Comment sortir du cauchemar? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion

Samuel Junod

Numéro 39, printemps 2006

Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041634ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041634ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Junod, S. (2006). Comment sortir du cauchemar? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion. *L'Annuaire théâtral*, (39), 60–74.
<https://doi.org/10.7202/041634ar>

Résumé de l'article

Cet article analyse la tragédie de la Renaissance (Des Masures, Rivaudeau, La Taille, Garnier, Matthieu) et ses rapports avec la notion d'histoire. Si l'histoire garantit la vérité du discours tragique, elle est aussi un principe d'incertitude que la tragédie tente de dissiper. La tragédie de la Renaissance, plus pathétique que didactique ou dramatique, ne parvient que très imparfaitement à donner sens à l'histoire contemporaine, mais elle réussit à enregistrer le sentiment d'emballlement qui accompagne la perception de l'histoire. Pour intégrer un discours sur l'histoire passée autant que présente, la tragédie, protestante en particulier, doit sacrifier l'orthodoxie générique.

Samuel Junod
Université du Colorado

Comment sortir du cauchemar? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion

Étienne Pasquier [1529-1615], juriste et historien d'une grande longévité, catholique modéré proche du groupe des « Politiques », a eu ce mot : « qui aurait dormi pendant ces quarante années [1560-1600] aurait pensé voir en se réveillant non la France, mais un cadavre de la France » (Lebègue, 1979 : 11). Cette expression cauchemardesque de l'histoire, les auteurs tragiques, comme les poètes et les polémistes, l'ont inlassablement martelée. Pierre Matthieu la reprend, dans sa pièce de 1589, *La guisiade*, par la voix d'Henri III :

Je te devoy laisser comme mon ennemie,
Entre ceux qui ont fait de toy l'Anatomie.
Je te revis chetive, ainsi qu'un pauvre corps,
Qui gist sans mouvement quand l'esprit est dehors (v. 484-486).

Cette France-cadavre, « semblable hélas! au cacochime corps » (v. 71), qui vient hanter la « mémoire qui saigne » (Rivaudeau, 1969 : v. 282) des victimes et des bourreaux, prend, dans *Les tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (I, v. 79), la figure d'une Melpomène affreuse, échevelée, dont la voix est un brame, cet « aboi antérieur à toute signification » (Lestringant, 1996 : 52); ce cri doit être rapproché de celui du *tragos*, le bouc sacrifié, qui constituait l'emblème du genre tragique naissant, comme en atteste l'*Art poétique* d'Horace (v. 220-250). Ces quelques citations reprennent une allégorie qui s'impose avec une

vigueur singulière dès le début des conflits confessionnels, en particulier dans le genre des « discours », relevant par excellence de l'art oratoire, comme le montrent, parmi bien d'autres, des textes comme le *Conseil à la France désolée* (1562) de Sébastien Castellion (1967 : 17-18) ou la *Continuation des misères de ce temps* de Pierre de Ronsard (1994 : 1004-1006, v. 303-408). Les références à l'image de la Patrie moribonde ou cadavérique concordent pour lier l'histoire à la tragédie par l'intermédiaire du spectre de l'image hallucinée qui travaille la mémoire. Elles légitiment une approche rhétorique du genre tragique au temps des guerres de religion, mais une rhétorique des images essentiellement fondée sur leur fonction mémorielle et émotive.

La tragédie : le *decorum* qui s'impose à l'histoire

Que la tragédie s'impose alors à l'écrivain comme un des genres les plus appropriés pour représenter et donner un sens aux « calamitez » qui s'abattent sur la Nation, cela découle directement de la nature tragique, telle que la définissent les théoriciens du genre que pouvaient connaître les auteurs de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Jacques Peletier du Mans, le poéticien de la Pléiade, résume *a contrario* l'essence de la tragédie dans son *Art poétique* de 1555 (II, 6), en affirmant que la comédie « n'est quasi que pour le temps de paix » (Goyet, 1990 : 303). À l'origine de l'expression tragique, on trouve, d'après le *De Tragœdia et comœdia* de Donat, les voix plaintives qui s'élèvent autour des *aras fumantes*, les autels fumants (Lawton, 1949 : 2). Ce sont elles qui, par excellence, s'attachent à décrire la fragilité humaine, selon Josse Bade¹, qui relatent les « calamitez, meurtres & aduersitez suruenues aux nobles & excellentz personnaiges », selon Lazare de Baïf (1537 : Aij), ou qui, conformément à la liste de Peletier, exposent les « occisions, exils, malheureux définements de fortune, d'enfants et de parents »².

Ce face à face de l'histoire et de la poésie, qui partagent alors le même qualificatif, apparaît çà et là dans les œuvres de la seconde Renaissance. Ainsi, dans l'argument du premier acte de *La guisiade*, Pierre Matthieu nous décrit Henri III au moment où il s'apprête à orchestrer l'assassinat d'Henri de Lorraine, le chef de la Ligue : « oubliant toutes ses promesses, ses serments, et s'obliant soymesme, [le roi] conclud d'executer ceste sanglante tragedie, le 23. Decembre, 1588 » (1990 : 75). La référence linguistique se brouille; on ne sait plus exactement s'il est question d'Henri III roi de France ou de l'acteur qui l'incarne, mais qu'importe, car tant l'acteur que le roi s'oublie, l'un en jouant son rôle tragique, l'autre en étant ballotté par une histoire tragique. Comme le note Étienne Pasquier, l'histoire tragique est bien une question d'oubli. Seule la représentation dramatique semble être en mesure de dissiper l'hébéture des esprits, en rejouant l'événement cauchemardé, c'est-à-dire en lui conférant une intelligibilité.

