

Université de Montréal

La topique du sacré et des passions
dans la tragédie française du XVI^e siècle

par

Louise Frappier

ÉTUDES FRANÇAISES
FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en études françaises

mars, 2003

© Louise Frappier, 2003



PQ

35

U54

2003

V.022

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
LA TOPIQUE DU SACRÉ ET DES PASSIONS
DANS LA TRAGÉDIE FRANÇAISE DU XVI^e SIÈCLE

présentée par :
LOUISE FRAPPIER

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu
(président-rapporteur)

Antoine Soare
(directeur de recherche)

Robert Melançon
(membre du jury)

Pierre-Louis Vaillancourt (Université d'Ottawa)
(examineur externe)

Résumé

Cette thèse porte sur un corpus de tragédies françaises écrites par des auteurs catholiques et protestants de la Renaissance entre 1550 (*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze) et 1604 (*Hector* d'Antoine de Montchrestien). C'est aux rapports entre le sacré et le profane, incarné dans les passions des hommes, que nous nous sommes intéressée. La redécouverte du genre tragique à la Renaissance jette en effet un nouvel éclairage sur ces notions fondamentales qui font l'objet de notre thèse, le sacré et les passions, dont nous nous sommes efforcée de dégager une topique, par l'étude des lieux communs et des situations dramatiques. Nous avons voulu explorer les contours de ces deux concepts fondateurs et prégnants de la tragédie humaniste, leur interpénétration, leur transgression ou leur clôture, voire leur fermeture, de même que les degrés de la réceptivité aux discours divin et humain. Parce que le terme même de «topique» recouvre des réalités différentes, il nous a paru important de définir cette notion à la signification-palimpseste et l'usage que nous en ferons dans un premier chapitre, en insistant sur l'historique de cette notion et sur les travaux de recherche actuels. Nous étudions, dans un second chapitre, la représentation de la Fortune romaine sacralisée par certains théologiens du Moyen Âge et assimilée à la fois au Destin et à la Providence. Cette notion est conceptualisée, entre autres, dans une figure rationalisée et justicière, à laquelle s'oppose la glorification dans sa forme ultime, l'héroïsme transgressant les limites qui séparent humanité et divinité. Dans un troisième chapitre, nous analysons les discours sur la divination

et les discours prophétiques, ainsi que les prières, les pétitions et les actions de grâces, qui révèlent une présence ou une quête de la transcendance dans le monde profane. Cette présence du sacré témoigne de l'interpénétration du divin et du profane ou, à l'inverse, son absence révèle leur étanchéité. Les deux derniers chapitres visent à montrer le processus d'altération de l'homme par les passions, l'émergence de l'être autre. Ainsi, le quatrième chapitre porte sur le discours de la plainte où se déploient deux autres passions, la crainte et la tristesse, par lesquelles les personnages explorent les limites de leur condition en étant projetés hors de ce qui est humain, vers l'au-delà. Le dernier chapitre montre dans quelle mesure la transgression des frontières entre le sacré et le profane trouve son expression paroxystique dans la fureur, notion dans laquelle se brouillent les marges de l'humain, de la bestialité et du divin.

Mots-clés : Renaissance – théâtre – rhétorique – religion

Abstract

This thesis focuses on the body of works encompassing French Tragédies written by Catholic and Protestant Renaissance authors between 1550 (Théodore de Bèze's *Abraham sacrificiant*) and 1604 (Antoine de Montchrestien's *Hector*). The topic examines the linkages between the sacred and the profane, as played out by Man's passions. The re-discovery of Tragedy as a Renaissance genre offers a new look at the fundamental notions which form the basis of this thesis, namely the sacred and passions, via the study of 'lieux communs' and dramatic contexts - concepts basic to humanist tragedy - specifically, their interpretation, transgression or limitations, perhaps even closure, as well as the degrees of receptivity to human and divine discourses. Just as the term 'topic' itself suggests different meanings, the first chapter offers an historical retrospective through to contemporary works on the subject. The second chapter looks at the representation of Fortune (Roman) made sacred by certain theologians of the Middle Ages, and often associated to Providence and Destiny. This notion can be seen in the rational and upholder-of-the-law figures, among others, in contrast to its glorification in final form wherein heroism transgresses the divide separating humanity and divinity. The third chapter analyses divinatory and prophetic discourses, as well as prayers, petitions, and thanksgiving which reveal the presence of or quest for the transcendent in a profane world. The presence of the sacred speaks to the intermingling of the divine and the profane, or inversely, its absence points to

their respective utter containment. The last two chapters seek to demonstrate the process of change that Man undergoes because of passions; the emergence of another being. Thus, the fourth chapter examines the discourse of lamentations where two passions, fear and sadness, force the characters to recognize the limitations of their condition by being pushed beyond them into another world. The final chapter demonstrates the extent to which the transgressions beyond the borders of the sacred and the profane find their ultimate expression in fury - a state where the edges of humanity, bestiality and the divine are blurred.

Keywords: Renaissance - Theatre - Rhetoric - Religion

Texte traduit par Rachelle Beaudin

Table des matières

	page
Résumé	iii
Abstract	v
Table des matières	vii
Dédicace	x
Remerciements	xi
Introduction	1
Chapitre 1 : Pour une définition du lieu commun	14
– Le lieu commun à la Renaissance : forme vide ou forme pleine?	15
– Lieu commun, tradition, <i>doxa</i>	24
– Le topos et la critique moderne : argument rhétorique ou séquence narrative?	26
– Topique et écrits théoriques sur la tragédie	33
– Tragédie et sentences	38
Chapitre 2 : Fortune, Destin et Providence	45
– Fortune païenne, Fortune chrétienne	47
– La Fortune dans les tragédies de Sénèque et dans les tragédies humanistes	59

▪ Modèle ontologique	61
▪ Modèle socio-politique	65
▪ Modèle éthique	72
▪ Modèle justicier	77
▪ Modèle héroïque	87
Chapitre 3 : Divination et prière	97
– Divination	98
▪ Les sources de l'Antiquité	104
▪ Abondance et diversité des signes	107
▪ Typologie des signes	114
▪ Lecture et interprétation des signes	128
▪ Fonctionnement dramatique de la tragédie humaniste	144
▪ Un cas particulier : la tragédie protestante de propagande (Bèze et Des Masures)	146
– Prières	151
▪ La «pétition»	155
▪ La prière d'actions de grâces	159
▪ La prière dans la tragédie protestante de propagande	160
Chapitre 4 : La plainte	166
– La crainte	168
– Crainte et stoïcisme	179
– Le chagrin	187
– Chagrin et stoïcisme	200

Chapitre 5 : La fureur	212
– Fureur criminelle et fureur divine	213
– Fureur guerrière et fureur civile	238
Conclusion	244
Bibliographie	247

À mon père

À Ralf

À tous ceux qui m'ont aidée

Remerciements

Il me fait plaisir d'exprimer ici ma reconnaissance envers mon directeur de thèse, M. Antoine Soare. Qu'il soit chaleureusement remercié pour ses conseils, ses encouragements constants ainsi que sa grande rigueur.

C'est avec émotion que je pense à toutes ces personnes qui, durant ces années, m'ont constamment soutenue par leur amitié, leur affection, leur écoute dans les moments difficiles. Je tiens à remercier mon père Jean-Paul et sa conjointe Claudette, mon frère Alain, ma sœur Chantal, mon beau-frère Mounir et ma belle-sœur Béatrice; mes amies, Rachelle Beaudin, Jeanne Bovet, Daniela Di Cecco, Christine Tellier et Geneviève Sicotte. Je remercie tout particulièrement Ralf Meyer, pour sa présence attentive et patiente, sa tendresse de tous les instants.

Qu'il me soit permis d'exprimer toute mon affection à Marie-France Wagner, dont l'énergie m'a été d'un grand secours. Sans la confiance qu'elle m'a témoignée, cette thèse n'aurait sans doute jamais été menée à terme.

Enfin, je me dois de souligner le support financier apporté par le Conseil de Recherches en Sciences Humaines (C.R.S.H.), le fonds FCAR et la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal.

Introduction

Les études critiques des dernières décennies sur la tragédie française du XVI^e siècle, bien qu'inspirées d'approches méthodologiques variées, se caractérisent toutes par un même objectif : celui de réhabiliter un genre peu et mal connu, en dénonçant les postulats et les préjugés tenus pour responsables de cette méprise. Comme Donald Stone Jr. l'a constamment souligné dans son étude sur la tragédie humaniste¹, notre vision de ce domaine de l'histoire littéraire a longtemps été tributaire d'une conception de la tragédie française héritée du XVIII^e siècle. Les premières histoires du théâtre français rédigées par Fontenelle et par les frères Parfaict, ont en effet accredité nombre d'idées très discutables relatives à ce genre, et dont les effets se font encore sentir de nos jours. Selon ces auteurs, l'histoire du théâtre en France a été celle d'une lutte entre, d'une part, la régularité et le bon goût incarnés par la tragédie classique et, dans une moindre mesure, la tragédie du XVI^e siècle, et d'autre part, la grossièreté vulgaire des genres médiévaux et du théâtre irrégulier de l'époque baroque. La tragédie du XVI^e siècle ne constituait pas à ce compte un genre autonome (on ne la distinguait pas de la tragédie classique) mais une première étape – médiocre – dans le processus qui allait aboutir aux véritables chefs-d'oeuvre du siècle suivant. Ce schéma a été systématiquement repris jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, et la critique récente, bien qu'elle se soit efforcée de s'en écarter, n'y est pas toujours parvenue.

Le plus tenace des malentendus réside dans cette idée que la tragédie humaniste ne constitue qu'un théâtre de transition, un prélude et une première

¹ Donald Stone Jr., *French Humanist Tragedy: A Reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974, p. 1-7.

ébauche du théâtre de Corneille et de Racine, analysable, à ce titre, selon les mêmes critères. D'où la tendance de l'historiographie du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle à dénoncer tout ce qui, dans la tragédie humaniste, va à l'encontre de ces derniers, ou à applaudir dans cette tragédie les signes annonçant les chefs-d'œuvre futurs. Plusieurs ouvrages fondamentaux se sont, par exemple, attachés à mettre en évidence le «manque» d'action ou de cohérence psychologique dans la tragédie de la Renaissance. Émile Faguet et Eugène Rigal² ont consacré de nombreuses pages à la question des unités dans les tragédies humanistes. Même Raymond Lebègue pratique encore le même type d'analyse, lorsqu'il remarque, notamment, à propos des *Tragédies saintes* de Louis Des Masures que

l'auteur sacrifie trop l'art à l'édification : le héros a le défaut d'être continuellement parfait, et l'action est retardée par des cantiques et de pieuses effusions. Mais Des Masures observe l'unité de temps, et il a su dessiner quelques caractères avec une finesse qui fait penser à Térence³.

Action, unité de temps, caractérisation des personnages : voilà des critères qui relèvent tous de l'esthétique classique. À l'encontre de cette tendance, Françoise Charpentier soulignait que «c'est une perspective fautive que d'évaluer les œuvres en fonction de l'évolution qu'allait connaître leur genre. La tragédie humaniste souffre injustement d'une comparaison déplacée⁴». Elle donnait ainsi le coup d'envoi à toute une série de recherches fondées sur le principe de l'évaluation des œuvres en fonction de critères qui leur étaient propres. On y a amplement démontré que le théâtre de la Renaissance ignore certaines normes qui, depuis le

² Émile Faguet, *La Tragédie française au XVI^e siècle 1550-1600*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. : 1883]; Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901.

³ Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, S.A. éditeurs, 1944, p. 30-31.

⁴ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, Saint-Etienne, Université de Saint-Étienne, 1979, p. 6.

XVII^e siècle, semblent définir «l'essence» du théâtre tragique. Il suffit d'ailleurs de jeter un coup d'œil aux rares traités de théorie dramatique de l'époque pour constater que les questions qui donneront lieu à tant de querelles au siècle suivant – caractérisation, vraisemblance, bienséances, unités – sont à peine évoquées par les théoriciens de la Renaissance.

Même si Elliott Forsyth peut affirmer que «depuis Lanson, de tels jugements constituent l'exception plutôt que la règle⁵», on doit constater que la critique des dernières années n'a pas toujours évité le piège d'une conception de la tragédie humaniste comme théâtre de transition. L'étude de Jacques Truchet sur la tragédie classique en France reste grandement tributaire de cette conception⁶. L'auteur s'appuie sur le postulat selon lequel «le genre littéraire "tragédie classique" a été cultivé pendant plus de deux siècles et demi, du milieu du XVI^e siècle à l'aube du romantisme⁷». L'ouvrage contient entre autres deux chapitres dont l'un, intitulé «Constantes», relève les critères immuables de la tragédie classique du XVI^e au XVIII^e siècle, et l'autre, intitulé «Inflexions», vise à décrire les vagues successives de la tragédie déferlant les unes sur les autres sans qu'aucune n'abolisse vraiment les précédentes. Il est frappant de remarquer que les oeuvres qui échappent souvent au modèle général fixé par Truchet appartiennent à la tragédie humaniste : cette dernière se distingue, notamment, par la grande simplicité de ses intrigues alors que la tragédie du XVII^e siècle sera beaucoup plus tentée par les sujets complexes qu'Aristote disait préférer dans sa *Poétique*⁸. De

⁵ Elliott Forsyth, «Préface à l'édition de 1993», *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion, 1994 (Paris, Nizet, 1962), p. V. Cette préface constitue, par ailleurs, un excellent état présent des recherches sur la thématique de la vengeance dans le théâtre précornélien.

⁶ Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1989.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ «Par «action simple», j'entends une action qui se déroule, selon nos définitions, cohérente et une, où le renversement de fortune a lieu sans péripétie ni reconnaissance; par «complexe», une action où le renversement a lieu avec reconnaissance ou péripétie – voire les deux» (Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche classique», 1990, p. 119).

plus, Truchet interprète ainsi la présence de formes très variées de la tragédie aux XVI^e et XVII^e siècles :

la tragédie a traversé deux tentations, l'une poétique, qu'elle a assez bien maîtrisée, l'autre romanesque, de laquelle elle s'est moins bien défendue [...] Il est logique de se demander s'il exista une époque où, toutes tentations se trouvant, sinon abolies, du moins parfaitement contrôlées, un équilibre s'est réalisé, permettant de saisir le genre à l'état pur (ou presque pur). Si une telle époque a existé, l'on pourra, à son propos, parler de classicisme⁹.

Que peut-on déduire de tels propos? Que la tragédie humaniste, qualifiée de «poétique», et la tragédie baroque, dite «romanesque», sont des manifestations «impures» de la tragédie classique, sortes de produits bâtards qui seraient la conséquence d'une attirance plus ou moins bien contrôlée envers des genres différents, le résultat même d'une faiblesse, comme pourrait le suggérer le mot «tentation». Le moins que l'on puisse dire, c'est que les termes qu'emploie M. Truchet sont sujets à caution. La perspective dans laquelle se situe cet ouvrage, héritier d'une longue tradition, réduit ainsi la tragédie humaniste à un sous-produit, avant la lettre, de la tragédie classique, dont «l'essence» serait lisible en filigrane à travers les impuretés des oeuvres.

Or, pour reprendre les termes d'Henri Gouhier¹⁰, la tragédie n'est pas une essence, mais une forme littéraire mouvante, soumise aux changements et appelée à être constamment redéfinie selon les lieux et les époques. L'erreur de Truchet consiste à interpréter les traits de la tragédie humaniste comme autant de déviations par rapport à une norme, à un modèle, à une essence, alors qu'il s'agit là d'une conception différente du genre tragique, solidement ancrée dans une société, une culture, un lieu spécifiques. Si l'on veut inclure la tragédie renaissante dans ce vaste ensemble de pièces que recouvre l'expression «tragédie classique», il faut

⁹ Jacques Truchet, *op. cit.*, p. 130.

¹⁰ Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1973, p. 9.

caractériser celle-ci, avec Christian Delmas, comme si elle s'était «réclamée avec constance, sans servilité au demeurant, du principe d'imitation en art et du modèle grec, théorisé par Aristote et repris par le Romain Sénèque¹¹».

Si Delmas soutient que la tragédie humaniste est le creuset de la tragédie du siècle classique en ce sens qu'elle inaugure le principe d'imitation des modèles tragiques de l'Antiquité, on remarque toutefois la récurrence de certains traits génériques que caractérisent les éléments thématiques et discursifs, c'est-à-dire les lieux communs et les situations dramatiques. Bref une topique qui est propre à cette tragédie, et à partir de laquelle il est possible d'en proposer une nouvelle lecture. Parmi les thèmes qui constituent la topique de la tragédie humaniste, le sacré nous paraît essentiel. Même s'il n'y a pas de rupture totale entre la tragédie humaniste et les formes médiévales du théâtre religieux, la redécouverte du genre tragique jette un nouvel éclairage sur cette notion fondamentale qu'est le sacré, objet de notre étude.

Cette thèse a pour objectif premier d'étudier le critère du sacré dans son rapport particulier à Dieu, à la transcendance ou aux forces surnaturelles qui font le sort des humains. Ainsi, le sacré est une notion indissociable du profane, car un rapport organique lie ces deux notions. Notre second objectif sera d'étudier le couple sacré/passion, dans le sens où l'idée de passion exprime une certaine altération de l'homme aux prises avec ses pulsions les plus primaires ou ses pulsions les plus vertueuses. Grâce à ces deux objectifs, il s'agira de mettre en écho, pour ainsi dire, les notions du sacré et des passions, de les faire travailler par

¹¹ Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 1994, p. 8.

rapport à leurs limites, afin de mettre en évidence leurs frontières, la porosité de celles-ci ou leur étanchéité. Il sera donc question d'explorer les zones de contact et d'interprétation de ces deux concepts fondateurs et prégnants de la tragédie humaniste, de même que les degrés de la réceptivité aux discours divin et humain.

À l'époque médiévale, ce concept du sacré s'exprimait entre autres par des incarnations qui ont disparu de la scène humaniste¹². Les premières tragédies françaises dites «régulières» (c'est-à-dire imitées des modèles antiques) délaisseront ainsi les épisodes de la vie du Christ, pour privilégier les mythes grecs et latins ainsi que l'histoire ancienne et même contemporaine. Toutefois, ces tragédies à sujet profane, de même que les tragédies à sujet religieux, vont ouvrir le champ à une représentation nouvelle du sacré, à l'origine d'une esthétique par laquelle la tragédie humaniste se distingue des productions du XVII^e siècle.

Le sacré se définit comme ce qui appartient à un ordre de choses séparé et inviolable, comme ce qui doit être l'objet d'un respect religieux¹³. Durkheim définit en effet les choses sacrées comme «celles que les interdits protègent et isolent¹⁴». Il insiste également sur le caractère ambigu de la notion de sacré :

toute vie religieuse gravite autour de deux pôles contraires entre lesquels il y a la même opposition qu'entre le pur et l'impur, le saint et le sacrilège, le divin et le diabolique. Mais en même temps que ces deux aspects de la vie religieuse s'opposent l'un à l'autre, il existe entre eux une étroite parenté. D'abord, ils soutiennent tous deux le même rapport avec les êtres profanes : ceux-ci doivent s'abstenir de tout rapport avec les choses impures comme avec les

¹² Rappelons qu'un arrêt du Parlement de Paris interdit la représentation des mystères en 1548, car on jugeait scandaleuse l'incarnation du Christ sur la scène. Le désir humaniste d'authenticité philologique et l'exigence protestante de respect du sacré auront également pour effet l'exclusion de la représentation matérielle de la divinité, qui donne à voir la transcendance.

¹³ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1983, p. 937.

¹⁴ Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 98.

choses très saintes. Les premières ne sont pas moins interdites que les secondes [...]¹⁵.

Le sacré dans la tragédie humaniste est mis en scène dans l'espace circonscrit entre ces deux pôles du pur et de l'impur, du divin et du diabolique. Il est présent dans des signes et des prodiges qui expriment une présence surnaturelle, ou encore incarné dans un personnage divin ou diabolique. Il peut être évoqué dans une parole divine, comme l'oracle ou la prophétie, ou convoqué par un discours, comme dans la prière. Ce sacré peut aussi prendre la forme d'une figure de discours, comme celle de la Fortune, ou d'une notion comme celle du Destin ou de la Providence. Nous avons choisi d'étudier le sacré sous son angle discursif le plus prégnant, la figure de la Fortune, découlant de l'imitation des tragédies de Sénèque, et celle de la Providence, marquant à la fois le sacré dans l'Antiquité et dans le christianisme. Nous analyserons également les manifestations de ces forces surnaturelles dans une sémiologie qui indique la présence de Dieu dans le monde, comme par exemple les prodiges, les prophéties, les songes divinatoires. Et c'est la prière, comme forme de discours qu'utilise l'homme pour s'adresser au surnaturel, qui retiendra notre attention.

Si le sacré est défini comme le lieu de l'interdit, le profane se définit, par exclusion, comme constitué de ces choses «auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à l'écart des premières¹⁶». Le sacré ne peut donc être compris qu'en rapport avec le profane, il ne prend tout son sens qu'au contact de celui-ci, auquel il s'oppose fondamentalement¹⁷. Ces deux mondes sont en principe incompatibles. Dans le cas où ils entrent en contact l'un avec l'autre, le sacré est le siège d'une puissance, d'une énergie qui agit sur le profane. Dans la tragédie

¹⁵ *Ibid.*, p. 683.

¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 16.

humaniste, la zone de contact entre le sacré et le profane est démarquée par un *pathos* hérité des Anciens, nourri par la philosophie morale et les théologies nouvelles. C'est également ce *pathos* que nous allons examiner dans son rapport au sacré, à travers le discours de la plainte, où s'expriment les personnages en proie à la crainte et au chagrin, passions fondamentales de la tragédie humaniste. Enfin, la fureur incarne le paroxysme de la passion. Toutes ces passions, présentes dans le théâtre de Sénèque, sont remodelées au contact des principes chrétiens par les dramaturges de la Renaissance.

Comme la passion est un dérèglement des sens, elle pousse l'homme aux frontières de sa condition humaine, à la découverte de l'autre qui est en lui : en effet, le *pathos* n'est-il pas défini par Aristote comme «la qualité qui fait dire d'un être qu'il peut devenir autre qu'il n'était¹⁸»? Qui dit *pathos* dit donc *mouvement d'altération*¹⁹ provoquant un changement dans le corps et l'esprit. La passion se définit ainsi comme

cette aptitude qu'a l'être humain, pour son bonheur comme pour son malheur, d'être «patible» ou «passible» (vs impassible), de recevoir (d'où? ce sera la question) quelque influence propre à le modifier, à changer son état subitement²⁰.

La passion produit ainsi une modification de soi, elle est un processus, comme le rappelle Montaigne, par lequel l'homme fait l'expérience de sa propre *altération* : «Combien de fois embrouillons-nous notre esprit de colère ou de tristesse par telles ombres et nous insérons en des passions fantastiques qui nous altèrent et l'âme et le corps²¹».

¹⁸ Aristote, *Métaphysique*, éd. Jean-Louis Poirier, Paris, Presses Pocket, 1991, p. 202 [1022 b 15].

¹⁹ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000, p. 49-50.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

²¹ Montaigne, «De la diversion», *Les Essais*, III, éd. Alexandre Micha, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 55.

Cette altération pose les limites de l'humain dans son rapport à lui-même et à l'autre en lui, ainsi que dans son lien avec la société. Elle le projette aux extrêmes de sa condition d'homme, et brouille la frontière entre animalité, humanité et divinité. La représentation des passions à la Renaissance, à partir des traités de la rhétorique et de la philosophie morale antiques, amène à cette constatation d'une certaine dualité de l'homme : «Nous sommes, je ne sais comment, doubles en nous-mêmes²²». Que ce double soit divin ou, à l'opposé, plus proche de l'animal, c'est le problème que soulève la tragédie, à une époque où la Renaissance vit une certaine «crise» : c'est à un questionnement sur les fondements mêmes de l'humanisme que nous convie le genre tragique à l'ère des guerres de Religion, à une interrogation sur l'homme, sur son rapport à Dieu et au monde.

Cette étude vise ainsi à analyser, dans les situations dramatiques et dans les discours, la topique du sacré et des passions dans la tragédie française de la Renaissance, de Théodore de Bèze à Antoine de Montchrestien (1550-1604). Cette topique est issue d'un syncrétisme entre les modèles du théâtre de l'Antiquité (surtout sénéquien) et les doctrines chrétiennes.

*

* *

Pour délimiter le corpus de notre thèse, nous nous appuyons sur les recherches de plusieurs historiens qui ont souligné l'hétérogénéité du théâtre tragique de la seconde moitié du XVI^e siècle. Ainsi, les textes «humanistes» côtoient les textes «baroques» dans le dernier tiers du siècle. Mais, parce que la

²² Montaigne, «De la gloire», II, *ibid.*, p. 292.

tragédie baroque relève d'une esthétique sensiblement différente de celle de la tragédie humaniste, esthétique qui, depuis Rousset, a fait l'objet de nombreux travaux, nous avons choisi de ne pas l'inclure dans notre étude. Il n'est toutefois pas toujours facile de déterminer à quelle catégorie appartiennent certaines pièces. C'est donc à l'aide des critères suivants, établis par des spécialistes comme Raymond Lebègue, Elliott Forsyth et Bernard Chédozeau²³, que nous avons pu écarter les pièces dites baroques ou «irrégulières» :

- Non-respect des unités de lieu, de temps et d'action.
- Actes très nombreux (parfois appelés «journées») et intrigues complexes
- Importance de la scénicité : accent mis sur l'action et le spectacle plutôt que sur le récit et la récitation
- Absence de chœur
- Goût pour le macabre et la violence
- Présence du surnaturel et du merveilleux
- Mélange des tons
- Goût du romanesque

C'est en fonction de ces critères que nous posons comme limite chronologique à notre étude l'œuvre d'Antoine de Montchrestien, dernier représentant de la tragédie de type humaniste. Nous écartons ainsi les œuvres de Claude Billard et d'Alexandre Hardy, car elles se situent à un carrefour où seuls quelques éléments de l'esthétique humaniste sont intégrés à une dramaturgie essentiellement baroque.

En amont, l'honneur d'avoir écrit la première tragédie originale en français est disputé par le réformé Théodore de Bèze d'une part, qui, en 1550, a publié à Genève son *Abraham sacrificiant*, tragédie religieuse militante, et, d'autre part, par Étienne Jodelle, dont la *Cléopâtre captive*, publiée en 1552, imite les tragédies de l'Antiquité. Parce que la «tragédie» de Bèze conserve certains des éléments typiques des mystères médiévaux, et qu'elle n'imite pas de manière étroite les œuvres d'Euripide et de Sénèque, les historiens du théâtre y voient le prototype

²³ Raymond Lebègue, *op. cit.*, p. 85-93; Elliott Forsyth, *op. cit.*, p. 251-325; Bernard Chédozeau, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989, p. 92-94.

d'un genre particulier, la tragédie protestante de propagande, avec pour fidèles représentants Louis Des Masures, Florent Chrestien et «M. Philone», dont l'*Adonias*, parue à Lausanne en 1586, marquera la fin du genre²⁴. Étienne Jodelle serait donc le véritable initiateur de la tragédie humaniste «à l'antique», imité par la suite par des auteurs des deux allégeances politico-religieuses, certains protestants (Jacques Grévin, Jean et Jacques de La Taille, Antoine de Montchrestien) préférant en effet exploiter la forme tragique «antique» plutôt que celle inaugurée par Bèze.

La tragédie française est donc profondément influencée, dès ses débuts, par la guerre entre catholiques et protestants. Celle-ci divise ainsi les auteurs en deux groupes idéologiques distincts, ce qui n'est pas sans conséquence sur les œuvres. En dépit du fait que la tragédie protestante de propagande possède certaines caractéristiques formelles différentes de celles de la tragédie humaniste, il paraît pertinent de ne pas l'exclure de notre étude, la rivalité entre ces deux formes tragiques étant d'un grand intérêt d'un point de vue rhétorique et historique.

Ce corpus sera mis en œuvre dans les quatre derniers chapitres de notre thèse. Le premier chapitre s'attardera sur la théorie de la topique. Parce que le terme même de «topique» recouvre des réalités différentes, il nous a paru important de définir cette notion à la signification-palimpseste et l'usage que nous en ferons dans un premier chapitre, en insistant sur l'historique de cette notion et sur les travaux de recherche actuels. Nous étudierons, dans un second chapitre, la

²⁴ Le synode de Figeac, qui eut lieu en 1579, condamne le théâtre biblique : après cette date, *Adonias* sera la seule tragédie protestante militante. (Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 137.)

représentation de la Fortune romaine sacralisée par certains théologiens du Moyen Âge et assimilée à la fois au Destin et à la Providence. Cette notion est conceptualisée, entre autres, dans une figure rationalisée et justicière, à laquelle s'oppose la glorification dans sa forme ultime, l'héroïsme transgressant les limites qui séparent humanité et divinité. Dans un troisième chapitre, nous analyserons les discours sur la divination et les discours prophétiques, ainsi que les prières, les pétitions et les actions de grâces, qui révèlent une présence ou une quête de la transcendance dans le monde profane. Cette présence du sacré témoigne de l'interpénétration du divin et du profane ou, à l'inverse, son absence révèle leur étanchéité. Les deux derniers chapitres visent à montrer le processus d'altération de l'homme par les passions, l'émergence de l'être autre. Ainsi, le quatrième chapitre porte sur le discours de la plainte où se déploient deux autres passions, la crainte et la tristesse, par lesquelles les personnages explorent les limites de leur condition en étant projetés hors de ce qui est humain, vers l'au-delà. Le dernier chapitre tâchera de déterminer dans quelle mesure la transgression des frontières entre le sacré et le profane trouve son expression paroxystique dans la fureur, notion dans laquelle se brouillent les marges de l'humain, de la bestialité et du divin.

*

* *

Compte tenu du fait que «le genre dramatique est par essence au croisement de l'oratoire et du poétique²⁵», du moins de manière plus visible que

²⁵ Gilles Declercq, «Port-Royal et la littérature (I). Le lieu commun dans les tragédies de Racine: topique, poétique et mémoire à l'âge classique», *XVII^e siècle*, n° 150, janvier-mars 1986, p. 45.

dans d'autres genres littéraires (ne serait-ce par son caractère dialogique), nous privilégierons, dans l'exploration du sacré et des passions, une approche rhétorique des textes, qui vise à dégager une topique tragique, constitutive d'une poétique de la tragédie humaniste. L'un des apports désormais reconnus de la rhétorique à la poétique est en effet, comme le souligne Gisèle Mathieu-Castellani, d'attirer l'attention «sur l'importance des topoï propres à chaque genre de discours²⁶». Chez Aristote déjà, certains lieux dits «spéciaux» forment, contrairement aux lieux «communs» à tous les genres de discours, des topiques spécifiques à chacun des trois genres oratoires. Certaines études modernes exploitent cette idée dans le domaine de la littérature, en identifiant certains lieux spécifiques aux divers genres littéraires. Mais comme les notions de lieu et de topos sont polysémiques, l'approche topique est plurielle; il nous paraît donc essentiel de préciser notre perspective relative à cette théorie dans la première partie de notre thèse.

²⁶ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 25.

Chapitre 1

Pour une définition de la topique

[...] emporté dans une oscillation perpétuelle, le paradoxe, qui s'élève contre le lieu commun, est vite rattrapé par le lieu commun, contre lequel se dresse un nouveau paradoxe, lequel n'est autre – cela arrive – que l'ancien lieu commun, et ainsi de suite¹.

La diversité des acceptions que l'on a données, depuis Aristote, au «lieu commun» témoigne de la fécondité tout autant que de la polysémie de ce concept. Roland Barthes, dans son article qui propose une synthèse sur la question, retient deux sens majeurs qui, dans l'histoire de la littérature française, se sont opposés l'un à l'autre :

Les lieux sont en principe des formes vides; mais ces formes ont eu très vite tendance à se remplir toujours de la même manière, à emporter des contenus, d'abord contingents, puis répétés, réifiés. La Topique est devenue une réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de «morceaux» pleins que l'on place presque obligatoirement dans le traitement de tout sujet. D'où l'ambiguïté historique de l'expression lieux communs (topoi koinoi, loci communi) : 1) ce sont des formes vides, communes à tous les arguments (plus elles sont vides, plus elles sont communes [...]) 2) ce sont des stéréotypes, des propositions rabâchées².

Ces deux pôles – forme vide et stéréotype (ou cliché) – sont les points de départ et d'arrivée d'un concept dont l'histoire est intimement liée à celle de la littérature. L'examen des significations que revêt le «lieu» rhétorique au cours des siècles

¹ Antoine Compagnon, «Théorie du lieu commun», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 23.

² Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications* 16, Paris, Seuil, 1970, p. 207.

fournit en effet des indications précieuses sur l'évolution de l'idée de «création» littéraire – que l'on a d'ailleurs longtemps appelée «invention». Le XVI^e siècle constitue à cet effet un moment important, une sorte de point médian, car là se cristallise cette multiplicité de sens associés au topos précédemment évoquée. L'ouvrage de Francis Goyet s'avère à cet égard fort éclairant³, ouvrage qui vise d'abord à répondre à deux questions fort différentes : «comment travaillent les écrivains?» et «pourquoi les banalités sont-elles si souvent, si efficacement répétées?»⁴ C'est le point de départ d'une démonstration rigoureuse des rapports étroits qu'entretiennent dans l'Antiquité et à la Renaissance littérature et invention rhétorique, démonstration qui vise à illustrer l'hypothèse que «le lieu commun tient au XVI^e siècle la place qu'occupera au XVII^e le Sublime⁵». Nous ne proposerons ici, à partir des réflexions de Goyet, qu'un survol très sommaire de l'évolution du concept de lieu commun, à partir d'Aristote jusqu'à son utilisation dans la critique moderne, survol qui nous permettra de situer notre approche méthodologique par rapport au lieu commun tel que défini à la Renaissance et par les théoriciens modernes.

Le lieu commun à la Renaissance : forme vide ou forme pleine?

Ernst Robert Curtius, dans son étude sur le Moyen Age latin⁶, identifie dans la littérature médiévale certains *topoi* importants qui donnent à cette littérature son caractère spécifique. Sans que Curtius définisse précisément ce

³ Francis Goyet, *Le Sublime du «lieu commun». L'Invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996. Voir en particulier l'«Introduction générale : "État des lieux"», p. 7-75.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

qu'il entend par *topos*, celui-ci peut toutefois être identifié par son caractère récurrent. Ainsi en est-il du *locus amœnus*, du *puer senilis* ou du monde renversé, *topos* abondamment utilisés dans des textes variés. Curtius appelle *topoi* des éléments textuels auparavant désignés par la critique comme des motifs ou des thèmes. Tout en donnant une impulsion nouvelle à la rhétorique et à l'étude des sources, son œuvre s'est toutefois attirée certaines critiques quant à cette définition particulière donnée au *topos* et a provoqué une relecture attentive des textes fondateurs d'Aristote. Or, chez le Stagirite, «le Lieu n'est qu'un cadre, une forme vide; contrairement à un malentendu tenace, perpétué par d'illustres savants comme Curtius et Spitzer, il n'a rien à voir avec le thème ou le motif⁷.» En effet, les lieux (*topoi*) pour Aristote sont cette partie de l'invention rhétorique qui fournit à l'orateur des arguments susceptibles de convaincre et de persuader l'auditoire auquel il s'adresse. La méthode des lieux qu'il propose dans les *Topiques* vise à rendre capable «de raisonner déductivement, en prenant appui sur des idées admises, sur tous les sujets qui peuvent se présenter⁸». Les lieux fournissent des arguments permettant de construire des syllogismes reposant sur des «idées admises» par la communauté, c'est-à-dire non pas vraies, mais vraisemblables⁹. Ces syllogismes, qu'Aristote appelle «enthymèmes¹⁰», sont ainsi utilisés pour «des questions qui ne peuvent être tranchées d'une manière absolue par la science¹¹», et qui sont, par conséquent, discutables, comme celles ayant trait à la

⁷ Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970, p. 36.

⁸ Aristote, *Topiques*, tome I, Paris, «Les Belles Lettres», 1967, p. 1.

⁹ «[...] sont des idées admises [...] les opinions partagées par tous les hommes, ou par presque tous, ou par ceux qui représentent l'opinion éclairée, et pour ces derniers par tous, ou par presque tous, ou par les plus connus et les mieux admis comme autorités.» (*Ibid.*, p. 2).

¹⁰ Aristote, *Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de poche», 1991, p. 85.

¹¹ Eugène Thionville, *De la théorie des lieux communs dans les Topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, réimpression de l'édition de 1855, Osnabrück, Otto Zeller, 1965, p. 16.

morale, à la politique ou au droit. Les lieux, «exprimant les vérités probables les plus universelles¹² » à partir desquelles sont construits les enthymèmes, sont de deux sortes : les lieux communs à tous les genres de discours¹³, et les lieux propres à chaque genre oratoire (le judiciaire, le délibératif et le démonstratif)¹⁴. Pour Aristote, les lieux communs sont ainsi les arguments les plus généraux qui conviennent à tout type de discours. Et si, comme le souligne Marc Angenot, «l'opérable n'est pas soumis à des variations historiques qui ne sont même pas soupçonnées¹⁵ », le lieu aristotélicien est, par définition, universel. Prenons par exemple ce lieu : «ce dont l'agent producteur est un bien est lui-même un bien¹⁶ ». De cette proposition générale et abstraite, l'orateur peut tirer un argument qu'il adaptera au problème concret dont il traite dans son discours. S'il veut démontrer le bien-fondé d'une action, il insistera sur la bonté de celui qui l'exécute. Ainsi en use le roi Tulle lorsqu'il innocente Horace dans la pièce de Corneille : «Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime, / Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime, / Sa chaleur généreuse a produit ton forfait, / D'une cause si belle il faut souffrir l'effet¹⁷ ». De même, à partir du lieu du préférable¹⁸ suivant : «de deux agents producteurs, c'est celui dont la fin est la meilleure qui est préférable¹⁹ »,

¹² *Ibid.*, p. 32.

¹³ La rhétorique ancienne comprend en effet trois genres de discours oratoires : le judiciaire, le délibératif et le démonstratif (ou épideictique). (Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, livre I, chap. III).

¹⁴ Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 92. «La délibération comprend l'exhortation et la dissuasion. [...] La cause judiciaire comprend l'accusation et la défense [...]. Quant au démonstratif, il comprend l'éloge ou le blâme» (*ibid.*, p. 93-94).

¹⁵ Marc Angenot, «Présumé, topos, idéologème», *Études françaises*, vol. 13, nos 1-2, 1977, p. 22.

¹⁶ Aristote, *Topiques*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷ Pierre Corneille, *Horace*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, «L'Intégrale», 1963, p. 267, v. 1759-1762. Cet exemple est tiré de l'ouvrage de Thionville, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸ Pour Aristote, les lieux servent à traiter quatre grandes catégories de questions : celles liées à la définition d'une chose, à ses propriétés, à son genre et, enfin, à ses accidents (c'est-à-dire ce qui peut ou non lui arriver). Les lieux du préférable font partie des lieux de l'accident (*Topiques*, *op. cit.*, livre III, chap. 1-3).

¹⁹ Aristote, *Topiques*, *op. cit.*, p. 64.

