils, ainsi qu'Apollon. C'est le cas dans les œuvres de Juan del Encina, "père" de ce théâtre. Rien d'extraordinaire à cela puisqu'il s'agit de pièces créées à la fin du XV^e siècle dans Salamanque l'humaniste, pour fêter le mariage du fils des Rois Catholiques, ou

* Este artículo se publicó originalmente en Jean-Pierre Bordier y A. Lascombes (eds), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance* (Colloque International organisé par le CESR, Tours, 1-6 juillet 2002), Turnhout, Brepols, 2007. Agradezco a la editorial Brepols así como a los editores científicos de las Actas, Jean-Pierre Bordier y Andrés Lascombe, el permiso que me conceden para esta edición electrónica. La anotación, redactada en 2002, recibe alguna actualización, sobre todo bibliográfica, que se señala entre corchetes.

encore dans la cour romaine du Pape Jules II¹. Elles inaugurent un mouvement qui, presque toujours lié aux milieux courtois, se développera pendant le XVI^e siècle et prendra son essor sous la plume de Calderón de la Barca, dramaturge officiel des deux derniers Habsbourg. Il faut avouer toutefois que la question, malgré les efforts de Teresa Ferrer, est loin d'avoir été analysée dans toute sa complexité, du fait notamment du manque de continuité entre les textes à sujet mythologique jusqu'au milieu du siècle, et du problème de savoir à quel public (ou publics) ce genre d'œuvres était adressé : cercles universitaires, cours de rois –ou de vice-rois, théâtres publics². Raison de poids qui nous a incité à associer les deux pôles de notre colloque, Dieu et les dieux, dans un univers culturel plus homogène, celui de la production scénique des pères de la Compagnie de Jésus, et dans un laps de temps plus court, la deuxième moitié du XVI^e siècle. Notre corpus prendra en considération quatre exemples, le *Lucifer furens*³, la *Comedia Metanea*, le *Dialogue fait à Séville* et l'intermède *Hercule vainqueur de l'Ignorance*⁴, représentatifs des disparités de traitement d'un matériel donné, et qui résument à eux seuls les attitudes très variées de l'Église envers le monde païen; attitudes qui se déploient sur une longue durée, de l'Antiquité jusqu'à l'Âge Moderne, et qui seront mises en œuvre sur une quarantaine d'années, dans deux collèges andalous⁵. Toutefois nous nous devons de justifier quelque peu le choix, car le nombre de pièces qui nous sont parvenues est assez conséquent et, même en restant à l'intérieur des limites temporelles que nous nous sommes fixées, nous aurions pu analyser d'autres ouvrages, tels *Occasio* du même père Acevedo, ou bien le *Gadirus Herculanus* du père Rodríguez et la *Tragicomedia de Santa Catharina*. Voici nos raisons : d'un côté nous avons voulu éviter les redites car parfois les pièces se renvoient les unes aux autres sans grands changements de sens; dans d'autres cas, le dialogue inclut quelques vers où il est question d'une déité sans pour autant l'intégrer dans l'action⁶; il y a aussi le problème de l'accès aux

¹ Il s'agit respectivement de la *Representación por Juan del Encina ante el muy esclarecido y muy illustre príncipe don Juan*, et de l'*Églogue de Plácida y Vitoriano*. Cf. Juan del Encina, *Teatro*, éd. d'Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, p. 101-116 et 179-258.

² Je songe par exemple à un dramaturge comme Alonso de la Vega, homme de théâtre très peu étudié qui semble avoir eu un fort penchant pour Cupidon : celui-ci intervient dans les trois pièces signées par lui qui nous sont parvenues. Cf. Alonso de la Vega, *Tres comedias*, [1566], éd. de M. Menéndez y Pelayo, Dresde, 1905. Pour le théâtre de cour au XVI^e siècle, on se reportera aux travaux de Teresa Ferrer, notamment à son *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993. Cf. aussi son plus récent "Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II": *Voz y Letra*, X/2, 1999, p. 3-18. En ce qui concerne Calderón, ses pièces mythologiques ont été longtemps délaissées par les chercheurs. Il faut rendre honneur à Neumeister qui en fait le centre de ses études depuis les années 1970 et dont la thèse vient d'être traduite en espagnol : Sebastian Neumeister, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000. Cf. aussi : Margaret Greer, *The Play of the Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton U.P., 1991.

³ Dans Vicente Picón García (dir), *Teatro escolar latino del siglo XVI. La obra de Pedro Pablo de Acevedo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, p. 47-119 (édition, traduction et notes d'Esperanza Torrego qui est aussi l'auteur d'une éclairante introduction à laquelle nous renvoyons le lecteur qui voudrait mieux connaître la pièce).

⁴ Ces trois dernières pièces ont été éditées par Julio Alonso Asenjo, *La 'Tragedia de San Hermenegildo' y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995, deux vols.

⁵ Le père Bonifacio, le dramaturge le plus marquant de la province de Castille a délaissé l'Olympe en faveur de sujets bibliques, ce qui explique l'origine des textes.

⁶ Cf. par exemple, *Athanasia*, jouée à Séville en 1566 où il est question des Parques. Cf. Cayo González Gutiérrez, "El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro", I: *Cuadernos para la*

textes, qui sont pour la plupart des manuscrits conservés dans la Bibliothèque de la Real Academia de la Historia de Madrid, ce qui empêcherait bon nombre de chercheurs de vérifier le bien fondé de nos conclusions. Nous avons hésité néanmoins à inclure la *Tragicomedia de Santa Catharina* d'Hernando de Ávila⁷, œuvre qui pour sa grande qualité mérit[er]ait d'être éditée et dont le ton aurait pu nuancer l'idée d'une religion païenne mise au service presque exclusif du rire ou parfaitement assimilée vers la fin XVI^e siècle⁸. Mais ici l'enjeu de la pièce, la lutte de la foi du Christ contre la religion païenne, laisse Jupiter et ses acolytes en dehors des tréteaux⁹. De plus, le manuscrit que nous av[i]ons pu consulter n'est pas complet puisque l'intermède où apparaissait Orphée, n'a pas été transcrit¹⁰.

En revanche, l'avantage de notre démarche est que l'on peut y reconnaître un processus entamé par les Pères de l'Eglise, allant du rejet le plus absolu à l'assimilation à des fins morales, voire, dans le dernier cas, à d'autres beaucoup plus égoïstes : la glorification des Jésuites et de leur action éducative.

En effet, le christianisme n'a pas attendu la Renaissance pour se poser la question de la place de la culture païenne en général et plus précisément, de ses divinités, dans la cité de Dieu. Jean Seznec notamment a montré comment cette interrogation remonte aux premiers temps de l'Eglise. Et la réponse n'a pas été univoque. Certes les déités apparaissaient comme des ennemies de la Foi et ne pouvaient que provoquer le rejet ; toutefois elles n'étaient pas toutes de même nature, et, tandis que certains niaient toute réalité aux mythes gréco-latins, pour d'autres ceux-ci existaient bel et bien et s'apparentaient à des êtres démoniaques. En outre, pouvait-on faire table rase de la culture classique, culture qui était d'ailleurs celle des Pères de l'Eglise¹¹?

Voilà un problème qui gardera encore toute son acuité après la victoire sans partage du christianisme ; même s'ils avaient perdu de leur dangerosité du point de vue religieux, ces mythes restaient encore vivants ne serait-ce qu'en tant que « noms, fables, figures morales »¹². L'Eglise donc décide de les assimiler par différentes méthodes bien connues de tous après le travail de Seznec: évhémérisme,

investigación de la literatura hispánica, n° 18 (1993), p. 67-69. D'ailleurs il s'agit encore d'une pièce du père Acevedo qui aurait accaparé trop de notre attention.