Écrire au temps des guerres civiles

Le même Pasquier, dans ses *Recherches de la France* (III, vi, 611), dresse un panorama de la littérature contemporaine, dans lequel il note que la qualité poétique baisse sensiblement avec l'apparition des guerres civiles : « Depuis la mort de Henry [II], les Troubles qui survinrent en France pour la Religion, troublèrent aucunement l'eau que l'on puisoit auparavant dans la Fontaine de Parnasse » (1990 : 1413). Le « creux de la vague » poétique se traduit par l'essoufflement de la grande poésie de la Pléiade, à l'image de l'œuvre de Ronsard, dont la production courtesane masque mal l'échec de la *Franciade* et la réticence de son auteur à se mesurer à la tragédie. Robert Garnier, dans sa lettre dédicatoire au Duc de Joyeuse, publiée en tête des *Juifves* (1583), confirmera que « l'infelicite du siecle » a été un frein – qualitatif pour le moins – au travail des Lettres (2004 : 35). L'affaiblissement du pouvoir royal après la mort d'Henri II explique certainement en grande partie l'épuisement de la grande poésie et le décentrement de l'activité littéraire qui a permis l'émergence et l'affermissement du genre tragique. La poésie de cour souffre de la perte de l'unité politique et religieuse et doit abandonner le rêve d'un âge d'or politico-culturel. La production littéraire, polarisée, semble exploser en une myriade de pièces polémiques, discours, pamphlets, épigrammes, qui s'épuisent vite avec les circonstances et s'assourdissent mutuellement, les deux camps répétant souvent à l'envi le même type d'arguments, avec les mêmes mots et le même insuccès.

André Rivaudeau, dans la lettre dédicatoire de son *Aman* « A Janne de Foix », s'en prend aux Princes dont « les mains sont fermées / Aus savans » et il déplore que « sont peu les lettres estimées ». Il suggère que les Lettres ainsi méprisées, ce sont les ressources intellectuelles de la nation qui sont négligées alors qu'elles pourraient servir dans les débats judiciaires, « aux affaires d'estat » ou pour « discourir sur la guerre ou la patience » (1969 : 19-20, 29). Or, « la guerre ou la patience », c'est-à-dire la volonté politique, fondée sur le droit et orientée vers le bien des sujets, de se lancer dans la guerre civile ou d'embrasser la politique de concorde, n'est-ce pas la seule question, urgente, qui devrait se poser ? Pour Rivaudeau, il ne fait pas de doute que la réflexion ne doit pas être abandonnée aux grands et que l'homme de théâtre a le devoir d'y contribuer.

C'est surtout l'affaiblissement d'une caution métaphysique au discours qui grève le texte littéraire. La division religieuse, mais aussi politique, affecte en premier lieu la référentialité du discours, dans la mesure où des énoncés similaires en viennent à signifier différemment selon ceux qui les énoncent et les reçoivent. Pierre de L'Estoile, infatigable collectionneur de pièces polémiques dans son *Journal d'un bourgeois de Paris sous les règnes d'Henri III et Henri IV*, en vient, pour cette raison précise, à s'exclamer : « Il n'y a plus de vérité!³ ».

Quand, dans *Les tragiques*, Agrippa d'Aubigné se réfère à Sardanapale pour désigner Henri III, à la prostituée babylonienne pour évoquer le siège pontifical, ou aux loups déguisés en agneaux pour désigner le clergé corrompu, il inverse très exactement les images que l'on retrouve dans le camp adverse, *La guisade* par exemple (v. 383, 1349, 1425-1426). Et cela ne concerne pas uniquement des images ou des concepts particuliers et localisés. La tragédie de Pierre Matthieu, outre qu'elle est déjà une réécriture de sa précédente tragédie, *Vasthi-Aman*, elle-même une réécriture d'*Esther*, son premier essai sur le sujet, se révèle être, à notre plus grand étonnement, une deuxième Saint-Barthélemy, où Henri III est Charles IX, Coligny le Duc de Guise et Catherine de Médicis la même Catherine, près de deux décennies plus tard. Le mariage célébré, au château de Blois, c'est l'Union du Royaume et de la Ligue, les circonstances sont nouvelles, mais le déroulement est le même : au roi qui ne veut punir que le chef redouté, un esprit démoniaque inspire une purge de grande ampleur (v. 1733 et suiv.). Même si l'histoire – la matrice du discours – le sens littéral, peut faire l'objet d'un consensus sur les faits, son interprétation en revanche est aléatoire.

L'histoire dans la tragédie

Or, l'accroissement de la production dramaturgique reflète une volonté manifeste de proposer une lecture éclairée de l'histoire contemporaine, au moment même où son sens semble se dissiper, en tirant parti de l'histoire ancienne, qu'elle soit antique ou biblique. Que Catherine de Parthenay fasse jouer un *Holoferne* à la Rochelle durant le terrible siège de 1572-1573 traduit le fait que la tragédie prend à la fois une dimension rhétorique et herméneutique, qu'elle sert d'encouragement à la résistance et de modèle de lecture des événements contemporains.