Cléopâtre, dans la tragédie d'Étienne Jodelle, explique pourquoi elle choisit la mort plutôt que la captivité : «Une eternelle nuict doit de ceux estre aimee / Qui souffrent en ce jour une peine eternelle. / Ostez-vous le desir de s'efforcer à celle / Qui libre veut mourir pour ne vivre captive?²⁰ » Le raisonnement à l'œuvre dans ces vers, et que l'on pourrait résumer comme suit : «La liberté que procure la mort est préférable à la souffrance que procure la captivité», résulte de l'utilisation du lieu du préférable évoqué plus haut et de son adaptation par l'auteur à la situation tragique de Cléopâtre. L'orateur doit donc «remplir» les lieux aristotéliens lorsqu'il les utilise dans la construction de son argumentation.

Ainsi, à première vue, les *topoi* d'Aristote diffèrent considérablement des «topiques²¹» médiévales identifiées par Curtius. Comment un tel écart dans la compréhension du *topos* a-t-il été possible? Comment Curtius est-il parvenu à élaborer le concept moderne de *topoi* à partir du lieu aristotélien? Pour répondre à cette question, fondamentale pour notre étude, un coup d'œil sur l'évolution et les transformations qu'a subies le concept jusqu'au XX^e siècle s'avère nécessaire.

Les lieux chez Cicéron s'inspirent ouvertement de ceux d'Aristote, bien que l'auteur voie dans le *topos* un outil davantage rhétorique que dialectique. Pour Cicéron, la topique a d'abord et avant tout une utilité politique : «Tandis que, dans la cité hellénique, le lieu commun concerne la véridicité des discours, il ne vise principalement, chez les Romains de la fin de l'ère républicaine, que l'efficacité oratoire²²». C'est pourquoi les lieux servent non seulement à instruire (*docere*),

²⁰ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, dans *Œuvres complètes II*, éd. Enéa Balmas, Paris, Gallimard, 1968, p. 103.

²¹ Le chapitre V, intitulé «La topique», présente en effet diverses topiques importantes : la topique du discours de condoléances, la topique historique, la topique de l'exorde et celle de la conclusion. Exemple de *topos* dans la topique du discours de condoléances : «tout le monde doit mourir, y compris les héros» (Curtius, *op. cit.*, p. 150).

²² Paul Zumthor, «Tant de lieux comme un», *Études françaises*, vol. 13, nos 1-2, 1977, p. 7.

mais aussi à plaire (*conciliare*) et à toucher (*movere*)²³. Dans les *Topiques*, Cicéron a pour projet de résumer à son ami Trébatius la théorie aristotélicienne des *topoi*. Le lieu y est ainsi défini comme le «siège de l'argument²⁴» (*argumenti sedem*), expression qui définit assez bien les lieux aristotéliciens. Toutefois, les lieux ne sont dorénavant plus présentés comme des propositions mais plutôt comme de grandes catégories générales, comme la définition, l'énumération des parties, le genre, l'espèce, la similitude, la différence, les contraires, etc., à partir desquelles il est possible de trouver tous les arguments²⁵. Plus important encore, Cicéron donne aussi un second sens au mot lieu : il devient synonyme d'amplification :

Le triomphe de l'éloquence, c'est d'amplifier le sujet par les ornements de la diction, ce qui consiste non seulement à agrandir ou à relever les objets par l'expression, mais à les amoindrir aussi et à les rabaisser. L'amplification est nécessaire, toutes les fois que, pour donner de la créance au discours on emploie les lieux dont Antoine a parlé²⁶.

Ces derniers sont en effet évoqués, dans le livre II, à propos du genre démonstratif. Antoine y énumère les lieux les plus susceptibles d'aider l'orateur dans la composition d'un éloge ou d'un blâme, c'est-à-dire une liste de vertus et de vices. Pour Cicéron, la connaissance de ces lieux est indispensable à l'orateur : «s'il est impossible, sans la connaissance des vertus, de donner à l'homme de bien une louange exacte et complète, on ne trouvera pas non plus, sans celle des vices, des traits assez frappants et énergiques pour blâmer et flétrir le méchant²⁷.» Cette nouvelle conception du lieu est moins abstraite que le lieu «siège des arguments»,

²³ Cicéron, *De l'orateur*, livre II, Paris, «Les Belles Lettres», 1950, p. 55.

²⁴ Cicéron, *Les Topiques*, dans *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Garnier, 1867, p. 502.

²⁵ *Ibid.*, p. 329. Voir aussi Cicéron, *De l'orateur*, livre II, *op. cit.*, p. 74-76.

²⁶ Cicéron, *De l'orateur*, livre III, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ Cicéron, *De l'orateur*, livre II, *op. cit.*, p. 152.

elle marque le début d'une réification qui ne fera qu'augmenter au cours des siècles. Quintilien résume bien cette dualité du lieu dans son *Institution oratoire* :

Je ne donne pas personnellement, au mot *loci* le sens, communément admis aujourd'hui, de «lieux communs», tels que ceux qui ont pour thèmes le luxe, l'adultère, etc.; pour moi, ce sont des bases, où se cachent les arguments et d'où il faut les tirer²⁸.

Quintilien opte donc pour la définition aristotélicienne du lieu comme siège des arguments, au détriment de cette autre définition, qui gagne en popularité, du lieu commun comme «thème».

Au début du Moyen Age, Boèce propose une synthèse des théories d'Aristote et de Cicéron dans le *De topicis differentiis*, synthèse qui fit autorité durant toute l'époque médiévale²⁹. Ce qu'Aristote appelait «lieu» (*topos*) devient chez lui une «maxime» (*maxima*), c'est-à-dire une «proposition très générale qui fonde l'argument³⁰». Ce que Boèce appelle «lieu» ressemble davantage au lieu cicéronien au sens premier, c'est-à-dire «une sorte d'étiquette sous laquelle ranger la maxime : le tout, la partie, la cause efficiente, etc.³¹». La maxime boécienne, de nature très abstraite, deviendra chez Rodolphe Agricola beaucoup plus concrète, au point où elle se confondra avec la majeure du syllogisme. Dans le *De inventione dialectica*, publié en 1515, Agricola appelle cette majeure «lieu commun» :

Les "lieux communs" (selon le terme des rhéteurs) ne sont rien d'autre que les majeures des syllogismes : par exemple contre un traître, un empoisonneur, un adultère, un tueur à gages. En

²⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, tome III, Paris, «Les Belles Lettres», 1976, p. 132 [V, 10, 20].

²⁹ Niels Jorgen Green-Pedersen, *The Tradition of the Topics in the Middle Ages. The Commentaries on Aristotle's and Boethius' "Topics"*, Munich, Philosophia Verlag, 1984, 460 p.

³⁰ Goyet, *op. cit.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

effet, quand nous voulons prouver "il faut condamner Caelius", nous montrons qu'il est un empoisonneur; une fois cela montré clairement, que reste-t-il d'autre, qui manque au syllogisme, si ce n'est la majeure" un empoisonneur doit être condamné"³²

À la Renaissance, le lieu commun devient donc, entre autres, synonyme de maxime, ou sentence. Érasme rapproche cette définition du lieu cicéronien comme amplification des vices et des vertus, soulignant ainsi l'origine de la réification du lieu commun :

Il y a les lieux qu'on appelle communs parce qu'ils peuvent être traités par les deux parties mais pas dans la même cause. Par exemple, celui que les témoignages accablent, essaie de persuader qu'il ne faut pas se fier aux témoignages. Au contraire celui qu'ils aident, parle en faveur des témoignages, [...]. De ce genre sont proches les sentences que nous grandissons comme si elles étaient étrangères à la cause, mais de telle façon qu'elles servent la cause que nous plaidons. À ce genre appartiennent l'amplification des vertus et le grandissement des vices. Comme lorsque nous accusons quelqu'un de s'être laissé entraîner par de malhonnêtes compagnons de table à prendre part à leur crime. Ce sera un lieu commun de grandir en paroles l'influence que cela a pour la préservation de l'innocence de fréquenter des gens vertueux; à l'inverse quel fléau c'est³³ pour les mœurs que la familiarité avec les gens malhonnêtes³³.

Cette conception du lieu comme forme pleine n'évacue pas l'ancienne définition aristotélicienne du lieu comme forme vide, comme le souligne Érasme :

[...] on appelle lieux les sièges d'arguments que les Rhéteurs ont accommodés à chaque genre de causes, comme dans le genre suasoire l'honnête, l'utile, l'agréable, le facile, le nécessaire, etc. [...]. Les quatrièmes lieux sont généraux, ce sont ceux qui énoncent l'ensemble des accidents possibles de chaque substance et comment de chacun on peut tirer des arguments soit nécessaires soit vraisemblables³⁴.

Chez Érasme, deux grandes définitions du lieu coexistent donc : le lieu comme

³² Rodolphe Agricola, *De inventione dialectica*, 2, 14, cité et traduit par Francis Goyet, *op. cit.*, p. 495-496.

³³ Érasme, «Le Prédicateur», dans *Œuvres choisies*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche classique», 1991, p. 996.

³⁴ *Ibid.*, p. 996-997.

siège des arguments (forme vide) et le lieu comme amplification ou sentence (forme pleine). À ces deux sens donnés au *topos*, la Renaissance en ajoutera un troisième : il s'agit du lieu commun défini comme une tête de rubrique ou un titre de chapitre dans un catalogue³⁵. Les *Loci communes* de Mélanchthon, édités en 1555, en sont une parfaite illustration : les différents chapitres de l'ouvrage (sur Dieu, l'origine du péché, le libre-arbitre, le péché originel, la loi divine, la foi, la grâce, etc.) correspondent aux divers sujets ou «lieux communs» intéressant la théologie réformée³⁶. Parce qu'il désigne des catégories de savoir et des disciplines diverses, le lieu mélanchthonien s'apparente ainsi au thème moderne. Dans un autre ouvrage, Mélanchthon donne une définition détaillée de ce troisième type de lieu :

Mais j'appelle lieux communs, non seulement les [catalogues dont les rubriques sont les] vertus et les vices, mais les têtes de chapitre principales dans tout genre de savoir (*doctrina*), qui contiennent les sources et la somme de chaque discipline, ars. Nous ne devons pas les employer partout. Que chacun sache ce qu'il doit à chaque discipline, qu'il en ait sous la main les lieux principaux, afin que, lorsqu'il aura à parler de quelque sujet, s'offrent à lui les lieux appropriés. [...] Et pour pouvoir insérer intimement, *apte... intertexere*, les lieux communs dans des plaidoyers, il nous faudra en avoir une connaissance parfaite. Il est vrai que, parce qu'on soulève souvent dans les affaires civiles des discussions sur les vertus, les vices, la *fortuna*, les lois, la coutume [rubriques typiques de recueils de *Flores*], les rhéteurs font surtout mention de ces lieux. Ces derniers pourtant ne peuvent ni être parfaitement compris, ni être développés avec abondance et variété, *copiose ac varie*, si les disciplines dont ils relèvent ne sont pas connues. C'est la raison pour laquelle il faut ajouter au souci de bien dire l'étude approfondie de toutes les disciplines les plus importantes, la philosophie, la théologie (*doctrina religionis*), le droit et l'histoire.

Pourtant cette application studieuse à recueillir les dits des écrivains n'est parfois pas dénuée de quelque utilité,

³⁵ Goyet, *op. cit.*, p. 58.

³⁶ *Melanchthon on Christian Doctrine. Loci communes 1555*, éd. Clyde L. Manschreck, New York, Oxford University Press, 1965.

spécialement pendant l'adolescence. Ces dits ont en effet de nombreux brillants dans l'expression [...] ils ont comme le poids d'un témoignage, parce que transmis par de grands hommes. [...] Du reste même pour recueillir des pensées il faut employer une méthode. Car cela aide la mémoire lorsqu'on les a distribuées en rubriques bien déterminées [...]. Or l'économie de la distribution sera excellente, si nous distinguons entre les disciplines. Il faut éviter en effet de les confondre, et au contraire bien observer les lieux qui relèvent de la théologie et ceux qui relèvent de la philosophie. Par exemple les lieux philosophiques sont tirés des parties de l'homme, la raison, les disciplines, la *prudentia*, la vertu, les passions, la coutume, le corps, la beauté, l'âge, la *fortuna*, les richesses, l'économie (*œconomia*), le mariage, l'éducation des enfants, l'organisation politique, le magistrat, la loi, la guerre, la paix [voilà autant de rubriques possibles]³⁷ .

Pour acquérir un tel savoir sur des sujets divers, on compilait dans des recueils de citations divisés en sujets ou rubriques (= lieux) les passages les plus éloquents des œuvres de l'Antiquité. Cette pratique des florilèges³⁸, encouragée dès le collège, est fondamentale pour la compréhension du processus de création à la Renaissance. S'inspirant des *Polyantheae* en vogue dès le début du XVI^e siècle³⁹, Étienne Tabourot propose dans ses *Bigarrures* une méthode de cueillette et de compilation des lieux communs en recueils. Il encourage les étudiants à «faire des collections par lieux communs de ce qu'ils liront, du commencement selon les simples morales par ordre d'alphabet⁴⁰». Tabourot reproduit ainsi une liste de «têtes de rubrique» : sous la lettre G, on retrouve par exemple les rubriques «Géométrie», «Gloire», «Grâce», «Grammaire», «Guerre» et «Guide». Cette compilation de lieux rendra la mémoire de l'étudiant «fertile d'innomérables

³⁷ Mélanchthon, *Elementa rhetorices*, CR 13, col. 452-454. Cité et traduit par Goyet, *op. cit.*, p. 536-537.

³⁸ Voir Bernard Beugnot, «Florilèges et *Polyantheae*. Diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique», *Études françaises*, vol. 13, n^o 1-2, avril 1977, p. 119-141, et René Radouant, «Appendice. Notes sur les sources de l'érudition des orateurs», dans Guillaume Du Vair, *De l'éloquence française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 169-181.

³⁹ Voir Beugnot, *op. cit.*

⁴⁰ Étienne Tabourot, *Les Bigarrures du Seigneur Des Accords*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 23 [Bruxelles, A. Mertens et fils, 1866].

discours choisis à sa fantaisie, qu'il adaptera puis après comme il voudra⁴¹ ». Tabourot ne s'en tient pas au seul domaine de la morale : il incite les étudiants à faire ensuite des collections «naturelles, politiques, et telle science qu'ils voudroient principalement suivre pour s'y rendre sçavans; de sorte qu'à la fin, au lieu de simples lieux communs, ce leur seroit autant de matière préparée pour bastir des discours, voire des livres entiers, sur tous sujets qu'ils entreprendroient de traiter⁴² ». D'innombrables florilèges seront ainsi élaborés durant tout le XVI^e siècle. D'un usage d'abord pédagogique, ces recueils deviennent rapidement un outil indispensable aux orateurs et aux écrivains, et plaisent même à un public plus étendu : François des Rues publie ses *Marguerites françoyses ou Fleurs de bien dire*⁴³, ouvrage mondain dans lequel sont colligées les pensées les plus communes, les plus admises sur des sujets variés, selon le modèle présenté par Tabourot. Sous la lettre G, des Rues propose par exemple trois rubriques, «Gouvernement», «Grandeur de courage» et «Guerre», dans lesquelles sont présentées des idées communes sur le sujet, sans indication de source, toutefois. Et comme le suggère Tabourot lui-même⁴⁴, les rubriques se renvoient les unes aux autres, en vertu d'une similitude entre les sujets («clémence» renvoie à «pardon»), ou d'une opposition entre eux («cholère» renvoie à «plaintes»).

Lieu commun, tradition, doxa

Le florilège incarne ainsi la réification extrême du lieu commun, il présente

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ François des Rues, *Les Marguerites françoyses ou Fleurs de bien dire*, Rouen, T. Teinsart, 1606 [1^{ère} éd. : 1595].

⁴⁴ «D'avantage il s'accoutumera de faire des renvois, des opposites les uns aux autres, comme vertu, voy vice, jeunesse, voy vieillesse, avarice, voy libéralité, dont il s'accoutumera à enrichir ses discours. Qui plus est, il fera aussi renvoy des synonymes sous un seul de tous qu'il choisira à son gré, comme richesse, pécune, sordidité [...]» (Étienne Tabourot, *op. cit.*, p. 27).

une topique qui a déjà reçu le sceau de l'expression⁴⁵. Loin d'être le signe d'un manque d'originalité ou d'un pédantisme de mauvais aloi, il est l'instrument de la transmission d'une tradition, le lieu de la mémoire collective où se rencontrent et s'interpellent les multiples voix du passé. Il est le microcosme «d'une culture qu'il reflète et d'un monde qu'il enserme dans un tissu de réalités verbales où s'échafaude un univers du discours⁴⁶». À travers le florilège, l'écrivain «contemple la tradition qui fonde sa culture, mais aussi se l'approprie et s'en nourrit⁴⁷». La métaphore nourricière est ici fondamentale : le poète compose son œuvre en choisissant chez différents auteurs les meilleurs traits, comme l'abeille qui butine⁴⁸. Montaigne évoque ailleurs cette théorie de l'«innutrition» dans son essai sur «l'institution des enfants» :

La verité et la raison sont communes à un chacun, et ne sont non plus à qui les a dites premierement, qu'à qui les dict après. Ce n'est non plus selon Platon que selon moy, puis que luy et moi l'entendons et voyons de mesme. Les abeilles pillotent deça delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur; ce n'est plus thin ny marjolaine : ainsi les pieces empruntées d'autrui, il les transformera et confondera, pour en faire un ouvrage tout sien, à sçavoir son jugement⁴⁹.

L'importance de la topique va de pair avec celle de l'imitation : le lieu commun n'apparaît comme un outil d'invention qu'à partir du moment où une société fonde sa légitimité sur la transmission d'un héritage. «Toujours ordonnée à une

⁴⁵ Selon le mot de Bernard Beugnot, lors d'une conférence prononcée à l'Université McGill, à Montréal, le 22 mars 1994.

⁴⁶ Beugnot, «Florilèges et *Polyantheae*. Diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique», *op. cit.*, p. 122.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁸ À ce propos, Francis Goyet fait une réflexion intéressante sur le mot «digérer» qui, techniquement, «désigne le fait de classer une citation sous telle ou telle rubrique : *di-gerere*, c'est dis-tribuer, dis-patcher des éléments, chacun dans la case qui lui convient. L'expression habituelle pour désigner un rangement par lieux communs est donc «*per locos communes digesta*», chaque chose sous sa rubrique.» («Aux origines du sens actuel de «lieu commun»», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 70).

⁴⁹ Michel de Montaigne, *Essais*, livre I, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 199.

*memoria*⁵⁰ », la topique cautionne l'emprunt et la redite, elle permet de récupérer des idées et des pensées et de les faire revivre en les rendant *communes*, c'est-à-dire partagées par la communauté. Le lieu commun apparaît en effet comme un «fondement[s] solide[s] sur lequel bâtir un discours⁵¹ », un argument qui «peut emporter l'adhésion⁵² ». Il porte en effet en germe «l'espoir que la parole puisse créer ou recréer une communauté par la communion des esprits⁵³ », qu'elle rassemble dans un horizon «comme un» la pluralité des opinions. La nature même du lieu commun est donc «son caractère doxique⁵⁴ ». Or, comme le souligne Marc Angenot, si «certains lieux présentent une aire d'application quasi universelle», et transcendent les contingences historiques, «d'autres encore sont strictement déterminés par des postulats propres à une civilisation donnée⁵⁵ ». La topique en tant que *doxa* acquiert ainsi une véritable dimension historique. C'est pourquoi l'on peut dire, dans une optique non aristotélicienne, qu'il existe *des* topiques relatives aux différentes époques⁵⁶ .

Le topos et la critique moderne : argument rhétorique ou séquence narrative?

À partir du XVII^e siècle, au fur et à mesure que l'esthétique même de

⁵⁰ Éric Méchoulan, «Présentation», *Études françaises*, «Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique», vol. 36, n° 1, 2000, p. 7.

⁵¹ Goyet, *Le Sublime du «lieu commun». L'Invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 8.

⁵² *Ibid.*, p. 8.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴ Georges Molinié, «Coda : Topique et littérarité», *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 155.

⁵⁵ Angenot, *op. cit.*, p. 22. Cette distinction renvoie à l'opposition forme vide/forme pleine dont nous avons parlé plus haut : plus un lieu est «rempli», plus il s'enracine dans un contexte socio-historique spécifique.

⁵⁶ Sens que n'aurait toutefois pas désavoué Cicéron lui-même, pour qui un bon orateur se doit de connaître les coutumes, l'histoire, les institutions, les mœurs et l'esprit public de l'auditoire auquel il s'adresse. (Cicéron, *De l'orateur*, livre II, *op. cit.*, p. 59).

l'imitation est remise en question au profit de l'originalité, et que les écrivains briguent peu à peu «la gloire de la nouveauté et du singulier⁵⁷», le lieu commun est de plus en plus perçu comme une expression figée et stérile, et tombe dans un discrédit duquel il aura du mal à se relever⁵⁸. *Le Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, où les lieux communs sont présentés comme des clichés, s'ouvre d'ailleurs, ironiquement, sur une maxime de Chamfort («Il y a à parier que toute idée publique, toute convention reçue, est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre⁵⁹»), qui avalise la rupture entre l'écrivain et la mémoire collective – et le public : la qualité de l'œuvre se mesure dès lors en fonction de sa capacité à rompre avec cette mémoire, à la mettre en question, et à présenter au lecteur un monde différent, donc «neuf». Cette nouvelle définition du *topos* comme banalité, «sujet de conversation que tout le monde utilise», «fait de style qu'un emploi trop fréquent a affadi⁶⁰», est celle qui prévaut encore aujourd'hui, bien que les historiens modernes de la littérature et les théoriciens de la «nouvelle rhétorique» aient redoré le blason de ce concept ancien, et affirmé son utilité et sa fécondité dans l'analyse des discours.

En littérature, Ernst Robert Curtius est l'un des premiers critiques modernes à avoir utilisé la topique comme outil d'analyse. Sa conception du *topos* ne relève pas de la tradition aristotélicienne, mais plutôt de cette dérive, amorcée dès Cicéron et amplifiée par la suite, du lieu commun comme thème, motif ou

⁵⁷ Volker Kapp, «Introduction», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 17.

⁵⁸ Sur le déclin du lieu commun au XVII^e siècle, voir l'article d'Emmanuel Bury, «Vers une atrophie de l'*inventio* topique à la fin du XVII^e siècle», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 95-108.

⁵⁹ Gustave Flaubert, «Le Dictionnaire des idées reçues», dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1952, p. 999.

⁶⁰ Dictionnaire *Le Petit Robert*, p. 1094.

encore sentence⁶¹. Son travail sur la littérature médiévale a donné le coup d'envoi à une série d'études diverses, dont l'attention porte essentiellement sur le phénomène de la récurrence : l'utilisation de la topique dans l'analyse littéraire permet de faire ressortir des éléments discursifs que la répétition revêt d'une signification particulière. Ce n'est en effet que par sa reprise qu'une idée ou un schème narratif peut être qualifié de *topos*, et ainsi accéder au statut de pensée *commune*. Toutefois, le *topos* chez Curtius demeure un concept assez flou qui regroupe des éléments dont le degré de généralité s'avère fort variable (du lieu presque aristotélicien au *topos*-cliché)⁶².

La Société d'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR) se réclame ouvertement des travaux de Curtius. Créée en 1986 au Collège de France, cette société s'est donnée le projet d'inventorier les *topoi* des romans de l'Ancien Régime. Le groupe, qui travaille «sur les manifestations narratives des *topos* [sic], non sur le *lieu vide* de la tradition aristotélicienne et rhétorique⁶³», définit le *topos* comme une «*configuration récurrente d'informations narratives*⁶⁴». Plus précisément, il est défini comme étant à la fois «narratif», «paradigmatique», «intertextuel», «co-énonciatif», «argumentatif» et «contextuel» : il est une

⁶¹ Curtius, comme l'a montré Antoine Compagnon, est sans doute fort redevable à Ferdinand Brunetière, qui s'est appliqué à réhabiliter la rhétorique ancienne et le lieu commun à une époque où ceux-ci étaient largement conspués. Dans son article («Théorie du lieu commun», *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1881) où il s'élève contre le dogme romantique de l'originalité, Brunetière affirme que «le lieu commun est la condition même de l'invention en littérature», que la véritable invention est «de mettre aux choses communes sa marque individuelle» (cité par Antoine Compagnon, «Théorie du lieu commun», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 30). Brunetière pose les jalons d'une définition du lieu commun comme thème et comme structure narrative qui fécondera, durant le XX^e siècle, la réflexion sur le *topos* littéraire.

⁶² Goyet, *Le Sublime du «lieu commun». L'Invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 24.

⁶³ Michèle Weil-Bergougnoux, «Un logiciel pour l'histoire littéraire», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, 1994, p. 1039.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 1039

séquence *narrative* que le lecteur reconnaît et qu'il peut intégrer dans un paradigme (recours à la mémoire et à la tradition), une séquence narrative *récurrente* («déjà-vue, intertextuelle⁶⁵») qui fait appel à la *compétence du lecteur*, qui mobilise un *argument* («car tout texte est une réponse à une question⁶⁶») et s'inscrit dans un *contexte*. Comme chez Curtius, le *topos* satorien se définit ainsi «par sa situation dans l'histoire de la littérature», il ne se qualifie comme *topos* «que par ses apparitions ultérieures, dans le texte d'un autre auteur, et ne se confirme comme tel que chez un troisième auteur⁶⁷». Son caractère récurrent est donc fondamental, ce qui a pour conséquence la nécessité de remonter vers l'archétype⁶⁸ à l'origine du *topos*. Cette définition propose des avenues fort intéressantes pour la recherche, car elle combine l'étude des sources à l'étude de la pérennité des caractéristiques propres à un genre littéraire. Le groupe s'intéresse en effet à l'historique des *topoi*, à leur naissance, à leur évolution et à leur disparition, ainsi qu'aux raisons à l'origine de cette transformation. Cet aspect fait du *topos* satorien un héritier direct du *topos* tel qu'élaboré par Curtius. Toutefois, le *topos* satorien s'avère également une configuration *narrative*, qui ne peut être résumée que par une phrase, du type «Une catastrophe naturelle bouleverse la vie ordinaire⁶⁹». Ainsi, le *locus amœnus* de Curtius, pour être un *topos* satorien, doit être modifié en une formule du type «la rêverie du héros ou de l'héroïne dans un lieu agréable⁷⁰». Le «lieu agréable» ne devient alors qu'une des

⁶⁵ Nicole Boursier, «Avant-propos» des Actes du VIII^e Colloque de la SATOR, Jan Herman et Paul Pelckmans éd., *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁷ Weil-Bergougnoux, *op. cit.*, p. 1039.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1040.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1050.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1042.

composantes du *topos*, c'est-à-dire un toposème ou un mot-clé⁷¹. Cette conception du *topos* comme segment narratif s'inspire visiblement des travaux formalistes de Propp et de Bremond sur la «logique du récit»⁷² : le concept de «récit minimal» définit en effet le récit comme «une entité autonome constituée de segments formant une séquence»⁷³. Le *topos* devient ainsi un récit minimal récurrent à l'intérieur d'un genre littéraire à une époque donnée. Il n'inclut donc pas, dans sa définition originelle, le *topos* descriptif, à l'inverse de ce que l'on trouve chez Curtius, ce qui, en soi, s'avère de peu d'importance, car il s'agit ici d'une différence de degré de généralisation plutôt que d'essence. Par contre, cette définition du *topos* comme configuration narrative oblige à l'exclusion de la sentence et de la maxime, ainsi que de tout autre énoncé apparemment non narratif, ce qui a amené les satoriens, paradoxalement, à ne pas tenir compte de «segments» discursifs qui, pourtant, relèvent traditionnellement du domaine du lieu commun. La SATOR opère en effet une distinction entre *topos* et *lieu commun* : le *topos* est une information, alors que le lieu commun est «une configuration récurrente ressentie comme banalité – une non-information»⁷⁴, car il véhicule un savoir connu et partagé. Par exemple, «la mère préfère son aîné au cadet» est un *topos* (une information), alors que «la mère aime ses enfants» est un *lieu commun* (une non-information). On a vu que chez Curtius, cette distinction n'existait pas, ce qui avait pour effet un amalgame d'éléments assez disparates.

Ce que les satoriens ont divisé en *topos* et lieu commun, Kibedi-Varga

⁷¹ *Ibid.*, p. 1043.

⁷² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, 246 p.; Claude Brémond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 350 p.

⁷³ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 30.

⁷⁴ Weil-Bergougnot, *op. cit.*, p. 1045.

s'est efforcé de le réunir en proposant une nouvelle classification des *lieux*⁷⁵. L'auteur distingue six classes de lieux : les lieux *implicites* et *formels* correspondent grosso modo aux lieux «formes vides» aristotéliens. Les quatre autres types de lieux sont des formes «pleines» : les *lieux communs explicites* regroupent les *sentences* d'une part et les *exemples* et *autorités* d'autre part. Les *lieux communs configurationnels* sont des «unités complexes qui embrassent un fragment important d'un texte ou qui forment même la structure pragmatique d'un texte entier⁷⁶ ». Cette dernière catégorie de lieu comprend deux espèces : les lieux configurationnels concernant la *nature extérieure* et ceux concernant le *comportement humain*. L'intérêt de ce classement réside dans la réunion de diverses acceptions traditionnelles (lieux aristotéliens, lieux-sentences) avec des définitions plus nouvelles qui font du lieu un mini-récit (lieux configurationnels). Cette définition englobante propose ainsi une perspective hiérarchisante, où «les lieux complexes contiennent des lieux plus simples ou sont soutenus par eux⁷⁷ ». Kibedi-Varga fait ainsi l'économie du mot *topos*, tout en essayant d'articuler le narratif à l'argumentatif :

L'examen approfondi de l'ensemble des lieux dans un texte nous révèle des univers topiques : quels sont les présupposés privilégiés d'un auteur, quelles sont ses sentences préférées et quelles sont les situations narratives qui manifestent le mieux son système philosophique et moral? Un ensemble de lieux, (...) peut constituer une vision du monde, même si l'on admet que certains de ces lieux sont antithétiques⁷⁸.

⁷⁵ Aron Kibédi-Varga, «Les lieux et la rhétorique classique», *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Actes édités par Nicole Boursier et David Trott, *Biblio* 17, n° 54, 1990, p. 101-112.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

Le système théorique de Kibédi-Varga permet donc d'englober dans la topique les éléments argumentatifs (sentences) ainsi que les situations narratives (lieux configurationnels) privilégiées par un auteur, ou, pourrait-on ajouter, par un genre littéraire, ce qui permet alors d'articuler la topique à une poétique.

Nous nous inspirons de cette définition de Kibédi-Varga dans cette thèse, car les récurrences tant «narratives» qu'argumentatives font l'objet de notre étude de la tragédie humaniste. Cette définition tient compte, en effet, à la fois de son sens ancien (mais post-aristotélicien) d'argument, de «forme pleine», et du sens moderne d'élément narratif récurrent. Les *lieux communs explicites* et les *lieux communs configurationnels* de Kibédi-Varga sont les notions qui nous apparaissent comme les plus fécondes pour l'analyse de notre corpus. Nous désignerons toutefois uniquement par *lieu commun* les récurrences argumentatives présentes dans nos textes, et par *situation dramatique* ce que Kibédi-Varga appelle lieu commun configurationnel, pour que la distinction entre argument et configuration narrative soit bien nette dans les termes employés.

Cette approche, qui nous force à nous dégager de l'abstraction du lieu, nous permettra ainsi de cerner son ancrage historique, sa résonance dans un contexte philosophique, sociologique et politique donné. Elle permet également un renouvellement des études sur l'imitation dans la littérature de l'Ancien Régime, car au-delà de l'identification des sources utilisées par les auteurs, c'est la récurrence de certains éléments, et par le fait même un certain consensus autour de la notion même de tragédie, si ce n'est du tragique, qui émerge de cet examen. Bref, de l'imitation naît une topique, partie constituante d'une poétique.

Topique et écrits théoriques sur la tragédie

Il importe, avant d'analyser les tragédies elles-mêmes, de scruter les quelques textes théoriques sur la tragédie qui circulaient à la Renaissance, afin d'y observer la présence d'éléments contribuant à l'élaboration d'une topique tragique.

La conception que la Renaissance se fait du genre tragique est largement tributaire des compilations médiévales⁷⁹. En effet, le Moyen Âge européen n'ignore pas ce genre littéraire, bien que cette connaissance soit demeurée théorique et n'ait donné lieu à aucune tragédie proprement dite. Les ouvrages qui, de manière plus ou moins explicite, font référence au genre tragique sont nombreux et la conception que l'on s'en fait s'avère remarquablement uniforme : la tragédie a pour sujet la chose publique et la vie des rois et des princes; son style est élevé, et sa fin, funeste et malheureuse⁸⁰. Comme l'a démontré Gustave Lanson au début du XX^e siècle, cette conception particulière de la tragédie a pour origine les traités de deux grammairiens latins du IV^e siècle : le *Commentaire de Térence* de Donat, précepteur de saint Jérôme, et l'*Ars grammatica* de Diomède⁸¹. Mais, avant le XV^e siècle, les lettrés ignorent le statut dramatique de la tragédie. Isidore de Séville (599-636) l'envisage comme un poème récité par un chanteur unique et mimé par un groupe de personnes⁸². Au XI^e siècle, Guillaume de Conches, dans ses *Commentaires sur la Consolation de la philosophie* de Boèce, décrit la

⁷⁹ Plusieurs critiques ont démontré la survivance de certaines conceptions médiévales dans la tragédie de la Renaissance. Voir à ce sujet Donald Stone Jr., *French Humanist Tragedy: A Reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974, p. 8-29.

⁸⁰ Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, 1954, p. 10.

⁸¹ Gustave Lanson, «L'idée de la tragédie en France avant Jodelle», *RHLF*, vol. 11, 1904, p. 543-546.

⁸² Isidore de Séville, *Etymologiarum sive Originum*, t. 1, W. M. Lindsay éd., Oxford, Clarendon Press, 1962 [VIII, vii, 5-6] (*Tragoedi dicti, quod initio canentibus praemium erat hircus [...] tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosius sunt*).

tragédie comme un texte narratif traitant de grandes iniquités, qui débute dans la prospérité et se termine dans l'adversité⁸³. Nulle part, toutefois, dans son ouvrage ne mentionne-t-il le rapport de ce genre littéraire avec la scène. De même, des plaintes et des lamentations déplorant des calamités et des catastrophes publiques sont appelées «tragédies» ou, du moins, ont des titres qui renvoient explicitement au genre tragique : une complainte en prose sur la défaite de Poitiers et la capture du roi Jean II le Bon en 1356 aurait été intitulée *Tragedia super captione regis Francis Johannis*⁸⁴. Au Moyen Âge, la vie des grands hommes est donc interprétée, parfois, par le biais d'une forme tragique plus ou moins définie.

Parallèlement, la célèbre métaphore du *theatrum mundi* ressurgit aux alentours du XII^e siècle. Héritée à la fois de l'Antiquité païenne et de la littérature chrétienne, par l'entremise, entre autres, des textes de Platon, Horace, Sénèque, saint Augustin et saint Jean Chrysostome⁸⁵, elle connaîtra avec Jean de Salisbury un développement original. Dans un chapitre du *Policraticus* intitulé *De mundana comædia vel tragædia*, paru en 1159, celui-ci développe l'idée que «le théâtre du monde est soumis aux jeux de la Fortune qui élève un inconnu au pouvoir, ou précipite tel souverain⁸⁶ » dans le malheur, sous l'œil spectateur de Dieu. L'auteur met ici en évidence la situation dramatique générale qui animera, plus tard, la tragédie humaniste. Pour Jean de Salisbury, ce n'est que le dénouement, funeste

⁸³ Cité et commenté par Henry A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1993, p. 69.

⁸⁴ Cette oeuvre ne nous est connue que par Joseph Victor Le Clerc, *Histoire littéraire de la France au quatorzième siècle*, Paris, Michel Lévy, 1865, vol. 24, p. 436. Sur l'emploi des mots «tragédie» et «tragique» dans les oeuvres littéraires du Moyen Âge français, voir Henry A. Kelly, *op. cit.*, p. 175-185.

⁸⁵ Sur le *topos* du *theatrum mundi*, voir Curtius, *op. cit.*, p. 235-244; Jean Jacquot, «"Le Théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón», *Revue de littérature comparée*, 1957, p. 341-372; Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, New York & Londres, Garland Publishing, Inc., 1987.

⁸⁶ Jacquot, *op. cit.*, p. 354.

ou heureux, qui fait de la vie une tragédie ou une comédie. Chez cet auteur, on retrouve donc cette conjonction entre deux métaphores, celle du monde comme théâtre et celle du monde comme tragédie. Les auteurs de la Renaissance s'approprièrent cette nouvelle image qui fait du monde un «spectacle tragique» et l'exploiteront à des fins nouvelles.

L'idée que se font au départ les humanistes français de ce genre dramatique qu'est la tragédie doit en effet beaucoup à la tradition médiévale. En 1494, Antoine Verard écrit dans le *Grant Boece de Consolation* : «Quelle autre chose déplore la clameur des tragédies fors que fortune tournant les royaumes eureux par coup infortuné⁸⁷ .» On retrouve encore ici la situation dramatique sur laquelle reposent les assises de la tragédie humaniste. La tragédie a donc principalement pour sujet le malheur des royaumes, causé par les coups aveugles de la Fortune. Lazare de Baïf, dans un texte intitulé *Diffinition de tragedie* (1537) qui précède sa traduction de l'Électre de Sophocle, écrit que la «Tragedie est une moralite composee des grandes calamitez, meurtres et adversitez survenues aux nobles et excellentz personnages⁸⁸ ». La tragédie raconte ainsi les malheurs de la noblesse, et, par son assimilation à la moralité, Baïf en fait un genre didactique, qui a pour but d'instruire le public. Charles Estienne, dans *l'Epistre du translateur au lecteur* (1542) qui précède sa traduction d'une comédie de Térence, complète la définition du genre :

La Tragedie estoit une maniere de fable sumptueuse qui se jouoit par personnages, et se recitoit publiquement aux Theatres, par laquelle les anciens reprenoyent non seulement les fautes qui se commettoyent és choses privées et civiles, mais encore és choses

⁸⁷ Antoine Verard, «Le Grant Boece de consolation nouvellement imprimé à Paris», cité par Paulette Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 19.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 94.

hautaines et ardues, jusques a toucher et taxer les princes. [...] En icelle se menoyent grands bruits, et en estoit l'argument grave et hautain : le commencement doux et paisible avec joyeuseté : la fin funeste et douloureuse⁸⁹.

L'auteur souligne le caractère théâtral de la tragédie et introduit l'idée d'une faute qui précipite les princes vers une fin malheureuse. Le caractère didactique du genre tragique est ainsi encore souligné. Robert Estienne dans son *Dictionarium Latinogallicum* (1543) décrit également la tragédie comme «une sorte d'ancienne moralité ayant les personnages de grans affaires, Comme roys, princes, et autres, et dont l'issüe estoit tousjours piteuse⁹⁰ .» Ces deux dernières définitions ont en commun cette idée que la tragédie met en scène la chute des Grands, rois ou princes, et qu'elle doit nécessairement débiter dans la prospérité et se terminer dans l'infortune. Cette situation dramatique de base sera largement diffusée dans les quelques ouvrages qui tenteront, timidement, d'exposer une théorie sur la tragédie. En témoigne cet extrait de l'important *Art poétique* de Jacques Peletier du Mans (1555) :

[...] en la Tragédie s'introduisent Rois, Princes et grands Seigneurs. [...] la fin est toujours luctueuse⁹¹ et lamentable, ou horrible à voir. Car la matière d'icelle, sont occisions, exils, malheureux, définements de fortunes, d'enfants et de parents⁹².