⁷ Cf. *Tragicomedia de Santha Catherina*, incluse dans un volume qui rassemble plusieurs œuvres attribuées (faussement en ce qui concerne notre pièce) au père Calleja, intitulé *Poestas*, fol. 106-191v (Bibliothèque Nationale de Madrid, Ms 17288). Le ton de la pièce renvoie à celui de la *Tragedia de San Hermenegildo* dont nous allons étudier l'intermède. Il y a de fort intéressantes considérations sur la tragédie et ses conventions dans son prologue. Cf. fols. 106v-108v.

⁸ Cf. plus loin notre analyse des œuvres jouées au collège de Saint Herménégilde.

⁹ Les divinités sont mentionnées dans le dialogue; Catherine les considère comme des êtres humains selon l'interprétation d'Evhémère. Cf. par exemple le fol. 119v.

¹⁰ Cf. González Gutiérrez, "El teatro escolar", *op. cit.*, p. 134. Dans une deuxième partie de son étude, ce même chercheur dresse un catalogue des manuscrits comportant des pièces. Cf. "El teatro escolar", II, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 19 1994, p. 112-125. [En fait, González Gutiérrez avait déjà édité la pièce entre 1998 et 2000. L'intermède a été édité en 2002 par Julio Alonso Asenjo : je renvoie à son Introduction; cf. *TeatrEsco 0* :

<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/Orfeo.pdf>]

¹¹ Cf. Jean Seznec, *La survivance des Dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980, ouvrage fondamental que nous avons abondamment sollicité et qui est à la base des recherches menées par la suite dont nous nous sommes également servi.

¹² Cf. Marc-René Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1966, p. 105.

interprétation allégorique ou morale, voire typologique qui seront utilisées dans les champs littéraire et artistique.

On commence par accepter qu'aient pu exister de bons païens, ensuite on les intègre avec des contorsions intellectuelles plus au moins hardies dans les desseins de la Providence. Suivant Evhémère on considère que certains dieux ont été des hommes en chair et en os ; ainsi Apollon et Mercure sont tantôt des magiciens bienfaisants tantôt des philanthropes qui après avoir découvert certaines sciences les ont apprises à l'Humanité. Ensuite, les divinités sont identifiées avec les Idées platoniciennes, c'est-à-dire des Intelligences célestes qui avaient leur rôle «entre la Chute et la Rédemption»¹³. Ce sont des serviteurs de Dieu et Jupiter était le serviteur suprême en quelque sorte. Mieux encore, chez Dante, Dieu et Jupiter ne font qu'un:

...O sommo Giove
che fosti in terra per noi crocifisso,
son gli giusti occhi tuoi rivolti altrove¹⁴?

Finalement, les figures concrètes deviennent des allégories des vertus et des vices qui s'affrontent dans des psychomachies.

On pourrait déduire de cette synthèse l'existence de différentes étapes qui mènent fort logiquement à l'allégorie comme dernier stade de cette entreprise de récupération ; ce serait une grosse erreur car plusieurs méthodes interprétatives vont être utilisées de manière synchronique, que ce soit dans les domaines des Arts ou bien dans celui des manuels ou des recueils de mythes¹⁵ et, bien évidemment dans le théâtre.

En outre, de même que l'évhémérisme montre le chemin à saint Isidore, quelques mythes ayant été déjà moralisés par les Grecs eux-mêmes, l'allégorisation commence bien avant la naissance du christianisme¹⁶. C'est le cas d'Hercule « à la croisée des chemins »¹⁷, de telle sorte que comme l'affirme Simon : «les travaux d'Hercule deviennent un combat contre le vice»¹⁸ ; de là à la construction d'un Hercule chrétien il n'y avait qu'un pas qui fut aisément franchi¹⁹.

Or la méthode évhémériste aura des conséquences autres que la simple acceptation de l'existence de Mercure ou d'Apollon, puisque si les figures de l'Olympe étaient des hommes et des femmes, leurs activités sur terre ne se bornaient pas à répandre un certain nombre de connaissances ou à fonder telle ou telle ville; elles étaient censées procréer ce qui permit à des rois ou à de grandes familles d'élargir sensiblement leur arbre généalogique. Et de la même façon qu'Hercule était à l'origine de Séville, Cadix, Barcelone, La Corogne, pour ne citer que la Péninsule

¹³ Cf. Marcel Simon, *Hercule et le Christianisme*, Strasbourg, Université, 1955, p. 31.

¹⁴ *Purgatorio*, 6, 118ss, cité par Simon, *ibid*, p. 32.

¹⁵ Cf. par exemple Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta* [1585], éd. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, contemporain des œuvres que nous allons étudier et qui suit une longue tradition espagnole et bien entendu italienne.

¹⁶ Cf. Seznec, *La survivance...*, *op. cit.*, p. 81 sq.

¹⁷ Cf. Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins* [1939], Paris, Flammarion, 1999.

¹⁸ Cf. Simon, *Hercule et le Christianisme*, p. 79.

¹⁹ Cf. *ibid*, p. 169 sq.

Ibérique, il faisait également partie de bon nombre de blasons et les ducs de Bourgogne notamment le tenaient pour leur ancêtre²⁰. Rien d'étonnant à ce qu'un héros, dont l'allégorie renvoyait à des qualités tels la prudence, la sagesse, la maîtrise de soi, la force et le courage fût pris comme modèle pour les souverains²¹. Rien d'étonnant non plus à son association avec Charles Quint au long du XVI^e siècle²². Panofsky nous apprend comment on peut se servir du motif d'Hercule à la croisée des chemins, où le héros doit choisir entre le Vice et la Vertu, la Sensualité et la Sagesse, pour éduquer et flatter un jeune prince. Le futur empereur est le protagoniste d'un jeu scénique où il se substitue à Hercule dans le difficile apprentissage des vertus d'un souverain²³. Les entrées royales de leur côté fournissent en Espagne mais également en Europe, et cela même en dehors des domaines des Habsbourg, maints exemples de cette identification²⁴.

Mais avant d'analyser le fonctionnement de ces approches dans le théâtre scolaire il convient de regarder, fût-ce de façon rapide, la structure dans laquelle il s'intègre : les collèges de la Compagnie de Jésus.

La fondation de ces collèges en Espagne, à partir de 1546, ressemble fort à une entreprise d'occupation ou de conquête, tant son succès fut rapide et sans partage : dix années plus tard on comptait déjà dix-huit établissements et à la fin du siècle, soixante-deux²⁵. Un tel succès s'explique par le très bas niveau de l'éducation en Espagne : les jésuites étaient des enseignants mieux formés et de plus, ils mettaient en œuvre une approche pédagogique nouvelle qui leur attira non seulement les élites mais aussi des familles soucieuses de l'instruction de leurs enfants²⁶.

²⁰ Cf. Jung, *Hercule...*, *op. cit.*, p. 57 sq.

²¹ On peut retrouver chez Pérez de Moya une liste des qualités herculéennes, *Philosophía secreta*, *op. cit.*, p. 441 ss. En outre, les entrées royales fournissent d'abondants témoignages.