L'écriture de l'histoire par le mode tragique, qu'implique son caractère « grave et principal », selon l'expression de Thomas Sébillot⁴, requiert une manière de conversion poétique. Consacrer sa plume au Très-Haut, baptiser sa lyre, sont des *topoi* qui fleurissent dans les années 1550; de nombreux auteurs confessent leur inclination pour la muse érotique comme une faute dont il leur faut se repentir. L'exemple en est donné dès les origines de la tragédie française par Théodore de Bèze qui, dans sa préface de *l'Abraham sacrifiant*, esquisse la conversion du poète élégiaque en auteur tragique : « je confesse que de mon naturel j'ay tousjours pris plaisir à la poésie et ne m'en puis encores repentir [...]. Je me suis doncques addonné à telles matieres plus saintes [...] » (1967 : 46). On retrouve l'écho d'une telle *metanoia* littéraire dans *Les Juifves* de Robert Garnier, auteur qui lui-même est passé des *Plaintes amoureuses* (1564) à la plainte nationale. C'est le Chœur des filles de Sion qui parle, paraphrasant la complainte de l'exil du *Psaume* 137 :

Nostre ame n'a plus de chanter

Envie aucune,
Mais bien de plaindre & lamenter
Nostre infortune. [...]

Nous n'entendrons plus les sons

De la soupireuse lyre,
Qui s'accordoit aux chansons,
Que l'amour vous faisoit dire (v. 1233-1236, 1529-1532).

La poétique de l'« enrôlement⁵ » – l'engagement dans les débats du siècle – se manifeste sur le plan auctorial, mais se reflète également dans les rôles des personnages. Le théâtre du monde exige que chacun y assume son rôle d'acteur. Agrippa d'Aubigné, qui structure son poème comme une tragédie, le résume dans deux formules frappantes :

Quand ce siècle n'est rien qu'une histoire tragique.

et

Voyez la tragedie, abaissez voz courages :
Vous n'estes spectateurs, vous estes personages (II, v. 206, I, v. 169-170).

Le personnage dans la scène tragique reproduit l'engagement de l'auteur dans la scène littéraire. Face à la charge qui lui incombe – et qui définit son rôle – un protagoniste des *Juifves* s'avoue tenté par les délices de l'*otium* :

O qu'heureux est celuy qui vit tranquillement
En son petit mesnage avec contentement.
Il ne voit tant d'horreurs commettre en sa presence,
Il ne voit esgorger une foiblette enfance,
Et les Rois desastrez en miserables serfs
Couchez dessus la paille accravanter de fers. [...]
Il m'a donné la charge, ô chose miserable!⁶

La tragédie des guerres de religion s'attache avant tout à des sujets historiques, comme le veut la loi du genre rappelée par Donat⁷. La notion d'histoire est à prendre dans un sens vaste, le mythe grec ou le récit biblique étant considérés comme historiques au même titre que la guerre civile entre César et Pompée ou l'assassinat de Coligny. Un bref survol de la production de l'époque (1550-1590 environ), qui ne prétend pas à l'exhaustivité, permet de mettre en évidence la prédominance des sujets les plus anciens sur l'histoire contemporaine ainsi que l'importance du récit biblique véterotestamentaire, qu'il faut certainement attribuer à l'engagement d'écrivains de sensibilité protestante dans le champ littéraire à l'époque des guerres de religion. On relèvera également, dans le choix des sujets, la primauté du politique, qui fait l'objet d'une intense réflexion grâce aux thèmes de la tyrannie, de la liberté et de l'assassinat :

1. sujets bibliques : Abraham (Bèze, 1550), Adonias (« Philone », 1586), Aman et Esther (Rivaudeau, 1566; Matthieu, 1585 et 1589), Caïn et Abel (Le Coq, 1580), David et Saül (Des Masures, 1566; La Taille, 1574), David et Goliath (Coignac, 1550), Hérode (anonyme, 1577), Holoferne (Adrien d'Amboise, 1580), Jean-Baptistes (Buchanan, 1577), Jephté (Buchanan, 1540; Vesel, 1567; F. Chrestien, 1567), Josias (« Philone », 1566), le massacre des Gabaonites par Saül (La Taille, 1573), Moïse et Pharaon (Chantelouve, 1576), Sédécias et Nabuchodonosor (Garnier, 1583), Sichem (Perrin, 1589), Tobie (Guersens, 1571).
2. sujets mythologiques : Achille et Hector (Filleul, 1562), Antigone (Garnier, 1580), Clytemnestre (Matthieu, 1589), Didon (Jodelle, 1574), Hippolyte (Garnier, 1573), Iphigénie (Toutain, 1560; Brisset, 1590), Médée (La Péruse, 1553), Méléagre (Bousy, 1582), Panthée (J. De Guersens, 1571), Pyrrhus (Percheron, 1592), la chute de Troie (Garnier, 1579).
3. sujets d'histoire antique et médiévale : Philoxène et Cyrus (Du Verdier, 1567; Montreux, 1581), Alexandre et Darius (Jacques de La Taille, 1573), Regulus (Beaubreuil, 1582), les guerres civiles romaines (Jodelle, 1553; Grévin, 1560; Garnier, 1568, 1574 et 1578; anonyme : *Pompée*, 1579), les Gordiens et les Maximins (Favre, 1589), Chilpéric (Léger, 1590), Canut, roi du Danemark (anonyme, 1574?), Jeanne d'Arc (Fronton du Duc, 1580).
4. sujets d'histoire contemporaine : histoire des Guise (Matthieu, 1589; Belyard, 1592), le massacre des Vaudois en 1546 (anonyme, 1567), la peste de 1580 (Du Monin, 1585), la Saint-Barthélemy (Chantelouve, 1575), Soliman le Magnifique (Bounin, 1561).