Au XVI^e siècle, les idées sur la matière de la tragédie – ou sur ce qu'il est convenu d'appeler, en rhétorique, l'«invention» tragique – ne diffèrent donc pas beaucoup de celles véhiculées par les savants médiévaux, et à ce sujet, il est notable que la diffusion de la *Poétique* d'Aristote ne les ait que très peu modifiées. Le seul

⁸⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁹¹ Du latin *luctuosus*, «qui cause de la peine, du chagrin, douloureux» (Gaffiot, *Dictionnaire latin-français abrégé*, Paris, Hachette, 1989).

⁹² Jacques Peletier, «Art poétique», dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de poche classique», 1990, p. 303-304 [1^{ère} éd. : 1555].

ouvrage théorique français de l'époque qui s'en inspire directement sous certains aspects, *De l'Art de la Tragedie*, de Jean de La Taille (1572), se fera l'écho des idées médiévales en ce qui concerne l'invention tragique : la tragédie «ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans, et bref, que larmes et miserres extremes⁹³ ». On voit ici plusieurs éléments de la topique de la tragédie humaniste. *L'Art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye (1605) voit dans ce genre un portrait de la vie humaine, illustrée par la vie des grands personnages et caractérisée par l'alternance du bonheur et du malheur :

Il y eut des esprits, qui de Muse sçavante,
Commencerent aussi par leurs vers à montrer,
Que l'homme à tout propos peut la mort rencontrer.
Combien de maux divers sont ioints à nostre vie,
Et d'heur et de malheur egallement suivie,
Au respect du plaisir, de la felicité,
Qui tousjours est au Ciel, des Dieux seuls habité :
Et pour le faire voir par des preuves certaines
Lors ils ramentevoient des plus grands capitaines,
Des Princes et des Rois les desastres soudains,
Comme ils estoient tombez de leurs estats hautains
En misere et souffrête⁹⁴ .

Cette définition contient à la fois un *lieu commun* (la vie humaine est inconstante, faite d'alternances entre le bonheur et le malheur) et une *situation dramatique* qui vient l'illustrer (les désastres des Princes et des Rois).

La topique tragique telle que définie dans les écrits théoriques français de cette époque consiste donc en l'illustration d'une vérité générale (le malheur accable les rois et les princes) et en la peinture des souffrances et des lamentations

⁹³ Jean de La Taille, «De l'Art de la Tragedie», dans *Saul le furieux*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier, 1968, p. 3-4.

⁹⁴ Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique*, éd. Georges Pelissier, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1885], p. 88.

auxquelles ce malheur donne lieu.

Tragédie et sentences

Cette conception de la tragédie, qui trouve son origine, comme nous l'avons montré, au Moyen Âge, diffère sensiblement des théories aristotéliennes. Selon Aristote, la tragédie doit proposer «l'imitation d'une action noble⁹⁵» et d'«événements qui suscitent crainte et pitié⁹⁶», et doit, préférablement mais non exclusivement, raconter un retournement de fortune du bonheur vers le malheur⁹⁷. Mais nulle part, dans la *Poétique*, n'est-il fait mention de l'intervention d'une quelconque puissance surnaturelle. Et le revers de fortune résulte non pas des vices du héros, mais d'une erreur de sa part⁹⁸. De fait, Aristote n'assigne en aucun cas d'intention morale à la tragédie, contrairement aux théoriciens de la Renaissance qui iront puiser chez Horace et chez les grammairiens latins l'obligation pour la tragédie d'être aussi utile qu'agréable (*utile dulci*). Elle doit instruire les princes, en leur montrant l'instabilité «des choses temporelles» et en les incitant à la vertu :

Il semble que les tragicques, ainsi qu'ils surpassent tous autres escripts en hauteur de style, grandeur d'argumens, et gravite de sentences : aussi ont ils plus amené de proffit aux hommes, d'autant qu'ils ont prins a instruire et enseigner les plus grans, et ceulx la que fortune a plus haultement esleveez, comme princes et roys, dont ils ont amené grand proffit a la posterite, laissant mesmement par escript monument de si grande utilite, comme l'instruction d'ung bon prince, laquelle se peult tirer des tragedies : car a ces fins ont elles este premierement inventees,

⁹⁵ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 110 [VI, 1449b].

⁹⁶ *Ibid.*, p. 118 [IX, 1452a]. On peut rapprocher ces événements de «l'événement pathétique», «action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre.» (*ibid.*, p. 121 [XI, 1452b]).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 123 [XIII, 1453a].

⁹⁸ *Ibid.*, p. 122 [XIII, 1453a].

pour remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilite des choses temporelles : a fin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu. Ce qu'ils peuvent veoir et entendre par les grans inconveniens, miseres et calamitez qui autresfois sont advenues a ceulx qui ont este en fortune semblable : car ce sont les propres argumens des tragedies [...] pource que ce ne sont que pleurs, captivitez, ruines et desolations de grans princes, et quelquefois des plus vertueux. Ce qui sert aux successeurs : a fin qu'en prosperite il [sic] ne seslevent [sic] par trop, et provoquent malheur en abusant de leur fortune : et aussi en adversite n'ayent le cueur abaissé ne failly, a l'exemple de plusieurs vertueux princes, qui jamais pour quelque envie que fortune ait porté a leur gloire, et pour quelque affliction qu'ils ayent soustenue, n'ont aucunement flechy : laissant preuve a la posterite que la vertu peult bien estre affligee, mais non vaincue[...] ⁹⁹ .

Bochetel reprend ici l'idée que la tragédie est l'illustration, dans des situations dramatiques (les misères et calamités d'un Roi, la vertu dont il sait faire preuve dans ces circonstances), de lieux communs (l'incertitude et l'instabilité des choses temporelles, la confiance en la seule vertu). Afin d'être édifiante, la tragédie doit ainsi être «sentencieuse», comme pour souligner de manière explicite, dans le texte même, les leçons générales (présentées comme des lieux communs, comme des vérités unanimement admises) que le public peut tirer du spectacle tragique. Pour Gilles Corrozet, également, la tragédie doit être «enrichie de sentences graves et morales, demonstrantes l'instabilité de fortune, et la varieté de la vie humaine ¹⁰⁰ ». Et c'est habituellement au chœur qu'est dévolue la fonction d'énoncer les sentences morales : celui-ci «doit toujours être du parti de l'Auteur : c'est-à-dire, qu'il doit donner à connaître le sens et le jugement du Poète : parler sentencieusement, craindre les dieux, reprendre les Vices, menacer les méchants, admonester à la vertu ¹⁰¹ ». Vauquelin de La Fresnaye est également de cet avis :

⁹⁹ Bochetel, «Épître au roi», située en tête de la traduction de *L'Hécube* d'Euripide (1550), cité par Leblanc, *op. cit.*, p. 98-99.

¹⁰⁰ Gilles Corrozet, «Épître dédicatoire à la *Sophonisbe* de Mellin de Saint-Gelais (1559)», cité par P. Leblanc, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰¹ Jacques Peletier, *op. cit.*, p. 304.

Le Chœur de la vertu doit estre la defence
 Du parti de l'auteur repreneur de l'offence :
 Doit parler sagement, grave et sentencieux,
 Se montrant de conseil aux grands officieux:
 [...]
 Qu'il apaise tousious une ame courroucée,
 Et plein de iugement descouvre sa pensee:
 Qu'il honore celuy qui du vice est vainqueur,
 Loüant ouvertement les hommes de grand cœur,
 La table sobre et nette, et l'utile Iustice,
 Les Edits et les Loix qui vont bridant le vice,
 Et qu'il loüe en passant la douce oisiveté
 Qu'on reçoit en la paix vivant en seureté:
 Et qu'il tienne secrets les secrets qu'on luy baille:
 Et que les puissants Dieux tousiours priant il aille,
 Qu'aux humbles affligez il oste la douleur,
 Et qu'aux fiers orgueilleux il donne le malheur¹⁰².

Le chœur a donc pour rôle d'énoncer les sentences à saveur morale que l'auteur veut adresser à son public par l'entremise du théâtre (défense de la vertu et de la justice, éloge de l'«oisiveté» (*otium*), condamnation de l'orgueil, etc.). Dans nombre de tragédies de l'époque, ces sentences sont mises en évidence par des guillemets typographiques qui les isolent du corps du texte, comme si le texte tragique contenait en lui-même un florilège à l'usage du public, facilitant ainsi la reprise de ces adages et de ces vérités générales sur lesquelles repose l'articulation morale du genre¹⁰³.

Aristote évoque lui aussi, dans la *Poétique*, l'usage de la maxime (*gnomè*) ou idée générale (*katholou ti*), mais dans une optique passablement différente. Ces deux concepts sont évoqués en rapport avec la «pensée» (*dianoia*) : celle-ci «réside dans toutes les paroles qu'ils [les personnages] prononcent pour faire une démonstration ou énoncer une maxime¹⁰⁴», elle «est le processus par lequel on démontre qu'une chose existe ou qu'elle n'existe pas ou par lequel on formule

¹⁰² Vauquelin de La Fresnaye, *op. cit.*, p. 89-90.

¹⁰³ Goyet, *Le Sublime du «lieu commun»*. *L'Invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 606-607.

¹⁰⁴ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 111 [VI, 1450 a].

quelque idée générale¹⁰⁵ ». La pensée est également définie comme «la faculté de dire les paroles nécessaires et convenables, ce qui dans les discours est précisément le rôle de la politique et de la rhétorique¹⁰⁶ ». Quand une parole est-elle nécessaire et convenable? Lorsqu'elle doit produire un effet que l'on ne peut atteindre sans raisonnement, c'est-à-dire par l'unique agencement des actions (ce qu'Aristote désigne par le concept d'«histoire» (*muthos*)¹⁰⁷). Appartient donc au domaine de la pensée «tout ce qui doit être produit par les paroles», comme la démonstration, la réfutation, la production d'émotions comme la pitié, la crainte, la colère et autres, ainsi que l'amplification et la réduction¹⁰⁸. Le recours à la pensée, — c'est-à-dire à la rhétorique — n'est toutefois justifié que lorsque la présentation des actes accomplis échoue dans la production de certains effets. Comme la présentation des actes permet de produire «des effets de pitié, de crainte, de grandeur ou de vraisemblance¹⁰⁹ », les effets propres à la pensée, et que ne peut atteindre la présentation des faits, seront donc essentiellement la démonstration, la réfutation, l'amplification et la réduction.

Chez Aristote, la pensée — qui se manifeste entre autres par l'usage de la maxime — a ainsi une fonction essentiellement pragmatique, et ne doit que suppléer aux failles du *muthos*. Ce n'est pas dans les traités français de la Renaissance sur la tragédie que l'on retrouvera trace de ces réflexions, mais plutôt chez les théoriciens du siècle suivant. Même si, pour La Mesnardière, la tragédie doit instruire l'auditeur, elle ne doit pas le faire «par de longues Moralitez, qui bien

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 113 [VI, 1450b].

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 113 [VI, 1450b].

¹⁰⁷ La prépondérance que, parmi les six parties constitutives de la tragédie, Aristote donne à l'histoire est sensible dans le fait que celle-ci «se définit dans les *mêmes termes* que la tragédie»: toutes deux sont l'imitation d'une action (*praxis*). (*ibid.*, p. 113 [VI, 1450b].

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 135-136 [XIX, 1456 a et b].

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 135 [XIX, 1456b].

qu'elles soient estimables pour la bonté de leur doctrine, ne seroient pas en leur place dans le Poëme Dramatique¹¹⁰ ». La tragédie ne doit pas donner lieu à de longs discours didactiques. Si l'on y tolère les sentences,

il faut qu'elles y viennent, sans y estre attirées de force. Ce n'est point en ces Productions qu'il est permis de prescher; & les ieunes Poëtes se trompent sur ce qu'ayans oui dire que le Poëme tragique doit estre grave & sérieux, ils s'imaginent dès l'instant qu'il faut que tous les endroits soient farcis de beaux Apophtegmes, qu'ils rendent aussi ridicules par leur mauvaise application, que seroient des pendans d'oreille d'une valeur inestimable, s'ils étoient attachez au nez ou s'ils pendoient sur les ioües de quelque Dame extravagante. Les Sentences les plus exquises ne sont proprement autre chose qu'un Résultat des Actions de grande consideration, sur les événemens desquelles on a formé ces propos, qui sont autant de préceptes pour l'instruction de notre vie. Mais il n'est point nécessaire que l'on forme à un honneste homme qui verra les Actions mesmes, les Sentences qu'elles font naistre; puisque son Entendement se les forme sur le champ, & qu'on ne lui peut rien dire qu'il n' imagine de lui-mesme en faisant ses réflexions sur ce que l'Acteur représente. Je sçai bien que l'ancien Théâtre est tout parsemé de Sentences, & qu'en interdire l'usage, ce seroit chocquer tout d'un coup tous les celebres Dramatiques, principalement les Seneques, grans débitteurs de ces pensées. Mais que le Poëte considère que faute d'application, l'usage des meilleures choses est souvent aussi vicieux que celui des plus mauvaises; & qu'enfin ces beaux Apophtegmes étans des conceptions tranquilles & qui ne partent que d'une ame qui est maistresse de soy, iamais les Passions violentes, fort communes au Théâtre, ne doivent parler ce langage, quoy que les Anciens le pratiquent; puis qu'un mouvement rapide est toujours aussi éloigné d'un raisonnement paisible & capable de former ces iudicieuses Sentences, que le Ciel l'est de la terre¹¹¹.

Comme chez Aristote, la sentence et les discours moraux sont subordonnés à l'action et ne doivent, en aucun cas, la remplacer sans nécessité. La Mesnardière porte ainsi un jugement sévère sur le caractère didactique de «l'Ancien Théâtre», tout particulièrement celui de Sénèque, et ce faisant, jette l'anathème sur l'esthétique du théâtre humaniste. L'abbé d'Aubignac abonde dans le même sens :

¹¹⁰ La Mesnardière, *La Poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1640], p. 217.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 217-219.

[...] les *Discours Didactiques* ou *Instructions*, ces Maximes & ces propositions generales qui renferment des veritez communes» «sont ordinairement defectueux sur le Theatre, parce qu'ils sont de leur nature froids & languissans; & que ce sont des Maximes generales qui, pour instruire, vont seulement à l'esprit & ne frappent point le coeur; ils éclairent & n'échauffent pas; & quoi qu'ils soient souvent assez beaux & bien exprimez, ils ne font que toucher l'oreille, sans émouvoir l'ame : de sorte que l'Action du Theatre, où nous cherchons quelque chose qui remuë nos affections, & qui fasse quelque impression sur notre coeur, nous devient peu sensible, & consequemment peu capable de nous divertir¹¹².

Le public ne saurait tolérer que le discours sentencieux l'emporte sur l'action, que la scène se transforme en tribune; c'est pourquoi D'Aubignac condamne si fortement ces discours et en règle l'emploi de manière sévère :

Premierement, ces Maximes generales, ou Lieux-communs, doivent être attachées au Sujet, & appliquées par plusieurs circonstances aux Personnages & aux affaires du Theatre; en sorte qu'il semble que celui qui parle, ait plus presens à l'esprit les interêts du Theatre, que ces belles veritez; c'est à dire, Qu'il faut faire ce que les Rhetoriciens nous enseignent, *Reduire la These à l'Hypothese*, & des propositions universelles en faire des considerations particulieres; car par ce moien le Poëte ne se rend pas suspect de vouloir instruire le Spectateur par la bouche de ses Acteurs; & ses Acteurs ne sortent point de l'Intrigue, qui les oblige d'agir & de parler¹¹³.

La rupture avec le théâtre humaniste est consommée : la tragédie classique propose ainsi une nouvelle esthétique, où le lieu commun comme sentence n'est certes pas absent, mais se fait plus discret, moins visible, et peut-être moins facilement repérable. Il n'en demeure pas moins l'un des fondements de l'argumentation des personnages.

On voit donc quel abîme sépare les deux esthétiques, et quelle erreur l'on commet en les situant de force dans un continuum générique. La tragédie

¹¹² D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hans-Jorg Neuschäfer, Munchen, W. Fink, 1971 [1657], p. 288-290.

¹¹³ *Ibid.*, p. 295.

humaniste aime à montrer les assises argumentaires des discours des personnages, les vérités communes à partir desquelles le monde est explicité, elle aime à révéler l'architecture rhétorique qui soutient l'édifice dramaturgique, celle d'un monde qui s'efforce d'insuffler un sens à la condition humaine.

Chapitre 2

Fortune, Destin et Providence

Et les cris des tragédies? Déplorent-ils autre chose que les coups aveugles de la Fortune qui frappent les royaumes prospères?¹

Quand ceste aveugle sotté a pris un homme à jeu,
Dés le commencement elle s'en moque un peu,
S'en jouë et s'en esbat; puis comme variable
En riant le trahist et en fait une fable,
Un populaire conte, et l'assied au plus haut,
Pour estre regardé du tragiq' eschafaut².

Si l'on ne retrouve, dans les rares ouvrages français qui traitent du genre tragique au Moyen Âge et à la Renaissance, qu'une définition fort succincte de ce genre, une topique apparaît toutefois de manière récurrente : la tragédie a fondamentalement pour sujet le malheur des royaumes, causé par les coups aveugles de la Fortune. Cette conception de la tragédie n'est pas une invention de la Renaissance : elle avait cours au Moyen Âge, et Boèce s'en fait l'écho dans sa *Consolation de Philosophie*, comme en témoigne le passage que nous avons mis en exergue. Les auteurs renaissants qui chercheront à définir le genre tragique s'inscrivent ainsi dans une continuité historique avec le Moyen Âge : «Quelle autre chose déplore la clameur des tragédies, écrit Vêrard en paraphrasant Boèce, fors que fortune tournant les royaulmes eureux par coup infortuné³». Pour Jean de La Taille, également, la tragédie «ne traicte que de piteuses ruines des grands

¹ Boèce, *Consolation de la Philosophie*, Paris, Éditions Rivages, 1989, p. 76.

² Ronsard, «Discours contre Fortune. À Odet de Colligny, Cardinal de Chastillon», *Œuvres complètes II*, éd. Gustave Cohen, Paris, Gallimard, 1950, p. 399-400.

³ Vêrard, «Le Grant Boece de consolation nouvellement imprimé à Paris», cité par Paulette Leblanc, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 19.

Seigneurs, que des inconstances de Fortune⁴». Cette «ruine» des Grands, causée par les inconstances de Fortune, est la situation dramatique principale de la tragédie humaniste. Les théoriciens attribuent ainsi à une force sacrée, effrayante parce qu'incontrôlable par son inconstance, la cause fondamentale des malheurs des hommes, plus précisément des Grands de ce monde, ainsi que de leurs royaumes. Concept emprunté à l'Antiquité païenne, mais que le christianisme s'efforcera, à certains moments de son histoire, d'assimiler tout en le transformant, la Fortune apparaît effectivement comme l'une des figures centrales de la tragédie humaniste, l'incarnation d'une force transcendante dont la puissance sur les êtres d'exception, que la vertu ou la puissance situe hors du commun, est constamment affirmée. Cela n'étonne guère, de prime abord, si l'on pense non seulement à l'influence déterminante de l'œuvre de Sénèque sur les dramaturges renaissants, mais aussi à l'omniprésence de cette figure mythologique dans la seconde moitié du XVI^e siècle⁵, omniprésence que l'on peut sans doute expliquer par l'instabilité politique et le désordre social qui caractérisent ce moment de l'Histoire : la Fortune surgit en effet «dans les périodes de scepticisme religieux ou de désordre politique. [...] Le mobilisme, au sens politique, social, ou moral du terme, et un certain «désordre», sont indispensables à son existence⁶.» Incarnation de l'instabilité du monde, la Fortune introduit l'idée du chaotique, de l'irrationnel, elle provoque l'impression que le monde est soumis à une folie déraisonnable, sans fondement logique, sans explication rationnelle, impression qui ne peut que choquer l'orthodoxie chrétienne. Pour neutraliser cette vision pessimiste du

⁴ Jean de La Taille, «De l'Art de la Tragedie», dans *Saul le furieux*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier, 1968, p. 3-4.

⁵ «Jamais la Fortune, avec tous les problèmes qu'elle pose, n'a été évoquée avec autant de fréquence qu'entre le milieu du XIV^e siècle et la fin du XVI^e.» (Jean Delumeau, *Le Péché et la peur. La Culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983, p. 177).

⁶ Daniel Martin, *Montaigne et la fortune. Essai sur le hasard et le langage*, Paris, Champion, 1977, p. 4.

monde, les philosophes, dès l'Antiquité et jusqu'à la Renaissance, s'efforceront d'adapter le concept de Fortune en fonction d'une représentation du monde dominée par l'ordre et la raison. Le mot «Fortune», au fil des siècles, acquiert ainsi une polysémie qu'il ne faut pas négliger : s'il est abondamment utilisé, à la Renaissance, dans d'innombrables textes (les œuvres de Ronsard et Montaigne, entre autres), la question est de savoir à quelle Fortune l'on a à faire.

Avec son foisonnement de lieux communs repris de siècle en siècle, le discours sur la Fortune produit, de l'Antiquité à la Renaissance, une apparence de continuité qu'il faut ainsi remettre en question, et éventuellement nuancer. Ce réexamen s'impose d'autant plus qu'entre l'Antiquité et le christianisme, le problème de la Fortune génère des tensions, voire des conflits, dont le théâtre de la Renaissance se fait plus ou moins l'écho, et qu'il dépasse parfois en vertu d'un syncrétisme caractéristique de cette époque

La notion païenne de Fortune (qui renvoie inévitablement au problème du Destin et de la Providence) côtoie en effet celles, chrétiennes, de libre-arbitre et de «serf-arbitre», notions au centre des querelles qui déchirent, durant tout le XVI^e siècle, catholiques et réformés. Cette rencontre entre paganisme et christianisme ne se fait pas sans heurt : si certains préceptes des philosophies de l'Antiquité, surtout stoïciens⁷, peuvent se greffer harmonieusement au dogme chrétien, d'autres lui font une vive opposition.

Fortune païenne, Fortune chrétienne

La réflexion antique et moderne sur le concept de Fortune a généralement lieu dans le cadre d'un questionnement beaucoup plus large sur la part du déterminisme et de la volonté dans la vie humaine. Les représentations de la

⁷ Voir Jacques Maurens, «Première partie : La tragédie humaniste», *La Tragédie sans tragique. Le Néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 23-94.

Fortune sont d'une incroyable diversité des Grecs à la Renaissance, et selon les époques et les auteurs, elle sera plus ou moins distincte des concepts de Destin et de Providence. Absente des épopées d'Homère, *Tychè* est toutefois fort présente dans les tragédies grecques, mais c'est chez Euripide qu'elle constituera véritablement une force autonome. Chez Eschyle et Sophocle, en effet, «l'orthodoxie religieuse prévaut⁸», la Fortune n'apparaissant que comme l'outil de la Providence. Euripide fera d'elle, au contraire, une puissance rivalisant avec celle des dieux :

[...] les dieux ne sauraient plus être pour lui les responsables toujours présents de ce qui arrive dans le monde. [...] Et pourtant l'homme n'est évidemment pas maître de son propre destin. Nulle part autant que dans le théâtre d'Euripide on ne le sent ballotté au gré d'événements qui viennent le surprendre [...] Les dieux [...] ne font que prêter leur nom aux fluctuations d'un sort qui n'a plus de sens⁹.

Thalphybios, dans *Hécube*, s'interroge ainsi sur les pouvoirs respectifs de la Fortune et de la Providence : «La providence veille-t-elle donc sur les hommes, ou n'est-ce là qu'une croyance illusoire, et le hasard règle-t-il seul le sort des mortels?¹⁰» Il remet dès lors en question la croyance en une volonté divine réglant les affaires humaines. La tendance, d'Eschyle à Euripide, est ainsi d'accorder à *Tychè* un plus grand pouvoir¹¹. Quelle en est la conséquence? Une plus grande intériorisation, chez Euripide, du sentiment religieux, et l'impression que «tout, jusqu'à la fin, s'est joué sans les dieux¹².»

⁸ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 11.

⁹ Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1973, p. 144-145.

¹⁰ Euripide, *Hécube*, dans *Théâtre complet*, t. II, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 966, p. 148.

¹¹ «With the elder dramatists we found that there was a tendency to resolve chance into Divine agency; with Euripides the tendency is to resolve Divine agency into chance.» (Louis H. Gray, article «Fortune (Greek)», dans *Encyclopedia of Religion and Ethics*, éd. James Hastings, Edinburgh, T. & T. Clark, 1913, p. 95).

¹² Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 145.

En philosophie, si pour Platon le hasard n'existe pas¹³, cette notion intervient toutefois dans la *Physique* d'Aristote pour désigner certaines causes accidentelles dans l'enchaînement des actions humaines : «il y a chance, lorsqu'un acte fait en vue d'une fin a les mêmes conséquences que s'il avait été fait en vue d'une autre fin¹⁴.» Il s'agit en fait, pour Aristote, d'une «tentative voilée de donner au hasard une explication déterministe, une certaine allure de rationalité¹⁵.» La conception aristotélicienne de la Fortune (que l'on retrouvera par ailleurs chez Plutarque) est ainsi l'incarnation non pas d'une force à laquelle l'homme doit se soumettre, mais plutôt de sa libre volonté dans ses actions, de son libre-arbitre. Le hasard n'exclut donc pas une vision déterministe du monde, il n'intervient que dans les affaires humaines, le monde sensible étant par ailleurs régi par la nécessité. Il y a donc coexistence, pour Aristote, du hasard et du destin. Parce qu'elle est l'incarnation de la contingence et du hasard, *Tychè* permet ainsi de faire intervenir la volonté humaine dans un univers autrement dominé par les lois de la nécessité¹⁶.

Dans la religion romaine de l'époque classique, *Fortuna* incarne le principe féminin du Hasard, mais on ne peut l'assimiler directement à *Tychè*. Cette notion connaîtra en effet de multiples transformations, et durant les deux premiers siècles de l'Empire, trois conceptions fondamentales de la Fortune, qui feront autorité au Moyen Âge et à la Renaissance, vont se côtoyer¹⁷. La première

¹³ Dans les *Lois*, Platon relègue le hasard dans le chaos qui a précédé la création du cosmos.

¹⁴ Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, tome I, Paris, Quadrige/PUF, 1931, p. 181.

¹⁵ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ «[...] the bulk of Greek, Hellenistic and Roman thought tended to be drawn by its monistic and materialistic metaphysics into a kind of cosmic necessity which denied human freedom and excluded providence (*πρόνοια*) and the contingency of events (*τυχή*).» (*The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, éd. Charles B. Schmitt, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 641).

¹⁷ W. Warde Fowler, «Fortune (Roman)», dans *Encyclopedia of Religion and Ethics*, *op. cit.*, p. 102-103. L'auteur en mentionne une quatrième, moins pertinente pour notre propos : il s'agit de la déesse Fortune en rapport étroit avec la famille impériale.

est celle que l'on retrouve chez Virgile : c'est la *Fortuna Populi Romani*, la déesse qui préside aux destinées de Rome. Son action, bien que changeante, s'avère toutefois bénéfique envers ceux qu'elle protège :

Les jours qui passent et les épreuves changeantes du temps fécond en vicissitudes ont souvent amélioré bien des choses; la Fortune, dans l'alternance de ses visites et de ses fuites, s'est jouée de bien des mortels, puis les a remis en lieu sûr¹⁸.

Son action est de fait intimement liée à la «vertu» romaine :

Fortuna est une divinité dont la fonction essentielle est de promouvoir les qualités personnelles de l'individu et qui intervient pour sauver Rome en suscitant les initiatives d'hommes doués de mérites particuliers dans une conjoncture bien précise. [...] Avant tout désireux de préserver leur liberté d'action, les Romains n'ont donc pas conçu une divinité déterminant un destin de longue portée. Ils ont préféré voir dans *Fortuna* une divinité dont l'action toujours occasionnelle pouvait être bénéfique lorsque les hommes, qui décidaient d'agir, possédaient une *virtus*, une qualité suffisante pour influencer le sort en leur faveur¹⁹.

Cette Fortune romaine est donc source d'héroïsme, car elle permet à la vertu de s'illustrer, en favorisant «ceux qui osent²⁰».

Une deuxième représentation de la Fortune popularisée aux débuts de l'Empire est celle des stoïciens, qui l'assimilent au Destin. En effet, «le véritable nom de la fortune, en régime stoïcien, c'est le destin²¹». La philosophie stoïcienne opère de fait une équivalence entre plusieurs concepts en apparence antithétiques – Destin, Fortune, mais également Nature, Raison, Logos, Dieu et Providence – concepts qui désignent tous une même réalité²². La Fortune incarne dès lors le

¹⁸ Virgile, *L'Énéide*, Paris, Garnier, 1965, p. 242.

¹⁹ *Dictionnaire des religions*, article «Fortuna», éd. Mircea Eliade, Paris, Plon, 1990, p. 602-603.

²⁰ Virgile, *op. cit.*, p. 217.

²¹ Jacqueline Lagrée, «La vertu stoïcienne de la constance», *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, tome I, éd. Pierre-François Moreau, Paris, Albin Michel, 1999, p. 99.

²² Norman T. Pratt, *Seneca's Drama*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1983, p. 51.

changement perpétuel qui agite l'univers, dont la véritable cause ne peut être connue de l'homme²³. Elle n'est donc pas synonyme de hasard, mais l'expression d'une nécessité cachée :

[...] tout, je le sais, est fixé d'avance, et [...] une loi a tout réglé pour l'éternité. Les destins nous mènent et tout le temps que nous avons à vivre est déterminé à l'heure de notre naissance. [...] rien n'arrive au hasard, comme nous le croyons, mais tout s'enchaîne²⁴.

Le Destin implique l'idée d'une causalité rigoureuse, d'un enchaînement inéluctable des événements auquel l'homme ne peut échapper, et qui trouve son expression allégorique dans l'image des Moires (ou Parques) filant les destinées. Mais pour les stoïciens, dont Sénèque, l'homme possède une autonomie certaine, il agit selon sa volonté, celle-ci étant «liée à la volonté universelle, si bien que le destin s'accomplit à travers elle²⁵.» Le stoïcisme est donc «une philosophie qui se propose de libérer l'homme tout en affirmant le destin²⁶.» C'est par son attitude, sa constance, devant les aléas du Destin ou de la Fortune, que l'homme fait l'exercice de sa libre volonté : «la fortune triomphe de nous, si nous ne triomphons d'elle tout entière²⁷.» Elle fournit ainsi l'occasion de faire preuve de certaines qualités – sagesse, force et prudence – qui échappent à son influence, si elle donne et retire à sa guise les honneurs mondains (richesse, gloire, pouvoir), elle n'a par ailleurs aucun pouvoir sur l'âme humaine²⁸.

²³ «Fortune and Fate are virtually synonymous in Stoicism since they both denote reality. They are different only in that they are views of reality from different perspectives, Fortune being the flux of the world and Fate its system» (*ibid.*, p. 101).

²⁴ Sénèque, «La Providence», dans *Traité philosophiques II*, Paris, Garnier, 1955, p. 29 et 31.

²⁵ *Ibid.*, p. 265.

²⁶ Jean-Noël Duhot, *La Conception stoïcienne de la causalité*, Paris, Vrin, 1989, p. 243.

²⁷ Sénèque, «La Constance du sage», *op. cit.*, p. 237.

²⁸ Howard R. Patch, «The Tradition of the Goddess Fortuna in Roman Literature and in the Transitional Period», *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. III, n° 3, 1922, p. 148-149.

La troisième représentation de la Fortune, celle qui connaîtra la plus grande popularité dans les premiers siècles de l'Empire, fait de la déesse l'incarnation de la chance pure. Cette conception de Fortune exclut toute intervention divine et attribue tous les accidents de la vie au seul hasard aveugle. Tout en déplorant le caractère néfaste de cette Fortune qui dispute aux dieux leur puissance, Pline en donne une description qui pose les fondements d'une représentation de la Fortune qui fera autorité au Moyen Âge et à la Renaissance :

Dans le monde entier, en tous lieux et à tous moments, la Fortune est la seule divinité invoquée et nommée par tout le monde. C'est la seule déesse que l'on accuse et la seule qu'on croie coupable; c'est la seule qui soit dans nos pensées, la seule qui soit louée, la seule qui soit blâmée et comblée de reproches. Changeante comme elle est, l'humanité la conçoit aveugle, vagabonde, inconstante, incertaine, variable, et qui favorise ceux qui ne le méritent pas. On lui attribue toutes nos pertes et tous nos gains et elle seule tient la comptabilité et fait la balance sur les deux pages de l'actif et du passif des mortels. J'ajouterais que nous sommes tellement sous le pouvoir du hasard, que le hasard lui-même est considéré comme un dieu, et que la preuve de l'existence de Dieu devient incertaine²⁹.

Dans cette description, les caractéristiques de la Fortune – changeante, aveugle, vagabonde, inconstante, incertaine, variable et injuste – sont celles qui lui seront traditionnellement attribuées par la suite. C'est également cette conception de Fortune qui apparaîtra comme suspecte aux yeux des chrétiens, car elle oppose à l'action de la Providence, juste par essence, celle de l'irrationnel, du désordre et de l'aléatoire.

Ainsi, la Fortune dans l'Antiquité, qu'elle soit l'incarnation du hasard ou un avatar du Destin, laisse place à l'expression du libre-arbitre : c'est par sa réaction aux aléas de la Fortune que l'homme dévoile sa force d'âme.

²⁹ Cité et traduit par Daniel Martin, *op. cit.*, p. 33.

Le Moyen Âge, héritier de cette représentation plurielle de la Fortune, la modifiera sensiblement. La Fortune comme incarnation du hasard peut difficilement trouver grâce auprès des théologiens chrétiens : «dans la pensée chrétienne, Fortune ne peut exister : rien n'arrive au hasard et l'homme n'est en butte au pouvoir malveillant d'aucune force surnaturelle³⁰.» Le premier christianisme combatta d'ailleurs cette déesse païenne avec vigueur : Saint Augustin, Lactance et saint Thomas d'Aquin vont ouvertement nier son existence³¹, mais cela ne suffira pas à l'éradiquer. De fait, le Moyen Âge, et par la suite la Renaissance, entretiendront un rapport contradictoire avec l'idée de Fortune, surtout chez les penseurs dont l'amour des lettres classiques le dispute à leurs convictions religieuses :

Nourris des lettres antiques, les plus scrupuleux d'entre eux ne peuvent se défaire de leurs souvenirs classiques et de leurs habitudes d'esprit; et ils continuent d'aimer, comme humanistes, ce qu'ils condamnent – ou devraient condamner – comme théologiens³².

Même si les autorités religieuses condamnent la Fortune officiellement, certains philosophes vont tenter de l'intégrer à leur vision théologique du monde, et l'apport du stoïcisme sera, à cet égard, fondamental, car cette philosophie offrait des points communs avec le christianisme. Dans sa *Consolation de Philosophie*, d'inspiration stoïcienne et chrétienne, Boèce propose une synthèse des questions autour de la Fortune et de la divine Providence et brosse, par le fait même, un portrait de la déesse qui fera autorité pendant des siècles : «Le modèle détaillé du

³⁰ Yves Giraud, «Ronsard et la fortune», dans *La Littérature de la Renaissance. Mélanges d'histoire et de critique littéraires offerts à Henri Weber par ses collègues et ses amis*, articles recueillis et publiés par Marguerite Soulié et présentés par Robert Aulotte, Genève, Slatkine, 1984, p. 145.

³¹ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 66.

³² Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Londres, The Warburg Institute, 1940, p. 232.

portrait de la Fortune au Moyen Âge s'y trouve tout entier³³.» Boèce soumet le monde à l'action de la Providence, qu'il définit comme «la raison divine qui réside dans le principe suprême de toutes choses et qui ordonne l'univers³⁴». Le Destin est conçu comme «la disposition inhérente à tout ce qui peut se mouvoir, par laquelle la Providence réunit toutes choses, chacune à la place qui lui est assignée³⁵». Boèce élabore donc une conception du monde centrée sur l'action de la Providence, mais qui ne fait pas l'économie de la notion bien païenne de Destin :

Dieu fixe par la Providence ce qui est à faire, en une seule fois et de façon définitive, tandis que par le destin, il organise dans la multiplicité et la temporalité cela même qu'il a fixé. [...] la forme immuable et simple de ce qui est à accomplir est la Providence tandis que le destin est l'entrelacement changeant et l'enchaînement temporel de ce dont la simplicité divine a fixé la mise en œuvre. Il s'ensuit que tout ce qui est subordonné au destin est également soumis à la Providence, à laquelle est également soumis le destin lui-même mais que certaines choses qui sont placées sous le contrôle de la Providence, ne sont pas subordonnées à l'enchaînement du destin³⁶

Le Destin existe, mais il est soumis à la Providence, laquelle contrôle «certaines choses» qui ne sont pas subordonnées au *Fatum*. Quant à la Fortune, après l'avoir présentée comme une déesse nocive, inconstante et volage, aveugle et cruelle, Boèce, à la fin de son ouvrage, l'assimile toutefois à la Providence, c'est-à-dire au Bien, car «la Fortune de ceux qui sont soit en possession de la vertu, soit sur son chemin, soit en train de l'acquérir, est toujours, quelle qu'elle soit, bonne, tandis que la Fortune de ceux qui persistent dans le mal, est toujours très mauvaise³⁷.» Boèce récupère ainsi le concept de Fortune, mais en niant l'existence même du hasard, car «si Dieu contraint toutes choses à se plier à son ordre, où y

³³ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 41.

³⁴ Boèce, *op. cit.*, p. 174.

³⁵ *Ibid.*, p. 174.

³⁶ *Ibid.*, p. 175.

³⁷ *Ibid.*, p. 185.

aurait-il place pour un hasard aveugle?³⁸» L'influence stoïcienne est ainsi perceptible, entre autres par l'assimilation de la Fortune à la Providence, de même que par l'affirmation de la «bonne Fortune», «quelle qu'elle soit», des vertueux : ces derniers, même dans l'adversité, font preuve d'une qualité, la «vertu», qui les place au-dessus des aléas du monde. C'est par l'exercice de cette vertu que l'homme peut faire usage de sa liberté. Boèce, comme les stoïciens avant lui, utilise donc la Fortune pour préserver la libre volonté de l'homme.

Pour Dante aussi, la Fortune est soumise à la Providence, elle est un «guide» créé et contrôlé par Dieu pour distribuer faveurs et honneurs :

Celui dont le savoir domine toute chose
Créa les cieux et leur donna des guides
Afin que leurs splendeurs, à tous, se répondissent,

Comme ayant en partage une lumière égale.
Semblablement, pour les splendeurs mondaines,
Il nomma une guide et suprême régente,

Qui fit passer à temps les trop vaines richesses
De mains en mains et d'un sang à un autre,
Malgré l'effort de la prudence humaine :

C'est pourquoi l'un triomphe et que l'autre languit,
Selon l'exact jugement de Fortune,
Qui est caché comme un serpent dans l'herbe.

Votre savoir sur elle n'a de prise :
Elle pourvoit, juge et poursuit son règne,
Ainsi qu'ailleurs règnent les autres dieux.

Ses permutations ne souffrent pas de trêve :
Nécessité la fait être rapide;
De là vient que le sort change si fréquemment.

C'est elle, trop souvent, qui s'entend blasphémer
Par ceux-là justement qui la devraient louer,
Et la blâment à tort et d'une voix haineuse;

³⁸ *Ibid.*, p. 190.