²² En ce qui concerne l'Espagne, l'étude fondatrice est : José Camón Aznar, "La mitología y el arte español del Renacimiento": *BRAH*, (1952), CXXX, p. 63-209, qui consacre de longues pages à l'Hercule *hispano*. Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972 et Santiago Sebastián, *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra, 1982, reprennent de façon rapide les idées de Camón. Beaucoup plus exhaustive est Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, chapitre VI. Enfin, pour l'association Hercule-Charles V, cf. Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 114-124.

²³ Cf. Panofsky, *Hercule...*, *op. cit.*, p. 83-84.

²⁴ Cf. Checa, *Carlos V, op.cit.* A l'occasion de sa visite en 1540, la ville de Paris offrit à l'empereur une statue d'un Hercule «couvert de sa peau de lion dorée, tenant dans ses deux mains deux colonnes, comme les plantans par force en terre...». Cf. Antoinette Huon, «Le thème du Prince dans les entrées parisiennes» dans Jean Jacquot, (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, I, Paris, Éditions du CNRS, 1973, p. 21-30, p. 23.

²⁵ Cf. Florencio Segura, "El teatro en los colegios de jesuitas": *Miscelánea*, XLIII, 1985, p. 299-327, p. 309-313. Depuis les études pionnières de García Soriano, synthétisées dans *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor, 1945, les travaux sur les collèges et le théâtre des Jésuites se sont multipliés. Pour une bibliographie actualisée nous renvoyons à Alonso Asenjo, cité plus loin; au sujet du binôme théâtre et pédagogie, avec une attention particulière portée au public, il convient de mentionner Lucette E. Roux, "Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne", dans Jean Jacquot, dir., *Dramaturgie et société*, II, Paris, CNRS, 1968, p. 479-523, et, enfin, en ce qui concerne l'ensemble de la production théâtrale avec un dépouillement assez complet des sources manuscrites, cf. González Gutiérrez, "El teatro escolar de los jesuitas", *op. cit.*

²⁶ Sur la pédagogie des Jésuites cf. González Gutiérrez, *ibid.*, I, p. 19 sq., ainsi que la fort intelligente synthèse d'Alonso Asenjo, *La 'Tragedia de S. H.'*, *op. cit.*, I, p. 13-48.

L'apprentissage de la langue et de la culture latines avait une place de choix dans leur programme éducatif qui, comme le dit Sez nec :

intègre résolument les lettres païennes dans l'enseignement chrétien, et ceci en un temps où la logique, la prudence et la bonne foi paraissaient devoir les en bannir. Placés dans des circonstances analogues à celles où s'étaient trouvés les Pères notamment au IV^e siècle, c'est-à-dire en face d'une culture qu'ils savent contraire à leur foi, mais dont le prestige traditionnel est immense, et à laquelle ils doivent leur propre formation, ils adoptent la même attitude : ils admettent ce qu'ils n'ont pas la force d'extirper, ni de remplacer [...]²⁷

Ajoutons à cela l'importance attachée à la déclamation, aux techniques de la persuasion, bref à la Rhétorique, et on peut en conclure qu'une pareille démarche trouvait un prolongement naturel dans la représentation des pièces latines à l'instar de ce qui était déjà mis en œuvre dans le monde universitaire.

Et certainement la pédagogie est tellement liée au théâtre dans les établissements de la Compagnie qu'un critique a pu dire que s'intéresser à la création des premiers collèges équivaut à étudier la naissance de l'activité dramatique que l'on y pratiquait²⁸.

Or cette entreprise se heurtait à un obstacle de taille : le choix des modèles. La littérature et le théâtre antiques suscitaient bon nombre de réticences et plus précisément Térence, auteur qui fut l'objet de condamnations sévères de par le contenu de ses dialogues, tout en provoquant l'admiration, parfois chez le même critique. Tel fut le cas de l'une des personnalités les plus marquantes de la période, le père Bonifacio, qui interdit sa lecture à ses étudiants, suivant en cela les directives de saint Ignace, mais le prône comme modèle d'écriture une fois expurgé consciencieusement²⁹.

Dramaturgie donc à vocation didactique qui se voyait imposer de ce fait plusieurs contraintes allant du choix des sujets, du but moralisateur bien mis en évidence, à l'architecture de la pièce elle-même dont l'action foisonnait de personnages afin de permettre d'exercer leur talent au plus grand nombre d'acteurs-élèves³⁰. Cependant, sur la fonction didactique des représentations s'en greffait une autre tout aussi importante : elles constituaient une vitrine pour les collèges et remportaient un vif succès dû non seulement à la bienveillance des parents attendris devant les performances de leurs rejetons, puisque le public débordait amplement l'entourage familial, incluant le gratin de la ville (noblesse, autorités civiles et religieuses, etc.) et parfois également des couches sociales plus basses³¹. Les textes, écrits en latin et en langue vernaculaire, mais de plus en plus souvent composés en castillan, afin d'atteindre un auditoire peu cultivé (au moins dans le domaine des lettres classiques), dosaient de manière savante *prodesse* et *delectare* et faisaient la part belle au rire par le biais d'intermèdes qui, selon l'usage hispanique,

²⁷ Cf. Sez nec, *La survivance...*, *op. cit.*, p. 242.

²⁸ Cf. Florencio Segura, "El teatro...", *op. cit.*, p. 307-8. Sur l'intérêt porté au théâtre dès l'inauguration du premier collège, celui de Gandía, cf. *ibid.*, p. 314.

²⁹ Cf. Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad, 1995, 34-37.

³⁰ Nous touchons là l'un des lieux communs de la critique. Cf. par exemple Roux, "Cent ans d'expérience théâtrale", *op. cit.*, p. 484.

³¹ Cf. *ibid* et Alonso Asenjo, *La 'Tragedia de S. H.'*, *op. cit.*, I, p. 27 sq.

accompagnaient la pièce principale³². Et c'est dans ce type d'œuvres que se trouve à notre avis l'un des apports les plus remarquables des jésuites à la scène espagnole³³. Par ailleurs, les congrégations accordaient la plus grande importance à la mise en scène : décors, costumes, accessoires, rien n'était négligé pour arriver à un spectacle dont la richesse dépassait de loin celle des austères mises en scène des *corrales*. Or, cet éclat avait un prix et les dépenses afférentes suscitaient des critiques à l'intérieur de la Compagnie elle-même³⁴. En outre, l'engouement fut si grand que des dispositions furent prises afin de diminuer le nombre de représentations tout au long de l'année scolaire, suivies avec plus ou moins d'ardeur selon les villes³⁵. Victoire donc d'un théâtre moral qui se voulait une arme contre le théâtre public dont les Pères essayaient de détourner leurs brebis³⁶, mais victoire acquise contre la volonté d'importants membres de la Compagnie tellement les admonitions, les mises en garde sont nombreuses : il fallait s'assurer que les textes étaient bien censurés avant de procéder à leur représentation, que "les dieux antiques" ainsi que tout ce qui n'était pas strictement religieux en étaient bannis et que la langue utilisée était exclusivement le latin³⁷. Heureusement ces normes, si strictes, ne furent jamais appliquées.

Tout d'abord les Pères mirent en scène des pièces appartenant aux cercles universitaires flamands comme l'*Acolastus* ou bien l'*Euripus*³⁸, mais très tôt ils

³² Ces aspects qui relient le théâtre des Jésuites aux sermons ont été abordés par toute la critique ; en ce qui concerne l'organisation complexe des représentations, García Soriano y faisait déjà allusion.