Dire l'histoire, dire le vrai

L'historien dit le vrai, car il s'attache aux faits, même Charles de la Ruelle, l'auteur, en 1573, d'un pamphlet contre l'histoire, est contraint de le reconnaître. Dans *Les succinctz adversaires [...] contre l'histoire et professeurs d'icelle*, il distingue, conformément à la division adoptée par Cicéron dans son traité *De Inventione* (I, xix, 27), trois types de narrations dans l'*inventio* rhétorique : vraie, vraisemblable, mensongère. Si la fable ovidienne relève de l'énonciation mensongère (*fabula*) et le récit de Boccace du vraisemblable (*argumentum*), des historiens tels que Salluste et Plutarque sont réputés produire un discours de vérité (*historia*) (Peach, 2003 : 72-73). La tragédie de la Renaissance, elle aussi, s'attache aux faits, à l'événement, pour en extraire une loi, tout en brisant le discours linéaire de l'historien pour satisfaire aux exigences de la poésie⁸. Pierre Matthieu, d'ailleurs, adopte la terminologie de l'historiographie pour décrire le rapport de son art à la vérité, même s'il est vrai qu'il est un des seuls à écrire une tragédie sur un événement historique aussi récent :

Quelques autres, se forlignant [sortant du lignage] du vray, accomodent le sujet qu'ils traictent à leur passion, et le violent en despit des tesmoings oculaires, de ceux qui vivent de leur temps, et par une pernicieuse haine qu'ils portent à la posterité, la frustrent de la vraye intelligence des choses passées [...]. Mais le tout est sous le bouclier de la verité, qui ne me fera jamais paslir de ceste Tragédie [...] (1990 : 61-62).

La référence au témoin oculaire, l'*histôr*, convient à cette exigence de véracité que se donne la tragédie. L'historien, dans le sens que lui donne les récents progrès historiographiques,

est un témoin, celui qui peut attester de la véracité des faits rapportés. Il ne lui revient pas de juger, de donner un sens à ce qu'il raconte; ses attributions se limitent à l'attestation de ce que ses sens ont observé. Il ne s'agit pas, bien entendu, de réduire la tragédie à la narration historique et encore moins d'en faire un instrument de vérité, mais de souligner les vertus que les auteurs de l'époque attribuaient à la représentation tragique. Le fait que le théâtre de la Renaissance reste assez pauvre sur le plan de la dramaturgie, de l'agencement de l'action, s'explique certainement en partie par la place qu'y prend le discours délibératif, voire la rhétorique judiciaire. Chaque personnage important se voit attribuer un temps de monologue important, lequel, souvent, s'apparente à une comparution testimoniale sur une scène qui se révèle être, en même temps, un tribunal.

La tragédie, au temps des troubles religieux, s'attribue une valeur corrective en décrivant un monde qui a perdu son *ordre*. Le personnage central de ces tragédies (Saül chez Jean de La Taille, Aman chez Rivaudeau, Coligny chez Chantelouve ou Henri III chez Matthieu) sont des furieux, c'est-à-dire des forcenés, ou, selon la conception antique, des individus dont le comportement échappe à la compréhension, au point qu'ils en sont juridiquement irresponsables (Goyet, 1996 : 281). Le crime tragique, le *scelus nefas*, est une atteinte à l'ordre du monde, par un être qui s'en est déjà extrait. Ordre du monde, qu'il s'agit de retrouver selon la conception augustinienne de l'histoire exprimée dans le *De civitate Dei* (XI, 18), qui veut que le déroulement de l'histoire (*ordo saeculorum* – « la succession des siècles ») soit semblable à un poème splendide (*tamquam pulcherrimum carmen* – « comme le plus beau des poèmes »). L'herméneute de l'histoire met en évidence, sous les obscurités de l'histoire, l'opposition de deux forces contraires qui sont semblables aux antithèses dont le poète orne son chant, à savoir l'affrontement des deux cités, terrestre et céleste. Sous le visible – au sens problématique – apparaît le terme antithétique caché, le progrès du plan divin du salut (Augustin, 1955 : 337).

Rhétorique de l'histoire

La tragédie est d'essence didactique, selon les poéticiens, alors que la poésie est esthétique. Celle qui se développe dans la deuxième Renaissance prend naissance dans les collèges et semble dans bien des cas accompagner la pratique scolaire de la rhétorique. Jodelle, Grévin, La Péruse, ont tous, par exemple, suivi les cours au collège de Boncourt, ce vivier humaniste dans lequel ont enseigné Buchanan et Muret, auteurs de nombreuses tragédies latines et ancêtres de la tragédie française. Comme pour mieux conjoindre la rhétorique et la performance de l'acteur, Matthieu dira d'une tirade d'Henri III dans *La guisiade* qu'« il sembloit vouloir seul emporter la palme d'éloquence » (1990 : 67). De fait,

les nombreux monologues offrent une tribune remarquable à l'exercice des facultés oratoires du poète, surtout la *deliberatio*, l'*indignatio* et la *deploratio*. La présence, parfois surabondante, des formules gnominiques, témoigne de l'origine scolaire de la tragédie.