Mais elle, en son bonheur, n'a cure de ces plaintes :
Avec tous les premiers êtres créés, joyeuse,
Elle roule sa sphère et jouit de plaisir³⁹.

Dante fait de la Fortune un ange-Némésis, au jugement impitoyable. Chez Pétrarque, la déesse est représentée tantôt comme l'incarnation de la nécessité, tantôt comme une force aveugle et irrationnelle. Toutefois, dans son *De remediis utriusque fortunae*, il affirme, tout comme l'avait fait Boèce, que la vertu humaine a le pouvoir de résister aux aléas de la Fortune⁴⁰.

Enfin, on retrouvera dans le *Roman de la Rose* une synthèse des diverses conceptions de la Fortune païenne et chrétienne, ainsi que la présence d'une métaphore qui connaîtra un succès extraordinaire, celle de la «roue» de Fortune⁴¹, «dont le mouvement représente les alternances du bonheur (haut) et du malheur (bas), le ballotement d'un «branle» incessant, *perpetuum instabile*⁴²». Cette métaphore introduit le concept de la cyclicité du sort, avec tout son cortège d'images infernales inspirées des instruments de torture de l'époque⁴³. D'un point de vue philosophique, Jean de Meun justifiera l'existence de la Fortune «pour la raison bien simple que l'homme trouve, dans l'état de flux du devenir existentiel imprimé par la déesse, le moyen d'exercer sa volonté et de jouir du libre arbitre⁴⁴» :

Il ne faut pas lui céder, mais se défendre vigoureusement : elle connaît si peu la lutte que chacun peut la renverser du premier coup; nul, sachant sa force et se connaissant lui-même, ne peut

³⁹ Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Bordas, «Classiques Garnier», 1989, p. 42.

⁴⁰ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 55.

⁴¹ «Tâche donc de n'estimer rien les faveurs de Fortune. Laisse-la tourner sa roue, comblant les uns de richesses et d'honneurs, réservant aux autres la pauvreté, et, quand il lui plaît, reprenant ce qu'elle donne.» (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Gallimard, 1984, p. 112).

⁴² Yves Giraud, *op. cit.*, p. 139.

⁴³ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

choir sous son croc-en-jambe, à moins qu'il ne se jette volontairement à terre⁴⁵.

On voit que l'idée de Fortune, même si l'Église la condamne officiellement, est loin d'être évacuée par le christianisme : elle est au contraire récupérée par certains auteurs, qui s'inspireront du stoïcisme pour en faire une puissance rationnelle, une force non plus capricieuse et aléatoire, mais un agent intermédiaire entre Dieu et les hommes, l'instrument de la Providence. L'idée de Fortune permet en outre de préserver une part du libre-arbitre de l'homme, dont la réaction aux vicissitudes du monde révèle les qualités morales.

La popularité de la Fortune ne se démentira pas à la Renaissance, popularité attribuable en partie à l'essor de l'humanisme. Henri Estienne a bien montré dans l'un de ses dialogues (1578) la nonchalance avec laquelle les auteurs épris de lettres latines usent «du mot de *Fortune* au lieu de nommer Dieu⁴⁶», nonchalance qui explique la tolérance manifestée par les autorités catholiques face à l'utilisation de ce mot dans les œuvres littéraires : «On laissera toujours la poésie héberger la fortune, mais on continuera à la soustraire du domaine de la philosophie (théologie)⁴⁷.» Tolérance que l'on aura peine à trouver chez les Réformés, dont la condamnation de la Fortune est sans appel : dans un système théologique fondé sur un déterminisme divin incarné par une Providence toute-puissante, la Fortune, image de la contingence et du hasard, ne saurait prendre place⁴⁸. La conception de la déesse comme un agent exécuteur de la Providence ne peut même être cautionnée par le protestantisme qui, contrairement au

⁴⁵ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁶ Henri Estienne, «De quelques courtisanes modernes, & De quelques singularitez courtisanesques», cité par Martin, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸ Frederick Kiefer, *Fortune and Elizabethan Tragedy*, London, The Huntington Library, 1983, p. 16-18.

catholicisme, rejette toute intervention intermédiaire entre Dieu et les hommes⁴⁹. La souplesse dont a fait preuve Boèce pour adapter la Fortune à l'orthodoxie religieuse est irrecevable pour un esprit protestant : ce que l'on attribue à la Fortune n'apparaît, pour Calvin, que comme une méconnaissance de la Providence⁵⁰.

Malgré ces interdits, les diverses conceptions de Fortune, païennes et chrétiennes, apparaissent sous des formes diverses, tant dans les œuvres littéraires que dans la prose d'idée. Ronsard en brosse un portrait peu flatteur dans son «Discours contre Fortune, à Odet de Colligny, Cardinal de Chastillon» :

À vous donc je me plains, Mecene tres-parfait,
Du miserable tort que Fortune me fait,
De Fortune ennemie, inconstante et legere,
Sourde, muette, aveugle, ingrate et mensongere,
Sans foy, sans loy, sans lieu, vagante sans arrest,
À qui le vice agrée et la vertu desplaict,
Meschante, piperesse, abominable, infame,
Et digne, comme elle est, de l'habit d'une femme⁵¹.

La survivance de cette représentation de la Fortune comme déesse aveugle et capricieuse, incarnation de la contingence, témoigne du désir de trouver une explication, autre que celle de l'action de la Providence, à l'injustice du monde : même si les moralistes affirment que Dieu récompense le bien et punit le mal, ne serait-ce qu'après la mort, le monde foisonne pourtant de crimes impunis. La croyance en l'action d'une force aléatoire confirme aux hommes «que les événements du monde, grand ou petit, n'obéissent à aucune loi, sinon celle du

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹ Ronsard, «Discours contre Fortune, à Odet de Colligny, Cardinal de Chastillon», *op. cit.*, p. 399.

caprice, dont, pour échapper à l'absurde, on s'empresse de faire une loi, systématisant ainsi ce qui, en soi, n'entraîne dans aucun système⁵²».

La Fortune est donc un concept protéiforme qui se prête à de multiples interprétations, et dont l'extraordinaire survie, jusqu'à nos jours, témoigne d'un irrémédiable besoin d'assigner à une puissance transcendante la responsabilité de la mouvance folle et irrationnelle du monde. Les multiples tentatives de rationalisation de la Fortune, tant stoïciennes que chrétiennes, sont la preuve tant de la menace qu'elle incarne que de l'impossibilité de l'évacuer de l'imaginaire collectif. Sa prégnance dans la tragédie humaniste ne peut donc se réduire au simple effet d'une imitation servile des modèles antiques, en particulier des tragédies de Sénèque : nous ne sommes pas, quand il est question de la Fortune, en présence d'un banal lieu commun dont la fonction serait strictement ornementale, mais bien d'une vision du monde complexe, dont les ramifications touchent tant à la morale qu'au politique et au théologique.

La Fortune dans les tragédies de Sénèque et dans les tragédies humanistes

Dans ce survol sommaire de l'évolution du concept de Fortune, nous avons délibérément passé sous silence, jusqu'à maintenant, l'œuvre tragique de Sénèque. C'est que son influence sur les dramaturges de la Renaissance est si grande, qu'il nous a semblé nécessaire d'examiner ses tragédies en détail, conjointement avec celles de notre corpus humaniste : cet examen parallèle permettra ainsi d'évaluer la part d'imitation de la topique sénéquienne par les dramaturges humanistes, et d'observer l'apport du christianisme dans cette reprise.

⁵² Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680)*, Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas, Peter Lang, 1978, p. 331.

On retrouve dans les tragédies de Sénèque cette même tension, que nous avons observée dans l'évolution du concept de Fortune, entre le portrait d'une déesse inconstante et aléatoire, et des modèles de rationalisation, empruntés au stoïcisme, qui tendent à la neutraliser, à la domestiquer. Médée déplore ainsi l'action d'une Fortune inconstante et légère : «La fortune dans son inconstance et sa légèreté m'a précipitée, m'a arrachée du trône, m'a envoyée en exil. Comment se fier au trône quand le hasard capricieux emporte ainsi à son gré la puissance la plus grande!⁵³» On aurait peine à trouver, dans cette tragédie, une explication morale à la chute de Médée. La Fortune incarne une puissance autonome dont les actes semblent dénués de logique pour les personnages, qui ne voient en elle qu'une force irrationnelle frappant aveuglément. Dans sa *Médée*, La Péruse évoque lui aussi cette représentation de la Fortune dans ces paroles de Créon se vantant d'avoir aidé Jason : «Quand son mal ne venait d'une achoison méchante, / Mais des effets douteux de Fortune inconstante⁵⁴.» Plusieurs personnages de la tragédie humaniste rejettent également, à tout propos, la responsabilité de leur malheur sur une Fortune inconstante et volatile : «Pareille aux dez est nostre chance humaine⁵⁵», affirme Séleuque dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle. Lieu commun obligé de la plainte et de la lamentation, la déploration de l'action funeste de la Fortune s'accompagne fréquemment de références à des caractéristiques qui, depuis l'Antiquité, lui sont traditionnellement attribuées : elle se fera aveugle⁵⁶, envieuse, moqueuse⁵⁷ et insensée⁵⁸.

⁵³ Sénèque, *Médée*, dans *Tragédies*, t. I, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1971, p. 144.

⁵⁴ Jean Bastier de La Péruse, *La Médée*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Mugron, José Feijóo, 1990, v. 705-706.

⁵⁵ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1968, p. 134.

⁵⁶ «Pourquoy, pourquoy, fortune, / O fortune aux yeux clos! / Es-tu tant importune?» (*ibid.*, p. 119).

⁵⁷ Le chœur dans la *Médée* de La Péruse : «Vraiment fille malheureuse / Et père plus malheureux, / Bien la Fortune envieuse / S'est moquée de vous deux.» (*op. cit.*, v. 1142-1145).

⁵⁸ «Encore que fortune envers nous insensee» (Jodelle, *Cléopâtre captive, op. cit.*, p. 136)

Cette représentation pessimiste de Fortune comme divinité capricieuse s'avère toutefois «quelque chose d'inacceptable, d'incompréhensible même, pour tout homme qui donne un fondement rationnel à l'univers⁵⁹.» Fortement influencées par la philosophie stoïcienne, les tragédies sénéquiennes se caractérisent ainsi par la volonté d'opposer à ce modèle pessimiste, où les affaires humaines sont livrées à la cruauté et à l'injustice du hasard, une construction rationalisée de la Fortune à différents niveaux (ontologique, socio-politique, éthique, justicier et héroïque). Les tragédies humanistes s'inspireront de ces différents modèles de rationalisation, tout en les adaptant aux exigences du christianisme.

Modèle ontologique

Le discours sur la Fortune dans les tragédies de Sénèque renvoie à un modèle ontologique particulier, celui de l'alternance perpétuelle, dans la vie humaine, du bonheur et du malheur, comme en témoignent ces lieux communs que formule sous forme de sentences le chœur dans *Thyeste* : «Aucun état n'est durable : la douleur et la volupté se cèdent alternativement la place; [...]. L'inconstance du temps transforme en un moment l'extrême <fortune> en extrême <misère>⁶⁰». Le monde est ainsi conceptualisé comme une vaste oscillation : tout est, ici-bas, dans un continuel mouvement de va-et-vient. L'indigence succède à la prospérité, l'affliction à la gaieté; toute vie est ainsi faite d'un mélange de bonheur et de malheur : «Que nul ne se fie trop à la prospérité, que nul ne désespère du bonheur au sein du malheur : Clotho mêle l'un à l'autre et empêche notre fortune de rester stable⁶¹». Les fluctuations de la vie humaine

⁵⁹ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁰ Sénèque, *Thyeste*, dans *Tragédies*, t. II, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1982, p. 111.

⁶¹ *Ibid.*, p. 112.

obéissent par le fait même à un certain déterminisme, celui de l'alternance, qui a valeur de loi.

Cette loi ontologique de l'alternance, énoncée sous forme de lieu commun, sera reprise et abondamment développée dans les tragédies humanistes, et les dramaturges l'associeront, plus directement encore que chez Sénèque, aux mouvements de la Fortune, comme en témoignent ces lieux communs tirés de *Porcie* :

Aussi tousjours Fortune aux hommes n'est contraire,
Elle change souvent son visage adversaire
En un front de faveur, et communément ceus
Qu'elle caresse plus, sont à la fin deceus⁶².

Le modèle de l'oscillation sera considérablement enrichi par le recours à d'autres métaphores, absentes chez Sénèque, dont celles de l'alternance des moments du jour («Si l'inconstante fortune / Au matin est opportune, / Elle est importune au soir⁶³») et de la succession des saisons :

Communément les maux nous viennent tous au coup.
Et apres l'hiver le printemps on voit naistre,
Et apres longue pluye un beau temps apparoiestre :
Ainsi quand les malheurs ont sur nous tempesté,
Nous devons esperer de la prosperité⁶⁴.

On retrouve également ces métaphores dans *Jephté*, tragédie protestante de Buchanan traduite en français par Florent Chrestien :

Après la joie il vient un deuil extrême;
Ainsi succède au jour l'obscurité,
Et au printemps l'hiver froidement blême.
Voilà comment il n'y a volupté
En son entier si pure et délicate,

⁶² Robert Garnier, *Porcie. Tragédie*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 1999, v. 1219-1222.

⁶³ Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁴ Garnier, *Antigone ou La Pieté. Tragedie*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 1997, v. 1419-1423.

Que la douleur de son fiel infecté
 En un instant ne corrompe et n'abatte.
 Toujours le sort inconstant et léger
 Cruellement nous gouverne et nous gâte⁶⁵.

La mutabilité de la Fortune est ainsi comparée à celle de la nature, faite de tours et de retours, de changements perpétuels :

Rien d'arresté ne se voit en ce monde,
 On y brouille tousjours,
 Le ciel, la terre et la mer vagabonde,
 Se changent tous les jours.
 Si maintenant le ciel est sans nuage,
 Serein en son contour,
 Incontinent vous verrez un orage
 Nous embrunir le jour :
 Et si la mer en tempeste foudroye
 Contre les rocs battus
 En moins de rien nous la reverrons coye,
 Et les vents abbatus.
 Ainsi la terre est ores soleillée,
 Poudroyante d'ardeur,
 Ore est humide aux entrailles mouillée,
 Ore a trop de froideur.
 Toy que fortune accompagne riante,
 Bien-heurant tes desseins,
 Crains qu'elle tourne, et te plonge inconstante
 En desastres soudains⁶⁶.

L'action de la Fortune s'apparente ainsi à une oscillation perpétuelle. Par les comparaisons avec les cycles de la nature, les dramaturges de la Renaissance rationalisent l'action de Fortune en en faisant l'expression d'une norme, d'une loi naturelle qui exclut, par le fait même, la contingence. Il n'y a pas de hasard dans le cycle des saisons, ni dans la succession du jour et de la nuit. L'alternance du bonheur et du malheur, comme celle des éléments constitutifs de la Nature, participe d'une normalité que l'homme doit accepter : «Car de ce monde qui tourne / Nous voyons journellement / Qu'au premier commencement / Toute

⁶⁵ Florent Chrestien, *Jephté ou le Vœu*, éd. Daniela Boccassini, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 3, éd. Enea Balmas et Michel Dassonville, Florence/Paris, Olschki/PUF, 1986, v. 1616-1624.

⁶⁶ Garnier, *Les Juifves. Tragédie*, éd. Sabine Lardon, Paris, Champion, 1999, v. 1781-1800.

chose en fin retourne: / Et que rien, tant soit-il fort, / Immuable ne sejourne, / Mais est alteré du sort⁶⁷.»

À ces métaphores tirées de la Nature, nous pouvons ajouter celle, mécanique, de la «roue», métaphore d'origine médiévale que l'on ne retrouve pas chez Sénèque⁶⁸ : «Des rois et grands seigneurs la fortune se joue / Et tourne à leur malheur le plus souvent la roue⁶⁹». Cette Fortune, incarnation d'une loi inéluctable symbolisée par la mécanique de la roue ou par les lois de la Nature, suppose qu'*invariablement*, inéluctablement, le malheur succède au bonheur. Le monde soumis à son action obéit donc également à une nécessité. C'est en cela qu'elle s'apparente au Destin, avec lequel on la confond d'ailleurs très souvent. Fortune et Destin sont en effet souvent évoqués dans une même tirade par les personnages qui cherchent à identifier les causes de leur malheur :

Las ! ne m'avoit assez malheure le destin,
D'avoir veu de mes yeux si pitoyable fin,
Sans qu'il me faille encore (ô Fortune cruelle!),
Sans qu'il me faille encore en porter la nouvelle?⁷⁰

Les qualificatifs dont sera affublé le Destin dans les tragédies humanistes s'apparentent d'ailleurs fortement aux attributs de Fortune : il sera présenté comme étant cruel⁷¹ et injuste⁷², car son influence néfaste touche particulièrement les êtres vertueux.

⁶⁷ Garnier, *Marc Antoine*, dans *Œuvres complètes. Marc Antoine. Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974, v. 857-863.

⁶⁸ On retrouve toutefois dans *Thyeste*, les verbes «tourner» et «rouler» pour désigner l'action du destin et de la Fortune : «le destin ne cesse de tourner. [...] la divinité fait rouler les affaires humaines en un rapide tourbillon» (*op. cit.*, p. 112).

⁶⁹ La Péruse, *Médée*, *op. cit.*, v. 591-592. On retrouve aussi cette image de la roue chez Garnier, entre autres (*Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 496-497).

⁷⁰ Garnier, *Hippolyte*, dans *Œuvres complètes. Marc Antoine. Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974, v. 1969-1972.

⁷¹ Jacques Grévin, *César*, dans *Théâtre complet et poésies choisies*, éd. Lucien Pinvert, Paris, Garnier, 1922, p. 12; Nicolas Filleul, *La Lucrèce*, dans *Les Théâtres de Gaillon*, éd. Françoise Joukovsky, Genève, Droz, v. 541; Luc Percheron, *Pyrrhe*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 78.

⁷² Filleul, *La Lucrèce*, *op. cit.*, v. 825.

L'univers tragique renaissant est ainsi réglé par une nécessité, par une force puissante qui instaure un ordre immuable. Qu'on l'appelle «Destin» ou «Fortune», cette force inéluctable régit de manière très réglée la marche du monde :

Depuis que le malheur nous assaut une fois
On a beau se débattre, il attache sa prise;
Qui pourroit du destin forcer les dures loix⁷³?

Les roides coups du Ciel sont à l'homme imparables;
Et malgré les efforts des mortels misérables
Nostre sort se va rendre à son but limité:
Immuable est la loy de la fatalité⁷⁴.

Modèle socio-politique

La tragédie humaniste emprunte également à Sénèque un modèle socio-politique particulier, où la loi de l'alternance du bonheur et du malheur touche davantage les plus favorisés, les plus puissants. En effet, les tragédies de Sénèque exposent les fondements d'un système social reposant sur la plus grande vulnérabilité des puissants, illustrée par un vaste réseau de métaphores : d'abord celle de la cime (pin, tour, promontoire, montagne) foudroyée, appartenant au même paradigme de la verticalité que celle de la roue; d'autres métaphores tirées du monde végétal et animal (les vieux chênes, les plus belles bêtes du troupeau); enfin celles empruntés au monde architectural (palais), maritime (voiles gonflées) et médical (les plus grands corps) :

O Fortune, qui trompes les rois par la grandeur de tes biens, tu places au bord d'un dangereux précipice ceux que tu élèves trop haut; jamais ceux qui portent le sceptre ne connaissent ni un paisible repos ni un jour de sécurité; toujours un souci succède à l'autre pour les accabler, toujours un nouvel orage tourmente leurs âmes. [...] Souvent les voiles gonflées par un Notus favorable ont eu à redouter les vents trop propices pour elles : la tour qui glisse

⁷³ Montchrestien, *Les Lacènes*, dans *Les Tragédies de Montchrestien*, éd. Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891, p. 75.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 97.

son faite au sein même des nuages est battue par l'Auster pluvieux; le bois qui répand une ombre épaisse voit briser ses rouvres chargés d'années; ce sont les cimes élevées que frappe la foudre; ce sont les corps les plus grands qui donnent prise aux maladies et, tandis que le bétail vulgaire court pâturer de prairie en prairie, les plus belles têtes du troupeau sont choisies pour être immolées!⁷⁵

De même que les hautes cimes sont toujours battues par les vents, de même que les promontoires dont les roches s'avancent dans la mer sont toujours fouettés par les flots de la mer, si calme qu'elle soit, de même l'élévation de ceux qui sont sur le trône les expose à la Fortune⁷⁶.

Ce sont les frontons des palais élevés dans les nues qui sont en butte à l'Eurus ainsi qu'au Notus, aux menaces du furieux Borée, au pluvieux Corus. Il est rare qu'une humide vallée ait à subir les coups de la foudre, tandis que les traits dont Jupiter fait retentir les airs font trembler le Caucase géant et les bois Phrygiens de la Grande Mère Cybèle [...] ⁷⁷.

Dans ces développements du lieu commun de l'inconstance de la Fortune, tout l'univers est ainsi convoqué pour illustrer la dangereuse vulnérabilité des choses extra-ordinaires aux coups de la Fortune, symbolisés par le vent, la foudre, la maladie, l'immolation et les flots de la mer. Les puissants se distinguent ainsi du vulgaire par leur grandeur et leur «élévation» au sens propre du terme, c'est-à-dire par leur rapprochement d'avec le ciel, leur accointance avec le monde des dieux, promiscuité dangereuse car elle les rend davantage exposés au malheur. En réponse à ces calamités que provoque l'exposition aux coups de la Fortune, le chœur dans *Phèdre* et dans *Agamemnon* se fait le porte-parole d'une morale de la *mediocritas*, qui célèbre la sérénité d'une vie humble et modeste :

Quelles immenses vicissitudes bouleversent l'existence humaine!
La Fortune s'acharne moins contre les humbles et la divinité
frappe plus faiblement leur faiblesse; leur vie obscure et retirée

⁷⁵ Sénèque, *Agamemnon*, dans *Tragédies*, t. II, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1982, p. 50-52.

⁷⁶ Sénèque, *Œdipe*, dans *Tragédies*, t. II, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1982, p. 5.

⁷⁷ Sénèque, *Phèdre*, dans *Tragédies*, t. I, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1971, p. 221.

sauvegarde leur paix et leur chaumière les fait arriver à la vieillesse en toute sécurité. [...] Il est rare qu'une humide vallée ait à subir les coups de la foudre, tandis que les traits dont Jupiter fait retentir les airs font trembler le Caucase géant et les bois Phrygiens de la Grande Mère Cybèle : craignant pour son ciel Jupiter vise tout ce qui s'approche de son séjour élevé; jamais de grandes révolutions ne peuvent se passer sous l'humble toit d'une maison plébéienne : c'est autour des trônes qu'il tonne⁷⁸.

Les situations modestes sont plus durables : heureux qui, <perdu> dans la foule des humbles, se contente de la paisible obscurité de son sort. Il serre de près la rive, poussé par une brise sûre, et craignant de fier sa barque aux flots du large, effleure presque de sa rame le rivage dont il ne s'écarte pas!⁷⁹

Il n'est guère étonnant de voir apparaître, dans les tragédies humanistes, une reprise importante de ce modèle socio-politique, également développé par Horace⁸⁰ dont l'influence fut également déterminante à l'époque : on retrouve les mêmes lieux communs, dont voici deux exemples, sur la vulnérabilité des Grands et la sérénité des humbles, illustrés par le même champ métaphorique :

La foudre rue bas les plus superbes tours,
Mais le toit du berger, sans peur, dure ses jours⁸¹.

Les grands Rois de ce monde auprès du peuple bas
Sont comme les rochers, qui vont levant les bras
Si hauts et si puissans sur la planière terre :
Mais qui souvent aussi sont battus du tonnerre⁸².

La loi de la Fortune, amplifiée dans la tragédie humaniste par l'emploi de la métaphore de la roue, place l'action tragique sur le plan de la verticalité, et le mouvement qui la caractérise est celui de la chute : ce qui était élevé doit nécessairement retomber, comme en témoignent ces paroles qu'adresse Sophonisbe à Siphax dans *la Carthaginoise* de Montchrestien :

⁷⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁷⁹ Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 51-52.

⁸⁰ «Les vents agitent plus fréquemment le pin immense, les tours élevées croulent d'une chute plus pesante, les éclairs frappent le sommet des monts.» (Horace, *Odes et épodes*, II, X, Paris, «Les Belles Lettres», 1954, p. 69.)

⁸¹ La Péruse, *Médée*, *op. cit.*, v. 593-594.

⁸² Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, 1974, v. 1875-1878.

Voici que la fortune infidèle et soudaine
 Te rend captif aux fers de cette gent Romaine,
 Pour monstret qu'en sa grace il ne faut avoir foy
 Dont la seule inconstance est la certaine loy.
 Ainsi tel qui se void monté iusqu'à la cime
 Du perissable honneur dont l'on fait tant d'estime,
 Plutost qu'en un clin d'oeil à bas précipité
 Se repent que iamais il ait si haut monté⁸³.

Les Grands de ce monde, qui dominant de leur puissance le commun peuple, sont dès lors davantage exposés aux fluctuations de la Fortune : dans *les Troyennes* de Garnier, Hécube rappelle que la chute de Troie illustre «combien sont fragiles les bases sur lesquelles se dressent les superbes⁸⁴». Fortune est ainsi par ailleurs particulièrement active dans les conflits guerriers, comme en témoigne ce chœur de *Marc Antoine* :

Les affaires guerriers,
 Et sur tout les combats succedent journaliers,
 Tantost bien, tantost mal. Et bien que la Fortune
 Es choses de ce monde ait sa force commune,
 Qu'elle modere tout, face tout, que tout soit
 Attaché, maniable, autour de son roüet,
 Si nous semble pourtant que plus elle s'adonne
 Qu'à nul autre exercice, au mestier de Bellonne:
 Et que là sa faveur, muable comme vent,
 Avec plus de pouvoir se monstre plus souvent⁸⁵.

C'est parce qu'ils «voisinent le ciel de leurs têtes» que les puissants sont prédisposés à l'adversité. Les humbles étant moins exposés aux caprices de la Fortune, leur sort est donc enviable. Ainsi, nombreux sont les passages — imités de Sénèque — où la vie des gens modestes est exaltée, où la *mediocritas* est présentée comme la meilleure façon d'atteindre le bonheur :

⁸³ Montchrestien, *La Carthaginoise ou la Liberté*, dans *Les Tragédies de Montchrestien*, éd. L. Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891, p. 105.

⁸⁴ Sénèque, *Les Troyennes*, dans *Tragédies*, t. I, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1971, p. 59.

⁸⁵ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1118-1135. Voir aussi Montchrestien, *Les Lacènes* : «La fortune preside aux effets d'ici bas, / Mais sur tout son pouvoir regne dans les combas» (*op. cit.*, p. 167).

Heureux qui d'un soc laboureur,
Loin de la civile fureur,
Avec ses bœufs cultive
Sa paternelle rive⁸⁶ :

O qu'heureux est celui qui vit tranquillement
En son petit mesnage avec contentement⁸⁷.

C'est pourquoi l'on retrouve fréquemment, associé au lieu commun de l'inconstance de la fortune des grands, celui de l'éloge de la retraite, dont on peut déceler quelques traces dans *Octavie* de Sénèque⁸⁸, mais que les dramaturges de la Renaissance vont largement développer :

Heureux encore en sa misere,
Qui le cours d'une vie usant
Loin des Princes se va retirer,
Et leurs charges va refusant⁸⁹.

La retraite est en effet un thème cher aux humanistes de la seconde moitié du XVI^e siècle, et le Concile de Trente (1545-1563)⁹⁰, ainsi que l'abdication de Charles Quint en 1556, ont sans doute largement contribué à sa fortune. La topique de la retraite dans les tragédies de la Renaissance va souvent de pair avec l'éloge de la vie champêtre, dont un discours du chœur de *Hercule furieux* ainsi que la seconde épode d'Horace, fournissaient aux lettrés des modèles rigoureux :

Le matelot à la vie incertaine confie sa voile aux vents et leur souffle gonfle la toile d'abord flasque. Celui-ci, pendu à un rocher usé, regarnit ses hameçons frustrés, ou, avidement penché, contemple déjà le butin que sa main presse : il sent le

⁸⁶ Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 283-286.

⁸⁷ Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, v. 1569-1570.

⁸⁸ «Ah! que j'étais mieux, caché loin des maux que cause l'envie, dans un asile reculé, au milieu des rochers de la mer de Corse! Là mon âme libre et maîtresse d'elle-même ne s'occupait que de moi, constamment adonné à mes études!» (Pseudo-Sénèque, *Octavie*, dans *Tragédies*, t. II, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1982, p. 229). C'est Sénèque lui-même qui s'exprime.

⁸⁹ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 209-212.

⁹⁰ Bernard Beugnot rappelle en effet que la retraite fut «au cœur de la réforme spirituelle inspirée par le concile de Trente». (*Le Discours de la retraite au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, 1996, p. 4.)

poisson qui frétille et agite la ligne. Voilà le lot de ceux dont la vie innocente se passe dans un paisible repos dont la maison joyeuse se contente du peu qu'ils possèdent et dont l'espoir est dans leurs champs⁹¹.

Heureux celui-là qui, loin des affaires, comme la race des mortels aux anciens âges, travaille les champs de ses pères avec des bœufs à lui, libre de toute usure; qui n'est point réveillé, soldat, par une sonnerie menaçante; qui n'a pas à craindre les colères de la mer; qui se garde du Forum et du seuil orgueilleux des citoyens puissants⁹².

La valorisation de la vie rustique participe d'une dénonciation des aléas de la vie publique, des inquiétudes que suscitent l'action et l'implication dans le monde, des risques associés à l'exercice du pouvoir. C'est l'une des raisons pour lesquelles, durant les guerres de Religion, les récits champêtres et les pastorales furent très prisés du public : ils offraient un contrepoids aux malheurs du temps en évoquant un bonheur simple que rien ne venait troubler⁹³. Autour de 1583, l'on assiste ainsi à la publication de nombreux ouvrages descriptifs et moraux aux titres évocateurs, tels que *les Plaisirs de la vie rustique*, *les Plaisirs des champs* ou *les Plaisirs du gentilhomme champêtre*.⁹⁴ L'une des tirades d'Hippolyte dans la pièce du même nom de Robert Garnier, imitée de la *Phèdre* de Sénèque, célèbre la liberté et la sérénité que procure la vie champêtre, par opposition aux troubles «sanguinaires» qui agitent les cités et au souci que génère la vie dans le monde :

Les monts et les forests me plaisent solitaires,
Plus que de vos citez les troubles sanguinaires.
Telle façon de vivre avoyent du premier temps
Nos peres vertueux, qui vivoyent si contens.
Et certes celui-là, qui s'escartans des villes,

⁹¹ Sénèque, *Hercule furieux*, dans *Tragédies*, t. I, Paris, «Les Belles Lettres», 1971, p. 8.

⁹² Horace, *op. cit.*, épode II, p. 201, v. 1-8. Voir aussi *Odes*, III, I, *op. cit.*, p. 94-96.

⁹³ Voir Raymond Lebègue, «Horace en France pendant la Renaissance», *Humanisme et Renaissance*, tome III, Paris, Droz, 1936, p.141-164, 289-308, 384-419. Voir également Montaigne, «Apologie de Raimond Sebond» : «J'ay veu en mon temps cent artisans, cent laboureurs, plus sages et plus heureux que des recteurs de l'université, et lesquels j'aimerois mieux ressembler.» (*Essais*, II, éd. Alexandre Micha, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 153-154).

⁹⁴ Raymond Lebègue, *op. cit.*, p. 150.

Se plaist dans les rochers des montagnes steriles,
 Et dans les bois feuillus, ne se voit point saisir,
 Comme les bourgeois font, d'un avaré desir.
 L'inconstante faveur des peuples et des Princes,
 L'appetit de paroistre honorable aux provinces
 Ne luy gesne le cœur, ni l'envieuse dent,
 Des hommes le poison, ne le va point mordant.
 Il vit libre à son aise exempt de servitude,
 N'estant de rien contraint que de son propre estude,
 Que de son franc vouloir, ne tremblant de souci
 Pour la crainte d'un Roy, qui fronce le sourci.
 Il ne sçait, innocent, que c'est un tas de vices
 Bourgeonnans aux citez qui en sont les nourrices.
 Il ne se couvre point le chef ambicieux
 D'un bastiment doré qui menace les cieux.
 Il n'a mille valets, qui d'une pompe fiere
 L'accompagnent espois et devant et derriere⁹⁵.

Hippolyte semble nostalgique d'un âge d'or où les «peres vertueux» n'étaient pas dominés par ces passions que sont l'envie et l'ambition. La topique pastorale contient ainsi, en filigrane, une critique acerbe de la vie de cour, «bourgeonnant» «d'un tas de vices», une dénonciation des «jeux de force où les caprices de la Fortune prennent nom d'ambition et de faveur⁹⁶».

Ainsi, la tragédie humaniste propose une vision socio-politique du monde où la puissance est source de péril, où l'on ne peut trouver que dans une vie modeste et champêtre le repos de l'âme. Face à une conception de la vie sociale qui peut paraître cruelle et injustifiée, il s'avère nécessaire d'apporter une justification morale à l'acharnement de la Fortune sur les Grands, justification dont les dramaturges humanistes vont trouver le germe chez Sénèque même.

⁹⁵ Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 1197-1218. Voir aussi *Porcie*, *op. cit.*, v. 283-354.

⁹⁶ Bernard Beugnot, *op. cit.*, p. 132.

Modèle éthique

Dieu s'oppose aux orgueilleux,
mais aux humbles il accorde sa
grâce⁹⁷.

Pour faire contrepoids à l'apparente injustice d'une Fortune qui ne s'acharne que sur les êtres d'exception, le chœur dans *Phèdre* de Sénèque fait de la Fortune l'instrument de la punition divine contre l'élévation des puissants : «craignant pour son ciel Jupiter vise tout ce qui s'approche de son séjour élevé⁹⁸». La chute des Grands rétablit ainsi un équilibre menacé entre le monde de l'homme et celui des dieux. Si Sénèque ne développe pas davantage ce modèle «éthique», les auteurs humanistes au contraire en feront l'un des fondements moraux de leurs œuvres, en fonction de l'exigence chrétienne d'humilité : la Fortune (ou Dieu) sanctionne la suffisance de l'homme causée par la contemplation de sa propre grandeur, comme en témoignent ces sentences tirées de *Marc Antoine* de Garnier : «Car rien ne desplaist tant, rien n'est tant odieux, / Entre les faits humains, qu'une arrogance aux Dieux. / Tousjours un orgueilleux, qui veut trop entreprendre, / Au lieu de s'avancer recevra de l'esclandre⁹⁹.» Les exemples abondent de cette interprétation chrétienne de l'*hybris*, qui mettent à profit le lexique de l'outrecuidance (présomption, curiosité) :

Qui veut trop haut ataindre, et s'ignorant soy-mesme
Pense comprendre en soy la deïté suprême,
Le chastiment des Dieux a-t-il pas meritte,
Pour sa presumption et curiosité?¹⁰⁰

⁹⁷ Pierre, «Première Épître», *La Bible*, Toronto/Montréal, Alliance Biblique Universelle/Le Cerf, 1977, p. 1668 [V, 5].

⁹⁸ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁹ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1410-1413.

¹⁰⁰ Jacques de La Taille, *Alexandre*, éd. Christopher N. Smith, Exeter, University of Exeter, 1975, v. 373-376.

La mécanique du renversement de fortune ne devient dès lors implacable qu'en raison de la faiblesse des hommes, dont les âmes, en situation de pouvoir, sont envahies par un orgueil et une ambition qui disputent à Dieu Sa toute-puissance¹⁰¹. La célèbre tirade de Nabuchodonosor, dans *les Juives* de Garnier illustre fort bien le délire mégalomane, l'outrecuidance du roi omnipotent :

Pareil aux Dieux je marche, et depuis le réveil
 Du Soleil blondissant jusques à son sommeil,
 Nul ne se parangonne à ma grandeur Royale.
 En puissance et en biens Jupiter seul m'égale :
 Et encores n'estoit qu'il commande immortel,
 Qu'il tient un foudre en main dont le coup est mortel,
 Que son thrône est plus haut, et qu'on ne le peut joindre,
 Quelque grand Dieu qu'il soit, je ne serois pas moindre.
 Il commande aux éclairs, aux tonnerres, aux vents,
 Aux gresles, aux frimats, et aux astres mouvans,
 Insensibles sujets : moy je commande aux hommes,
 Je suis l'unique Dieu de la terre où nous sommes¹⁰².

L'homme est soumis à un orgueil et une ambition qui, parce qu'ils trahissent une arrogance incompatible avec l'humilité chrétienne dont il doit faire preuve devant Dieu, apparaissent comme le moteur, la cause réelle de l'action néfaste de la Fortune :

Dieu rabaisse le cœur des Monarques hautains
 Qui s'egalent à luy, et qui n'ont cognoissance
 Que tout humain pouvoir provient de sa puissance¹⁰³.

Tousjours les vens d'une ame tonnerreuse
 Soufflent des mons la cime courageuse,
 Et pardonnans aux humbles Aubespins,
 Renversent bas l'orgueil des plus hauts Pins,

¹⁰¹ On retrouve chez Ronsard également ce rapport étroit entre une ambition démesurée et le renversement de fortune («Discours contre Fortune. À Odet de Colligny, cardinal de Chastillon», *op. cit.*, p. 399-409).

¹⁰² Garnier, *Les Juives*, *op. cit.*, v. 181-192. Voir aussi la tirade de César dans *Marc Antoine* (*op. cit.*, v. 1344-1371). Ces discours imitent celui d'Atrée dans *Thyeste* de Sénèque : «Je suis aux nues; je dépasse tout le monde et mon front superbe atteint les hauteurs du ciel.» (*op. cit.*, p. 121).

¹⁰³ Garnier, *Les Juives*, *op. cit.*, v. 930-932.

Tousjours la foudre à sa cheute ruyne
D'un fier palais la superbe machine¹⁰⁴.

Dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, c'est également l'orgueil et l'ambition, la démesure du «moi» qui déclenchent la mécanique de la fatalité contre Antoine et Cléopâtre : le mécanisme tragique (ce passage du bonheur au malheur) est «mis en marche par le renoncement de la raison¹⁰⁵». Dans une réplique à Octave, Proculée utilise la figure mythologique d'Encelade¹⁰⁶ pour illustrer cet orgueil démesuré :

L'orgueil et la bravade
On fait Antoine ainsi qu'un Ancelede,
Qui, se voulant encore prendre aux Dieux,
D'un trait horrible, et non lancé des Cieux,
Mais de ta main à la vengeance adextre,
Sentit combien peut d'un grand Dieu la dextre.
[...]
L'orgueil est tel qui d'un malheur guerdonne
La malheureuse et superbe personne¹⁰⁷.

Cette figure d'Encelade est particulièrement appropriée pour incarner l'orgueil humain, et plus spécialement le désir de se rapprocher des dieux, de concurrencer avec eux, désir à la source de la disgrâce de l'homme¹⁰⁸. Elle apparaît aussi dans la *Carthaginoise* de Montchrestien :

Mais bien-heureux aussi qui paisible demeure
Dans sa basse maison vivant à l'heure l'heure,
Non rongé par le soin de ces ambitieux,
Qui ne se bornans pas de la terre et des Cieux,

¹⁰⁴ André de Rivaudeau, *Aman, tragédie sainte*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz, 1969, v. 493-498.

¹⁰⁵ Françoise Joukovsky, «Le tragique dans la *Cléopâtre captive*», dans *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, t. I : *Moyen Âge-XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 349.