³³ Ce n'est pas l'occasion de nous pencher sur l'un des grands topiques des études sur le théâtre de collèges, celui de l'influence exercée sur des dramaturges postérieurs et, pourtant, sur l'évolution de la scène espagnole. Déjà dans notre thèse *Le thème juif et converso dans le théâtre religieux espagnol. Notamment dans celui de Calderón (fin XV^e siècle-XVII^e siècle)*, soutenue à Paris en 1992, nous soulignons la valeur de certains intermèdes du Père Bonifacio. Nous nous réjouissons du fait que cette facette de la dramaturgie des Jésuites, obscurcie par le poids des pièces allégoriques, soit de plus en plus appréciée. Cf. l'introduction à *Coloquio de las oposiciones*, éd. d'Abraham Madroñal, M. Rubio et D. Varela, *Criticón*, 68, 1996, p. 31-100.

³⁴ Cf. Menéndez Peláez, *Los jesuitas...*, *op. cit.*, p. 44. En annexe, Menéndez reproduit un texte assez révélateur. González Gutiérrez, de son côté, met en avant le profit que les établissements tiraient des représentations tout en faisant état des critiques contre des dépenses excessives qui empêchaient de consacrer cet argent à l'enseignement. Cf. "El teatro...", *op. cit.*, I, p. 33-34.

³⁵ Pour le calendrier des représentations, cf. Segura, "El teatro...", *op. cit.*, p. 314-315. Les chercheurs soulignent la volonté de contrôler l'activité théâtrale dont fait preuve la Compagnie. Cf. par exemple, Menéndez, *ibid.*, p. 43, suivant Griffin, et González Gutiérrez, *ibid.*, 35-37. Il semblerait qu'en France une polémique semblable se soit développée. Cf. F. de Dainville "Allégorie et actualité sur les tréteaux des Jésuites", dans Jean Jacquot, (dir.), *Dramaturgie et société*, II, *op. cit.*, p. 433-443, p. 433.

³⁶ Cf. Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 42-43, qui s'appuie sur un témoignage du père Pineda. Certains Jésuites, tel Mariana, deviendront des ennemis acerbes du théâtre. Au sujet de la polémique relative au théâtre, cf. la thèse de Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Université, 1990².

³⁷ Cf. González Gutiérrez, "El teatro...", *op. cit.*, I, p. 35-36. Ce même chercheur transcrit une lettre adressée par Juan Ramírez à saint François de Borja riche de sens à ce sujet. Celui-là ayant assisté à la représentation d'un *auto sacramental* de Juan de Bonifacio s'émeut de la présence de Dieu le Père et de son Fils parmi les *dramatis personae* ; "détail aggravant", le Fils contait fleurette à l'Humaine Nature en paraphrasant le *Cantique des Cantiques* et pour enfoncer le clou, induisant plus facilement le spectateur au péché, on avait introduit des intermèdes comiques. Cf. *ibid.*, p. 32-33.

³⁸ Cf. Segura, "El teatro ...", *op. cit.*, p. 324. Alonso Asenjo, s'appuyant sur un travail inédit de Griffin, donne une liste des représentations de cette pièce dans différents établissements, ce qui prouve son énorme popularité. Cf. *La 'Tragedia de S. H.'*, *op. cit.*, p. 94.

furent en mesure de développer leur propre production - qui suivra le courant dit du “Térence chrétien”, déjà à l’œuvre dans ces cercles-là, dont les modèles esthétiques seront Plaute, Térence et Sénèque.

Ainsi, notre premier exemple, la *Comedia Metanea*³⁹, est une adaptation de l’*Euripus* mentionné plus haut, jouée à Cordoue pour la première fois en 1556⁴⁰. L’action met aux prises Metanea, la Pénitence⁴¹, avec le Démon. Tous deux essaient de séduire les âmes de quelques jeunes gens, donc de les faire choisir entre le bon et le mauvais chemin; et dans ce combat allégorique les divinités païennes jouent un rôle non négligeable.

Dès son apparition sur scène, le Démon invite les humains à jouir des plaisirs, dans un *carpe diem* truffé d’allusions aux dieux et notamment à la déesse de l’Amour et à Cupidon, lui-même s’identifiant à Jupiter (p. 120-126). Pour y parvenir il compte sur deux collaborateurs redoutables, le Monde et Eros. Il n’est pas étonnant que Vénus ne joue pas un rôle dans l’action; non que les Pères de la Compagnie, malgré les injonctions des premières *Ratio Studiorum*⁴², éliminassent systématiquement les personnages féminins, bien entendu interprétés comme tous les autres par des élèves⁴³, mais sa présence aurait posé des problèmes de jeu, et aurait nuit sans doute à la morale de la fable si l’on avait voulu être tant soit peu fidèle à l’iconographie et au sens du mythe⁴⁴. En revanche, son fils peut occuper la scène sans crainte, ce qu’il fait pendant trois actes avant de disparaître du dialogue d’une manière assez brusque⁴⁵.

Le père Acevedo, certes avec retenue, a décidé cette fois-ci de jouer la carte du burlesque⁴⁶ pour rendre plus amène une action exemplaire qui risquait d’ennuyer son public par l’accumulation d’éléments doctrinaux⁴⁷; il construit donc des situations dans lesquelles les ennemis de la Vertu se chamaillent sans cesse, la

³⁹ Je suis l’édition bilingue d’Alonso Asenjo, *ibid.*, p. 110-212.

⁴⁰ Cf. *ibid.*, p. 99. Pour une étude plus complète, je renvoie à l’introduction de ce critique ainsi qu’à celle de Lucette Roux, “Cent ans...”, *op. cit. Metanea* possède beaucoup de points communs avec une pièce plus tardive du père Acevedo, *Occasio*, éditée par Ángel Sierra de Cózar dans: Picón García, *Teatro escolar, op. cit.*, p. 125-297. [Nouvelle éd. critique de la *C. Metanoea* par Ángel Sierra de Cózar, dans: V. Picón, *Teatro escolar latino del siglo XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo*, II, Madrid: Ediciones Clásicas / Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 193-327.]

⁴¹ Le père Acevedo explique le choix de ce mot grec dans son *Prologus* : p. 110.

⁴² “Nullae prorsus introducantur feminae, neque ullo modo foemineis ornentur vestimentis” Reproduit par González Gutiérrez, “El teatro...”, *op. cit.*, I, p. 35.

⁴³ Cf. par exemple la *Tragedia de San Hermenegildo*.

⁴⁴ Alonso Asenjo souligne que Vénus intervenait dans *Euripus* (*La ‘Tragedia de S. H.’, op. cit.*, p. 150, n 19).

⁴⁵ En fait ce sont tous les adjuvants du Démon qui quittent la scène après le troisième acte pour laisser celui-ci comme seul représentant du mal. En outre il faut souligner que le texte ne nous est pas parvenu dans son intégralité et que l’on retrouve une certaine confusion, voire de la désinvolture, dans l’identification des personnages. Cf. l’Introduction d’Alonso Asenjo à ce sujet.

⁴⁶ En contradiction avec le Prologue qui insiste bien sur le fait que la Pénitence elle-même (*Metanea*) lui ordonne de ne pas mêler le plaisant au sérieux (p. 112). Il conviendrait néanmoins de ne pas oublier que nous avons affaire à une adaptation et non à une œuvre originale.