Mais, sans qu'il nuise au caractère didactique, le pathétique devient la matière même de la tragédie et, de façon plus générale, du sentiment tragique. Il faut souligner ici combien cette caractéristique diffère de la fonction qu'Aristote confère au genre. La tragédie de la Renaissance n'est pas aristotélicienne, en ce sens qu'elle met moins l'accent sur l'action, la situation, que sur l'expression des émotions et l'ébranlement provoqué par le spectacle. Ce dernier n'est pas une construction intellectuelle, mais plutôt un agencement d'images. Le pathétique, dont Aristote se méfie, utilise les vertus psychagogiques de la poésie, selon l'expression d'Horace dans l'*Art poétique* : elle agit sur l'âme de l'auditeur (« *animum auditoris agunto* », v. 100). L'expression de la douleur en est un moyen de prédilection, à condition que l'acteur ressente lui-même l'émotion qu'il veut transmettre au spectateur : « *si vis me flere, dolendum est l' primum ipsi tibi* » (« si tu veux que je pleure, tu dois premièrement ressentir toi-même la douleur », v. 102-103). De fait, on pleurait à l'expression de la douleur, si l'on en croit le témoignage d'Étienne Pasquier dans ses *Recherches* (VII, 6) : « Theodore de Beze [...] composa sur l'advenement du Roy Henry en vers François, le Sacrifice d'Abraham, si bien retiré au vif, que le lisant il me fit autrefois tomber les larmes des yeux » (1996 : 1412). Ces larmes, ce sont les armes des victimes; cette paronomase, présente à la rime dans *Les Juifves* de Garnier, souligne à quel point le spectacle tragique prétend convaincre par le recours sans retenue au *pathos* :

Approchez donc mes Brus, laschez la bonde aux larmes,
 Soupirez, sanglotez, deployez toutes armes,
 Guerroyez vos cheveux, n'espargnez vostre teint,
 Que vostre sein d'albastre en vostre sang soit teint (v. 979-982).

Plus loin, Amital, la mère du roi hébreu Sédécias, met en scène le degré extrême du pathétique, les symptômes physiques du dérèglement émotionnel et l'aphasie de l'énonciateur devant le spectacle tragique dans toute sa pureté :

Il commande aux bourreaux de faire leur devoir.
 Lors le cœur nous transit, le sang de nostre face
 S'escoula dans le sein, nostre front devint glace,
 Tout le corps nous trembla, comme fueilles aux bois,
 Au gosier s'attacha nostre muette voix.
 Un silence, un effroy par les troupes se glisse.
 Nous pallissons d'horreur, tout le poil nous herisse.
 Que je taise le reste, hélas! je n'en puis plus :
 Quelque autre surviendra qui dira le surplus (v. 1946-1954).

Le paroxysme de la douleur, c'est le silence, comme le paroxysme de la colère c'est la mort, le meurtre. Ces deux passions se répondent, comme l'écrit Florence Dupont :

Le mouvement du *dolor* au *furor* est la forme principale de la parole du furieux, car elle lui sert à passer de l'humanité à l'inhumanité. Le *dolor* l'arrache socialement et culturellement à l'humanité. Le *furor* l'introduit au monde mythologique où il reconquerra une identité. *Dolor* et *furor* se créent par la parole. De même que le *dolor* tragique est l'exaspération d'une douleur humaine, le *furor* est l'exaspération de la colère, de la volonté de vengeance. Ici encore, cette exaspération suppose la remémoration des crimes passés (1988 : 55).

Or, ces deux états, la douleur et la fureur, puisés dans le théâtre de Sénèque pour l'essentiel, semblent être les modes d'expression privilégiés des personnages du théâtre de la Renaissance et constituer les fondements du pathétique comme mode d'appréhension du réel et d'action sur le réel.

Le bas tragique

Ce pathétique de base, narration et déploration des événements calamiteux, ne s'exprime pas toujours dans un style aussi élevé que la citation des *Juifves* ci-dessus. La tragédie française n'a pas encore uniformément acquis le caractère grandiloquent que le genre exhibe au siècle suivant. Le style garde un aspect « historial », il relève de ce que l'on pourrait définir comme le « bas tragique », expressions qu'on tire de l'avis « Aux lecteurs » des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, servant à qualifier les livres de *Misères* et de *Vengeances* (1995 : 11 et 13). Ces qualificatifs permettent de mettre en évidence une dimension importante du théâtre au temps des guerres de religion, en particulier dans la tragédie protestante (Rivaudeau, La Taille, Des Masures), à savoir une certaine sécheresse dans la narration, rudesse dans l'*elocutio* et une précision cruelle dans les détails sordides. On est bien sûr dans la technique de l'*enargeia* (ou *evidentia* ou *hypotypose*), cette vision illusoire d'une réalité fondée, du côté de l'écrivain, sur la transparence du signe et du côté de la déclamation du personnage, sur l'identification de l'acteur à son rôle. Selon la règle de la rhétorique scolaire, édictée par Cicéron (*De Oratore*, II, 87, 358) et reprise par Quintilien (*Institution oratoire*, IX, 2, 40), la réussite de l'*enargeia* passe par la scène intérieure : se représenter pour donner à voir, être ému pour émouvoir. Cette aptitude à revivre une scène, à faire naître la pitié ou la colère, source d'action, naît souvent du détail, qui condense, dans une sorte de fonction indicielle, la totalité de l'horreur. Les exemples d'*horribilia* ne manquent pas; Robert Garnier, dans *Les Juifves*, en fournit un qui illustre particulièrement bien ce « bas tragique », où la dignité révolue des héros, réduits à l'esclavage, est comme consommée par les productions, épanchements et enflures

corporelles, traditionnellement peu conformes à l'élévation stylistique que requiert la tragédie :