¹⁰⁶ Il est l'un des Géants qui attaquent les Olympiens.

¹⁰⁷ Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁸ «[...] vous serez comme des dieux possédant la connaissance du bonheur et du malheur» (*Genèse*, 3, 5). Cité en latin par Montaigne dans l'«Apologie de Raimond Sebond», *op. cit.*, p. 154.

De chaude frenaisie ont l'ame si malade,
Qu'ils osent bien marcher sur les pas d'Encelade¹⁰⁹.

L'action de la Fortune vise, en provoquant la chute des Grands, à ramener l'homme à sa place, à le confiner dans une humilité respectueuse envers son Créateur.

On retrouve également, dans les tragédies protestantes, cette punition de l'orgueil par Dieu. Dans *Jephté* de Florent Chrestien¹¹⁰, également, l'ange du prologue annonce les malheurs qui attendent Jephté, en soulignant que ces derniers sont envoyés par Dieu pour empêcher que ce dernier ne fasse preuve d'«audace» :

Et afin que Jephté ne mesure sa gloire,
Et ses forces aussi, selon cette victoire,
Que son cœur insolent ne s'enfle outre raison,
Il recevra dommage en sa propre maison,
Qui l'affligera tant, que l'insolente audace
N'aura plus dans son cœur aucunement de place!¹¹¹

¹⁰⁹ Montchrestien, *La Carthaginoise ou la Liberté*, op. cit., p. 57. Voir aussi dans Philone, *Josias*, le chœur des demoiselles de la reine Idida, en deuil depuis la mort de son mari : «À ces pleurs, moins sujettes / Et lamentables douleurs, / Sont champêtres logettes, / Petites cahuettes, / Que les palais royaux / (O grandeurs déplorables) / De tous côtés environnés de maux. / Tant plus qu'en degré haut / Assise est la maison / Que bien ferme on repute, / Vient à la fin sa chute / Avec un plus grand son, / Faisant un plus grand saut / Et plus grand bruit aussi qui tombe de plus haut, / Que l'état qui se tient humble en sa petitesse.» (*Josias*, éd. Rosanna Gorris, dans *La Tragédie française à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. Enea Balmas et Michel Dassonville, vol. 3, Florence/Paris, Olschki/PUF, 1986, v. 34-48).

¹¹⁰ *Jephté ou le vœu* de Florent Chrestien est une traduction de la tragédie latine, parue en 1554, de George Buchanan, humaniste protestant d'origine écossaise, professeur de grammaire au Collège de Guyenne, puis au Collège de Boncourt. *Jephtes sive Votum* connut, au cours du XVI^e siècle, une faveur exceptionnelle auprès des lettrés français. La pièce fut maintes fois rééditée et la traduction de Chrestien fut précédée de celle de Claude de Vesel en 1561. Cette tragédie raconte l'histoire, tirée du Livre des *Juges*, du sacrifice de la fille de Jephté, nommée Iphis par Buchanan en souvenir de l'Iphigénie d'Euripide. Jephté, chargé par son peuple de chasser les Ammonites des terres d'Israël, fait vœu au Seigneur de lui offrir en holocauste la première personne qui sortira de sa maison pour venir à sa rencontre, s'il remporte la victoire contre ses ennemis. Jephté vainc les Ammonites mais, à son retour, la première personne qui se présente à lui est sa fille. Après de nombreuses lamentations, il doit donc la sacrifier à Dieu. Le nœud de la tragédie tourne autour des conséquences funestes de la parole votive et du dilemme infernal auquel se trouve confronté Jephté : accomplir son vœu fait de lui un criminel; ne pas l'accomplir, un parjure.

¹¹¹ Chrestien, *Jephté*, op. cit., v. 67-72.

Cette punition de l'«insolence» fait écho aux châtimens, évoqués au début du discours de l'ange, envoyés par Dieu au peuple juif qui s'est rendu coupable d'outrecuidance en adorant de faux dieux :

Mais l'esprit des humains, qui jamais n'est modeste
Et qui ne peut user de médiocrité,
Est enflé par le vent de la prospérité :
Tant plus l'homme reçoit de faveur et de grâce
De la bonté de Dieu, tant plus grande est l'audace
De son aveugle esprit : l'orgueil haut et félon
Epoinçonne son cœur de son vain aiguillon.
[...] Dieu, voulant dompter l'outrecuidance
Des cœurs licencieux enflés d'orgueil en vain,
Leur envoie la guerre, ou la peste, ou la faim¹¹².

C'est «l'enflure» de l'âme humaine que Dieu veut punir, par la guerre, la peste et la famine.

Il ne faut guère s'étonner de cette mise au pilori de l'orgueil : le christianisme le considère en effet comme le plus grave des péchés capitaux. Le discours contre l'orgueil participe d'une affirmation de la petitesse de l'homme devant Dieu, d'une entreprise «d'humiliation» de l'humain dont on trouve des marques dans nombre d'œuvres de l'époque, à commencer par celle de Ronsard, pour qui Dieu «hait une ame ambicieuse et fiere¹¹³». Pour Montaigne également, la «présomption» est le principal vice de l'homme, inhérent à sa condition :

La presumption est nostre maladie naturelle et originelle. La plus calamiteuse et fraile de toutes les creatures, c'est l'homme, et quant et quant la plus orgueilleuse. Elle se sent et se void logée icy, parmy la bourbe et le fient du monde, attachée et clouée à la pire, plus morte et croupie partie de l'univers, au dernier estage du logis et le plus esloigné de la voute celeste, avec les animaux de la pire condition des trois; et se va plantant par imagination au dessus du cercle de la Lune et ramenant le ciel sous ses pieds. C'est par la vanité de cette mesme imagination qu'il s'egale à Dieu, qu'il

¹¹² *Ibid.*, v. 20-42.

¹¹³ Ronsard, «Response de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies de je ne sçay quels predicantereaux et ministreaux de Genève», *op. cit.*, p. 612.

s'attribue les conditions divines, qu'il se trie soy mesme et separe de la presse des autres creatures, [...]»¹¹⁴.

La présomption est ainsi rattachée par Montaigne au péché originel¹¹⁵, qui rend l'homme, tous les hommes, par essence, coupables.

Modèle justicier

De manière plus générale, ce sont les vices et les péchés de l'homme que Dieu, ou la Fortune, châtie. Le pécheur puni par Dieu constitue de fait une situation dramatique récurrente dans la tragédie humaniste. Dans *Marc Antoine*, Agrippe souligne qu'Antoine a fait preuve non seulement d'orgueil, mais aussi de «volupté», vices responsables de sa chute :

De son esprit hautain l'orgueil presomptueux,
Et de sa folle amour le soing voluptueux
L'ont justement perdu, qui par outrecuidance
Estima la Fortune avoir en sa puissance¹¹⁶.

Marc Antoine lui-même assume l'entière responsabilité de son malheur, en s'avouant coupable d'avoir cédé au péché de volupté, la Fortune et le Destin ne deviennent pour lui que des idées abstraites auxquelles l'homme a recours dans son ignorance :

Ce ne fut la Fortune à la face inconstante,
Ce ne fut du Destin la force violente,
Qui forgea mon malheur. Hé! ne sçait-on pas bien
Que c'est que l'un et l'autre, et qu'ils ne peuvent rien?
Fortune que lon craint, qu'on deteste et adore,
N'est qu'un evenement, dont la cause on ignore :
Encore bien souvent la cause on apperçoit,
Mais l'effet se decouvre autre qu'on ne pensoit.
La seule Volupté, peste de nostre vie,
Nostre vie, et encor' de cent pestes suivie,

¹¹⁴ Montaigne, «Apologie de Raymond Sebond», *op. cit.*, p. 118-119.

¹¹⁵ Olivier Millet, «De l'erreur au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle», *Travaux de littérature*, VIII, 1995, p. 63.

¹¹⁶ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1394-1397.

M'a filé ce desastre, estant d'homme guerrier,
Dés le commencement, devenu casanier [...]¹¹⁷.

L'on observe ainsi, dans certaines tragédies, un glissement significatif de la notion de Fortune à celle de Providence, plus à même d'incarner l'action justicière d'une puissance supérieure, glissement particulièrement sensible dans les tragédies religieuses.

Dans *les Juifves* de Garnier, c'est bien sûr la colère divine qui est à l'origine des malheurs du peuple juif¹¹⁸, mais cette colère a pour cause les péchés des personnages, comme le révèle le Prophète :

O Seigneur notre Dieu, ramolli ton courroux,
Rasserene ton œil, sois pitoyable et doux,
Nous t'avons offensé de crimes execrables
Et connoissons combien nous sommes punissables[...]¹¹⁹.

Le peuple juif est donc coupable d'une faute que «la dextre punissante» de Dieu châtie sévèrement. Cette faute est toutefois présentée comme quelque chose d'inéluctable, compte tenu de la nature même de l'homme, comme en témoigne cette interrogation désespérée du chœur à l'acte I : «Pourquoy Dieu, qui nous a faits / D'une nature imparfaits, / Et pecheurs comme nous sommes, / S'irrite si griefvement / Du mal que journallement / Commettent les pauvres hommes?¹²⁰» Les hommes sont en effet naturellement enclins au mal («Si tost que nous sommes nez / Nous y sommes adonnez : / Nostre ame, bien que divine / Et pure de tout mesfait, / Entrant dans un corps infet / Avec luy se contamine¹²¹») et Dieu seul peut les sauver par l'entremise de sa grâce : «Nul ne se peut empescher / En

¹¹⁷ *Ibid.*, v. 1140-1151.

¹¹⁸ Rappelons l'argument de cette célèbre tragédie de Robert Garnier. Sédécie, roi des Juifs, bien qu'ayant juré fidélité à Nabuchodonosor qui lui permet d'accéder au trône d'Israël, manque à sa promesse et s'allie au roi d'Égypte, ennemi de Nabuchodonosor. Ce dernier, après avoir assiégé Jérusalem, massacre les enfants de Sédécie et lui crève les yeux.

¹¹⁹ *Ibid.*, v. 7-10.

¹²⁰ *Ibid.*, v. 91-96.

¹²¹ *Ibid.*, v. 97-102.

ce monde de pecher, / Tant est nostre humaine race / Encline à se devoyer, / Si Dieu ne vient deployer / Sur nous sa divine grace¹²².» Le fait que sa nature imparfaite et pécheresse soit voulue par Dieu ne libère toutefois pas l'homme de sa responsabilité, car Dieu «deteste le vice, et le punist severe, / Quand il connoist sur tout que lon y persevere¹²³.» Les protagonistes de cette pièce affirment à maintes reprises leur croyance en la toute-puissance de Dieu et en son sage gouvernement des affaires du monde : «Dieu conduit toute chose, et du ciel il commande, / Nous n'avons rien mortels qui de luy ne depende. / Ces royales grandeurs dont on fait tant d'estat / Luy sont comme un roseau, de qui le vent s'esbat¹²⁴.» Et le roi Sédécie met en garde ceux qui nieraient l'existence même de la Providence :

Peuples qui mesprisez le courroux du grand Dieu,
Comme assis inutile en un celeste lieu
Sans cure des humains, ny des choses humaines,
Et qui prenez ses loix pour ordonnances vaines,
Helas corrigez-vous, delaissez vostre erreur,
Que l'exemple de nous vous apporte terreur¹²⁵.

Cette foi en la Providence divine n'empêche pas, cependant, l'évocation de la déesse Fortune par certains personnages : Sédécie, sa mère Amital et la Royne, femme de Nabuchodonosor¹²⁶ déplorent son influence néfaste et le caractère éphémère de «ses instables faveurs». À la fin du quatrième acte, les Juives comparent l'instabilité des faveurs de la Fortune au flux et reflux de l'océan¹²⁷. Si la Fortune est «muable», l'homme l'est également, soumis à sa constante influence. De fait, tout l'univers est caractérisé par le changement :

¹²² *Ibid.*, v. 103-108.

¹²³ *Ibid.*, v. 1395-1396.

¹²⁴ *Ibid.*, v. 1315-1318.

¹²⁵ *Ibid.*, v. 1277-1282.

¹²⁶ *Ibid.*, v. 1452, 587, 1603, 613-624 et 799.

¹²⁷ *Ibid.*, v. 1769-1772.

Rien d'arrêté ne se voit en ce monde,
 On y brouille tousjours,
 Le ciel, la terre, et la mer vagabonde,
 Se changent tous les jours¹²⁸.

L'orage et la tempête succèdent inexorablement à la sérénité d'un ciel «sans nuage» et d'une mer sans vague. Le bonheur que procure une victoire ne peut donc être que de courte durée, il n'est qu'un des «presens volages» de Fortune, «un don de Dieu / Qu'il peut reprendre¹²⁹» à tout moment. Car Dieu, qui «tout fait et defait¹³⁰» punit sévèrement tout méfait. La Fortune, «Qui de sa dextre part¹³¹», n'est donc que l'instrument de Sa juste colère. L'homme prudent, «Qui en malheur un meilleur temps espere, / En bon-heur craint tousjours¹³²» évite donc les écueils de l'orgueil et du désespoir, toujours punis par Dieu¹³³.

Cette tragédie de Garnier propose ainsi un syncrétisme des idées païennes et chrétiennes. La conception stoïcienne d'un univers ordonné par la régularité d'une Fortune qui, pour être changeante, n'en demeure pas moins très prévisible, comme les cycles de la nature (le bonheur succède inévitablement au malheur, et vice versa), fait place, au cours du texte, à la croyance chrétienne en une Providence omnipotente et punitive. Fortune devient alors l'incarnation abstraite de la justice de Dieu, elle est vidée de toute contingence, semblable en ceci à la représentation chrétienne qu'en avait donné Boèce dans sa *Consolation de Philosophie*.

La tragédie humaniste propose ainsi une vision morale du renversement des états qui fait du vice le catalyseur de la chute des royaumes, vision que l'on

¹²⁸ *Ibid.*, v. 1781-1784.

¹²⁹ *Ibid.*, v. 1802-1803.

¹³⁰ *Ibid.*, v. 1806.

¹³¹ *Ibid.*, v. 1810.

¹³² *Ibid.*, v. 1819-1820.

¹³³ Chez Ronsard, aussi, la Fortune est conçue comme l'instrument du châtement divin : «grande Déesse, à qui Dieu met és mains / Les verges pour punir les pechez des humains» («Discours contre Fortune, À Odet de Colligny, Cardinal de Chastillon», *op. cit.*, p. 403.)

retrouve dans certains traités de l'époque, dont le *Traité de la constance* de Guillaume du Vair :

Considérez je vous prie la ruine de tous les empires et de toutes les grandes villes, conférez leur commencement avec leur fin et vous jugerez leurs avènements dignes d'être favorisés pour leur vertu, secondés en leurs entreprises par cette sainte Providence; au contraire, vous confesserez que leur fin était juste et que leur vice avait comme forcé la justice divine de les ruiner¹³⁴.

La justice divine se manifeste par divers fléaux – guerre, pestes, famines – que la tragédie met en scène, mais qui font également, à l'époque des guerres civiles, le quotidien des hommes de la Renaissance. Parce qu'elle propose une lecture «justicière» de la chute des états, la tragédie nous renseigne ainsi sur le sentiment des hommes de ce siècle que les calamités qu'ils subissent sont des punitions de Dieu, sur l'impression que l'époque vécue est celle d'un paroxysme de la violence, sur la conviction que la société française est souillée de péchés¹³⁵. La seconde moitié du XVI^e siècle se caractérise en effet par un sentiment d'«effroi devant la corruption et l'infidélité collectives¹³⁶», dont on trouve l'écho dans certaines tragédies. Le chœur de *La Troade* fait ainsi la description d'un monde envahi par le Mal :

L'alme foy n'habite pas
Ici bas :
La fraude victorieuse,
L'ayant bannie, à son tour
Fait sejour
Sur la terre vicieuse.
Elle est remontee aux cieux
Radioux,
Avecques la belle Astree,
Ce faux siecle detestant,
Qui l'a tant

¹³⁴ Guillaume du Vair, *Traité de la constance*, éd. Jacques Flach et F. Funck-Brentano, Paris, L. Ienin, 1915, p. 109.

¹³⁵ Jean Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978, p. 259-303; Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion vers 1525 – vers 1610*, t. I, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p. 199.

¹³⁶ Denis Crouzet, *op. cit.*, p. 219.

Inhumainement outree.
 Jamais la desloyauté
 N'a esté
 Si grande en nous, qu'elle est ore :
 Nous sommes plus desloyaux
 Que les eaux
 Qui lechent la rive More.
 [...]
 Le pere va son enfant
 Estoufant,
 L'enfant estoufe le pere :
 L'espouse esteint à tous coups
 Son espoux,
 Et luy son espouse chere.
 Le frere assure n'est pas
 Du trespas
 En l'amitié fraternelle :
 L'hoste va l'hoste souvent
 Decevant
 En sa maison infidelle¹³⁷.

Ce chœur n'a pas d'équivalent chez Sénèque ou Euripide. Il nous semble y voir l'écho des inquiétudes contemporaines quant à l'état de corruption et de dégradation du monde, qui dépasse en horreur tout ce qui a précédé, en raison du caractère particulier des crimes commis : ce sont des crimes familiaux, où le père tue le fils, où l'épouse attaque l'époux. L'image est aussi présente chez Ronsard, dans sa diatribe contre le «monstre» de l'Opinion, responsable à ses yeux, des crimes des réformés :

Ce monstre arme le fils contre son propre pere,
 Le frere factieux s'arme contre son frere,
 La sœur contre la sœur, et les cousins germains
 Au sang de leurs cousins veulent tremper leurs mains;
 L'oncle hait son nepveu, le serviteur son maistre;
 La femme ne veut plus son mary reconnoistre;

¹³⁷ Garnier, *La Troade. Tragédie*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 1999, v. 2299-2334. Les termes qu'emploie Garnier rappellent ceux des almanachs catastrophistes dont la popularité fut démontrée par Denis Crouzet. En témoigne cet extrait de l'almanach de Claude Groslier (1556) : «le Sauveur viendra, cruel, plein d'ire, de fureur et d'indignation, pour mettre la terre en solitude [...]. Et qu'en signe de ce, les Estoilles ne rendront leur splendeur ne lumière, et si le Soleil s'obscurcira la lune n'aura apparence de lumière aucune : [...] le pere s'esleve contre le fils, le fils desrobe, vexe, bat et frappe les pere et mere, la fille est rebelle a la mere, le vilain au seigneur, le disciple au maistre.» (Cité par Denis Crouzet, *op. cit.*, p. 118-119).

Les enfans sans raison disputent de la foy,
Et tout à l'abandon va sans ordre et sans loy¹³⁸.

Ces crimes bouleversent l'ordre social, ils témoignent d'un monde renversé¹³⁹ où «tout va de pis en pis¹⁴⁰», formule employée par Ronsard et reprise par Garnier dans *Porcie* : le discours du philosophe Arée brosse en effet un portrait pessimiste des temps présents :

Ores voicy le temps auquel doivent les Dieux
Destruire courroucez ce monde vicieux,
A fin de r'engendrer une autre sorte d'hommes
Meilleurs et plus entiers que cent fois nous ne sommes :
[...]
Or ce siecle dernier où maintenant nous sommes,
Engendra detestable une semence d'hommes,
Qui, proclifs aux mesfaits, ne se proposent rien,
Quelque mechant qu'il soit, qu'ils n'entreprennent bien.
[...]
La Foy, la Charité, la Concorde amiable
Ont, contraintes, fuy ce monde abominable :
La Justice bannie est remontee aux cieux,
Et les autres vertus que nous prestoyent les Dieux :
Le desir de combatre, et la faim desireuse
D'amasser sans repos la richesse envieuse,
Ulcere nostre cœur : puis ceste ambition,
Ordinaire tyran de nostre affection,
Nous fait à droit, à tort, par diverses manieres,
Convoiteux, aspirer aux grandeurs Emperieres.
Le droict est violé, et dit-on qu'on ne doit,
Quand on veut dominer, avoir souci du droit.
Le monde perverti de jour en jour empire :
L'âge moins corrompu de nos peres fut pire
Que celuy des ayeux, le nostre en laissera
Quelque autre plus mechant qui le surpassera¹⁴¹.

Garnier expose une vision eschatologique de l'Histoire, l'humanité se dirigeant inéluctablement vers sa ruine, par l'accumulation de malheurs qui vont grandissant, en raison des vices qui la corrompent : rage guerrière, avarice, ambition. Cette vision pessimiste de l'humanité, qui va à l'encontre de l'image

¹³⁸ Ronsard, «Discours à la Royné», *op. cit.*, p. 548.

¹³⁹ Jean Delumeau, *Le Pêché et la peur. La Culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 143-152.

¹⁴⁰ Ronsard, *ibid.*, p. 548.

¹⁴¹ Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 721-790.

traditionnelle d'une Renaissance glorifiant l'excellence de l'homme, apparaît comme le reflet d'une époque caractérisée par un jugement découragé sur la nature humaine et sur la vie d'ici-bas¹⁴². L'homme ainsi marqué par le péché vit dans la nostalgie d'un âge d'avant la Faute, où, tel un Dieu terrestre, il vivait libre de passions, avant que la curiosité, avatar de l'orgueil, n'entraîne sa chute :

Les Chrestiens ont une particuliere cognoissance combien la curiosité est un mal naturel et originel en l'homme. Le soing de s'augmenter en sagesse et en science, ce fut la premiere ruine du genre humain; c'est la voye par où il s'est precipité à la damnation eternelle. L'orgueil est sa perte et sa corruption [...] ¹⁴³.

C'est du péché de curiosité dont se rend également coupable Saül, dans la tragédie de La Taille : ce dernier s'avère en effet non seulement coupable de désobéissance envers Dieu (car il n'a pas tenu compte de ses commandements, en épargnant le roi Agag), mais il fait également preuve de présomption en faisant appel à l'art magique de la sorcière d'Endor, bien que Dieu l'ait défendu¹⁴⁴. Le chœur rapproche d'ailleurs cette faute de Saül de celle des premiers hommes :

Que maudit soit l'inventeur
De la Magie premiere,
Et qui premier enchanteur
Trouva premier la maniere
D'ouvrir les portes aux choses
Que le Seigneur tenoit closes.
Car vrayement non moins nuit
Ceste Avant-science à l'homme,
Que le pernicieux fruit
De l'abominable Pomme¹⁴⁵.

¹⁴² Jean Delumeau, *Le Péché et la peur. La Culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 129. L'auteur brosse un portrait convaincant du pessimisme régnant dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Voir, par exemple, le jugement porté sur l'époque par Pierre Boaistuau dans son *Théâtre du monde* (1558) : «un tel siècle que le nostre, qui est si corrompu, dépravé et confict en toutes especes de vices et abominations qu'il semble proprement que soit retraits et l'esgout ou toute les immunditez des autres siecles et aages se soient venues espurer et vuyder» (cité par Jean Delumeau, *ibid.*, p. 137).

¹⁴³ Montaigne, «Apologie de Raimond Sebond», *op. cit.*, p. 164.

¹⁴⁴ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, dans *Saül le furieux. La Famine, ou Les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier, 1968, v. 462.

¹⁴⁵ *Ibid.*, v. 511-520.

La prégnance du mythe de Prométhée dans la tragédie du XVI^e siècle apparaît comme un «équivalent profane et poétique de l'idée de péché originel¹⁴⁶»; son évocation rappelle cet Âge d'or, «antidote à un sombre présent¹⁴⁷», où l'humanité n'était affligée d'aucun malheur, ni d'aucune calamité :

Pour avoir le caut Promethee
 Par fraude prins le sacré feu,
 Des grands Dieux la dextre irritee
 A le tas des malheurs esmeu,
 Et des tremblantes maladies,
 Qui vont avançant nostre fin,
 Pour punir nos mains trop hardies
 De faire un celeste larcin.
 Tousjours depuis la race humaine,
 Odieuse au ciel, n'a cessé
 De porter la poitrine pleine
 De mal l'un sur l'autre entassé:
 Maintenant le malheur espine
 De mille et mille afflictions
 Nostre ame, qui toute divine
 Vivoit franche de passions.
 Les guerres et leur suite amere
 Font icy de long temps sejour,
 Et la crainte de l'adversaire
 Augmente en nos cœurs nuict et jour.
 Nostre malheur tousjours empire:
 Moindre estoit hier nostre ennuy
 Qu'ores, et demain sera pire
 Que n'est encores ce jourd'huy¹⁴⁸.

On peut ainsi affirmer, avec Jean Delumeau, que «la Renaissance a passionnément rêvé d'un paradis perdu vers lequel une dure actualité la renvoyait sans cesse¹⁴⁹.» Les temps présents se caractérisent par un désordre sociopolitique «qui tousjours empire», par une ère de terreur et de destruction, qui présagent du Jugement

¹⁴⁶ Olivier Millet, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁷ Jean Delumeau, *Le Péché et la peur. La Culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁸ Garnier, *Marc Antoine, op. cit.*, v. 213-236. Ce passage est imité d'Horace, (*Odes*, I, III, *op. cit.*) qui lui-même reprend le mythe d'Hésiode, *Travaux et Jours*, v. 50 et sq.

¹⁴⁹ Jean Delumeau, *Le Péché et la peur. La Culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 140.

Dernier. L'époque est en effet celle de «l'attente de Dieu¹⁵⁰» et de son châtement, attente génératrice d'angoisse pour ceux qui ont à craindre la colère divine, mais source de joie pour les opprimés. Jean Delumeau et Denis Crouzet ont en effet montré à quel point l'imaginaire du XVI^e siècle est marqué par un sentiment eschatologique, par la certitude que la fin des Temps est proche, annoncée par d'innombrables signes : «Dans la Bible, [...], et la littérature apocalyptique qu'elle a engendrée, les signes avant-coureurs de cette fin du monde étaient les guerres, les discordes, le dérèglement de l'univers. Ces signes, ils étaient là¹⁵¹.» Cette vision eschatologique de l'histoire du monde, qui prend source dans le récit biblique, est soutenue par une conception linéaire du Temps : la Bible insiste en effet «sur un commencement et une fin complets du temps et de l'espace¹⁵²». À l'approche de l'Apocalypse, l'histoire du monde devient celle d'une accumulation croissante de malheurs, jusqu'à la destruction finale. Au dernier acte des *Juifves*, Garnier brosse un véritable portrait de cette fin du monde qui apparaît comme si proche¹⁵³, à travers le discours du Prophète, qui annonce la destruction prochaine de Babylone :

Comme foudres je voy les peuples d'Aquilon
 Descendre par milliers sur ton chef, Babylon.
 Je voy les morions esclatter sur leurs testes,
 Les scadrons herissez, faisant de leurs bouclairs
 Comme d'un ciel sortir un orage d'éclairs.
 Je les voy ja camper autour de tes murailles,
 Briser tours et rempars, rempli de funerailles
 Tes temples et maisons, tes vierges captivant,
 Et au sang des occis leurs chevaux abreuvant¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Bernard Gallina, «Notes sur le dernier acte des *Juives*», dans *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature française offerts à Enea Balmas*, tome I : *Moyen Âge-XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 303.

¹⁵¹ Daniel Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Dunod, 1997, p. 44.

¹⁵² Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 122.

¹⁵³ «L'intertexte apocalyptique brille par sa présence dans le dernier acte des *Juives*.» (Bernard Gallina, *op. cit.*, p. 302).

¹⁵⁴ Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, v. 2133-2142.

La destruction de Babylone sera suivie, prédit le Prophète, de la reconstruction de Jérusalem et de l'avènement du Christ, qui mettra fin aux épreuves de son peuple :

Le Soleil septante ans dessus nos chefs luira
 Tandis qu'en Babylon Israel servira :
 Mais le cours achevé de ces dures annees,
 Ses infelicitez se verront terminees.
 Un Roy Persan viendra, plein de benignité,
 Qui fera rebastir nostre antique cité,
 Ses tours s'eleveront et ses murailles fortes,
 Les portaux redressez se fermeron de portes :
 Et au temple devôt par nous redifié,
 Dique mieux qu'auparavant sera glorifié,
 Les autels fumeront de placables hosties,
 Et seront des faux Dieux nos ames diverties.
 Quelques siecles apres le Seigneur envoyra
 Son Christ, qui les pechez des peuples netoyra,
 Destruisans les Enfers, et desiré Messie
 Viendra pour mettre fin à toute Prophetie¹⁵⁵.

L'apocalypse est ici vécue comme une délivrance, le peuple juif ayant payé pour ses fautes par sa captivité en Babylone. Ne peut-on voir, dans les châtiments divins qui frappent les protagonistes tragiques, coupables d'orgueil et d'outrecuidance, une préfiguration eschatologique faisant écho au sentiment des hommes de la Renaissance de vivre un temps pré-apocalyptique? La tragédie serait ainsi l'illustration d'une culpabilité¹⁵⁶ profonde, du sentiment très net que l'histoire de l'humanité tire à sa fin (annoncée par des présages de toutes sortes), et que l'humanité vieillissante et corrompue doit consommer, enfin, sa destinée.

Modèle héroïque

On voit donc l'importance fondamentale du modèle justicier de la Fortune dans la tragédie humaniste, modèle qui favorise le glissement vers la construction

¹⁵⁵ *Ibid.*, v. 2157-2172.

¹⁵⁶ C'est la thèse que propose Olivier Millet dans son article «De l'erreur au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle» : les tragédies de Garnier et de Jean de La Taille se feraient «l'expression d'une inquiétude universelle, [...] reliée à une faute originelle et collective.» (*op. cit.*, p. 72).

d'un monde réglé par une Providence punitive. Ce modèle, déjà présent chez Sénèque mais que les dramaturges renaissants vont développer de manière exponentielle, présente toutefois des carences certaines, dans la mesure où la vertu et la pureté se voient parfois injustement punies. Ainsi, le chœur dans l'*Hippolyte* de Sénèque s'indigne de ce que ce dernier, bien que vertueux, soit châtié sans raison apparente et il en fait le reproche à Jupiter :

Pourquoi, toi qui règles ces immenses changements, toi qui assures l'équilibre des masses du vaste ciel et leur fais décrire leurs orbites, négliges-tu tant d'assister l'humanité et ne prends-tu pas le souci de récompenser les bons et de punir les méchants? Les affaires humaines sont livrées en désordre aux caprices de la Fortune; elle répand ses présents d'une main aveugle et protège les moins dignes; la chasteté est vaincue par le vice violent, la perfidie règne dans les cours des tout-puissants¹⁵⁷.

Le chœur distingue ainsi la Fortune de la Providence divine, et l'accuse de laisser proliférer le vice à la cour des rois. C'est le sentiment d'une injustice qui anime ce discours, car la Fortune accable ici un être supérieur, qui se distingue du commun des hommes par sa vertu et son courage. Dans *Hercule furieux*, également, l'on accuse la Fortune «inique¹⁵⁸» de s'attaquer aux âmes valeureuses, d'être «jalouse des héros courageux¹⁵⁹», comme Hercule, qui, par leurs immenses vertus, concurrencent les dieux. Mais, paradoxalement, c'est le renversement même de leur fortune qui permet aux âmes hautes de s'illustrer davantage : Hercule, sur le mont Cœta, fait preuve d'un courage si grand, d'une constance si extraordinaire, qu'il se taille une place auprès des dieux, comme en témoignent ses paroles mêmes : «grâce à ma vertu, il m'a été donné d'accéder au firmament et à la troupe des Immortels¹⁶⁰». «Jamais une valeur éclatante ne descend vers les ombres du

¹⁵⁷ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁵⁸ Sénèque, *Hercule furieux*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁰ Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, dans *Tragédies*, t. II, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1982, p. 209.

Styx», s'écrie le chœur à la fin de la pièce; «vous, vivez en gens de cœur et jamais les destins cruels ne vous entraîneront vers les ondes du Léthé, mais quand, vos jours achevés, votre heure suprême viendra, la gloire vous donnera accès au séjour des immortels¹⁶¹.» À qui sait faire preuve de courage devant le malheur, la gloire est donnée en récompense. Ainsi, la Fortune, en privilégiant des victimes puissantes et valeureuses, en les choisissant pour ces raisons mêmes, leur offre l'opportunité de s'élever davantage en faisant preuve de constance, «vertu virile, propre au seul sage en tant qu'il a atteint une position supra-humaine, celle de la divinité¹⁶²». La Fortune, en mettant le héros à l'épreuve, lui propose des apothéoses glorieuses. Ce modèle héroïque permet ainsi de combler les apparentes failles du modèle justicier que nous avons évoqué.

Pour Sénèque, malheureux même celui que Fortune n'a pas éprouvé, car les dieux

ont de lui une triste opinion; il ne leur a pas semblé digne de vaincre un jour la fortune, qui ne s'attaque pas aux lâches. [...] ce sont les plus braves qu'elle provoque en combat singulier; [...]. Les grands exemples sont donnés par la mauvaise fortune¹⁶³.

La Fortune est donc l'instrument qu'utilise la Providence pour mettre à l'épreuve les grandes âmes, qui doivent, en ces circonstances, faire la démonstration d'une constance inébranlable, qui «élève à ce faite suprême, si haut dressé hors de toute atteinte qu'il domine la fortune¹⁶⁴.» La chute permet ainsi, paradoxalement, l'élévation. Cette constance du sage, caractérisée par sa fermeté et sa pérennité, à l'image de celle de Dieu («Rien n'est durable, il n'y a qu'un seul Dieu qui ne soit perissable¹⁶⁵») s'oppose ainsi à l'inconstance de Fortune (ou de l'âme en proie

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶² Jacqueline Lagrée, *op. cit.*, p. 97.

¹⁶³ Sénèque, «La Providence», dans *Traité philosophiques II*, *op. cit.*, p. 13 et 15.

¹⁶⁴ Sénèque, «La Constance du sage», *ibid.*, p. 293.

¹⁶⁵ Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, v. 2127-2129.

aux passions), dont la mouvance fait écho à celle de l'univers («Rien n'est durable en ce monde. / Toujours sera trompé qui son espoir y fonde¹⁶⁶»).

Fortune s'attaque ainsi aux âmes «hautes», tout comme aux grands royaumes, elle les éprouve tout particulièrement. Ces grandes âmes s'efforceront de résister au désespoir et à la souffrance en adoptant une attitude constante et ferme. C'est la Vertu qui leur permettra d'affronter orages et tempêtes. Dans ce passage des *Lacènes* de Montchrestien, on voit la formulation, sous forme de lieu commun, d'une situation dramatique récurrente : l'homme faisant preuve de Vertu devant l'adversité :

De là nous apprenon que contre toute rage
La vertu se maintient sans endurer d'outrage.
Soient tous les vents du monde émeus pour l'esbranler,
On ne la voit iamais cà et là vaciller;
Mais plus ferme qu'un Roc elle est tousiours toute une
Aux orages divers qu'apporte la fortune¹⁶⁷.

La Vertu se caractérise par sa durée : elle rejoint Dieu dans la constance et l'éternité¹⁶⁸. L'homme vertueux, parce qu'il est conscient de la précarité de toute chose, pratique le mépris du monde, le détachement face aux biens temporels. C'est pourquoi il ne peut être ébranlé par les revers de fortune :

Soit ou qu'il se trouve enclos
De mille piques guerrieres,
Ou qu'aux ondes marinieres
Il soit assiegé des flots,
Sa face libre de crainte
Ne pallira point desteinte¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 876-877.

¹⁶⁷ Montchrestien, *Les Lacènes*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁸ Voir les réflexions de saint Augustin sur l'éternité de Dieu opposée au temps dans lequel évoluent les hommes : «Maintenant, "mes années s'écoulent dans les gémissements", et vous, ma consolation, ô Seigneur, mon Père, vous êtes éternel. Mais moi, je me suis éparpillé dans le temps, dont j'ignore l'ordre» (*Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 279-280 [livre XI, chapitre XXIX]).

¹⁶⁹ Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 689-694.

Aussi faut recevoir comme chose usagere
 Les revocables biens qu'elle [Fortune] preste legere
 Et ne s'en assurer, ny fonder son espoir,
 Comme dessus un bien qui ne puisse decheoir.
 Au contraire penser que rien n'est de duree
 Fors la seule Vertu, nostre hostesse assuree:
 Nous moderant de sorte en la prosperité
 Que ne soyons troublez d'une infelicité,
 Quand sur nous elle arrive, et ne prenant trop d'aise
 De la bonne Fortune, ennuy de la mauvaise¹⁷⁰.

Le stoïcisme prône le détachement face à l'instabilité du monde. Ainsi, contre l'inquiétude et le pessimisme que peuvent susciter les temps présents, contre l'angoisse et la peur que les signes du Ciel, annonciateurs de malheurs proches, peuvent provoquer, la *vertu* stoïcienne apporte l'apaisement, elle annihile l'angoisse eschatologique d'une communauté en proie à la peur. Elle permet d'affronter sereinement la peur de la fin, c'est-à-dire de la mort, en la présentant non pas comme le seuil du châtement infernal, mais, pour l'homme vertueux, comme un port calme, un asile face aux vicissitudes du monde :

Las que nous tourmente l'envie
 Et le desir de cette vie!
 Que ce nous est un fier bourreau
 Qui nous travaille et nous martelle
 D'une gesne perpetuelle,
 Que l'ignoble peur du tombeau!
 La mortelle Parque au contraire
 Nous offre un secours salutaire
 Contre tous les humains malheurs :
 Et nous ouvre sans fin la porte,
 Par où faut que nostre ame sorte
 De ses incurables douleurs.
 Quelle Deesse plus humaine
 Peut ensevelir nostre epine?
 Quel autre remede plus doux,
 Pour desaigrir nostre poitrine

¹⁷⁰ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 984-993. Cette lutte entre Vertu et Fortune sera un topos d'une très grande fécondité au XVI^e siècle, topos qu'Agrippa D'Aubigné, par exemple, traitera d'une manière fort originale dans le deuxième livre des *Tragiques*, intitulé «Princes». Voir à ce sujet le chapitre «"Fortune" et "Vertu" dans *Les Tragiques* d'Agrippa D'Aubigné : armature allégorique, prolongements symboliques et soubassements fantasmagoriques» dans l'ouvrage de Claude-Gilbert Dubois, *Mots et règles, jeux et délires. Études sur l'imaginaire verbal au XVI^e siècle*, Caen, Paradigme, 1992, p. 355-368.

De l'aspre tourment qui s'obstine
A nous torturer, avons-nous?¹⁷¹

Garnier introduit ici une modification importante au discours du chœur des *Troyennes* de Sénèque, discours qui nie l'immortalité de l'âme¹⁷². Il propose au contraire un portrait idyllique de l'au-delà, lieu libre de passions, qui permet le retour à une divinité perdue.

Les faveurs instables de la Fortune permettent ainsi de retrouver une gloire perdue : c'est par l'exercice d'une Vertu hors du commun que le héros tragique peut affronter la mort, Vertu qui lui confèrera une gloire éternelle. Ainsi, paradoxalement, si la Fortune punit l'orgueil et l'ambition, passions qui témoignent du désir de s'élever démesurément, de transgresser les frontières entre humanité et divinité, c'est dans l'abaissement et la chute que l'homme peut arriver à ce résultat, en recouvrant une gloire qui le haussera au-dessus du commun. Dans *La Sophonisbe* de Montreux, la dame d'honneur de la reine célèbre une vertu qui a permis à cette dernière d'accéder au divin¹⁷³ :

O royne venerable! O fait victorieux
Du pouvoir ennemy, du destin et des cieux.
O consance admirable! O superbe victoire
Qui arrache à la mort ton immortelle gloire. [...]
Royne, tu ne vis plus; ta main chaste et fidelle
S'est ouvert le chemin à la gloire immortelle

¹⁷¹ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1248-1265.