⁴⁷ Tourner en ridicule des personnages négatifs, nous le savons, est l’un des procédés les plus exploités du théâtre religieux. Cf. Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Madrid, Gredos, 1976.

plupart des railleries émanant de l'effronté Cupidon. Or celui-ci est également tourné en ridicule et souffre quelques mésaventures, notamment lorsqu'il essaie de pervertir un jeune et pur étudiant, Scholasticus, en lui brossant un lascif tableau des plaisirs qui pourraient lui être offerts. Mais Scholasticus s'en remet au doux et chaste Jésus et arrive non seulement à vaincre la tentation, mais aussi à punir son adversaire, puisqu'il le ligote à un arbre (p. 146-154). C'est dans cette mauvaise posture que le Démon et le Monde vont le retrouver; mais ses malheurs n'en finissent pas là, car ses propres acolytes le châtient pour avoir échoué et il sera roué de coups (p. 156-160).

La dernière de ses interventions est en revanche loin de revêtir un caractère aussi plaisant, et nous plonge dans une atmosphère troublante. En effet, après un nouvel échec, le Démon triomphera d'un groupe de jeunes insouciantes qui participent à la danse de Cupidon, autour d'un puits, et tombent au pouvoir du Malin (174-176)⁴⁸. A n'en pas douter, une telle scène devait frapper les spectateurs, notamment les plus visés, les élèves, grâce à la savante utilisation de la parole et du mouvement scénique. D'ailleurs, la volonté clairement affichée de détourner des dangers de la sensualité les tendres âmes dont la Congrégation avait la charge conduit à un dénouement dans lequel vont s'opposer les destinées de ceux qui suivent l'étroit chemin de la Vertu et de ceux qui s'enlisent dans le péché. Ainsi, Erastus gagnera la gloire éternelle tandis que le mauvais Adolescent qui se laisse aller aux plaisirs est puni de son vivant : il sera poignardé par de jeunes gens offusqués par ses forfaits, et finira bien entendu en Enfer où l'attendent Crésus, Héliogabale et, de manière quelque peu surprenante, Alexandre le Grand⁴⁹.

Le but moralisateur dont nous venons de parler fait apparaître Eros sous deux angles bien différents tout au long du dialogue, car la fonction comique qui lui est dévolue risque de le rendre pour le moins inoffensif. Or il convient de montrer que ce qu'il incarne est porteur des dangers les plus redoutables ; pour cette raison, la danse de l'Amour qui mène tout droit en Enfer se doit de provoquer l'effroi.

C'est sans doute la peur de faire apparaître l'Olympe sous un jour trop attirant qui explique et le parti pris d'*Occasio* et l'utilisation des dieux antiques dans le *Lucifer furens*, signé par le même dramaturge, joué à Séville en 1563⁵⁰. Il n'y a presque pas de personnages appartenant au monde païen, à l'exception de Mégère, l'une des Érinyes; toutefois les dieux de l'Olympe et la culture classique en général sont présents de façon bien curieuse dès le début. En effet, les premiers mots que l'on entend nous préviennent du fait qu'il ne serait pas ici question de louer Jupiter, Bacchus, Cupidon ou Vénus (p. 64) mais bien l'Enfant Jésus. On pourrait croire qu'une fois ces noms évoqués, accompagnés peut-être de quelque notice érudite à leur sujet, on assistera à la lutte entre les forces du Mal (Lucifer) et du Bien (Jésus). Eh bien, ces attentes ne seront pas confirmées car, par la suite, le monde de l'Antiquité apparaît sans cesse et qui plus est de manière parfaitement intégrée à l'univers chrétien ; ainsi, Lucifer habite le Tartare (p. 66) et invoque les Furies (p. 71), l'oracle de Delphes est associé de manière subalterne aux prophètes de l'Ancien

⁴⁸ La même association entre l'Amour Sensuel et la Mort, bien que très atténuée, se trouve dans *Occasio*. Cf. *Teatro escolar, op. cit.* p. 254 sq.

⁴⁹ Cf. le dernier Acte.

⁵⁰ Cf. González Gutiérrez, "El teatro...", *op.cit.*, I, p. 50.

Testament, et plus surprenant encore, Phœbus voilera ses feux lors de la crucifixion (p. 95). Enfin, Dieu le Père ressemble par ses attributs à Jupiter (p. 69). C'est dire que le monde classique ne se réduit pas à une série de noms dont la connaissance est indispensable à une personne cultivée⁵¹; il n'apparaît pas non plus sous la forme d'entités maléfiques qui n'ont plus droit de cité, mais il commence à faire partie d'un tout, subordonné comme cela va de soi aux principes de la Foi.

Les deux autres œuvres qui vont nous occuper par la suite forment un bloc cohérent qui les distingue des deux précédentes à plusieurs titres. D'abord, par la langue, puisque maintenant les rapports se sont inversés et le latin, lorsqu'on y a recours, est réduit à la portion congrue⁵², ensuite par le ton badin qui envahit le dialogue, et en dernier lieu, par leur caractère de pièces de circonstances, sans lequel elles n'auraient pas lieu d'être, et qui les relie à l'établissement où elles ont été jouées pour la première fois⁵³ : le collège sévillan de Saint Herménégilde.

En raison de son succès dans ce qui était à l'époque la capitale économique et culturelle de l'Espagne, la Compagnie fut obligée d'abandonner les premiers bâtiments qui l'avaient accueillie et d'en construire d'autres⁵⁴. Les travaux furent longs et très coûteux mais connaissant les appuis dont bénéficiaient les jésuites on n'est guère surpris d'apprendre que le conseil municipal sut se montrer extrêmement généreux⁵⁵, ce qui, évidemment, n'a pu que raviver l'hostilité de certains milieux opposés à l'influence de plus en plus envahissante de la Congrégation⁵⁶.

Entre 1589 et 1590, ce collège fut visité par l'une des personnalités marquantes de la Compagnie à cette période, le Père José de Acosta, grand historien des Indes qui dans sa jeunesse avait taquiné la muse⁵⁷. Les inspections des établissements scolaires étaient une excellente opportunité pour se faire valoir auprès des autorités qui en avaient la charge ; comme tout événement elles offraient une bonne excuse pour monter un spectacle, en l'occurrence le *Dialogue fait à Séville*⁵⁸, écrit en latin et en espagnol par le père Ximénez, pièce de circonstance donc, et à double titre parce que l'action consiste en un développement allégorique de la visite dont la pièce elle-même était issue. Ces particularités laissent penser que cette fois-ci le public était restreint, seulement composé de la Congrégation et des autorités chargées de la visite en question⁵⁹.

⁵¹ La meilleure preuve étant les nombreuses tirades érudites qui révèlent aux spectateurs quelles sont les différentes déités mentionnées au cours de l'action.

⁵² La victoire de l'espagnol sur le latin qui ne ferait que se confirmer prouve bien le décalage existant entre les directives émanant de Rome et la pratique concrète de chaque Congrégation.

⁵³ N'oublions pas que les pièces circulaient largement parmi les différents collèges de la Compagnie en Espagne et ailleurs.

⁵⁴ Cf. García Soriano, *El teatro...*, *op. cit.*, p. 86 sq.

⁵⁵ Cf. Alonso Asenjo, *La 'Tragedia de S. H.'*, *op. cit.*, II, p. 466, n. c.

⁵⁶ González Gutiérrez, *El teatro...*, I, *op. cit.*, p. 119, reproduit un document qui fait état d'oppositions aux travaux d'agrandissement du collège.

⁵⁷ Cf. Alonso Asenjo, *La 'Tragedia de S. H.'*, *op. cit.*, I, p. 50-51, avec des nombreux renvois.

⁵⁸ J'abrège le titre complet : *Diálogo hecho en Sevilla por el padre Francisco Ximénez, a la venida del padre visitador de las escuelas*, dans *ibid.*, p. 362-422 ; l'introduction en p. 347-360.