Le poil long & meslé leur tomboit sur la face,
 Leur barbe mal pignée espoissoit de crace,
 Leur dos courbé plioit sous le servile poix
 Des chaines qui serroyent leurs bras couchez en croix,
 Les jambes leur effloyent sous les fers escorchees,
 Et leur sein degoutoit de larmes espanchees (v. 1903-1908).

Ce bas tragique se nourrit de choses vues, des événements contemporains dont l'auteur se fait le témoin ou l'historien. On a beau voir des images de la guerre civile romaine, de la persécution des Juifs ou des Gabaonites, de la famine, des infanticides et des assassinats passés, ces scènes anciennes évoquent en premier lieu, dans le théâtre de la Renaissance, les massacres ou les combats récents qui hantent la mémoire.

Scrutation inquiète des signes de ce temps

Il s'agit de trouver un sens à l'histoire. Le tragique tel qu'il se manifeste dans les textes composés au temps des guerres de religion se traduit moins dans une action dramaturgique, que dans l'interrogation face à une situation intolérable. Le cri « O Dieu jusques à quand? » de *l'Aman* de Rivaudeau (v. 803) est repris en écho par le même « jusques à quand » qui ouvre *Les Juifves* de Garnier, comme un refrain lancinant aux connotations eschatologiques, qui révèle une interrogation sur le sens des événements⁹. Celui-ci, pourtant, demeure improbable, provisoire ou même impossible à déceler.

Certes, l'histoire semble se dérouler selon des modèles récurrents, obéir à des lois. C'est bien pour cette raison que les enquêtes dans les mémoires du peuple hébreu ou de l'Empire romain reviennent également à interroger notre propre histoire. Et c'est aussi pour cette raison que l'historiographie de la Renaissance fait de son champ d'investigation une discipline prospective, l'avenir pouvant se déduire de l'observation éclairée des principes qui sous-tendent les événements du passé¹⁰. Il n'en demeure pas moins que l'histoire telle que nous la racontent obliquement les tragédies de la Renaissance est loin d'être aussi déchiffrable que celles qui lui servent de modèles et se transforme en une scrutation inquiète des signes du temps. Car elle est marquée par un emballement, par l'incertitude et l'aporie. L'histoire immédiate dont l'écrivain-dramaturge se fait le témoin et l'interprète est qualifiée, de fait, par la nouveauté, le surgissement de spectacles inédits, l'émergence de phénomènes pour lesquels ils ne possèdent pas de clef de lecture. La nouveauté désarçonne, terrorise, surtout que les événements qui envahissent le quotidien ne se saisissent que très imparfaitement et que très partiellement sur la base des leçons du

passé. La récurrence des motifs anciens, que soulignent les tragédies utilisant un canevas historique ou biblique, ne rend pas compte de manière satisfaisante de toutes les manifestations du mal qui semblent surgir de nulle part. Dans un tel contexte, le spectacle prend le pas sur l'analyse, le présent ne se résout pas dans le passé. Dès qu'on met à l'épreuve la validité des comparaisons historiques, le modèle typologique se trouve confronté à une masse résiduelle qui en perturbe le fonctionnement et en questionne la légitimité. L'histoire, sur le mode de la tragédie, se met en scène comme un dévoilement plutôt que comme une reproduction, la tragédie devenant simultanément une expérience et une écriture de l'histoire. Un motif récurrent est révélateur de cette perception. C'est celui de l'accumulation, de l'amas, de l'entassement, de l'empilement. Amas de cadavres, accumulation des perversités, qui se traduit par la notion théologique du « comble des péchés », bien exprimée par le Chœur des Juives dans la tragédie éponyme :

Mais ores, que les forfaits
Sont plus nombreux que jamais,
Je crains un autre deluge. (v. 178-180)

Et plus loin :

Comment vous est venu ce comble de miseres? (v. 687)

Si la tragédie de la Renaissance ne semble pas insister sur la dimension eschatologique qui crée l'atmosphère crépusculaire des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, c'est que la dimension « didascalique et enseignante » que lui confère Ronsard, dans la préface à sa *Franciade* (1993 : 1164), la lie étroitement à une lecture politique, morale et religieuse du présent. Mais cela ne masque pas la perplexité de l'enseignant face à la leçon qu'il faut tirer de l'histoire, dont témoigne la citation suivante de l'*Aman* de Rivaudeau :

Mais qui est la part meilleure,
Qui est l'endroit le plus sain
En ceste *desconfiture*,
En un fait si incertain?
Dedans la ville et aux champs
Tous se sont monstrés meschans
Et les Hierosolymites,
Et les brigans Moabites (v. 1029-1036).