¹⁷² «[...] il ne reste ensuite plus rien nulle part de l'être qui a touché la rive des eaux par lesquelles jurent les dieux. [...] Il n'y a rien après la mort et la mort elle-même n'est rien. C'est la borne suprême de notre vertigineuse carrière; hommes cupides, quittez vos espoirs, hommes inquiets, quittez vos craintes : le temps avide et le chaos nous engloutissent. La mort est indivisible : mal inhérent au corps, elle n'épargne point l'âme.» (Sénèque, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p. 74).

¹⁷³ Montaigne dénie à la vertu stoïcienne le pouvoir d'élever l'homme au-dessus de l'humanité, pouvoir que seul Dieu possède : «Car de faire la poignée plus grande que le poing, la brassée plus grande que le bras, et d'esperer enjamber plus que de l'estandüe de nos jambes, cela est impossible et monstrueux. Ny que l'homme se monte au dessus de soy et de l'humanité : car il ne peut voir que de ses yeux, ny saisir que de ses prises. Il s'esleva, abandonnant et renonçant à ses propres moyens, et se laissant hausser et subslever par les moyens purement celestes. C'est à nostre foy Chrestienne, non à sa vertu Stoïque de pretendre à cette divine et miraculeuse metamorphose.» (*op. cit.*, p. 268).

Où tu marches aujourd'huy, et ton amour pieux
Doit estre mis au rang des sacrez demy-dieux¹⁷⁴.

Le suicide de Sophonisbe n'empêche pas sa déification, au contraire, il apparaît comme la marque d'un grand courage devant l'adversité, avis que partage Scipion :

O rare Sophonisbe, une gloire honorable
Est deüe à ton trespas qui n'a point de semblable.
O courageuse femme, exemple de vertu
Dont l'esprit n'a esté de frayeur combatu
En regardant le front de la mort qui cruelle,
En te faisant mourir, te fait vivre immortelle.
[...]
Or allons, Scipion, honorant la memoire
De cet acte parfait qui passe nostre gloire.
Imitons-le en vivant, et nous deviendrons dieux,
Si nous sommes autant braves et courageux
Que Sophonisbe fut dans la mort sans pareille
En celeste vertu nous remplist de merveilles¹⁷⁵.

La gloire touche au divin, car elle est promesse d'éternité, comme en témoignent les derniers moments de Cléopâtre, durant lesquels elle a fait preuve d'un courage hors du commun :

Ta Cleopatre, ainsi morte,
Au monde ne perira :
Le temps la garantira,
Qui desja sa gloire porte,
Depuis la vermeille entrée
Que fait ici le Soleil,
Jusqu'aux lieux de son sommeil,
Opposez à ma contrée,
Pour avoir, plustost qu'en Romme
Se souffrir porter ainsi,
Aimé mieux s'occire ici,
Ayant un cœur plus que d'homme¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Nicolas de Montreux, *La Sophonisbe*, éd. Donald Stone Jr., Genève, Droz, 1976, v. 2595-2608.

¹⁷⁵ *Ibid.*, v. 2725-2730 et v. 2753-2758.

¹⁷⁶ Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. 147.

La Vertu permet ainsi l'accès à la gloire, «seule echelle par les degrez de la quele les mortelz d'un pié leger montent au Ciel & se font compaignons des Dieux¹⁷⁷» : «Combien que la Fortune / T'ait coupé tes bons ans, / Et la Parque importune / La fleur de ton printemps, / Autant que leur envie / T'ont dérobé de vie, / Autan tu auras de renom / Qui éternisera ton nom¹⁷⁸.»

Cette gloire, le poète peut en être le dispensateur, par l'immortalité que confère l'écriture : pour l'Alexandre de Jacques de La Taille, c'est le texte même de son épitaphe qui se chargera d'immortaliser sa gloire, de la préserver contre les ravages du temps :

Rien que la mort me plaist : il m'ennuye de vivre,
Aussi bien je prevoy que ma gloire future,
Des jours que la mort m'oste, en prendra bien usure.
O quel brave Epitaphe! ô quel immortel los
Auré-je quand mon corps au tombeau sera clos!
J'oy, j'oy desja le bruit qui va cornant mes gloires,
Qui s'estendent plus loing que n'ont fait mes victoires¹⁷⁹.

Pour David, également, l'épitaphe qu'il écrira en l'honneur de son ami Jonathas, mort glorieusement, assurera la pérennité de son renom :

Mais un heur t'est resté,
C'est d'estre mort au milieu de l'armee
Changeant ta vie en une renommee
Que tu auras mourant pour ton païs.
Aumoins adieu, cher amy, je te dis,
Et garde encor nostre amitié, de sorte
Qu'apres ta mort elle ne soit point morte,
Qui de ma part vivra par l'univers
Tant qu'on verra l'Epitaphe, et les vers
Que j'en feray¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Joachim Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue francoyse*, Paris, Marcel Didier, 1961, p.136.

¹⁷⁸ Chrestien, *Jephté*, *op. cit.*, v. 1631-1638.

¹⁷⁹ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, v. 1090-1096.

¹⁸⁰ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, v. 1480-1489. On retrouve ici un *topos* omniprésent dans la poésie de la Pléiade. Voir Françoise Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néo-latine au XVI^e siècle, des Rhétoriciens à A. d'Aubigné*, Genève, Droz, 1969.

Cette gloire posthume que la poésie permet d'attribuer à la Vertu triomphatrice de la Fortune n'est ainsi possible que hors de la vie dans le monde, que dans un au-delà bienheureux. Cet optimisme, qui fait contrepoids au sombre tableau qu'offre la vie terrestre, n'est ainsi que bien relatif : ce n'est pas dans la tragédie humaniste que l'on trouvera la célébration de la puissance de l'homme *dans* le monde. C'est par la gloire que confère une mort héroïque que s'opère la transgression des limites entre humanité et divinité.

*

* *

La Fortune, traditionnellement inconstante et volage, symbole de la contingence du monde et, partant, de son absence de loi et de raison, est une figure qui, comme l'a relevé Jean Delumeau, fut, à la Renaissance, à l'origine d'une profonde angoisse¹⁸¹. Parce qu'elle véhicule l'idée que le monde est livré au hasard et à l'aléatoire, les dramaturges se sont efforcés de la rationaliser en proposant une Fortune à plusieurs visages, à la fois l'instrument du châtement de l'orgueil et de l'ambition des Grands et le catalyseur par lequel la vertu peut s'illustrer et revendiquer le statut de «divine». Les modèles ontologique, socio-politique, éthique, justicier et héroïque de la Fortune, modèles présents chez Sénèque, offrent un contrepoids à l'irrationalité et au chaos que Fortune incarne traditionnellement. Les dramaturges ont dû toutefois composer avec certaines exigences morales et théologiques du christianisme, exigences qui les ont amenés à développer, beaucoup plus que chez Sénèque, certains de ces modèles. Le modèle éthique sera favorisé par l'exigence chrétienne d'humilité : la Fortune se

¹⁸¹ Jean Delumeau, *Le Pêché et la peur. La Culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 172-189.

charge en effet de rappeler à l'homme sa petitesse, son abjection devant Dieu, en s'attaquant tout particulièrement à l'orgueil et à l'ambition, passions qui trahissent chez l'homme l'illusion de sa propre grandeur. Le modèle justicier sera stimulé par la conception chrétienne du péché, par le discours biblique de la culpabilité du peuple élu, ainsi que par l'imaginaire apocalyptique qui domine la période des guerres de Religion : les dramaturges voient en elle l'instrument du châtement divin, préfigurateur du Châtiment dernier. Quant au modèle héroïque, il sera nourri par la croyance chrétienne en la justice divine, qui récompense le bien et punit le mal dans l'au-delà. Cette croyance favorise dès lors l'attitude sereine et courageuse des vertueux face à la mort : c'est par son humilité et sa résignation face à celle-ci que l'homme peut mesurer sa vraie valeur, en opposant aux rigueurs de la Fortune une Vertu à caractère divin.

La tragédie humaniste est ainsi le lieu d'une tension, propre à la pensée renaissante¹⁸², entre d'une part la conscience chez l'homme de sa propre abjection, de sa condition de pécheur, et, d'autre part, le désir de glorifier la part de divin en lui, de saluer son excellence et sa grandeur, remarquables par l'exercice, dans l'adversité, d'une Vertu divine qui lui confère une gloire posthume. C'est ainsi uniquement dans la mort que l'homme peut recouvrer sa dignité perdue.

¹⁸² Comparer en effet la position de Nicolas de Cues, qui s'efforce de glorifier l'excellence de l'homme («Car l'homme est Dieu, mais non absolument, puisqu'il est homme. Il est donc un Dieu humain. L'homme est aussi le monde, mais il n'est pas toutes choses par contraction, puisqu'il est homme. Il est donc homme-microcosme, c'est-à-dire un monde humain. Le royaume même de l'humanité circonscrit donc Dieu et le monde entier de sa puissance humaine. L'homme peut donc être Dieu humain et être Dieu humainement, il peut être ange humain, bête humaine, un ours ou un lion humain, ou quoi que ce soit d'autre» (cité par Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, traduit par Pierre Quillet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 115), avec celle de Montaigne : «Cette infinie beauté, puissance et bonté, comment peut elle souffrir quelque correspondance et similitude à chose si abjecte que nous sommes, sans un extreme interest et dechet de sa divine grandeur?» (Montaigne, *op. cit.*, p. 188).

Chapitre 3

Divination et prière

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'univers de la tragédie humaniste est dominée par une force sacrée (Fortune, Destin ou Providence) qui agit dans le monde et en règle le mouvement en fonction d'un principe d'alternance entre bonheur et malheur. Ce renversement de fortune, que l'homme est tenté d'attribuer à la malignité de cette force sacrée, s'avère de fait la punition d'un vice, ou la sanction d'une outrecuidance qui menace l'équilibre des rapports entre le monde humain et le monde divin. Les puissances sacrées à l'œuvre dans les tragédies, telles des Némésis, abattent toute démesure susceptible de bouleverser l'ordre du monde. À l'inverse, l'homme frappé par l'inconstance de la Fortune, peut accéder, en affichant une constance et une Vertu héroïque, à une gloire qui touche au divin. Les rapports entre humanité et divinité s'inscrivent ainsi selon un axe d'échange vertical, qui sera à l'œuvre également dans deux topiques fondamentales de la tragédie renaissante : le discours divinatoire et la prière.

Les tragédies du XVI^e siècle illustrent en effet la façon dont la parole divinatoire, écho du Verbe divin, et la prière, «forme oratoire de l'âme¹» qui s'élance vers Dieu, organisent et problématisent les rapports de l'homme avec le sacré et sont tributaires, à cet égard aussi, d'une double tradition gréco-latine et biblique. Toute une topique de la divination et de l'oraison se déploie ainsi dans

¹ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, p. 88.

un échange entre le monde et l'au-delà, où humanité et divinité engagent un difficile dialogue tragique.

Divination

Et, quant au conseil de Dieu, il est inscrutable, sinon en tant qu'il déclare quelquefois sa volonté par inspiration : comme il a fait aux Prophètes, leur faisant voir plusieurs siècles auparavant la chute des Empires et Monarchies, que la postérité a très bien avérées².

À l'instar des tragédies antiques, où est mise en œuvre une tension entre l'action héroïque et la parole prophétique³, la tragédie humaniste s'avère thématiquement et structurellement façonnée par la divination. Elle s'avère, à cet égard, représentative d'une certaine conception du monde, et se fait l'écho des problèmes théologiques qui intéressent le public du XVI^e siècle. En effet, la Renaissance verra débattre, parmi d'innombrables questions, celle de la divination : qu'elle soit naturelle ou artificielle⁴, inspirée par Dieu ou par le démon, exercée par d'authentiques prophètes ou par des charlatans, la «prognostication» passionne les esprits, et non les moindres⁵. À partir des ouvrages fondateurs de l'Antiquité païenne et chrétienne (*De la divination* de Cicéron, l'*Histoire naturelle* de Pline,

² Jean Bodin, *Les Six Livres de la République*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», 1993, p. 341.

³ Voir les analyses du théâtre de Sophocle par Rebecca W. Bushnell, *Prophesying Tragedy: Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.

⁴ La divination «naturelle» est celle qui opère sans l'intervention active d'un sujet (les songes et les prophéties), alors que l'autre est dite «artificielle» car ses signes doivent être interprétés (prodiges, entrailles des victimes, vol des oiseaux, etc.) (Cicéron, *De la divination*, éd. Gérard Freyburger et John Scheid, Paris, Les Belles Lettres, 1992 [I, 6, 11-12]).

⁵ Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'Insolite au XVI^e siècle, en France*, Genève, Droz, 1977. Voir aussi *Divination et controverse religieuse en France au XVI^e siècle*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1987.

ou *la Cité de Dieu* de saint Augustin, pour ne nommer que ceux-là), les œuvres de Marsile Ficin, de Pic de la Mirandole, de Pompanazzi, de Dolet, de Calvin, de Peucer et d'autres théoriciens alimentent un débat où partisans et adversaires de la divination en discutent la valeur, en déterminent la portée philosophique ou théologique, ou encore proposent des classifications des divers signes, présages, prodiges et monstres auxquels on prête des vertus prémonitoires. Les œuvres littéraires elles-mêmes portent les traces de ces débats : si Rabelais fait de la divination une critique lucide dans le *Tiers Livre*, où il tente de séparer le bon grain de l'ivraie, si Montaigne s'efforce de la dénoncer⁶, Agrippa D'Aubigné se réclame du prophétisme pour légitimer le projet et la nature des *Tragiques*⁷, et c'est un Ronsard «à l'écoute des signes⁸» qui incarnera la figure renaissante du poète-prophète. La divination étend ses ramifications dans la vie sociale, où les superstitions forment le tissu des croyances populaires : Denis Crouzet a bien montré que la première moitié du siècle se caractérise par la «représentation d'un Temps d'accumulations de signes, qui sont autant de messages de Dieu avertissant l'humanité qu'elle est en situation liminale, comme Babylone quand le Créateur lui infligea Sa fureur⁹». Les almanachs et autres livres d'astrologie, par leur «fonction de divulgation d'un devenir morbide¹⁰», contribuent à créer un climat «d'angoisse eschatologique», à bâtir l'«imaginaire d'un temps de malheur et d'épouvante¹¹» qui a pour origine l'«obsession de la Faute et de l'infidélité à

⁶ Voir Montaigne, «Des prognostications», *Essais*, I, *op. cit.*, p. 81-84.

⁷ Voir l'étude de Marguerite Soulié, *L'Inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa D'Aubigné*, Paris, Klincksieck, 1977, et l'article d'Elliott Forsyth, «Le message prophétique d'Agrippa D'Aubigné», *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XLI, 1979, p. 23-39.

⁸ L'expression est de Jean Céard, elle chapeaute le chapitre VIII de son ouvrage (*op. cit.*, p. 192).

⁹ Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion*, tome I, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹¹ *Ibid.*, p. 113.

Dieu¹²». Cet imaginaire eschatologique aura des implications politiques : la cour de France, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, témoignera en effet d'un grand intérêt pour ce qui touche aux présages et à l'astrologie, notamment grâce à Nostradamus :

L'on sait qu'en quelque sorte une consécration officielle lui fut accordée quand, en 1556, il fut reçu à la Cour, et quand, lors de leur tour de France, Catherine de Médicis et Charles IX vinrent le consulter, en novembre 1564, à Salon [...] ¹³.

La cour baigne dans une atmosphère prophétique qui ne sera pas sans conséquence sur la place et la fonction du genre tragique en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Brantôme raconte d'ailleurs, à ce propos, un événement fort significatif. En 1556, trois années à peine après le triomphe de la représentation de *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, la cour de France assiste, dans la ville de Blois, à la représentation somptueuse de la *Sophonisbe* du Trissin, traduite et adaptée en français par Mellin de Saint-Gelais à la demande expresse de Catherine de Médicis; celle-ci, nous dit Brantôme, «aymoit fort à voir jouer des comedies et tragedies¹⁴». Mais dans les années qui suivent, le malheur s'abat sur la cour : Henri II et François II meurent dans des circonstances dramatiques et la France est plongée dans les guerres de Religion. Ainsi, les malheurs annoncés par le contenu des tragédies (morts des Grands, guerres et calamités, revirements de fortune), malheurs dont la nature se rapproche étrangement du catalogue des catastrophes annoncées dans les almanachs de l'époque¹⁵, se réalisent; la tragédie

¹² *Ibid.*, p. 112.

¹³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴ Brantôme, «Second Discours sur la Reyne, Mere de nos Roys derniers, Catherine de Medicis», dans *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, Paris, Gallimard, 1991, p. 36 [1^{ère} éd. : 1665].

¹⁵ Denis Crouzet cite un extrait évocateur de l'almanach de Pierre Turrel de 1533, qui, à partir des signes célestes, prédit des «maladies incogneus», «des grandes pestes mortifères, des«meurtres entre le commung peuple», «la mort des princes et nobles effusions de sang

joue dès lors la fonction de récit prémonitoire. Après la mort d'Henri II, Catherine de Médicis interdit la représentation de tragédies à la cour et leur préfère des spectacles au contenu rassurant et à mise en scène brillante, car

despuis *Sofonisba*, [...] très-bien représentée par Mesdames ses filles et autres Dames et Damoiselles, et Gentilshommes de sa Court, [...], elle eust opinion qu'elle avoit porté le malheur aux affaires du Royaume, ainsin [sic] qu'il succeda; elle n'en fist plus jouer, mais ouy bien des commedies et tragi-commedies¹⁶.

L'anecdote, pour être isolée, n'en demeure pas moins savoureuse et lourde de sens. Le spectacle tragique, parce qu'il reproduit sur le théâtre la geste des Grands, semble investi aux yeux du pouvoir royal d'une puissance maléfique : il annonce, détermine même le cours de l'histoire. Perçu comme miroir¹⁷, il imite les «actions» que jouent Rois et Princes sur la scène du monde, et partant les préfigure aussi. Il éclaire, par le détour plus ou moins obligé du passé, le présent et l'avenir.

Nombreuses, d'ailleurs, sont les préfaces et les pièces liminaires qui invitent le lecteur ou le spectateur à établir ce parallèle entre les tragédies de la scène et les tragédies de la réalité; et plus d'un dramaturge de l'époque a puisé dans l'actualité politique la matière de ses tragédies¹⁸, proposant ainsi une lecture de l'histoire récente à travers le prisme de la forme tragique, poème, déplore Robert Garnier, «trop propre aux malheurs de nostre siecle¹⁹». Véhiculant une

mortalité (...) mutation de royaumes et changemens d'iceulx» (*op. cit.*, p. 114).

¹⁶ Brantôme, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷ Voir Donald Stone Jr., *op. cit.*, p. 15-17.

¹⁸ Voir Jacques Chocheyras, «La Tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et de Henri IV», *Études sur Étienne Dolet. Le Théâtre au XVI^e siècle. Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, publiées à la mémoire de Claude Longeon, éd. Gabriel-André Pérouse, Genève, Droz, 1993, p. 161-173.

¹⁹ Garnier, «À Monseigneur de Rambouillet», dans *Œuvres complètes. Porcie. Cornélie*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 146 [1^{ère} éd. : 1574].

conception de l'histoire qui trouve ses sources dans les tragédies gréco-latines autant que dans les textes bibliques, la tragédie de la Renaissance se veut à la fois spéculaire et oraculaire.

Miroir politique, le spectacle tragique se voit ainsi attribuer un pouvoir prophétique. Pour Catherine de Médicis, la représentation de la *Sophonisbe* du Trissin s'avère porteuse d'un message oraculaire. Mais ce n'est qu'à la mort du roi que ce message prend son sens, et que la représentation tragique apparaît comme prémonitoire, car «dans la mesure où [la parole de l'oracle] révèle à l'avance l'avenir, posé comme irrémédiable, elle est [...] obscure et ambiguë; on ne la comprend en général que trop tard, quand l'événement lui-même s'est chargé, hélas, de vous éclairer²⁰.» La tragédie n'acquerra valeur de *signe* prémonitoire qu'après la mort du roi, et du coup, le sens qu'on peut lui attribuer deviendra limpide : elle est symbole de mort, de destruction et de bouleversement politique. L'ambiguïté du signe prophétique est ici illustrée : il n'acquiert sa valeur prémonitoire que par l'événement qu'il est chargé d'annoncer. Ainsi, il apparaît moins comme un symbole de connaissance que de *re*-connaissance.

Si Catherine de Médicis voit dans la représentation tragique un présage funeste, la formulation à l'avance du destin irrévocable de la famille royale, accordant dès lors à ce spectacle valeur de signe annonciateur, c'est que la reine appartient à un monde

où s'entrecroisent de toutes parts des signes ayant une signification cachée. Un univers où toute chose, tout être, toute force est comme une voix pas encore comprise, une parole en suspens dans l'air; où tout mot prononcé a des échos et des résonances innombrables²¹.

²⁰ Jean-Pierre Vernant, «Parole et signes muets», dans *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, 1974, p. 23.

²¹ Eugenio Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 123.

L'homme de la Renaissance voit en effet le monde comme un ensemble de signes à déchiffrer, la Nature comme un réservoir de symboles et de messages qui lui sont adressés; elle parle un langage qui fait sens, où tout n'est que «correspondances», pour employer le mot de Baudelaire, et d'où sont bannis l'absurde et le désordre. Rien, en effet, n'est plus étranger à l'univers de la Renaissance que l'idée même du fortuit, du non-sens, de l'absence de signification : tout est à lire, donc à interpréter, même si le sens à donner à ce langage du monde est sujet à discussion. Les uns, disciples de Plin, verront dans les prodiges dont la Nature foisonne les manifestations de sa grande puissance, par laquelle elle avertit les hommes des malheurs qui se préparent ou réagit à ceux qu'ils provoquent²². Saint Augustin adaptera la philosophie de Plin aux exigences du christianisme et verra dans les prodiges, qu'il définit comme des faits qui se produisent contre le cours habituel des choses, «des signes par lesquels Dieu montre sa présence, et sa puissance²³» : la Nature porte dès lors la marque du Verbe divin. D'autres, partisans de la philosophie stoïcienne, feront du prodige l'un des maillons de la chaîne du destin, un signe annonciateur d'un événement déterminé²⁴. Les prodiges, reconnus comme signes, font ainsi relais entre les hommes et une instance supérieure, Nature, Destin ou Dieu : s'ils ne sont pas toujours porteurs d'une *révélation*, ils s'avèrent toujours *signifiants*, marques d'une présence suprahumaine.

Les tragédies humanistes feront écho à cette vision du monde, par une réelle fascination pour la divination sous des formes diverses, laquelle aura pour fonction *d'ins-crire* («écrire dans») la présence d'une transcendance, par des

²² Jean Céard, *op. cit.*, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

signes venus d'un au-delà supra ou infra-humain, par une parole surnaturelle ou encore par une *Écriture* d'origine divine. Le spectateur d'une tragédie humaniste, sursaturée de signes qui annoncent le dénouement, est celui y qui a accès d'emblée : ces signes sont pour lui transparents. Il est spectateur d'une opacité réservée aux seuls personnages. *Voir, entendre, lire* sont ainsi les opérations auxquelles ils doivent se livrer (avec plus ou moins de succès) pour traduire et interpréter le langage céleste.

Les sources de l'Antiquité

C'est dans les modèles tragiques de l'Antiquité gréco-latine que les dramaturges trouveront d'abord matière à développer cette topique de la divination, modèles qui font écho à la réflexion philosophique et théologique sur le sujet. Les Grecs anciens ont valorisé la divination orale, à laquelle ils ont attribué une double fonction : la parole du prophète inspiré et celle de l'oracle ont non seulement valeur «de conseil, d'engagement ou de mise en garde au seuil de l'action», mais «elles impliquent [aussi] une véritable omniscience, fondée sur un don de double vue, un contact direct avec l'invisible et l'au-delà²⁵», qui permet la prédiction du futur. Conseil et dévoilement de l'avenir sont donc les deux raisons pour lesquelles les Grecs vont solliciter les oracles sur des questions d'ordre religieux ou politique, bien que l'influence de la divination en matière de politique ait été limitée, en raison d'affrontements entre devins et philosophes²⁶. Chez les Romains se pose le problème, sur lequel se penchera Cicéron, de la croyance même en la divination. L'auteur du traité *De la divination*, (adversaire de la divination) oppose les arguments de Marcus à ceux de Quintus, qui incarne le

²⁵ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

point de vue stoïcien partisan de la divination. Quintus y définit la divination comme étant «la prédiction et la connaissance anticipée des événements que l'on tient pour fortuits²⁷». Elle est étroitement liée à la notion de destin, car

dès l'origine le monde a été ainsi constitué que telle chose déterminée fût précédée par tel signe déterminé, qu'on le trouve dans les entrailles des victimes, dans les opérations des oiseaux, les foudres, les prodiges, les étoiles, les rêves ou les paroles des fous²⁸.

La fonction de prédiction attribuée à la divination semble avoir préséance sur celle de consultation, comme si on devait se contenter d'apprendre ce que le sort réserve, sans pouvoir rien y changer. Mais il ne faut pas oublier que la liberté humaine est compatible, pour les Stoïciens, avec la notion de destin : si tous les événements sont déterminés par des causes immédiates, celles-ci ne sont qu'adjuvantes à une cause principale (la liberté), qui réside en l'agent lui-même²⁹. Cela leur permet d'affirmer que la providence révèle l'avenir pour donner l'occasion à ceux qu'elle prévient de *réagir* à une situation donnée :

cela, me paraît-il, confirme, et même avant tout, que la providence des dieux veille sur les choses humaines : c'est la divination, qui se manifeste en bien des lieux, bien des affaires, bien des circonstances, dans la vie privée, mais surtout dans la vie publique. Les haruspices discernent et les augures prévoient bien des choses; les oracles, les prophéties, les songes, les prodiges en dévoilent beaucoup; et grâce aux connaissances ainsi acquises, bien souvent des décisions sont prises, des avantages créés et aussi des dangers évités. Ce pouvoir, qu'il soit acquis par l'art ou inné, a été certainement donné à l'homme par les dieux en vue de la connaissance de l'avenir³⁰.

²⁷ Cicéron, *De la divination*, op. cit., p. 45 [I, 5, 9].

²⁸ *Ibid.*, p. 66 [I, 52, 118].

²⁹ «Ainsi, la liberté, cause principale, mais qui ne s'exerce que sous l'impulsion d'une cause adjuvante liée à la totalité des causes antécédentes, pouvait-elle s'insérer sans contradiction dans l'enchaînement universel du destin.» [Pierre-Maxime Schuhl, «Notice» du *Traité du destin* de Cicéron, dans *Les Stoïciens*, t. I, Paris, Gallimard, 1962, p. 472.

³⁰ Cicéron, *De la Nature des Dieux*, dans *Les Stoïciens*, t. I, op. cit., p. 466 [II, LXV, 163-164].

Les dieux agissent sur les affaires humaines, et grâce à cette communication verticale que permet la divination, «des décisions sont prises», «des dangers évités»; c'est dire que les Stoïciens voient la divination comme un instrument mis entre les mains des hommes par les dieux, une puissance qui leur permet, du moins *en principe*, de prendre la bonne décision en vue d'une conclusion heureuse. Toutefois, le spectacle tragique, comme nous aurons l'occasion de le voir, semble troubler l'exercice même de ce pouvoir, ou le dévier, pour illustrer l'aveuglement des hommes et leur incapacité à choisir la bonne voie.

*

* *

Dans le théâtre antique, les moyens par lesquels s'exerce la divination, d'une grande diversité, relèvent des deux grandes catégories, traditionnelles depuis Platon³¹, de la divination artificielle et de la divination naturelle³². Les dieux, par des oracles, des augures ou des prodiges que les devins (tels Tirésias³³ et Calchas³⁴) s'efforcent d'interpréter, font connaître leurs volontés, dictent leurs ordres ou dévoilent l'avenir aux hommes. La prêtresse Cassandre³⁵, lorsqu'elle est inspirée des dieux, entre dans un délire qui lui permet aussi de prédire les événements futurs, délire dont le prodige produit des effets dramatiques indéniables. Ce sont parfois les héros mêmes qui consultent directement les oracles dont ils s'efforcent de décrypter le sens (l'oracle de Delphes³⁶, le chêne

³¹ Dans *Phèdre*, Platon oppose le délire d'origine divine, qu'il appelle divination (*mantikè*), à l'art de connaître l'avenir par les oiseaux et les autres signes, qu'il nomme l'art augural (*oiônistikè*), pour souligner la supériorité de l'une sur l'autre. [*Le Banquet. Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 123].

³² Voir note 4.

³³ *Antigone* et *Œdipe Roi* de Sophocle; *Les Phéniciennes* d'Euripide.

³⁴ *Ajax* de Sophocle, *Iphigénie à Aulis* d'Euripide et *Les Troyennes* de Sénèque.

³⁵ *Les Troyennes* et *Andromaque* d'Euripide; *Les Troyennes* et *Agamemnon* de Sénèque.

³⁶ *Œdipe Roi* et *Électre* de Sophocle; *Électre* et *Les Phéniciennes* d'Euripide; *Œdipe* de Sénèque.

aux mille voix³⁷ ou la cendre prophétique d'Isménos³⁸). Le songe, qui donne au rêveur une prescience de l'avenir et dans lequel apparaît parfois une «ombre», est présent dans l'*Électre* de Sophocle (le songe de Clytemnestre³⁹) et dans l'*Hécube* d'Euripide (l'ombre de Polydoros apparaissant en songe à Hécube⁴⁰). C'est toutefois chez Sénèque que le songe prémonitoire et l'apparition d'une ombre venue de l'au-delà sont le plus exploités (l'apparition d'Hector en songe à Andromaque l'apparition de l'ombre de Laïus dans *Œdipe*, l'ombre de Thyeste au début d'*Agamemnon*, l'ombre d'Agrippine et les deux songes dans *Octavie*⁴¹). D'autres prodiges qui font irruption dans la nature, tels les mouvements de la flamme lors des sacrifices divinatoires, l'aspect des entrailles des victimes⁴² ou encore l'apparition d'une comète⁴³, font également office de signes prémonitoires.

Abondance et diversité des signes

Cet éventail fort diversifié de procédés divinatoires, puisés dans les modèles de l'Antiquité (tragédies, mais aussi des épopées comme l'*Énéide*, et des récits historiques – Plutarque, Dion Cassius –), sera largement mis à contribution

³⁷ Sophocle, *Les Trachiniennes*, dans *Tragédies*, éd. Paul Mazon et René Langumier, Paris, Gallimard, 1973, p. 76; Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, *op. cit.*, p. 191. À Dodone, le chêne aux mille voix est le truchement par lequel Zeus fait entendre sa volonté.

³⁸ Voir Sophocle, *Œdipe Roi*, dans *Tragédies*, éd. Paul Mazon et René Langumier, Paris, Gallimard, 1973, p. 186. Fils d'Apollon Isménos, Isménos avait à Thèbes un autel ou l'examen des cendres permettait de prédire l'avenir.

³⁹ Sophocle, *Électre*, dans *Tragédies*, éd. Paul Mazon et René Langumier, Paris, Gallimard, 1973, p. 253.

⁴⁰ Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, p. 136-137.

⁴¹ Sénèque, *Les Troyennes*, dans *Tragédies*, t. I, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1971, p. 76-77; *Œdipe*, *op. cit.*, p. 27-28; *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 48-50; *Octavie* (L'ombre d'Agrippine (*op. cit.*, p. 238-240), le songe d'Octavie (*ibid.*, p. 220) et celui de Poppée (*ibid.*, p. 242-243)).

⁴² Sénèque, *Œdipe*, *op. cit.*, p. 16-18.

⁴³ Sénèque, *Octavie*, *op. cit.*, p. 224.

dans la tragédie humaniste, au point où l'on peut voir en elle le portrait d'un monde plein des marques d'un Dieu invisible, mais non «caché». On est frappé, par la quantité et la diversité des procédés divinatoires que les tragédies de la Renaissance contiennent : il n'est pas rare, en effet, de constater l'évocation ou la présence, dans une même tragédie, des divers types de divination artificielle ou naturelle, créant un effet de surabondance de signes. Songe, apparition d'une ombre, vision prophétique et prodiges dans la nature se superposent, et les personnages insistent eux-mêmes sur le foisonnement de signes extraordinaires qui témoignent d'une communication avec une force supérieure. Au deuxième acte d'*Alexandre* de Jacques de La Taille, un prophète chaldéen avertit le monarque qu'il mourra s'il ne fuit pas la ville de Babylone, car une vision lui a révélé la menace qui pèse sur lui : «Las! qui est cestuy là que je voy qui s'appreste, / Furieux, contre vous? Quelle main qui conspire? / Quels bruvages brassez?⁴⁴» Il lui rappelle également l'apparition d'autres prodiges tout aussi inquiétants, dont Alexandre a lui-même été témoin quelque temps auparavant :

[...] n'avez vous pas veu des signes plus de mille,
 Qui vous ont menacé de mort en ceste ville?
 Ne vous souvient il plus du prophete Calan,
 Disant qu'il vous verroit en ce lieu dedans l'an?
 Ne vous souvient il pas du songe qu'avoit eu
 Daire, la nuit qu'il veit Alexandre vestu
 De ses accoustremens, mais aussi tost qu'il vint
 Dans le temple de Bel, il ne sçeut qu'il devint?
 Est il pas vray qu'alors, qu'en Judée vous fustes,
 Et que des Hebreus les Prophetes vous leustes,
 Vous veistes en iceux comme la destinee
 En Babylonne avoit vostre mort assignee?
 Ne vit on pas nagueres une guerre mortelle

⁴⁴ Jacques de La Taille, *Alexandre, op. cit.*, v. 254-256. Chez Plutarque, Alexandre ne fait pas cas des «quelques devins Chaldeiens qui luy conseilloyent et l'admonestoient qu'il n'entrast point dedans Babylone» (Jacques Amyot, *Deux vies parallèles*, Paris, La Renaissance du Livre, [s.d.], p. 98). Plutarque ne fait toutefois pas mention d'une querelle entre ces prophètes et Aristarque.

De corbeaus animez, à coup de bec et d'aeles
 Predire vostre perte, et les dissensions
 Qui viendront après vous? Et l'un de vos Lyons,
 Qu'un Asne deschira, qu'est-ce qu'il pronostique,
 Sinon que vous mourrez par quelque domestique?
 Et l'Homme qui naguere envoyé de Sarape,
 Avec le Diadème, et la royalle cappe,
 Dedans un tronc fut veu quelque temps sans mot dire,
 Ne presageoit il pas la fin de vostre Empire?⁴⁵

Outre sa propre vision, c'est la profusion («plus de mille») des signes prémonitoires qui alarme le prophète : aux vaticinations d'autres prophètes (la vision du prophète Calan et les prévisions des prophètes hébreux) s'ajoutent les songes (ceux de Daire et d'Alexandre lui-même) ainsi que les augures tirés de l'observation du comportement des bêtes (le combat des corbeaux, le lion déchiré par l'âne). Tout l'univers, dès le début de la tragédie, parle de malheur et de destruction, et annonce le dénouement de l'intrigue : la tragédie s'avère ainsi la «chronique d'une mort annoncée». On retrouve la même abondance et la même diversité des procédés divinatoires dans la *Didon se sacrifiant* de Jodelle : Enée évoque lui aussi de nombreux signes dont il a été témoin, et qui l'engagent à quitter Carthage en lui faisant miroiter son destin glorieux :

[...] les oracles saints d'Apollon Cynthien,
 Et les sorts de Lycie, et le Saturnien,
 Qui d'un destin de fer nostre fortune lie,
 Me commande de suivre une seule Italie.
 [...]
 Souventesfois Cassandre, en changeant de visage,
 Toute pleine d'un Dieu qui mesloit son langage
 De mots entrerompus, et dont les saints efforts
 La faisoient forcener pour les pousser dehors,
 Nous avoit dit qu'après la Troyenne ruine,
 Après les longs travaux soufferts en la marine,
 Je viendrois replanter nostre regne et mon los

⁴⁵ Jacques de La Taille, *op. cit.*, v. 397-418. L'auteur a puisé aussi chez Plutarque ces signes annonçant la mort d'Alexandre : le philosophe Calan aurait prédit, au moment de mourir, qu'il verrait bientôt Alexandre à Babylone (Amyot, *op. cit.*, p. 95). Arrivé aux portes de la ville, Alexandre aurait été témoin d'un combat de corbeaux et de la mise à mort d'un lion par un âne (*ibid.*, p. 99). Un homme étrange se serait également assis sur son trône, coiffé du bandeau royal et vêtu de la robe du roi (*ibid.*, p. 99).

En la terre qui tient Saturne encore enclos?
 Te dy-je pas qu'ainsi les effroyans oracles,
 Les songes, les boyaux et les soudains miracles
 Des cheveux de mon fils, mesmement le discours
 Que le bon Helenus me fit sur tous mes jours,
 Voire jusqu'à la voix de la salle Harpye,
 Appelloient à ce but ma travaillante vie?⁴⁶

C'est sur la foi de ces prodiges qu'il prend la ferme décision de quitter Carthage et d'abandonner Didon. La sœur de Didon sera également le témoin de nombreux présages. Elle raconte à Barce, dans un long passage, de sinistres songes qui lui font craindre pour la vie de Didon, songes qui s'accompagnent également d'autres présages :

[...] sans cesse m'effroyent
 Les signes monstrueux que les Dieux m'en envoient :
 Ce qu'en dormant aussi mes songes me font voir,
 Trouble mes sens, esmeus d'un pareil desespoir.
 Le Songe est fils du Ciel, et bien souvent nous ouvre
 Ce qu'encore le temps dessous son aile couvre.⁴⁷

Anne rêve qu'un feu, qu'elle a elle-même allumé, embrase la maison; elle rêve également qu'une biche, atteinte par une flèche décochée par un chasseur semblable à Apollon, vient mourir à ses pieds. Elle rêve enfin que la Renommée, «salle, maigre, hideuse», sonne un «piteux chant» sur les tours de Carthage et que de sa trompe sort «et sang et feu⁴⁸». La signification de ces songes en apparence obscurs est suffisamment évidente pour qu'Anne n'ait pas à les expliquer pour le bénéfice des spectateurs : ils annoncent clairement la mort de Didon (la biche),

⁴⁶ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, dans *Œuvres complètes II*, éd. Enéa Balmas, Paris, Gallimard, 1968, p. 169-171. Dans *L'Énéide*, Enée ne mentionne que l'Apollon de Gryna, les oracles de Lycie et les messages de Mercure pour justifier, auprès de Didon, sa décision de quitter Carthage. [Virgile, *L'Énéide*, *op. cit.*, p. 98.]

⁴⁷ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, p. 201. Ce passage est inventé par Jodelle. Chez Virgile, c'est Didon elle-même qui est troublée par des songes où «elle se voit toujours seule, abandonnée, toujours accomplissant sans suite un long trajet et cherchant les Tyriens sur une terre déserte.» La nuit, elle croit également entendre «la voix et les cris d'appel de son mari» (*op. cit.*, p. 101).