⁵⁹ Cf. *ibid.*, p. 364.

Le prologue en langue vernaculaire annonce l'habillage allégorique et en fournit les clés aux spectateurs : l'arrivée d'Apollon, le Père visiteur⁶⁰, bouleverse la tranquillité du collège et le Mensonge entend en profiter pour y introduire Cupidon et le Sommeil. Mais tout de suite il nous est dit que ces ennemis ne sont pas à craindre lorsque l'on est vigilant.

Le premier dialogue fournit d'autres renseignements et le Mensonge lui-même nous en apprend davantage sur le sens allégorique. Ainsi, il est l'entremetteur de l'Amour impur «faussement appelé par les Anciens Cupidon» (p. 370) et le Sommeil paresseux, tous deux proscrits du collège par ses enseignants, et très désireux de s'y faufiler. Pour cela ils ont confié au Mensonge la tâche de parvenir à abuser les jeunes pensionnaires, qui loin d'être dupes, et fidèles à la réputation de gens à l'esprit éveillé qu'ont encore les Sévillans, déjouent toutes les ruses : l'Amour Sensuel et ses acolytes seront bernés et Apollon rentrera au collège suivi de ses serviteurs. En ce sens il n'y a pas de véritable conflit dramatique entre ces deux divinités; mieux encore, on ne voit jamais s'affronter sur scène ces deux figures, le père Ximénez se contentant de les opposer dans les dialogues par le biais de commentaires faits par les autres personnages ou bien par des sortes d'auto-présentations. En fait, Cupidon joue un rôle secondaire puisque c'est le Mensonge, vieux ridicule, qui occupera le devant de la scène.

En ce qui concerne les traits distinctifs de Cupidon, ils s'inscrivent jusqu'à un certain point dans le droit fil de ceux qu'on avait rencontrés chez Acevedo, c'est-à-dire : un enfant espiègle, douillet, presque efféminé (v. 385) qui n'hésiterait pas à s'en plaindre à sa maman si par hasard quelque petite déconvenue lui arrivait (v. 387, 401). Affichant une morgue certaine il se prévaut d'être le fils de Mars et de Venus et d'avoir mis à ses pieds des guerriers invaincus; par conséquent, son échec devant les élèves du collège (v. 400) prouve jusqu'à quel point ceux-ci sont vertueux. En revanche, il n'est pas ridiculisé par les jeunes étudiants, mais plutôt par les railleries de son serviteur le Mensonge, qui, prudent et rusé qu'il est, prend soin de le critiquer *sotto voce*. Il manque aussi ce désir d'angoisser le pécheur si présent dans *Metanea*, mais rappelons-le, la pièce est sous le signe du rire et l'introduction d'une pédagogie de la peur, comme nous l'avons vu chez Acevedo avec la danse d'Eros, serait malvenue. Qui plus est, le comique ne se cantonne pas aux moqueries des "méchants" car le Mensonge brosse un tableau assez enjoué d'Apollon⁶¹ et se laisse aller à des plaisanteries légèrement anticléricales. Voici comment il envisage son avenir en cas d'échec : il peut se pendre, ou bien quémander à l'évêque un ermitage ou encore une charge de sacristain, ce qui lui permettrait de s'adonner à la boisson en toute tranquillité⁶². Mais oublions les faire-valoir et venons-en au visiteur si attendu.

Apollon jouissait d'une palette d'attributs assez large, celui entre autres de dieu de la lumière puisque Soleil, ce qui lui vaudra d'être utilisé comme

⁶⁰ Le père Ximénez emprunte cette association à d'autres pièces de la Compagnie. Alonso Asenjo, *ibid.*, p. 350, cite le *Dialogus de Praestantissima Scientiarum eligenda* (1584) et le *Gadirus Herculanus* (1586).

⁶¹ Alonso Asenjo, p. 378, n 33, renvoie à l'intermède du *Gadirus Herculanus*, pour une plaisanterie semblable.

⁶² Cf. p. 387. Il y a des allusions constantes à son goût immodéré pour le vin.

représentation de la royauté, comme ce sera notamment le cas de Philippe II et des rois d'Espagne en général⁶³ ; mais aussi dieu de la Beauté, de la Musique, protecteur des Muses, dont la Renaissance avait fait une allégorie de la Sagesse⁶⁴. N'oublions pas ses aventures amoureuses, en particulier celle de Daphné, chantée par Ovide et par une multitude de poètes... Bien entendu, c'est la Sagesse qui est mise en exergue tout au long du dialogue⁶⁵. Apollon fait donc son entrée au collège de Saint Herménégilde, accompagné non des Muses ou de sa sœur, la chaste Diane, mais de l'Honneur et de la Joie véritable, qui découlent d'une vie consacrée à l'étude, au travail. Or ce fils de Jupiter, adoré par les Romains, représente le père Acosta; pour cette raison il devient nécessaire de souligner qu'il est soumis, comme le veut d'ailleurs la tradition, à Dieu le Père⁶⁶. Ce petit jeu quelque peu flagorneur envers l'autorité du Visiteur, parsemé d'éloges à la ville de Séville et à ses habitants, constitue un premier pas dans l'appropriation des dieux de l'Olympe par les pères jésuites.

Le couronnement d'une pareille entreprise arrivera avec la *Tragédie de Saint Herménégilde*, jouée en 1590 ou 1591⁶⁷, due à la plume de plusieurs auteurs travaillant en étroite collaboration⁶⁸. Spectacle d'une grande magnificence qui voulait faire échec aux adversaires de la Compagnie, et notamment à ceux qui reprochaient aux membres du Conseil municipal sa prodigalité envers elle. En dehors de cette pièce mise en scène avec un grand faste il y eut un intermède, *Hercule vainqueur de l'Ignorance*. C'est un ensemble de presque 8000 vers, plus quelques passages en prose latine, dont 1900 pour la pièce comique à elle seule⁶⁹.

Autant le *Dialogue* était conçu pour un usage interne, autant la *Tragédie* se voulait un événement destiné au tout Séville, comme en témoignent les chiffres des dépenses engendrées par la mise en scène ainsi que la liste des spectateurs appartenant à la très haute noblesse, à la hiérarchie ecclésiastique, aux autorités civiles et à l'oligarchie économique en général⁷⁰. Si le spectacle prétendait signifier les noces de la Science, c'est-à-dire, l'établissement, avec Herménégilde, devenu depuis 1585 un saint à l'exclusive dévotion des Espagnols⁷¹, l'intermède qui l'accompagnait avait encore une autre ambition puisqu'il se proposait de sceller l'union entre la métropole andalouse et la Compagnie de Jésus, grâce à la figure d'Alcide. Il s'établissait de la sorte un lien quelque peu étrange entre le martyr dont

⁶³ *Ibid.*, p. 307.

⁶⁴ Seznec, p. 144. López Torrijos, souligne que Valeriano dans ses *Ieroglyphica* le fait apparaître comme *Sapientia*, *La mitología...*, *op. cit.*, p. 300-301.

⁶⁵ Cf. en particulier sa propre présentation, p. 406.

⁶⁶ Cf. Pérez de Moya.

⁶⁷ Alonso Asenjo fait une mise au point à ce sujet : *La tragedia*, *op. cit.*, II, p. 458 sq.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 464-465.