L'incertitude s'attache à la dynamique même de l'histoire, prise entre les principes du Bien et du Mal. Dans une certaine mesure, la formulation d'une telle incertitude jette la suspicion sur la validité même du système augustinien, les figures concurrentes des deux cités se brouillant irrémédiablement. Dans cette spirale du mal, qui remonte à des temps que la « mémoire qui saigne » peine à retrouver, l'instrument de la justice divine est appelé à en être la victime à son tour. Une loi qui défie la raison est à la base de la répétition de

l'histoire. Le cruel est puni par la cruauté d'un Dieu qui dit haïr la cruauté; cette punition, qui relance le cycle de la violence et redouble l'impression d'une accumulation des malheurs, est accomplie par l'intermédiaire des tyrans, dont l'*Aman* de Rivaudeau fournit un modèle :

Qu'elle entende qu'au monde il n'est rien perdurable
 Qu'il n'y a qu'un seul Dieu qui ne soit perissable,
 Qui hait les cruautés, de carnages comblant
 La maison de celui qui ha le cœur sanglant (v. 2130).

Au moment même où la tragédie française tente de se donner des règles, en recourant à la *Poétique* d'Aristote, l'histoire perturbe la convention générique, en vertu d'un double principe de convenance, mis en avant, surtout, par les auteurs protestants. Le premier, c'est que la pièce doit être conforme à la vérité historique, à savoir, principalement, le récit biblique, au risque d'enfreindre les règles antiques. *Abraham sacrifiant*, les *Tragédies saintes* mettant en scène la vie de David, *Aman*, *Les Juifves*, portent le nom de tragédie, bien que la fin soit heureuse, contrairement à la définition donnée par les poéticiens. Louis Des Masures est contraint d'expliquer cette incongruité lorsqu'il publie ses *Tragédies saintes*. L'explication est particulièrement intéressante, en ce qu'elle reprend un autre reproche que peuvent faire les puristes à certaines pièces, à savoir le niveau stylistique trop humble (« ma basse vene »), qui caractérise les œuvres du temps des guerres civiles. Pour Louis Des Masures, la tragédie désigne l'événement avant de désigner la forme littéraire qui le consigne. À l'opposé de la *mimesis* aristotélicienne, la vérité est représentée par David jouant la tragédie de sa vie et non par le tragédien qui représente la vie du roi d'Israël. On comprend également que la « basse vene » du tragédien correspond à un souci de transparence, que le genre antique n'autorise guère.

Le deuxième principe de convenance exige que la tragédie réponde aux conditions du temps présent plus qu'aux contraintes du modèle. Rivaudeau, cet esprit libre à plus d'un titre, le clame haut et fort dans l'« Avant-parler » d'*Aman* :

Vray est que ceux qui auront bien leu le petit traité d'Aristote n'auront pas grand besoin ni de tout ce que j'ay escript en mon livre, ni de ce que je sçauroy enseigner icy. Porquoy je les renvoye là ce pendant fors en ce qui n'est si bien rapporté à *l'estat de nostre temps*, à l'humeur de nostre nation et à la propriété de nostre langue, sans quoy le plus habile Grec de chrestienté, ni le philosophe mesme qui en a escript, encores qu'ils entendeissent nostre language, sçauroient bien bastir une tragédie françoise (1969 : 58).

La conformité à l'« estat de nostre temps » permet de définir la tragédie comme un genre radicalement historique. La perception de l'histoire comme une sorte d'absence ou de cauchemar, selon l'expression d'Étienne Pasquier citée initialement, voilà qui,

paradoxalement, demande au spectacle tragique de prendre en compte deux dimensions contradictoires : le besoin de réalité et le sentiment d'irréalité.

Notes

1. « [in] *Tragedia* [...] ostenditur fragilitas humanarum rerum » (Bade, 1511 : chap. IV). Cette citation provient des notes critiques de l'imprimeur belge, qui figurent en tête de plusieurs éditions des comédies de Térence.
2. *Art poétique*, II, 7 (Goyet, 1990 : 303-304). Sur la matière de la tragédie, voir également la *Poétique* I, 6 de Scaliger (1561 : 11-12).
3. Cité par Gilbert Schrenck (1984 : 70). Dans le deuxième acte de sa tragédie *Didon se sacrifiant*, Étienne Jodelle montre que les oracles ne convainquent pas ceux qui devraient l'être. Le discours de vérité, englué dans le champ polémique, éprouve une impuissance inquiétante à persuader ceux qui s'y opposent : « O saints Augures ! / Interpretes des Dieux, qui, des choses futures, / Des presentes aussi, donnez aux bas mortels / Les soudains jugemens, paraissez ores tels, / Que Didon puisse avoir par vous la cognoissance, / Et du vouloir des Dieux, et de mon innocence » (1968 : 174-175).
4. *Art poétique français* (1548), chap. VIII (Goyet, 1990 : 131-132). L'auteur rapproche la tragédie de la Moralité, par le sujet (« faits graves et Principaux ») et la tonalité (« triste et douloureuse »), sans souci de l'issue.
5. La notion d'*enrollement* reprend la notion d'engagement littéraire ainsi que celle de performance dramatique : le « roole », qui désigne le livre, provient du rouleau sur lequel était inscrit le texte de l'acteur (Junod, 2005 : 47-48).
6. V. 1569-1574 et 1579. Il s'agit du prévôt, chargé par Nabuchodonosor de « faire tourment » aux enfants de Sédécias. Pour une autre occurrence de ce lieu commun, voir Louis Des Masures, *Tragédies saintes : David triomphant*, v. 1754-1757 (1932 : 169) : « Heureux l'homme qui fait son cours / En passant incognu ses jours, / Et qui seul sa maison petite / Garde et habite ». Pour les sources possibles de ce motif (*Épode* II d'Horace, *Hercule furieux* de Sénèque, voir Garnier 2004 : 205).
7. « *Tragedia saepe ab historica fide petitur* » (Lawton, 1949 : 10).
8. Peletier du Mans estime dans son *Art poétique* (I, 3) que « l'Histoire est le Sujet le moins propre pour le Poète : d'autant que la loi historique ne reçoit pas grands ornements ni digressions : ains la faut suivre de droit fil et même la commencer par le premier bout : qui est contre la dignité du Poème » (Goyet, 1990 : 250).
9. Voir *Apocalypse* chap. 6, v. 10 et Jodelle, *Didon se sacrifiant*, acte II, qui reproduit une question similaire : « Ainsi donc les colombes meurent; / Ainsi les noirs corbeaux demeurent / [...] / Mais comment se pourroit-il faire / Que le Ciel un jour n'envoyast / De ces trahisons le salaire, / Qui son maistre en la fin payast? » (1968 : 180).