⁴⁸ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, p. 202.

causée par sa passion (le feu et la flèche) pour Enée (le chasseur), ainsi que la désolation de Carthage. Le caractère prémonitoire de ces songes est par ailleurs amplifié, voire cautionné par l'apparition d'autres présages :

De mes songes encor je ne m'effroirois point,
Si rien plus grand n'estoit à mes songes conjoint.
J'ai veu, ces jours passez, sur le haut du chasteau,
Signe fatal de mort, croüasser maint corbeau,
Le hibou porte-mort, l'Orfraye menassante,
Et la voix du Corbeau dessus nous croüassante,
Ne me chanter que mal, et m'a fait frissonner.
Le vin que ce matin en sang j'ay veu tourner,
Aumoins ce m'a semblé, lors qu'en la coupe sienne,
Didon sacrifiant à Junon gardienne,
Le tenois pour espandre aux cornes du Taureau,
Outre ce jour hideux, m'est un effroy nouveau :
Car tout ce jour Phebus a sa face monstree
Telle, comme je croy, que quand le fier Atree
Fist bouillir les enfans de son frere adultere,
Leur faisant un tombeau du ventre de leur pere.
Encores, outre ce temps embrouillé, l'on oit bruire
La mer plaintive aux bords, et sembler nous predire
Que les Dieux, qui jamais rien constant ne permettent,
Envoyent sur nos chefs ce que leurs feux promettent.
Mesme cest arc en ciel Iris Thaumantienne,
Messagere à Junon, de ce lieu gardienne,
Apparoissoit tout hier de noir sang toute teinte,
Non pas de cent couleurs, comme elle souloit, peinte⁴⁹.

Encore ici, c'est l'accumulation des signes qui est inquiétante en soi, de même que la nature de ces derniers : ces prodiges sont en effet des messages sinistres de la Nature, sinistres parce que contraires à l'ordre du monde, corbeau, hibou et orfraie se joignant au soleil, à la mer et au ciel pour annoncer la douleur et la mort de Didon. L'inhabituel et l'étrange (soleil cachant sa face, mer plaintive, arc-en-ciel noir) font office d'avertissements, comme si l'univers mimait, par le désordre

⁴⁹ *Ibid.*, p. 203. Chez Virgile, c'est plutôt Didon qui est témoin de certains de ces prodiges : lors d'un sacrifice, «elle a vu (horreur indicible) se noircir l'onde sacrée et se changer en un sang impur le vin du sacrifice. [...] et souvent il lui sembla ouïr au haut des terrasses le hibou solitaire pousser en gémissant son chant funeste et traîner sa voix en une plainte prolongée.» (*op. cit.*, p. 100-101). On voit que Jodelle a exploité ce passage en augmentant le nombre des présages, dont l'accumulation amplifie la crainte d'Anne, développant du même coup le potentiel pathétique de sa tirade.

qui s'y insinue, le désordre intérieur des personnages, la passion à l'origine de leur destruction. L'évocation d'un phénomène explicitement emprunté à la tragédie de Thyeste (le soleil qui, de honte, se voile le visage⁵⁰) surcharge le drame de Didon d'un intertexte tragique qui a également valeur de signe prémonitoire, ce qui en augmente d'autant plus la portée funèbre; parce que le soleil agit comme dans *Thyeste*, son comportement acquiert une *double* signification tragique : tragique parce qu'il est le signe d'un dévoiement de la nature, tragique aussi parce qu'il renvoie directement à l'une des histoires les plus affreuses du répertoire théâtral de l'Antiquité.

Plusieurs autres tragédies de l'époque se distinguent par les nombreux procédés divinatoires qu'elles contiennent, de même que par leur diversité⁵¹. C'est dans cette abondance et dans cette diversité de la divination que réside l'une des particularités de la tragédie de la Renaissance, en ce qu'elles témoignent d'une vision du monde spécifique et d'une esthétique théâtrale singulière. C'est par cette diversité que l'on constate en effet l'entrelacement entre la Nature, les Dieux et les hommes, le tissu de correspondances entre monde céleste, monde sublunaire et monde infernal : si les visions des prophètes et les prodiges de la Nature sont les voies par lesquelles Dieu s'adresse aux hommes, les ombres rappellent «sur la scène française moderne les pouvoirs et les horreurs de l'enfer païen⁵²». Ces ombres apparaissent parfois dans les songes des personnages. Par

⁵⁰ «[...] le ciel lourd s'étonne d'être désert et dans un état qui n'est ni le jour ni la nuit. Qu'est ceci? La voûte du ciel, ébranlée par des secousses de plus en plus fortes, semble crouler; un brouillard plus opaque que les plus épaisses ténèbres se forme; la nuit s'est cachée dans la nuit; tous les astres se sont enfuis.» (Sénèque, *Thyeste*, *op. cit.*, p. 125).

⁵¹ Voir, entre autres, *La Soltane* de Bounin, *César* de Grévin, *Saül le furieux* et *La Famine, ou les Gabéonites* de La Taille, *Hippolyte* de Garnier et la *Cléopâtre captive* de Jodelle.

⁵² Olivier Millet, «L'ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre», dans *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Jean-Claude Arnould, Pierre Demarolle et Marie Roig Miranda, Paris, Champion, 1995, p. 163.

ces songes, de même que par les «pressentiments» qui les envahissent, les personnages touchent au sacré par leur prescience de l'avenir. Ainsi, dans un rapport de similitude entre microcosme et macrocosme, l'univers de la tragédie est, à l'image du Monde, «couvert de signes qu'il faut déchiffrer [...]. Connaître sera donc interpréter : aller de la marque visible à ce qui se dit à travers elle, et demeurerait, sans elle, parole muette, ensommeillée dans les choses⁵³». Cette conviction s'avère omniprésente dans la littérature renaissante. Ronsard ne voit-il pas, dans l'apparition de «sectes nouvelles» et de «monstres difformes» à son époque, un «signe seur qu'incontinent la terre / Doit soustenir la famine et la guerre⁵⁴»? Car,

[...] Dieu qui tout ordonne
 Par signes tels tesmoignage nous donne
 De son courroux, et qu'il est irrité
 Contre le Prince, ou contre la Cité,
 Où le peché s'enfuit devant la peine :
 D'exemples tels la Bible est toute pleine⁵⁵.

L'homme, pour lire le Monde, doit donc apprendre à comprendre et à traduire le langage des choses, qui font d'ailleurs toujours sens. Nature, Cieux, Enfers : tout concourt à construire un univers signifiant. Pressentiments, prodiges, songes, apparition d'ombres et visions des prophètes sont autant de phénomènes divinatoires auxquels les protagonistes tragiques prêtent une attention terrifiée, car ils parlent le langage de l'au-delà.

⁵³ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 47.

⁵⁴ Ronsard, «Prognostiques sur les misères de nostre temps», *op. cit.*, p. 594.

Typologie des signes

Corps humain et prodiges

La passion peut provoquer chez les personnages tragiques un bouleversement physiologique à valeur prophétique⁵⁶. Ainsi, chez Porcie, avant qu'elle n'apprenne la mort de son mari, «une froide crainte / S'est depuis quelque temps en [s]a poitrine empreinte, / Qui [lui] gele les os, et peureuse [lui] fait / Soupçonner maugré [elle] que Brute soit desfait⁵⁷», crainte que les événements viendront confirmer. Au moment de mourir, certains héros ou héroïnes s'exaltent en des vaticinations que la proximité même de la mort semble favoriser. Car «la fureur dernière / Prophetise souvent⁵⁸», affirme une Didon mourante mais rageuse, au moment où elle révèle à Enée sa destinée, ainsi que le sort réservé à Rome. Les visions se succèdent, aussi, chez Alexandre agonisant, des images de sang et de morts qui lui font dire à ses proches, au moment d'expirer : «O que de maux je voy / Tomber dessus vous tous!⁵⁹» Tout se passe comme si les personnages, dans l'adversité, accédaient à un ordre sacré : le malheur les grandit, la passion à son paroxysme les magnifie, elle les élève au-dessus du commun, les investit de pouvoirs surnaturels. Leur corps devient *parlant*⁶⁰, véhicule d'un sens lisible, à l'image du cosmos ou de la Nature dont les composantes forment l'alphabet d'une langue supérieure. Cela seul suffit peut-être pour qu'on voie en eux des «monstres», c'est-à-dire, au sens propre du terme, des «prodiges», des

⁵⁵ *Ibid.*, p. 594.

⁵⁶ Nous reviendrons sur ce don prophétique que procure la passion dans les deux derniers chapitres.

⁵⁷ Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 607-610.

⁵⁸ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, p. 210-211.

⁵⁹ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, v. 1131-1132.

⁶⁰ L'expression est empruntée au titre de l'ouvrage de Lucie Desjardins, *Le Corps parlant. Savoir et représentation des passions au XVII^e siècle*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval; Paris, L'Harmattan, 2000.

êtres dont la nature extraordinaire les place en marge de la société et de l'espèce. Le corps des passionnés apparaît ainsi comme un signe à interpréter, par eux-mêmes ou par quelqu'un de leur entourage, un présage d'un désordre à venir, à l'image de celui qui l'envahit. Le corps est à lire, car il est le microcosme d'une Nature et d'un cosmos conçus, eux aussi, comme des livres. Envahi par la passion, il apparaît ainsi comme une préfiguration de la catastrophe tragique, il porte les marques d'un dénouement lisible à qui sait en lire le langage, tout comme la Nature, dont les prodiges (comètes, soleil obscurci, omniprésence des oiseaux rapaces) sont autant de stigmates à valeur prémonitoire. Ces deux «corps» (Homme et Nature) portent ainsi en eux les traces d'une puissance supérieure, d'un ordre qui les transcende. Sur la surface du monde se dessine ainsi, comme en une mise en abyme, le scénario tragique.

Songes prémonitoires et apparitions surnaturelles

De fait, tous les signes de la tragédie, parce qu'ils sont prémonitoires, peuvent être lus comme des mises en abyme du genre lui-même. À cet égard, le songe prémonitoire s'avère particulièrement efficace de par sa qualité même de «récit»: il projette en effet dans l'esprit du rêveur, comme sur un écran, la représentation tragique qu'il anticipe. L'*Hippolyte* de Garnier est particulièrement représentatif de ce procédé. Le héros raconte, dans une tirade de soixante-six vers, un songe que l'on ne retrouve ni chez Euripide, ni chez Sénèque, et dans lequel il est attaqué par un lion⁶¹. Les détails de ce rêve renvoient de manière explicite au récit de la mort d'Hippolyte au cinquième acte, comme l'a signalé James Dauphiné⁶². Le lion est décrit dans ces termes :

⁶¹ Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 157-222.

⁶² James Dauphiné, «Le songe d'Hippolyte dans l'Hippolyte de R. Garnier», dans *Le Songe à la*

Le plus fort et massif, le plus espouventable
 Qui jamais hebergeast au Taure inhospitable.
 Ses yeux estoient de feu, qui flamboyent tout ainsi
 Que deux larges tisons dans un air obscurci.
 Son col gros et charnu, sa poitrine nerveuse,
 S'enfloyent herissonnez d'une hure crineuse :
 Sa gueulle estoit horrible, et horribles ses dents
 Qui comme gros piquets apparoissoyent dedans⁶³.

Le monstre responsable de la mort d'Hippolyte aura des traits semblables :

Il avoit d'un Taureau la redoutable forme,
 De couleur azuré, son col estoit couvert
 Jusques au bas du front d'une hure à poil vert :
 Son oreille estoit droite, et ses deux cornes dures
 Longues se bigarroyent de diverses peintures :
 Ses yeux estinceloient, le feu de ses naseaux
 Sortoit en respirant comme de deux fourneaux :
 Son estomac espois luy herissoit de mousse,
 Il avoit aux costez une grand'tache rousse :
 Depuis son large col qu'il eslevoit crineux,
 Il monstroit tout le dos doublement espineux⁶⁴.

On peut voir, dans la structure du songe lui-même, un résumé de la tragédie entière, les étapes du rêve (cadre, protagonistes, fuite du héros, combat et mort) reproduisant en raccourci les cinq actes de la tragédie (exposition, personnages, fuite d'Hippolyte, combat et mort) :

Dans l'ordre de la poétique, Garnier a recherché une «mise en abyme» de sa tragédie par les étapes du songe. On remarque en effet que les cinq mouvements du songe peuvent illustrer, donner une image saisissante des cinq actes de la tragédie : le songe serait un miroir de la tragédie, un emblème de cette dernière⁶⁵.

Le récit-rêve agit ainsi, au sein même de la tragédie, comme un signe funeste, comme une «représentation» maléfique: Hippolyte est «spectateur» d'un avenir

Renaissance, éd. Françoise Charpentier, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1987, p. 192.

⁶³ Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 173-180.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 2028-2038.

⁶⁵ James Dauphiné, *op. cit.*, p. 193.

qu'il appréhende, mais contre lequel il ne peut rien. Le rêveur, dans la tragédie humaniste, ne serait-il pas, par le fait même, un homologue du «spectateur» des tragédies de la Renaissance, lequel voyait, dans la geste des personnages qu'il observait, un reflet de sa propre vie, de son propre destin? La tragédie renvoie ainsi à elle-même par le détour du surnaturel, le rêve faisant office de «miroir» tragique. Dans *Jephté* de Florent Chrestien, le songe de Storge, dont elle devine qu'il lui annonce la mort de sa fille, a également valeur de mise en abyme :

Je voyoy, ce me semble une bande de lous
Furieux, enragez, escumans de courrous,
Cruellement armez de pattes remparees,
Courir sur un troupeau de brebis esgarees,
Qui estoyent sans pasteur, lors j'apperçoy un chien,
Qui estoit du troupeau fidelle gardien,
Qui fit fuir les lous d'une course hastive :
Luy mesme revenant vers la troupe craintive
De ces simples brebis, sur moy vint à courir,
M'en arrachant du sein une qu'il fit mourir⁶⁶.

L'allégorie est limpide : Jephté (le chien fidèle gardien) combat les Ammoniens (les loups), mais, par un funeste vœu, doit sacrifier sa propre fille (la brebis que protège Storge). Et Storge sera, elle aussi, impuissante à empêcher la catastrophe à venir. Ce procédé de mise en abyme de la tragédie par le rêve apparaît dans plusieurs autres tragédies⁶⁷, et fonctionne au moins jusque dans le *Polyeucte* de Corneille, où le songe de Pauline préfigure la mort du héros⁶⁸.

⁶⁶ Chrestien, *Jephté*, *op. cit.*, v. 117-126. Ce songe n'apparaît pas dans l'épisode biblique (*Juges*, XI). Buchanan, dont Chrestien traduit la pièce, s'est inspiré d'Hécube dans la tragédie du même nom d'Euripide pour la construction du personnage de Storge : Hécube aussi fait un songe avant la mort de Polyxène, mais ce dernier n'est pas raconté de manière détaillée (*Hécube*, *op. cit.*, p. 136).

⁶⁷ Voir, entre autres, celui de Calpurnie dans *César* de Grévin, de Moustapha dans *la Soltane* de Bounin, de D'Oppède dans *la Tragédie du sac de Cabrières*, de Rezeze dans *la Famine* de La Taille, d'Alexandre dans la pièce de Jacques de La Taille, de Cléopâtre dans la pièce de Jodelle, d'Anne dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle également, d'Andromaque et d'Hécube dans *la Troade* de Garnier, d'Andromaque dans *Hector* de Montchrestien... Le rêve de Moustapha, dans *la Soltane* de Gabriel Bounin, est unique en ce sens qu'il projette au rêveur sa vie après sa mort : tel Enée dans sa descente aux Enfers, Moustapha, accompagné du Dieu «Mahom», visite en songe un Paradis bucolique où se retrouvent «ceux qui n'ont craint cruellement mourir» et «ceux

Le discours d'une ombre au seuil de la tragédie, – situation dramatique typiquement sénèque⁶⁹) –, joue également un rôle de mise en abyme. Deux situations sont possibles. La première est celle où l'ombre apparaît aux spectateurs lors d'un prologue et, en même temps, à un personnage en train de rêver. Au premier acte de *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, l'ombre d'Antoine prédit qu'« Avant que ce Soleil qui vient ores de naistre, / Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge, / Cleopatre mourra⁷⁰ ». Seule sur la scène, l'ombre s'adresse ici d'abord au spectateur, elle a pour fonction de le mettre dans le «secret des dieux», en lui révélant d'emblée, avant même l'apparition des autres personnages, le dénouement de la pièce. La nature de ce phénomène surnaturel diffère ainsi de celle du songe, en ce que ce dernier a nécessairement pour témoin

qui chagement ont vécu cete vie / Sans meurdres, sans larcins, sans rancœur, et envie» (*La Soltane*, éd. Michael Heath, Exeter, University of Exeter, 1977, v. 1733-1736). Le songe déborde le cadre du spectacle tragique, en faisant voir au spectateur son propre futur : il apparaît ainsi comme la préfiguration du devenir humain.

⁶⁸ Dans son rêve, Sévère, son ancien amant, lui annonce la mort de son mari : «Porte à qui tu voudras la faveur qui m'est due, \ Ingrate, m'a-t-il dit; et ce jour expiré, / Pleure à loisir l'époux que tu m'as préféré.» (Corneille, *Polyeucte*, dans *Œuvres complètes*, éd. André Stegmann, Paris, Seuil, 1963, v. 230-232). Pauline voit ensuite en songe se dérouler devant ses yeux le meurtre de Polyeucte, qui prendra à l'acte V la forme du martyr : «A ces mots, j'ai frémi, mon âme s'est troublée, / Ensuite des chrétiens une impie assemblée, / Pour avancer l'effet de ce discours fatal, / A jeté Polyeucte aux pieds de son rival. / Soudain à son secours j'ai réclamé mon père. / Hélas! c'est de tout point ce qui me désespère, / J'ai vu mon père même, un poignard à la main, / Entrer le bras levé pour lui percer le sein. / Là ma douleur trop forte a brouillé ces images, / Le sang de Polyeucte a satisfait leurs rages, / Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tué, / Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribué. / Voilà quel est mon songe.» (*ibid.*, v. 233-245). Le rêve de Pauline «imite» les circonstances de la mort de Polyeucte, jusqu'au refus de «montrer», par souci de bienséance, l'acte de mise à mort lui-même («Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tué»).

⁶⁹ Voir, par exemple, le long monologue de l'ombre de Thyeste, dans *Agamemnon* de Sénèque, qui révèle à l'avance au public les épisodes de la pièce : «Agamemnon, le roi des rois, le chef des chefs, dont mille vaisseaux suivaient le pavillon en couvrant de leurs voiles la mer de Troade, revient, après deux lustres solaires, vainqueur d'Ilion – pour tendre sa gorge à son épouse! Bientôt la maison sera inondée du sang de l'autre frère : épées, haches, armes, tête royale coupée d'un coup formidable par la hache à deux tranchants, je vous vois : déjà le crime est imminent : déjà la trahison, le meurtre, le carnage : [...]» (*op. cit.*, p. 50). Voir également le discours de l'ombre de Tantale au début de *Thyeste*.

⁷⁰ Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. 97.

l'un des acteurs du conflit tragique. Dans la pièce de Jodelle, l'ombre apparaît toutefois également à Cléopâtre en songe, ce que nous révèle Antoine lui-même :

[...] je me suis ore en songe
 A ses yeux présenté, luy commandant de faire
 L'honneur à mon sepulchre, et apres se defaire,
 Plustost qu'estre dans Romme en triomphe portee,
 L'ayant par le desir de la mort confortee,
 L'appelant avec moy, qui ja ja la demande
 Pour venir endurer en nostre palle bande⁷¹;

Cléopâtre confirmera ces dires à la scène suivante lorsqu'elle racontera à ses suivantes qu'Antoine lui a demandé «Qu[']elle] trace / Par [s]a mort un chemin pour rencontrer son ombre⁷²». L'ombre joue donc ici un double rôle : elle donne d'abord au spectateur des informations privilégiées sur l'issue de la tragédie, le rendant ainsi complice, en quelque sorte, des puissances transcendantes. Elle joue ensuite un rôle actif dans le déroulement des événements, dans la mesure où elle ordonne à un autre personnage d'accomplir un geste fatal. Ici, sa fonction est moins de révéler le dénouement funeste au personnage que d'en précipiter l'accomplissement. Double fonction, donc, de l'ombre, dont nous n'avons pas trouvé de trace dans d'autres tragédies de l'époque. L'apparition de l'ombre n'est en effet souvent réservée qu'au seul spectateur, ce qui donne à ce dernier une connaissance du futur que ne partagent pas les personnages. Dans l'*Hippolyte* de Garnier, l'ombre d'Egée n'apparaît pas en effet dans le songe (prémonitoire, comme on l'a vu) du jeune homme, son discours ne s'adresse, au début de la tragédie, qu'au spectateur :

Tu occiras, meurtrier, ta propre geniture,
 Puis l'adultere mort de ta femme parjure
 Doublera tes ennuis, qui lentement mordans

⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

⁷² *Ibid.*, p. 103.

Te rongeront le cœur et le foye au dedans.
 [...]
 Or je te plain sur tout, ma chere nourriture,
 Et de mes ans vieillars la plus soigneuse cure,
 Hippolyte, que j'aime autant que la vertu
 Luist aimable en celuy qui s'en monstre vestu.
 Las! je te voy meurtry par cette Minoide
 (Si quelque bon Démon aujourd'huy ne te guide),
 Par cette Phèdre icy, dont mon fils ravisseur,
 Pour nostre commun mal accompagna sa sœur⁷³.

C'est au public seul qu'Egée annonce les destins de Thésée et d'Hippolyte, ce dernier étant averti de sa mort prochaine par des rêves au contenu symbolique ainsi que par d'autres présages. L'on retrouve également ce procédé dans *Jephté* de Chrestien, bien que le discours «protatique» soit prononcé non par une ombre, mais par un autre personnage surnaturel, «l'Ange». On voit ici un exemple typique du syncrétisme de la Renaissance, où l'on met en scène un personnage issu de la tradition chrétienne dans un prologue dont la forme imite ceux du théâtre antique. Ce messager divin met en place l'intrigue de la tragédie en annonçant le destin de Jephté :

[...] afin que Jephté ne mesure sa gloire,
 Et ses forces aussi, selon cette victoire,
 Que son cœur insolent ne s'enfle outre raison,
 Il recevra dommage en sa propre maison,
 Qui l'affligera tant, que l'insolente audace
 N'aura plus dans son cœur aucunement de place!
 [...]
 [...] O combien de malheurs,
 Misérable Jephté, de maux et de douleurs
 Viendront saisir ton cœur! O combien l'espérance
 Du plaisir attendu trompe ton assurance!
 Ta fille unique, hélas! qui est ton seul enfant,
 S'offrira la première au retour triomphant
 De son père honoré, et t'ayant reconnue,
 Viendra gratifier ton heureuse venue.
 Ah! que la pauvre vierge achètera bien cher
 Ce plaisir d'amertume aux dépens de sa chair!⁷⁴

⁷³ Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 99-130.

⁷⁴ Chrestien, *op. cit.*, v. 67-86.

Ce discours n'est «entendu» que des spectateurs, même si la femme de Jephté est par la suite inquiétée par un songe prémonitoire qui lui laisse pressentir le dénouement. Ainsi, dans ces deux dernières tragédies, le spectateur est mis au fait du scénario tragique, dès le départ, par un discours qui n'est adressé qu'à lui seul, discours prononcé par un personnage surnaturel. Le dénouement de la tragédie est clairement annoncé avant même que l'action ne commence, et tout l'intérêt du spectateur, dont le regard jouit ainsi d'une supériorité quasi-divine, consistera à voir s'accomplir sous ses yeux cette prophétie qu'il sait être inéluctable. Tout comme dans *Agamemnon* et dans *Thyeste* de Sénèque, le discours de l'ombre (ou de l'Ange), au début de la tragédie, sert ainsi à établir un contact privilégié avec le public, il est une sorte d'aparté divin qui illustre la puissance d'une parole fondatrice dont est complice le spectateur, parole qui fixe d'emblée les destins des personnages tragiques. Ces tragédies débutent donc sous le signe d'une volonté transcendante, qui contrôle le déroulement de l'Histoire. Elle annonce, dès les premiers vers, la puissance du Logos créateur, origine de toutes choses⁷⁵. L'histoire tragique devient dès lors une parole faite acte⁷⁶ : ce qui sera est ce qui a déjà été dit. Ce déterminisme procure à la tragédie une structure circulaire, le dénouement renvoyant aux divers discours prophétiques et évocations de signes.

⁷⁵ Le célèbre écrivain protestant Théodore de Bèze, dans l'«Avis aux lecteurs» de l'*Abraham sacrifiant* (1550), qualifie la parole du Seigneur comme une parole étant «tousjours accompagnée de l'effect» (*Abraham sacrifiant*, dans *Four Renaissance Tragedies*, éd. Donald Stone Jr., Cambridge, Harvard University Press, page non numérotée).

⁷⁶ Nous paraphrasons Claude-Gilbert Dubois qui, pour décrire la conception de l'Histoire véhiculée dans le *Commentaire de Martin Luther sur Daniel le Prophète* (1555) emploie cette formule : «Si la prophétie est la volonté de Dieu faite Parole, l'Histoire est la Parole de Dieu faite Acte.» (*La Conception de l'Histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977, p. 395). L'auteur démontre que «Daniel, ses prophéties et leurs interprétations, restent au centre des conceptions de l'histoire au XVI^e siècle» (*ibid.*, p. 415). Les commentaires de Luther et Mélanchton (*Commentaires de Philippe Mélanchton sur le Livre des Révélations du Prophète Daniel*, 1555), entre autres, visent essentiellement à faire coïncider l'actualité avec les prédictions que Dieu a transmises aux hommes par la voix du prophète Daniel.

Le spectacle s'apparente dès lors à un rituel liturgique, à un cérémonial sacré, par l'effet de répétition que provoque l'actualisation, sur scène, d'un discours transcendant. Chez le spectateur, qui connaît d'avance le cours des événements, l'effet est aussi celui d'une attente enfin remplie, satisfaite par l'accomplissement de la prédiction divine.

Prophéties et Écriture

Au même titre que l'ombre, venue de l'au-delà, ou l'ange, messager de Dieu, le prophète est un porte-parole de puissances transcendantes et surnaturelles. Il intervient fréquemment dans notre corpus, soit directement, soit par l'intermédiaire de personnages qui l'évoquent⁷⁷. Il est le fruit d'un syncrétisme qui superpose les caractéristiques du devin antique à celles du prophète biblique. Si l'on retrouve des prophètes «antiques» dans quelques tragédies à sujet profane (Cassandre, par exemple, qui apparaît dans les tragédies «troyennes»), c'est essentiellement dans les tragédies bibliques que ce personnage sera abondamment exploité. Dans la tradition biblique, l'acte de prophétiser n'est pas que la prédiction, sous la dictée de Dieu, de l'avenir. Il est aussi (surtout?) la marque de l'élection d'un individu par le Seigneur et l'affirmation du lien exceptionnel qui les unit : le Prophète devient le porte-parole de Dieu, il est le truchement par lequel celui-ci fait résonner sa voix et fait connaître sa volonté, par la menace et le commandement.

Les Juifves de Garnier, dont l'action se déroule à Babylone au moment de la déportation du peuple juif, débutent par le long monologue d'un «Prophète»,

⁷⁷ Voir entre autres ces tragédies : *La Soltane* de Bounin, *Josias* de M. Philone, *Saül le furieux* et *La Famine* de Jean de La Taille, *Alexandre* de Jacques de La Taille, *La Troade* et *Les Juifves* de Garnier, *Hector* de Montchrestien.

que Garnier n'identifie pas explicitement à Jérémie car, dans le récit biblique, celui-ci échappe à la déportation (*Jérémie*, 27-29). Logiquement, il ne pouvait donc être présent au supplice du roi Sédécie, ordonné par Nabuchodonosor. Il importe de souligner que Garnier adapte et modifie considérablement les données bibliques à seule fin de mettre en scène un personnage de prophète, innovation peu commune, et d'autant plus significative dans un contexte humaniste respectueux des données de l'Histoire. Le prophète ouvre la tragédie en rappelant aux Juifs ses avertissements inutiles, «Afin qu'humilié devant sa claire face / Le peusses reconnoistre et, qu'à force de pleurs, / De jeusnes et de cris previnses tes malheurs!⁷⁸» Son rôle est ainsi de prévenir et d'admonester, voire de menacer :

Les Prophetes il a, que par fois il envoie
 Pour radresser son peuple alors qu'il se devoie:
 Par eux de nos malheurs il nous fait advertir,
 A fin qu'en l'invoquant les puissions divertir.
 Mais hélas! bien souvent nostre ame est endurcie,
 Ne faisant conte d'eux, ny de leur prophetie⁷⁹.

Le dénouement n'apparaît pas, *a priori*, comme inéluctable, dans la mesure où le prophète lui-même laisse entendre qu'il y avait possibilité de l'éviter. Mais la tragédie débute au moment où tout est déjà trop tard : Sédécie et son peuple sont déjà prisonniers de Nabuchodonosor. Les menaces du prophète apparaissent ainsi, rétrospectivement, comme des paroles à l'effet inéluctable.

Dans d'autres tragédies, le prophète se fera davantage le porte-parole des volontés de Dieu, la voix par laquelle Dieu, sur scène, commande à son peuple, comme dans *la Famine, ou les Gabéonites* de Jean de La Taille. Dans cette pièce, l'auteur modifie également les données du récit biblique (*Samuel*, II, XXI) en ajoutant la consultation par David d'un «saint Prophete, / Qui les arrestz

⁷⁸ Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 46-48.

cachez de Dieu nous interprete⁸⁰». Rappelons que dans cette tragédie, La Taille raconte le massacre des enfants de Saül par le peuple gabéonite qui voulait se venger des cruautés de ce dernier. Pour mettre fin à la famine qui accablait son peuple, David avait promis d'accomplir tout ce que Dieu lui ordonnerait. Celui-ci lui commanda d'obéir aux demandes des Gabéonites, qui réclament la mort de la descendance de Saül. Impuissant devant la détresse de son peuple affamé, David décide au premier acte de consulter le prophète Nathan afin de connaître la volonté de Dieu⁸¹. Même si Nathan n'apparaît pas sur scène, son rôle est capital, car c'est par lui que la volonté de Dieu se fera connaître : le cousin de David raconte ainsi la cérémonie «oraculaire» :

Qu'ainsi soit, aussi tost qu'au sacré tabernacle
Avec Nathan j'entray pour sçavoir de l'oracle
Si nous aurions salut, et qu'à Dieu nous offrimes,
D'un cueur devot, nos vœus et nos pauvres victimes,
Nous ouymes soudain ceste voix qui sortit
D'enhault si hautement que Sion retentit :
L'heureux temps reviendra sur vous, Israélites,
Quand vous appaiserez les morts Gabeonites,
Qui du sanglant Saül ont esté massacrez.
Donc parentez devant à leurs manes sacrez,
Afin que desormais les terres non brehaignes
Raportent l'honneur vieil des fecondes campagnes⁸².

Le prophète est ainsi la voie par laquelle Dieu fait entendre sa voix et commande aux hommes. Il est celui qui exige et revendique; sa parole, à laquelle on obéit, est ainsi à l'origine du dénouement. On ne saurait assez souligner le syncrétisme à l'œuvre entre la tradition païenne et la tradition biblique. Le drame de la

⁷⁹ *Ibid.*, v. 1399-1404.

⁸⁰ Jean de La Taille, *La Famine, ou les Gabéonites*, *op. cit.*, v. 221-222.

⁸¹ La Taille a vraisemblablement puisé cette information dans les *Antiquités* de Flavius Josèphe. C'est du moins ce que laisse entendre le passage des *Antiquités* cité dans l'épître au lecteur : «David pria Dieu en humilité qu'il eust pitié de son peuple, et qu'il luy pleust demonstrier la cause et le remede d'un si grand mal. La Response fut donnee par les Prophetes» (*ibid.*, p. 97). Remarquons que l'auteur ne précise pas qu'il s'agit du prophète Nathan.

⁸² *Ibid.*, v. 533-544.

descendance de Saül s'apparente ici à celui des enfants d'Hector, Astyanax et Polyxène, et à celui d'Iphigénie, dont les sacrifices sont exigés par la voix d'un oracle⁸³.

Dans *Josias*, tragédie protestante de Philone, le prophète Jérémie apparaît encore plus directement comme le relais de la parole révélée, l'incarnation de la parole de Dieu, dont il est possédé : «Voici, que je te touche, / Ensemble je te mets ma Parole et ta bouche⁸⁴», dit le Seigneur à Jérémie, dans une longue tirade du troisième acte (477 vers!) où le prophète rapporte dans un discours direct les paroles de Dieu (propos tirés du livre de *Jérémie*). La voix même du prophète s'efface devant celle de Dieu, à qui il prête son corps, pour qu'elle envahisse l'espace théâtral, pour qu'elle y retentisse jusqu'à l'occuper totalement. Là où les mystères médiévaux mettaient en scène le corps divin, la tragédie se fait ici la tribune de la parole divine, elle en constitue le relais, la chaire du haut de laquelle Dieu non seulement dévoile l'avenir aux hommes, mais impose sa Loi et ses commandements. Par la voix de Jérémie, Dieu révèle ainsi les châtiments futurs dont il affligera le peuple juif :

Voici qu'appeller vueil de ces froides contrées
 Les plus barbares gens, qui faciles entrées
 Auront en ce royaume. Ils viendront assiéger
 La ville, et tout autour de ses murs se ranger
 Sans épargner après les cités de Judée
 Autant qu'il y en a de gloire outrecuidée,
 Qui vanter s'osent bien de mienes se clamer,
 Et mon Nom réclamer.

A ces gens d'Aquilon je ferai clair entendre
 Mes justes jugements
 Touchant le mal qu'ont fait et osé entreprendre
 Ceux qui, m'ayans laissé, offrent encensements
 A ces faux dieux étranges,
 Leur donnans mes louanges,

⁸³ Voir *les Troyennes* de Sénèque et *Iphigénie à Aulis* d'Euripide.

⁸⁴ Philone, *Josias*, *op. cit.*, v. 808-809. Voir *Jérémie*, I, 9-10.

Folle et aveugle gent,
 Qui adore l'image
 D'or, de bois et d'argent,
 De leurs mains vain ouvrage⁸⁵.

Celui-ci s'est rendu coupable d'idolâtrie en adorant de «faux dieux», de «muettes idoles⁸⁶» :

Vos pasteurs sont des loups, aussi vos faux prophètes
 Sont prévaricateurs, et tous, tant que vous êtes,
 Eux, au nom de Baal prophétisans mensonges,
 Et vous, pour vérité recueillans tous leurs songes⁸⁷.

Les qualités de la parole divine sont soulignées par le contraste avec la parole mensongère des faux prophètes. La Parole divine, contrairement à la parole humaine, apparaît ainsi comme certaine et immuable, et toujours suivie d'un effet :

Ce n'est langue mortelle,
 Qui va parlant ainsi,
 Mais de Dieu, qu'on redoute,
 La vertu éternelle
 L'Esprit, qui parle ici
 Par la bouche des siens.

Et criant aux oreilles
 Humaines, ses merveilles
 Pour les remplir de biens,
 Sourdes souvent les trouve,
 Pourtant il les reprouve
 Et si le son arrive
 Aux oreilles, les cœurs
 Contempteurs et moqueurs,
 D'ignorance obscurcis
 Demeurent endurcis.
 [...]

Ici ce ne sont point
 Des paroles humaines,
 Folles, légères, vaines,
 Sujettes à changer,
 Mais paroles certaines,
 Desquelles un seul point
 Ne peut manquer jamais

⁸⁵ *Ibid.*, v. 832-849.

⁸⁶ *Ibid.*, v. 1418.

⁸⁷ *Ibid.*, v. 906-909.

Qu'à la fin, quoi qu'il tarde,
Ne s'y faille ranger⁸⁸.

Les discours du Prophète, dans cette tragédie, trouvent un écho dans la Parole des Écritures, citée littéralement à l'acte IV : lors de la réparation du temple de Jérusalem, ordonnée par le roi Josias, l'on fit en effet la découverte du livre de la Loi «qui sur le mont Sina / Fut baillée à Moïse, engravée en deux Tables, / Où le doigt du grand Dieu a tout écrit lui-même, / Et de sa volonté sa main bien daignée / Nous laisser ici-bas une éternelle règle⁸⁹.» Saphan, le grand Chancelier, l'apporte à Josias qui lui commande d'en faire la lecture. Le *Deutéronome* que lit Saphan commande à Israël de prendre connaissance des paroles de Dieu et d'en faire une règle de vie. Il commande également que le Roi, «Tant qu'assis il sera / Sur le trône royal, dedans un livre écrite, / Ait toujours cette Loi par la main du Levite⁹⁰.» Les vers 1644 à 1803 constituent ainsi une «citation» du texte de la Bible, donc, pour les réformés, de la Parole de Dieu. L'Écriture sainte a ceci de particulier, par rapport aux signes habituels de la divination et à la parole du Prophète, qu'elle conjugue inscription et inspiration, elle est à la fois l'inscription de signes à lire, donc à interpréter, et l'expression directe de la Parole divine. La tâche du peuple juif sera à la fois de savoir lire le Texte, et de vouloir entendre la Parole.

La parole du prophète prépare, en somme, le dénouement sur le mode soit de la menace, soit du commandement, et peut être considérée à ce titre comme une autre forme de mise en abyme de la tragédie. Nous sommes de fait en présence d'une double mise en abyme, car les Écritures, dans cette tragédie, sont

⁸⁸ *Ibid.*, v. 1279-1323.

⁸⁹ *Ibid.*, v. 1539-1543.

⁹⁰ *Ibid.*, v. 1697-1699.

doublement un signe : signe par le pouvoir prophétique qui leur est conféré, et signe par leur statut de texte.

Lecture et interprétation des signes

Corps humain, prodige de la Nature, songe prémonitoire, ombre protatique, prophétie et Écriture sainte constituent, en somme, autant de représentations du canevas tragique à l'intérieur même de celui-ci, en ce qu'ils préfigurent le scénario tragique. Les personnages de la tragédie baignent dans un monde surchargé de signes aussi variés qu'équivalents, un univers «enchanté» où les puissances du Ciel ou des Enfers leur renvoient l'image de leur destinée, répétée, indéfiniment, dans une multitude de figures synonymes, comme dans un jeu de miroirs. Il importe maintenant d'examiner leurs réactions face à ce langage surnaturel, la lecture qu'ils en font et la crédibilité qu'ils lui accordent, examen à partir duquel il est possible d'établir une typologie de la réaction des personnages aux signes prémonitoires. On remarque ainsi trois grandes réactions à ces signes, qui donnent lieu à trois situations dramatiques : la reconnaissance et la bonne interprétation des signes, leur refus, et, entre ces deux extrêmes, des réactions mitoyennes où le signe est reconnu, mais mal interprété.

La première situation regroupe les personnages qui reconnaissent les signes et qui les interprètent correctement. Deux cas sont alors possibles. Le premier, relativement rare, est celui où les signes s'avèrent de bon augure. Ainsi, dans l'*Alexandre* de Jacques de La Taille, les conspirateurs qui fomentent la mort de l'empereur croient que leur réussite est garantie par les prodiges auxquels l'un d'eux a assisté lors d'un sacrifice :

Nous aurons bonne issue
 Comme j'en ay desja l'esperance conceuë,
 Par les prodiges veus naguere au sacrifice.
 [...]

Ainsi que d'un calice
 On arrousoit la corne à un taureau tout blanc,
 Bacchus vint à noircir, et se changer en sang,
 Après que sus l'autel l'hostie on decolla
 Tout le sang rejallit sus le Roy çà et là.
 On ne vit point de cueur au ventre de l'hostie,
 Bien y vit on le foye à la dextre partie,
 Plein de fiel, ord et salle : encores la fumee
 De l'encens ne rendit l'odeur accoustumee :
 La flambe quelque temps noire et rouge apparut,
 Puis panchant sus le Roy soudainement mourut⁹¹.