⁶⁹ L'éditeur a décidé de numéroter les vers de l'intermède comme faisant partie de l'ensemble, il commence donc par le vers 1134, ce qui nous donne la distribution suivante : 1^e acte : v. 1134-17152 ; 2^e acte : v. 2674-34353 ; 3^e acte : v. 5187-5730

⁷⁰ Cf. Alonso Asenjo, II, p. 466-467 pour les dépenses et 467-471, pour le public. Lorsque l'on sait que les échevins de Séville appartenaient à cette même oligarchie et que l'on met en parallèle les noms de certains spectateurs avec la liste des membres du Conseil municipal et celle des acteurs, notamment en ce qui concerne les premiers rôles, on comprend que la munificence des autorités n'avait rien de désintéressée. Pour les acteurs, cf. *ibid.*, p. 472-473.

⁷¹ Cf. Menéndez Peláez, *La tragedia*, *op. cit.*, p.143-144.

on considérait qu'il avait ouvert le chemin à la conversion des rois wisigoths et le héros grec, modèle de vertu; ce lien profitait de l'ancrage local de ces deux figures car, si certains chroniqueurs assuraient que le prince rebelle avait fait de Séville sa capitale et son père, le roi Léovigild, l'avait fait décapiter en ce lieu, personne n'ignorait la ténacité des légendes très anciennes qui attribuaient à Hercule la condition de fondateur de la ville, comme le paysage urbain lui-même en témoignait⁷².

Toutefois, la meilleure preuve nous est donnée par les deux apothéoses herculéennes⁷³ qui d'un point de vue temporel entourent l'intermède.

En 1570 le roi Philippe II visite celle qui se voulait une nouvelle Rome⁷⁴ et ses habitants ne lésinent pas sur les frais afin d'offrir à leur souverain une entrée splendide. Le grand humaniste Juan de Mal Lara, chargé des festivités, nous a laissé un récit assez détaillé des événements, incluant la description des architectures éphémères dressées en différents points de la ville, récit qui laisse apparaître l'omniprésence des figures païennes, notamment Hercule, dont l'association avec Philippe II était mise en relief⁷⁵.

La deuxième est la décoration du palais du duc d'Alcalá, connu sous le nom de maison de Pilate, plus précisément celle du plafond du cabinet de don Fernando, œuvre de Francisco Pacheco⁷⁶. Ici, Hercule n'est plus proposé comme modèle pour les rois mais pour le courageux chef de la famille la plus importante de l'aristocratie sévillane⁷⁷.

⁷² Par exemple les colonnes de l'*Alameda de Hércules* et la *Puerta de Goles*, corruption populaire du mot *Hercoles*. Rodrigo Caro passe en revue les auteurs qui affirment que Séville a été fondée par le dieu (3v-5); avec maintes précautions, dans un effort de ne pas s'opposer à une tradition qui compte parmi ses défenseurs Saint Isidore, Caro infirme une telle opinion. Le fondateur serait Hispalo ou Hispano (5v), Hercule viendrait après et serait responsable d'une importante mission civilisatrice (6) et en ce qui concerne Séville il se contenta de l'agrandir (6v). Cf. Rodrigo Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, Andrés Grande, 1634. Nous utilisons l'édition fac-similé suivante: Sevilla, Alfar, 1982. Pour les colonnes et la *Puerta de Goles*, cf. fol. 9. Cf. aussi, Mal Lara, cité plus loin, et sur les sculptures consacrées à Hercule, cf. José Camón Aznar, "La mitología...", *op. cit.*, p. 178.

⁷³ Nous empruntons l'expression à José Camón Aznar, *ibid.*, p. 177.

⁷⁴ Cf. Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma*, Sevilla, Libarí, 2000, en particulier les p. 234-236.

⁷⁵ Cf. Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y leal ciudad de Sevilla...*, éd. de Manuel Bernal Díaz, Sevilla, Université, 1992, en particulier les p. 92 sq. Il transcrit, p. 98, quelques vers se trouvant aux pieds de la statue d'Hercule : "*Hanc urbem statui, posuit tibi moenia Iulus. / Carolus ornabit, tu meliora dabis*". L'auteur ajoute dans sa *relación* un sonnet qui reprend la même idée : "*A esta ciudad di yo (Hércules) principio y gente / fuerzas dio Julio, Carlos hermosura, / pero de ti, señor, más bien se espera*", *ibid.*, p. 99. Il est rare de voir associé Philippe II à Hercule : Checa passe en revue les quelques occurrences. Par exemple : des entrées dans des villes flamandes, à la fin des années 1540, deux œuvres de Leoni et, finalement, il reproduit une gravure de Felipe II, entouré de deux images d'Hercule, prise dans Francesco Terzi : *Austriacae gentis imagines*, Innsbruck, 1569. Cf. Fernando Checa, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p. 81 sq.

⁷⁶ Cf. José Camón Aznar, "La mitología...", *op. cit.*, p. 179 sq. et López Torrijos, *La mitología...*, *op. cit.*, p. 129-137.

⁷⁷ Sur les prétentions de la famille à descendre d'un légat de Jules César, cf. *ibid.*, p. 131. Les Enríquez-Ribera n'étaient pas les seuls à vouloir rivaliser avec Charles Quint. Don Álvaro de Bazán, le grand marin, en fit de même dans son propre palais. Plus encore, on y retrouve le motif d'Hercule à la croisée des chemins (*ibid.*, p. 125-128).

Entre le Roi Prudent et les Enríquez-Ribera la Compagnie de Jésus va prouver qu'il y avait de la place pour elle dans ce mariage entre Hercule, symbole de quelques Espagnols particulièrement méritants, et Séville.

La Science est enfermée dans le château fort de l'Ignorance sous l'étroite surveillance d'un Barbare⁷⁸. Son enfant, l'Amour de la Science qui vient de rencontrer l'Amour de l'Honneur, est venu la chercher car il a des projets pour la délivrer. En effet, après avoir parcouru le monde, il a trouvé son salut à Séville, ville extraordinaire par son climat, ses beautés naturelles et par l'esprit de ses habitants, de telle sorte qu'elle paraît destinée à être le siège de sa mère. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable qu'Alcide, le roi, s'est donné comme but la délivrance de la prisonnière (v. 1302-1334). L'entreprise ne saurait pas échouer et le héros a déjà commencé à bâtir la demeure où la Science sera installée après sa libération⁷⁹.

L'éloge de la grande métropole andalouse est complété par Hercule qui se sent supérieur à son père Jupiter, car son royaume des rives du Guadalquivir dépasse de loin tout ce qui existe au ciel et sur terre (2681-2685). A tel point que la renommée du héros sera due à Séville; d'ailleurs la louange de la ville s'étale sur de longs vers. Parmi tous les bijoux dont elle peut se vanter, il y en a un qui ressort : la Maison de la Science, nulle activité ne pouvant rivaliser avec l'éducation de l'homme (2742 *sq*)⁸⁰.

Dithyrambe de la ville et fable morale construite sur le personnage mythique vont dorénavant de pair. Le protagoniste se retrouvera d'abord «à la croisée des chemins». Or ni la description repoussante qui lui est faite de la Science (elle brutalise les enfants, elle est laide, maigre, boudeuse, mélancolique et de plus, possède un teint olivâtre⁸¹), ni les appâts du chemin d'une Science moins pénible, d'un savoir consistant à jouir du monde, choix d'autant plus simple qu'il est à portée de la main, puisque Séville regorge de plaisirs de toutes sortes (v. 3030 *sq*) et notamment de tout cet argent en provenance du Nouveau Monde (v. 3060 *sq*), rien donc ne pourra détourner notre héros de sa voie, en fait une allégorie des travaux d'Hercule.