10. René de Lucinge, *La manière de lire l'histoire* : « L'Histoire enrichit notre ame de la parfaite connoissance, car elle recite ce qui s'est demeslé de nostre temps, elle publie ce qui nous a devancé; et par ces deux temps nous fortifie sur les choses qui doivent ensuivre, qui est proprement discourir, et qui est la fonction principale de nostre ame, quand des choses passees et des presentes nous colligeons celles qui doivent advenir » (1993 : 52).

Bibliographie

- AUBIGNÉ, Agrippa d' (1995), *Les tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion.
- AUGUSTIN (1955), *De civitate Dei*, éd. Bernhard Dombart et Alphonse Kalb, Corpus Christianorum Series Latina, vol. 47-48, Turnhout, Brepols.
- BADE, Josse (1511), « Iodoci Badii Ascensii familiaris in Terentium prenotamenta », dans *P. Terentii [...] comédie*, Lyon, J. Huguetan.
- BAÏF, Lazare de (1537), *Tragedie de Sophocles intitulee Electra [...]*, Paris, Étienne Roffet.
- BÈZE, Théodore de (1967), *Abraham sacrifiant*, éd. Keith Cameron, Kathleen M. Hall, Francis Higman, Genève, Droz.
- CHANTELOUVE, Jean François de Grossombre de (1971), *La tragédie de feu Gaspard de Colligny*, éd. Keith Cameron, Exeter, University of Exeter.
- CASTELLION, Sébastien (1967), *Conseil à la France désolée*, éd. Marius F. Valkhoff, Genève, Droz.
- CICÉRON (1994), *De inventione*, éd. et trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres.
- DES MASURES, Louis (1932), *Tragédies saintes*, éd. Charles Comte, Paris, Droz.
- DUPONT, Florence (1988), *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin.
- GARNIER, Robert (2004), *Les Juifves*, éd. Sabine Lardon, Paris, Champion.
- GOYET, Francis (1990), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française.
- GOYET, Francis (1996), *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion.
- HORACE (1934), *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres.
- JODELLE, Étienne (1968), *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, t. II.
- JUNOD, Samuel (2005), « La poétique de l'enrollement au temps des guerres de religion », *La littérature engagée aux XVI et XVII siècles : études en l'honneur de Gérard Defaux*, numéro spécial, *Modern Language Notes*, n° 120 (janvier), p. 44-59.
- LA RUELLE, Charles de (1574), *Les succintz adversaires [...] contre l'histoire et professeurs d'icelle*, Poitiers, Bouchetz frères.
- LA TAILLE, Jean de (1968), *Saül le furieux : la famine ou les Gabeonites (1572)*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier.

- LAWTON, Harold W. (1949), *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, Manchester, Manchester University Press.
- LEBÈGUE, Raymond (1979), « *Les Juives* » de Robert Garnier, Paris, Centre de documentation universitaire & Société d'édition d'enseignement supérieur réunis.
- LESTRINGANT, Frank (1996), « Le mugissement sous les mots, ou le brame des *Tragiques* », dans Olivier Pot (dir.), *Poétiques d'Aubigné*, actes de colloque de Genève des 13-14 mai 1996, Genève, Droz, p. 51-61.
- LUCINGE, René de (1993), *La manière de lire l'histoire*, éd. Michael J. Heath, Genève, Droz.
- MATTHIEU, Pierre (1990), *La guisiade*, éd. Louis Lobbes, Genève, Droz.
- MONTAIGNE, Michel de ([1924] 1988), *Les essais*, éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France.
- PASQUIER, Étienne (1996), *Les recherches de la France*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 3 t.
- PEACH, Trevor (2003), « Contre l'histoire et les historiens : les *succintz adversaires* de Charles de La Ruelle (1572-1574) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LXV, n° 1 (février), p. 69-82.
- RIVAudeau, André (1969), *Aman : tragédie sainte*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz.
- RONsARD, Pierre de (1993), *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, t. I.
- RONsARD, Pierre de (1994), *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, t. II.
- SCALIGER, Julius Cæsar (1561), *Poetices libri septem*, Lyon, Antonium Vincentium.
- SCHRENCK, Gilbert (1984), « Jeu et théorie du pamphlet dans le *Journal du règne de Henri III* (1574-1589) de Pierre de l'Estoile », dans *Traditions polémiques*, Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, p. 69-79.