Celui-ci se transforme en un chevalier qui échangerait sa lance contre la massue et son armure contre la peau de bête qui lui sert de vêtement; en revanche, nous y avons déjà fait allusion, il sert une dame à laquelle il conte fleurette et qui l'encourage dans ses joutes depuis la tour du château⁸². Le héros s'est engagé sur le chemin de la vertu, plein de souffrance et d'effort (v. 5447*sq*). D'abord il met en

⁷⁸ Alonso Asenjo avance deux hypothèses : ou bien le Barbare apparaissait sous la forme d'un sauvage ou bien sous celle d'un paysan grossier. Cf. *ibid.*, p. 530-531. Cette dernière est la plus vraisemblable puisqu'elle permettrait de différencier la tenue vestimentaire du Barbare de celle d'Hercule.

⁷⁹ Ces aspects ont été étudiés par Garzón-Blanco (1976a), cité par Alonso Asenjo en n. 33.

⁸⁰ Général dans un premier temps, le dithyrambe se fait plus précis. Quelques monuments sont énumérés, par exemple les colonnes d'Hercule (2740), et puis des bâtiments emblématiques : la *Casa de la Moneda*, la *Lonja* (Bourse de commerce), l'Hôpital, et pour clore la liste, la Maison de la Science.

⁸¹ Cf. les vers 2903-4 : “*fea, fraca y mohína, / melancólica y cetrina*”. Au sujet de la laideur de la Vertu, cf. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins*, *op. cit.*, p. 61 *sq*.

⁸² Soulignons à ce propos l'utilisation d'un vocabulaire qui renvoie également au roman de chevalerie : *empresa*, v. 5376, v. *caballero* 5375.

déroute une armée de Barbares, puis il affronte des bêtes féroces : un lion (symbole de la superbe, comme on nous l'explique : v. 5467*sq*), un ours friand de miel (le plaisir sensuel qui empêche les abeilles-étudiants de butiner les connaissances : v. 5511*sq*), un serpent à sept têtes (la cupidité : v. 5555*sq*)⁸³. Hercule sort vainqueur des combats contre les vices, sa mission est donc accomplie (5599*sq*).

Une fois la victoire acquise la Science change sa toilette noire, qu'elle portait en signe du deuil provoqué par son bannissement, pour une autre très luxueuse, le château s'effondre et, pour clore l'intermède, la fiancée couronne son champion : le couple peut faire son entrée à Séville.

Ce petit parcours, dont les limites ont été signalées⁸⁴, nous a permis d'assister à plusieurs attitudes envers les divinités de l'Olympe allant du pur et simple rejet, lorsqu'elles sont identifiées à des entités démoniaques, et donc à des ennemies de la Foi, à une distinction entre des dieux récupérables qui affrontent d'autres dieux associés au vice. Pour paraphraser Seznec, le profane se réconcilie avec le sacré afin d'illustrer une fable morale⁸⁵. Le tout finit par une assimilation complète qui efface les frontières entre les deux mondes devenus un seul univers conceptuel. Ou bien, pour être encore plus précis, on transpose une figure païenne dans un contexte qui lui est étranger et qui appartient d'un bout à l'autre à la tradition chrétienne, voire locale.

En effet, on ne trouvera point de trace de Cupidon ni d'une déité quelconque parmi les forces du Mal, qui renvoient au contraire à un référent, réel autant que littéraire, bien hispanique. Le Barbare qui garde le château parle le jargon des paysans et bergers de théâtre, le *sayagués*; l'Amour Sensuel et l'Amour de l'Argent, antagonistes de l'Amour de la Science et de l'Amour de l'Honneur, sont deux petits Gitans zozotant comme le veulent les conventions de l'époque⁸⁶. Il n'est plus question d'Alcide le Thébain mais du fondateur de Séville, du roi d'Espagne, de celui qui d'après les chroniques du Moyen Age était grand astrologue et homme vertueux. Les jésuites d'Avignon n'hésiteront pas à relier leur Hercule gaulois à Henri IV⁸⁷; ses frères andalous feront preuve de plus d'audace : l'Hercule sévillan devient la Compagnie elle-même, qui apparaît ainsi comme l'âme de la cité. Aucune

⁸³ Le serpent n'a pas épuisé ses possibilités allégoriques puisque il devient maintenant la Jalousie : pour en finir avec les médisances il faut arracher ses dents une par une. Une fois semées en terre elles vont donner naissance à six enfants qui s'entretuent. En note, Alonso Asenjo explique le sens : ces vers renvoient au mythe de Cadmos (p. 732).

⁸⁴ D'ailleurs, un historien de l'Art serait à même d'entreprendre une étude fouillée sur l'iconographie : tableaux, emblèmes, qui dépasse de loin nos compétences.

⁸⁵ Cf. Seznec, *La survivance...*, *op. cit.*, p. 242.

⁸⁶ Ce trait phonétique servait à lui seul à constituer le parler des Gitans littéraires comme le prouvent ces vers de Lope de Vega, tirés de l'*Arenal de Sevilla* : "*La lengua de las gitanas / nunca la habrás menester, / sino el modo de romper / las dicciones castellanas. / Que con eso y que zacees, / a quien no te vio jamás / gitana parecerás*". Cf. Lope de Vega, l'*Arenal de Sevilla*, dans *Comedias escogidas*, III, éd. d'Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1950 (BAE, 51), p. 535a. Les Gitans suivent de près le stéréotype qui faisait d'eux, entre autres choses, des voleurs délurés. Cf. là-dessus parmi de nombreuses études : Julio Caro Baroja, "Los gitanos en cliché", dans *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980, p. 103-139.

⁸⁷ Cf. Margaret McGowan, "Les Jésuites à Avignon...", dans Jean Jacquot, (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, III, Paris, Editions du CNRS, 1975, p. 153-171. Les jésuites français affectionnaient ce genre d'association. Un siècle plus tard ce sera le tour de Louis XIV. Cf. F. de Dainville, "Allégorie et actualité...", *op. cit.*

des activités déployées dans ce haut lieu du commerce et des Arts, dans cette porte des Indes, ni la construction de beaux bâtiments, ni le fait de battre monnaie, de soigner les malades, rien ne peut se comparer en noblesse, en transcendance, à la tâche dévolue au collège de Saint Herménégilde : faire des jeunes élèves des hommes capables de jouer un rôle de responsabilité dans le monde tout en étant des soldats du Christ⁸⁸. Ce faisant, les bons pères sont allés au-delà du programme que l'Eglise s'était tracé au XVI^e siècle, «admettre ce qu'on n'a pas la force d'extirper» et s'en servir «pour illustrer les vérités de la Foi »⁸⁹, *ad majorem gloriam dei*.

Ici la mythologie est moralisée pour la plus grande gloire de ses serviteurs les plus zélés, les fils de saint Ignace, responsables de la naissance d'une autre Séville, nouvelle Rome chrétienne, cultivée et andalouse.

⁸⁸ Cf. le texte suivant qu'Alonso Asenjo cite à partir de Griffin : “*se tienen dos fines : el uno, que salgan los hombres muy insignes y raros en letras; el otro fin es que, enseñando letras, juntamente se enseñen los oyentes biuir pía y christianamente, y se puedan endereçar a lo que fuere mayor seruicio de Dios nuestro Señor*”. Cf. Alonso Asenjo, I, p. 28.

⁸⁹ Cf. Sez nec, *La survivance...*, *op. cit.*, p. 241.