Le vin altéré et l'anatomie anormale du taureau parlent de la mort et de la destruction de César à qui sait déchiffrer leur langage. Cette situation dramatique repose sur la satisfaction d'un souhait, sur une attente comblée par l'accomplissement d'une prédiction qui s'avère positive pour les personnages. Il y a donc harmonie une concordance entre les désirs des hommes et les actions divines.

La seconde situation, beaucoup plus fréquente, est celle où les signes reconnus et interprétés correctement annoncent une catastrophe. Nous sommes ici en présence d'une opposition entre le souhait exprimé et les agissements divins. Les personnages vont chercher à les dénier, mais pourront difficilement les négliger, encore que certains signes apparaissent davantage convaincants que d'autres. Le songe prémonitoire, à lui seul, inquiète, mais ne suffit pas, généralement, à convaincre le rêveur lui-même de l'imminence d'un malheur. C'est aux dérèglements de la Nature, dont témoignent des phénomènes

⁹¹ Jacques de La Taille, *Alexandre, op. cit.*, v. 745-759. La Taille modifie et développe cet épisode évoqué par Plutarque. Chez ce dernier, c'est le capitaine de Babylone, Apollodorus, qui sacrifie aux dieux : le devin Pythagoras révèle à Alexandre «qu'ilz n'avoient point trouvé de teste au foye». (Jacques Amyot, *op. cit.*, p. 99).

astronomiques extraordinaires, le comportement inhabituel des animaux et les prodiges lors des sacrifices, que l'on accorde, la plus grande crédibilité. Le prodige, quand il fait écho au songe, lui donne ainsi la crédibilité qui lui fait défaut : bien qu'Anne, dans *Didon se sacrifiant*, le dise «fils du Ciel», elle n'attribue au songe un sens prémonitoire que lorsqu'il s'avère cautionné par d'autres présages. «De mes songes encor je ne m'effroirois point, / Si rien plus grand n'estoit à mes songes conjoint⁹²». De même, Hippolyte, dans la tragédie de Garnier, ne prêtera foi à un songe très explicite qui lui annonce sa propre mort que parce qu'il s'accompagne d'autres signes, semblables, par ailleurs, à ceux qui frappent Anne (hibou qui se lamente au haut du palais, chiens hurlant comme des loups, corbeaux perchés sur les tours⁹³). Les prodiges sont des phénomènes de la Nature perceptibles par les sens, dont plusieurs personnes peuvent d'ailleurs être témoins. Par les prodiges, la Nature signifie une immanence divine, elle atteste, sans le secours de la parole humaine, la présence de Dieu dans le monde. Le songe est beaucoup plus suspect, car il est un produit de l'âme imparfaite et souvent «piperesse», dont le dormeur atteste par un témoignage révoicable en doute. On peut plus facilement contester son origine céleste, comme en témoigne ces sentences :

Le songe ne doit pas estre cause d'ennuy,
Tant foible est son pouvoir quand il n'y a que luy.
Ce n'est qu'un vain semblant, qu'un fantôme, une image
Qui nous trompe en dormant, et non pas un presage⁹⁴.

La comparaison du songe avec un «fantôme» souligne sa vanité et son caractère illusoire. Le chœur dans *Cornélie* de Garnier utilisera la même image à propos des songes qui annoncent à l'héroïne la mort de son père Scipion : «Ce sont de

⁹² Jodelle, *Didon se sacrifiant*, op. cit., p. 203.

⁹³ *Ibid.*, v. 239-250.

⁹⁴ Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 235-238.

notre esprit vaines illusions⁹⁵». Le scepticisme qui l'entoure, dans les tragédies, n'est que l'écho des débats qu'il suscitait à la Renaissance :

La possibilité que le songe soit un branchement direct sur la vérité, une mise en communication avec le surnaturel, parce que l'âme se trouve affranchie par le sommeil de la servitude des sens, délivrée provisoirement de la prison du corps, cette possibilité est ouverte et il semble que chacun doive se déterminer, serait-ce négativement, par rapport à elle. Le songe n'est pas nécessairement, mais peut être révélation, inspiration, initiation, accès au savoir⁹⁶.

Si les personnages de ces tragédies, témoins de ces phénomènes divinatoires, finissent souvent par y croire eux-mêmes, cela ne leur permet toutefois pas de détourner le cours des événements. Hippolyte périra, vaincu par un monstre, Didon mourra sans qu'Anne puisse l'en empêcher, et Cornélie apprendra, impuissante, la mort de son père. Tout en reconnaissant la valeur des signes, ces personnages ne peuvent, en effet, rien faire pour contrecarrer un destin fixé à l'avance. Force est d'admettre que dans les tragédies, le présage ne permet pas l'action, il ne fait que souligner l'impuissance des protagonistes et circonscrire l'espace dramatique d'un accomplissement. Dans cet espace règnent une esthétique moins de l'incertitude que de la confirmation, et un suspense particulier, celui de l'attente satisfaite, dans l'angoisse cette fois, et non pas dans le bonheur.

Ainsi, la reconnaissance et la bonne interprétation des signes sont les fondements d'une esthétique de l'attente comblée, dans le bonheur ou dans l'angoisse, tout dépendant de ce que les signes annoncent. Cette bonne lecture des signes s'avère, en fin du compte, inutile, car elle n'empêche pas le dénouement :

⁹⁵ Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, v. 666.

⁹⁶ Simone Perrier, «La problématique du songe à la Renaissance : la norme et les marges», dans *Le Songe à la Renaissance*, éd. Françoise Charpentier, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1987, p. 3.

nous sommes donc en présence d'une esthétique de la fatalité, où rien ne peut empêcher que la prédiction ne s'accomplisse.

La deuxième grande réaction aux signes est leur rejet, le refus de leur accorder une valeur divinatoire. Plusieurs tragédies de l'époque sont en effet construites en fonction de cette situation dramatique, le refus des signes de la part des victimes futures de la fatalité. Leur drame se joue ainsi dans cette dénégation, dans cet aveuglement qui contribuera à leur perte. Ainsi en est-il d'Antoine et Cléopâtre, qui opposent leur insouciance et leur aveuglement aux présages dont ils sont assaillis. Au deuxième acte de *Marc Antoine*, le philosophe Philostrate rappelle en effet que les malheurs qui frappent l'Égypte avaient été annoncés par un véritable déluge de signes :

Les Dieux tout cognoissans ont predit nos desastres
 Par signes en la terre, et par signes aux astres,
 Qui nous devoient mouvoir, si la Fatalité
 N'eust, indomtable, ourdy nostre calamité.
 Les Cometes flambans par le travers des nues,
 A grands rayons de feu, comme tresses crinues,
 L'effroyable Dragon aux rivages sublant,
 Et nostre saint Apis incessamment beuglant
 N'agueres avons veu, ses larmes continues,
 Le sang tombant du ciel en pluyes incognues,
 Les images des dieux au front morne d'ennuis,
 Et les esprits des morts apparoissans les nuicts :
 Et ceste nuict encore, estant toute la ville
 Pleine d'effroy, d'horreur, et de crainte servile,
 Le silence par tout, avons ouy les sons
 De divers instrumens et diverses chansons
 Par le vague de l'air, et le bruit des caroles
 Telles qu'à Nyse font les Eonides folles
 Aux festes de Bacchus, et sembloit que ce chœur
 La ville abandonnast pour se rendre au vaincueur⁹⁷.

Le philosophe y voit autant de préfigurations de la catastrophe future (la mort d'Antoine et la chute de l'Égypte). Une atmosphère de Bacchanales, avec chants

⁹⁷ Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 297-316.

et musique, précède le désastre, et en augmente l'impact, préparatoire à la terreur et à la destruction. Ces signes auraient dû «mouvoir», c'est-à-dire faire réagir les hommes dans le but de détourner la catastrophe, ce qui n'empêche pas le philosophe d'invoquer aussi la Fatalité comme cause déterminante. Il y a donc une impuissance fondamentale à laquelle se superpose une dramatisation de l'ignorance. L'ignorance n'explique pas vraiment l'impuissance, elle la dramatise seulement.

Dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, aussi, Agrippe, le compagnon d'Octavian, rappelle lui aussi les nombreux présages auxquels aurait dû prêter attention Antoine et la reine égyptienne :

[...] ils n'ont sceu voir et cent et cent augures,
 Prognostiqueurs des miseres futures,
 Ne veit-on pas Pisaure l'ancienne
 Prognostiquer la perte Antonienne,
 Qui, de soldats Antoniens armee
 Fust engloutie et dans terre abysmee?
 Ne veit-on pas dedans Albe une image
 Suer long temps? Ne veit-on pas l'orage
 Qui de Patras la ville environnoit,
 Alors qu'Antoine en Patras sejournoit,
 Et que le feu qui par l'air s'eclata,
 Heraclion en pieces escarta?
 Ne veit-on pas alors que, dans Athenes,
 En un theatre on luy monstroit les peines,
 Où pour neant les serpens-piés se mirent,
 Quand aux rochers les rochers ils joignirent,
 Du Dieu Bacchus l'image en bas poussee,
 Des vents, qui l'ont comme'à l'envi cassee,
 Veu que Bacchus un conducteur estoit,
 Pour qui Antoine un mesme nom portoit?
 Ne veit-on pas d'une flame fatale
 Rompre l'image et d'Eumene et d'Atale,
 A Marc Antoine en ce lieu dediees,
 Puis maintes voix fatalement criees,
 Tant de gesiers, et tant d'autres merveilles,
 Tant de corbeaux, et senestres corneilles,
 Tant de sommets rompus et mis en poudre,
 Que monstroyent ils que ta future foudre,
 Qui ce rocher devoit ainsi combattre?

Qu'admonnestoit la nef de Cleopatre,
 Et qui d'Antoine avoit le nom par elle,
 Ou l'hirondelle exila l'hirondelle;
 Et toutesfois, en sillant leur lumiere,
 N'y voyoyent point ce qui suivoit derriere?⁹⁸

La responsabilité des deux protagonistes semble davantage affirmée que dans la pièce de Garnier : ils auraient dû *savoir voir* les signes. La répétition du verbe *voir* dans cet extrait souligne la cécité inexcusable des personnages.

Le refus des signes se manifeste fréquemment à travers le refus de la parole des prophètes. Le théâtre antique fournissait d'ailleurs aux dramaturges des modèles de devins «méprisés» dont ils se sont inspirés. En effet, les devins, à qui l'on concède, de mauvaise grâce, le pouvoir de prédire l'avenir, y sont accueillis sans sympathie, pour ne pas dire avec hostilité : c'est qu'ils sont effectivement de «mauvais augure», annonceurs de nouvelles déplaisantes, de révélations troublantes, de prédictions accablantes. Œdipe traitera Tirésias de faux prophète, et le chassera même, après que celui-ci lui ait révélé qu'il est l'assassin de Laïos⁹⁹. Créon ne lui fera pas meilleur accueil : parce qu'il a conseillé à Créon d'ensevelir Polynice, comme l'exigent les dieux, ce dernier, sceptique, accuse Tirésias de courir «après les profits¹⁰⁰». Chez Euripide, le prophète s'attire les foudres de Créon à qui il conseille de sacrifier son fils Ménœcée afin de sauver Thèbes¹⁰¹. Tirésias souligne lui-même d'ailleurs quel rôle ingrat est le sien :

Insensé quiconque exerce l'art des devins! Si par hasard ses révélations sont défavorables, il se rend odieux à ceux qui le

⁹⁸ Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁹ Sophocle, *Œdipe Roi*, *op. cit.*, p. 198-199.

¹⁰⁰ Sophocle, *Antigone*, dans *Tragédies*, éd. Paul Mazon et René Langumier, Paris, Gallimard, 1973, p. 119.

¹⁰¹ Euripide, *Les Phéniciennes*, dans *Théâtre complet*, t. III, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1966, p. 252.

consultent. S'il ment par pitié pour ceux qui le consultent, il est coupable envers les dieux¹⁰².

La parole des devins est cependant révélation *et* prédiction. Le devin a en effet toujours raison : il est «celui qui, seul parmi les hommes, porte en son sein la vérité¹⁰³»; «jamais encore il n'a prononcé sur la ville une parole mensongère¹⁰⁴.» Lorsque méprisée, cette vérité s'avère inutile et vaine, telle la prophétie de Cassandra qui, parce qu'Apollon empêche qu'on la crût¹⁰⁵, ne peut empêcher la chute de Troie. Vaine, également, lorsque les circonstances, ou les dieux, jouent contre elle : Calchas ne peut empêcher la mort d'Ajax, malgré ses avertissements¹⁰⁶.

La tragédie humaniste exacerbe cette situation dramatique : elle offre en effet plusieurs exemples de mépris des personnages envers la parole des prophètes. La prophétesse Cassandra annonce, au premier acte d'*Hector* d'Antoine de Montchrestien, la ruine de Troie, tout en sachant qu'on ne la croira pas :

[...] Troie un jour sera cendre,
Et tous ses hauts palais, trébuchés à l'envers,
Seront monceaux pierreux d'un peu d'herbe couverts.
Vous ne m'en croyez pas; c'est bien votre coutume,
Et tel est le vouloir de ce Dieu qui m'allume
Mais vous gagnez enfin, ce qui me deult beaucoup,
Que de vous on dira : Sages après le coup!¹⁰⁷.

¹⁰² *Ibid.*, p. 254.

¹⁰³ Sophocle, *Œdipe Roi*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁴ Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁵ Sénèque, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁶ «Du cercle des rois siégeant au conseil, seul Calchas s'est levé. Laisant là les Atrides et mettant sa main amicalement dans celle de Teucros, il lui a dit, lui a recommandé d'enfermer à tout prix Ajax dans sa baraque, tant que ce jour luiirait, et de l'empêcher de sortir, s'il voulait le revoir vivant; car c'est durant ce jour, ce seul jour, selon lui, que le poursuivrait la colère de la divine Athéna.» [Sophocle, *Ajax*, dans *Tragédies*, éd. Paul Mazon et René Langumier, Paris, Gallimard, 1973, p. 158.] Mais Ajax échappe à la vigilance de ses amis...

¹⁰⁷ Montchrestien, *Hector*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1975, v. 76-80. Dans *la Troade* de Garnier, Hécube rappelle aussi que Cassandra avait prédit, sans être crue, les malheurs de Troie (*op. cit.*, v. 56-58).

Ce n'est en effet qu'après l'arrivée du malheur que l'on octoie aux signes leur véritable valeur. Dans *les Juifves* de Garnier, le Prophète, après avoir exposé la situation tragique, rappelle qu'il avait prédit les malheurs de son peuple :

O peuple malheureux! peuple cent fois maudit,
 Tu sçais bien que j'avois tes desastres predict!
 Que j'avois annoncé du grand Dieu la menace,
 Afin qu'humilié devant sa claire face
 Le peusses reconnoistre et, qu'à force de pleurs,
 De jeusnes et de cris previnses tes malheurs!
 Mais tu as mesprisé ces menaces prophetes,
 Et m'as voulu meurtrir pour te les avoir faites,
 Ton coeur obstiné fut, et tes sens endurcis:
 Aussi es-tu butin d'un peuple incirconcis¹⁰⁸.

Les paroles du prophète renvoient à des événements qui ont eu lieu, conformément bien sûr à la prédiction, mais celle-ci ne s'est réalisée qu'en raison de la surdité du peuple au message divin. La volonté de Dieu ne semble pas arrêtée, ici, de manière irrévocable. L'homme, averti des malheurs qui l'attendent par la voix des prophètes de Dieu, conserve la possibilité d'agir de manière à détourner le cours de son destin. Les misères du peuple juif viennent donc de ce qu'il n'a pas tenu compte des semonces de ses prophètes. Le roi Sédécie reconnaît lui-même, à la fin de la tragédie, sa surdité :

Je n'ay oncques voulu à ses Prophetes croire,
 Qui m'ont par tant de fois ces esclandres predict,
 Ains je me suis mocqué de tout ce qu'ils m'ont dit.
 Voyez comme il m'en prend, peuple, ô peuple, qui estes,
 Comme moy incredule à la voix des Prophetes:
 Patronnez-vous à moy, de peur que sur vos chefs
 Tombent à l'advenir de semblables meschefs¹⁰⁹.

La reconnaissance de la valeur des signes s'avère encore une fois trop tardive, alors que la tragédie est déjà consommée.

¹⁰⁸ Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 43-52.

La prophétie, dans la tragédie de Garnier, n'est donc pas une parole à l'effet inévitable, mais un véritable avertissement de Dieu. Si la parole divine n'est pas *a priori* inéluctable, elle le devient toutefois en raison de l'obstination des hommes, imperméables aux admonestations de Dieu, aveuglés par leur impiété. Symbole de fatalité, la parole prophétique, d'une formidable efficacité, est la marque d'un déterminisme qui ordonne et organise la vie des humains, et contre lequel le héros tragique s'avère impuissant en raison de ses propres faiblesses. La nature inéluctable de la parole prophétique n'empêche pas l'action, elle ne fait que confirmer l'incapacité des hommes à agir de manière à modifier leur destin. La tragédie devient ainsi la démonstration des vérités, énoncées par la bouche des prophètes, auxquelles on refuse de croire, elle illustre un déterminisme causé non par la présence d'un destin irrévocable, contre lequel on ne peut rien, mais par la fatalité de l'erreur humaine, la prédisposition des hommes à faire des choix qui résulteront en des malheurs insoutenables. Les personnages se refusent à voir ce qui leur est donné «en spectacle» comme un prélude à leur destinée.

Le refus des signes met ainsi à nu une nouvelle dramaturgie, celle de la connaissance, qui se superpose à celle de la fatalité : la tragédie qui repose sur ce refus des signes propose ainsi une aventure intellectuelle aux personnages, elle les entraîne dans un processus de reconnaissance des signes, dans une démarche cognitive où ils apprennent – trop tard – à lire correctement le langage divinatoire. Au drame de la fatalité, qui souligne l'impuissance des personnages, se surajoute ainsi un drame de la connaissance, qui révèle leur aveuglement.

Entre ces deux réactions extrêmes aux signes – reconnaissance/interprétation et refus –, d'autres scénarios tragiques vont jouer sur ces notions de reconnaissance et d'interprétation, à des degrés divers. Nous

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 1344-1350.

pouvons classer ces situations hybrides en trois catégories.

La première de ces situations dramatiques met en scène un personnage reconnaissant les signes, mais s'avouant incapable de les interpréter correctement. Le Créon de *La Péruse* en est l'archétype. Devant de nombreux prodiges qui lui font craindre l'avenir, il s'avoue en effet incapable de les interpréter. On ne saurait assez souligner que ces prodiges ne sont pas évoqués par les sources (Euripide et Sénèque). En matière de prémonitions, la tragédie de la Renaissance ne se contente pas de renouer avec une double tradition, païenne et biblique; elle la porte à son paroxysme :

D'où vient que je me semble être toutes les nuits
Loin des miens séparé, en un lieu plein d'ennuis?
Et que sur mon palais le hibou se lamente
Et de son triste chant toute nuit m'épouvante?
D'où vient encor, qu'offrant mes dons sur les autels
À Junon la nocière et aux Dieux immortels,
J'ai vu, ô cas hideux et difficile à croire!
L'eau sacre se changer et prendre couleur noire
Et le vin sur l'autel saintement épanché,
Se changeant, m'a semblé de sang meurtri taché?
Tout cela m'épouvante et j'ai peur que ces signes
Me soient avant-coureurs de quelques maux insignes¹¹⁰.

Chez Euripide, Créon avoue son appréhension face à ce que Médée pourrait faire, mais sans donner à cette crainte, par l'évocation de présages, la force d'une certitude¹¹¹. Sa peur provient davantage de propos qu'on lui rapporte sur Médée que de signes surnaturels. En faisant du discours de Créon juste avant sa rencontre avec Médée une tirade où l'appréhension du roi semble justifiée par les messages que lui envoie un langage d'origine divine (lamentations du hibou, eau

¹¹⁰ *La Péruse, Médée, op. cit.*, v. 573-584.

¹¹¹ «J'ai peur de toi – à quoi bon m'en cacher? – j'ai peur que tu ne fasses à ma fille quelque mal sans remède. Beaucoup de raisons à la fois contribuent à ma crainte : tu es habile, savante en maints maléfices, et tu souffres d'avoir perdu le lit conjugal. J'entends dire – on me le rapporte – que tu menaces de te venger sur son beau-père, sur l'époux et sur l'épousée.» (Euripide, *Médée*, dans *Théâtre complet*, t. IV, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1966, p. 126).

noircie, vin changé en sang), La Péruse introduit une tension dramatique, provoquée par l'émotion du roi, par son pressentiment que la catastrophe semble inévitable, mais aussi par l'aveu de son impuissance, à déchiffrer les signes :

Heureux celui qui peut, connaissant les augures,
Eviter les dangers des fortunes futures,
Et plus heureux encor qui des Dieux libéraux
A eu l'heur de connaître et les biens et les maux.
Mais nous, gens aveuglés et en nos faits mal sages,
Nous ne connaissons pas de nos maux les présages¹¹².

C'est cette incapacité à bien lire le langage divin qui sera à l'origine de sa perte : malgré ces avertissements, il accorde en effet, à la scène suivante, un jour de grâce à Médée, durant lequel cette dernière mettra à exécution sa vengeance. C'est aussi cette incapacité qui le distingue radicalement de cette dernière, en état de converser avec les forces supérieures, de les invoquer et de les utiliser à son profit. N'est-elle pas investie elle-même d'un pouvoir prophétique lorsqu'elle annonce à Jason, peu avant de quitter les lieux, que «proche est la journée / Qu'ès ruines d'Argon [l]'attend [s]a destinée. / [...] / Et en ce triste espoir [s]on esprit languira, / Pauvre, seul, sans enfants, sans beau-père et sans femme¹¹³»? Le drame de Créon est donc également un drame cognitif, qui traduit une impuissance d'ordre intellectuel.

La deuxième situation dramatique hybride est celle où les personnages reconnaissent l'existence des signes, mais doutent de leur valeur divinatoire, sans la nier totalement. Le drame repose, encore ici, sur l'impuissance à interpréter correctement les signes. Le César de Grévin en est un bon exemple. Sa première réaction face aux signes est toutefois le déni. Il commencera en effet par qualifier

¹¹² La Péruse, *Médée*, *op. cit.*, v. 567-572.

¹¹³ *Ibid.*, v. 1198-1202.

de « menteurs¹¹⁴ » les songes dont Calpurnie lui fera part. Voyant qu'il méprise ses inquiétudes, Calpurnie lui révélera d'autres prodiges qui donnent à ses songes plus de poids : « Mettez devant vos yeux les présages certains, / Qui sont depuis n'aguère apparus aux Romains, / La teste de Capys, et les chevaux sansbrides / Plongez incessamment en leurs plainctes humides¹¹⁵. » Ébranlé, César semble un moment se laisser convaincre, mais Décime Brute, l'un de ses conspirateurs, lui représentera la honte du guerrier qui se laisse fléchir par les paroles d'une femme. Les avertissements de Calpurnie s'avéreront ainsi inutiles, car César refusera de céder à la crainte et de courir ainsi le risque de ternir sa gloire personnelle :

Je me sens agité, ainsi qu'on voit au vent
Un navire forcé, que le North va suyvant :
Madame d'un costé me retient, et me prie
Que j'évite aujourd'huy le hazard de ma vie :
Brute d'autre costé me propose l'honneur :
Et je sen dedans moy un magnanime cueur,
Qui m'empesche de croire aux songes d'une femme.
Mais j'aime mieux la mort qu'endurer un tel blasme.
Croire en un songe vain! qu'il me soit reproché
Que j'aye, trop paoureux, dedans mon cueur caché
Un vouloir affoibli! non pas tant que je vive,
Le Tybre ne verra César dessus sa rive
Amondri de courage, et si j'aime bien mieux
Mourir tout en-un-coup, qu'estre toujours paoureux :
Ne m'en parlez donc plus, et pensez que la vie
Ne m'est tant que l'honneur¹¹⁶.

César est hésitant, il ne veut pas croire en ces songes, tout en étant conscient qu'il

¹¹⁴ Jacques Grévin, *César*, dans *Théâtre complet et poésies choisies*, éd. Lucien Pinvert, Paris, Garnier, 1922, p. 36.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 36. Ces présages sont tirés de Suétone: «Quelques mois auparavant, [...] on trouva dans le sépulcre où, disait-on, était enseveli Capys, le fondateur de Capoue, une tablette de bronze portant une inscription en langue et en caractères grecs, dont voici le sens : «Quand on aura découvert les ossements de Capys, un descendant d'Iule tombera sous les coups de ses proches, et bientôt l'Italie expiera sa mort par de terribles désastres.» [...] Les derniers jours (avant sa mort), César apprit que les troupes de chevaux, qu'en franchissant le Rubicon il avait consacrées au dieu du fleuve et laissées errer sans gardien, se privaient obstinément de nourriture et versaient d'abondantes larmes.» (*Vies des douze Césars*, Paris, Le Livre de Poche, 1961, p. 65). Le fait que Grévin n'ait qu'évoqué ces présages et n'ait pas jugé bon de les expliciter davantage révèle sans doute l'érudition que l'auteur suppose au lecteur implicite de sa pièce, celui-ci devant être au fait des détails de la mort de ce personnage illustre.

est possible qu'il ait tort. Sa soif d'honneur guidera sa décision : il préfère mourir plutôt que d'être accusé de couardise, *si les signes s'avèrent mensongers*. C'est donc son orgueil qui causera sa perte, orgueil à la source de sa surdité face au langage céleste. Son refus des signes a ainsi pour cause le désir de préserver son honneur en ne cédant pas à la crainte.

C'est davantage le sens du devoir qui sera à la source du mépris d'Hector pour le songe d'Andromaque («pour un songe vain omettre son devoir, / C'est une loi, mon cœur, trop dure à recevoir¹¹⁷») ainsi qu'un certain fatalisme devant l'inéluctable : car même s'il qualifie le songe d'Andromaque de «monstre forgé dedans la fantasia¹¹⁸», Hector est tout de même, en son for intérieur, lui aussi convaincu que Troie perdra la guerre et qu'Andromaque sera faite prisonnière :

Je sais pour ma douleur qu'enfin le jour viendra
 Que le Grec conjuré notre ville prendra,
 Que le bon vieil Priam, mes cousins et mes frères,
 Sentiront la fureur des argives colères,
 Et me sens tout ému de leur affliction.
 [...]
 Il me semble ja voir quelque jeune bravache
 Pour sa part du butin plein d'orgueil t'emmenner
 Au logie de son père, et là te condamner
 À tramer de la toile, à filer de la laine,
 À puiser l'onde vive au clair de sa fontaine,
 À balayer la place, à souffrir des mépris,
 Exercices mesquins pour femme de tel prix.
 [...]
 Si les destins sont tels, certes j'aime bien mieux
 Que pour ne te point voir la mort couvre mes yeux
 D'un éternel bandeau, que la tombe me prive
 D'entendre les soupirs de ton âme captive¹¹⁹.

Hector choisit ainsi d'aller au-devant d'une mort glorieuse face à un destin qu'il pressent inéluctable. Les avertissements sont encore une fois inutiles, on peut

¹¹⁶ Grévin, *César*, op. cit., p. 37.

¹¹⁷ Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 153-154.

¹¹⁸ *Ibid.*, v. 184.

¹¹⁹ *Ibid.*, v. 317-340.

même dire qu'ils précipitent, jusqu'à un certain point, le dénouement, par l'attitude fataliste qu'ils engendrent chez le héros. Alexandre réagira de même lorsqu'un prophète chaldéen, après avoir lui révélé que la mort est proche, lui conseille de ne pas s'exposer au danger («J'appelle cestuy-là bien fol et temeraire / Qui s'expose à la mort, s'il n'en est nécessaire¹²⁰»). Pour le prophète, la mort d'Alexandre ne semble pas inéluctable, puisqu'il a la possibilité de l'éviter en prêtant foi à ses paroles ... ce qu'Alexandre ne fera pas, se laissant convaincre par le philosophe Aristarque d'adopter une attitude beaucoup plus fataliste. Celui-ci refuse en effet de tenir compte des avertissements du prophète, de même que des autres signes prémonitoires, en arguant, à l'aide de lieux communs, que l'on ne peut être certain de leur validité («Toutes ces visions et signes tous ensemble / Sont vains, et ne faut ja que pour iceux on tremble. / Car nul d'eux n'est certain¹²¹»), et que même si leur valeur prémonitoire était démontrée, ils s'avéreraient somme toute inutiles, l'homme ne pouvant échapper à son destin :

[...] quand le destin icy vous presseroit,
 Par s'en aller ailleurs, pensez vous l'eschapper,
 Comme s'il venoit aussi tost vous happer
 En autre lieu qu'icy? Non, non, ce n'est le lieu,
 Il n'y a seulement que le vouloir de Dieu
 Qui soit cause de tout, et d'autant plus qu'on pense
 Reculer son decret, d'autant plus on l'avance.
 PHILIPPE en est temoing, qui estant adverty
 De se garder du CHAR, ne s'est pas garenty
 De l'espee en laquelle un Char estoit pourtrait.
 A ce moyen, ô Roy, si de Dieu le decret
 Ne se peut eschever, la peur de mort est vaine,
 Ou lon ne peut sçavoir s'elle nous est prochaine,
 Ou quand on le sçauroit on ne peut l'eschapper¹²².

Un semblable discours semble dénier à l'homme tout pouvoir sur le cours de sa vie, il ne peut échapper au décret divin, en dépit des nombreux signes qui

¹²⁰ Jaques de La Taille, *Alexandre, op. cit.*, v. 357-358.

¹²¹ *Ibid.*, v. 425-427.

¹²² *Ibid.*, v. 428-441.

annoncent ses malheurs. Alexandre ira donc au-devant de la mort, en faisant fi des avertissements du prophète.

Ainsi, même si César, Hector et Alexandre reconnaissent la présence des signes, l'incertitude quant à leur valeur prémonitoire suffit à les convaincre de tenter le destin. Ils refusent donc de modifier leurs actes en vue d'éviter toute exposition au danger. Le désir de gloire et un certain fatalisme sont à l'origine de leur décision : si les signes mentent, ils ne doivent pas courir le risque qu'on les accuse de lâcheté; si les signes sont vrais, il s'avère dès lors inutile de les combattre, car on ne peut dévier le cours du destin.

Si les uns, comme le Créon de *La Péruse*, ne comprennent tout simplement pas les signes, si d'autres, comme César, Hector ou Alexandre, doutent de la lecture qu'ils doivent en faire, l'Aman de *Rivaudeau* fait pire, il se méprend complètement sur leur sens. Ce personnage est en effet l'exemple-type d'une autre situation dramatique hybride, celle de la lecture «inversée» des signes. Aman reconnaît d'emblée la valeur prémonitoire des prodiges dont il est témoin :

La nuiteuse Cheveche, et l'Orfraie enrouée,
Et le faux Chahuant espandent leur huée
A tas sur mon chasteau, dont je tien pour certain
Que je trame pas ceste entreprise en vain.
Car ces monstres divins suffisamment m'asseurent
Qu'il faut que Mardochée, et ses compagnons meurent¹²³.

La présence d'oiseaux rapaces lui apparaît comme la garantie de la réussite de sa machination, mais il se trompe : la tragédie se termine sur sa propre condamnation par Assuere. Tout en reconnaissant aux signes leur valeur prémonitoire (comme Créon), il échoue toutefois à les interpréter : les signes «lus à l'envers» vont précipiter sa chute, le confortant dans sa décision de détruire Mardochée, alors

¹²³ André de Rivaudeau, *Aman. Tragédie sainte*, Genève, Droz, 1969, v. 1571-1576.

qu'ils lui annoncent, au contraire, sa propre ruine, comme Aman lui-même le soulignera, après coup :

O veritable nuitz, nourrices des frayeurs,
 Vous m'avertissiés bien de ces tristes malheurs.
 O cris, o bruitz, o voix, o hurlemens terribles,
 O crossemens hideux, o grincemens horribles,
 O murmures nuiteux, o noirs espouvantaux,
 Vous me predisiés bien l'horreur de tous ces maux,
 Si mon cœur egaré du desir de vengeance,
 N'eust à gauche tourné des monstres la science¹²⁴.

C'est donc son égarement, son désir passionné de se venger qui l'a conduit à *més-interpréter* les messages envoyés, à les lire à contre-sens.

La reconnaissance des signes en tant que tels ne suffit donc pas, il faut encore en faire une saine lecture. Parce qu'on les lit à demi ou à l'envers, ils ne permettent pas de modifier le cours des événements. Ces réactions intermédiaires face aux signes mettent en relief l'incompétence des personnages à interpréter correctement des signes dont ils reconnaissent toutefois l'existence.

Fonctionnement dramatique de la tragédie humaniste

Ainsi, malgré l'incrédulité ou le doute de certains personnages, les signes prémonitoires s'avèrent toujours *signifiants* dans la tragédie, ils sont porteurs d'un message vrai et annoncent des événements qui se produisent. Nulle place pour l'erreur ou le mensonge : le langage céleste ne ment pas, il est le véhicule d'une vérité accablante qui s'abat inéluctablement sur l'homme. Plusieurs situations dramatiques sont possibles. Que les signes divinatoires soient reconnus ou pas, le résultat demeure le même : les personnages échouent dans leur tentative de modifier l'issue funeste, que ce soit par leur impuissance à modifier le cours du

¹²⁴ *Ibid.*, v. 1955-1962.

destin (Hippolyte, Anne, Cornélie), par leur lecture incomplète des signes (Créon), par leur déni total de ces signes (Antoine et Cléopâtre, Sédécie), par le doute quant à leur valeur prémonitoire (César, Hector, Alexandre) ou par la lecture erronée qu'ils en font (Aman).

Le personnage tragique est ainsi engagé dans un jeu de la connaissance auquel il est toujours perdant, jeu qui ne peut s'achever que par une reconnaissance des signes qui arrive toujours trop tard, lorsque l'événement en dévoile et fixe le sens : comme l'énigme du Sphinx, le langage prophétique s'avère une énigme mortelle, qui n'apporte que destruction et lamentations.

Deux types de dramaturgie sont ainsi à l'œuvre dans ces tragédies. On voit d'abord dans certaines pièces une dramaturgie de la fatalité, où la reconnaissance et la bonne lecture des signes ne permet toutefois pas de modifier le futur : les signes sont dès lors inutiles, les personnages n'y voient que la confirmation d'une catastrophe inéluctable. La réceptivité au langage sacré ne donne pas davantage de pouvoir à l'homme. La deuxième dramaturgie, à l'œuvre dans d'autres pièces, superpose au drame de la fatalité un parcours cognitif et initiatique qui engage les personnages dans un processus de *reconnaissance* aristotélicienne («le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance¹²⁵»), processus qui nous apparaît comme sa principale source de dramatisme. Tout le drame du personnage se situe en effet dans son incertitude angoissée quant à son destin, incertitude causée par son incapacité à reconnaître et/ou à interpréter un langage surnaturel dont la présence est toutefois manifeste. Cette esthétique repose sur une frontière nette, sur une clôture entre monde humain et monde divin.

Dans ces deux types de dramaturgie humaniste, la tragédie se joue entre la

préfiguration de la catastrophe et son accomplissement, entre son annonce, souvent multiple et répétée, et son actualisation.

Parce que le spectateur sait ce que les personnages ne comprennent pas ou ne veulent pas entendre, il participe à la geste divine, observateur, comme Dieu, d'une humanité condamnée. Entre l'annonce du dénouement et son accomplissement, la tragédie est le lieu d'une attente, chez le spectateur, qui ne trouve son apaisement que par l'accomplissement de la prédiction annoncée par des signes dont le sens devient alors limpide pour les personnages. Ainsi, l'esthétique de la tragédie humaniste repose non pas sur la création d'effets de surprise et de suspense, mais sur le soulagement, chez le spectateur, de la tension intellectuelle causée par la certitude d'une issue inéluctable, soulagement qu'apporte la reconnaissance des signes par les personnages. Le dénouement lui apparaît comme l'avènement de la plénitude des signes, la confirmation qu'il vit dans un monde plein de sens, un monde que l'absurde ne peut habiter.

Un cas particulier : la tragédie protestante de propagande (Bèze et Des Masures)

Quelques (rares) tragédies de l'époque échappent toutefois à ce modèle, en raison, croyons-nous, de leur dénouement heureux : *Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze et les *Tragédies saintes* de Louis des Masures ont en effet ceci de particulier que leurs personnages ne sont, en aucune façon, avertis par quelque moyen céleste ou diabolique de l'issue heureuse du drame dans lequel ils sont plongés. Le spectateur seul en a la connaissance par la révélation qui lui en est

¹²⁵ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 120 [1452a].

faite dans le prologue. Dans *Abraham sacrifiant*, un prologue annonce en effet sommairement le dénouement de la «tragédie» d'Abraham :

En cest endroit vous le verrez tenté,
Et jusqu'au vif atteint & tourmenté.
Vous le verrez par foy justifié :
Son fils Isaac quai sacrifié.
Bref, vous verrez estranges passions,
La chair, le monde, & ses affections
Non seulement au vif représentées,
Mais qui plus est, par la foy surmontées¹²⁶.

Bèze ne cache pas aux spectateurs l'issue heureuse de la tragédie, sans toutefois donner de grandes précisions quant au déroulement des événements. Il n'en demeure pas moins que le spectateur est mis dans «le secret des dieux», disposant d'informations que n'ont pas les personnages eux-mêmes. Il s'agit donc d'une nouvelle situation dramatique. Jusqu'au moment où Dieu arrêtera son bras, Abraham ignore en effet quelle sera l'issue du drame qu'il est en train de vivre, il ne la pressent *en aucune façon*, pas même par un vague pressentiment. Son seul espoir réside dans sa foi en Dieu, à laquelle il s'accroche avec la fermeté dont sait faire preuve celui qui est touché par la grâce. Bien que Satan lui-même (présent sur scène) tente de l'empêcher d'obéir à Dieu, Abraham demeure inébranlable : «Rien ne m'est bon, rien ne m'est raisonnable, / Que ce qui est au Seigneur agreable¹²⁷.» Isaac aussi se résigne face à la volonté divine, et croit réellement en sa mort prochaine. Seul le spectateur sait qu'il y aura une intervention divine salvatrice; il voit véritablement le spectacle du point de vue de Dieu. Même si le monde résonne de la parole divine (l'Ange s'adresse en effet à Abraham pour lui demander de sacrifier son fils), celle-ci s'avère toutefois trompeuse et mensongère, car elle vise à mettre à l'épreuve la foi de l'homme : la parole de

¹²⁶ Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., v. 31-38.

¹²⁷ *Ibid.*, v. 817-818.

Dieu est ici un *anti-sign*e prémonitoire. L'homme avance ainsi en aveugle, guidé et sauvé par sa seule foi en Dieu, car il vit dans un monde où la Nature est muette et désenchantée, où lui-même n'est visité en songe par aucune ombre. Le plaisir du spectateur dans cette pièce consiste ainsi à voir se réaliser cette salvation qui fut à lui seul annoncée, et à admirer la force de la foi de celui qui *ne savait pas et qui ne pouvait pas savoir*. Abraham lui apparaît comme un modèle de la confiance «aveugle» que l'homme, non averti des décrets divins, doit avoir en Dieu, comme le rappelle Bèze lui-même dans son épilogue : «Car qui de Dieu tasche accomplir sans feinte, / Comme Abraham, la parole tressainte, / Qui nonobstant toutes raisons contraires, / Remet en Dieu & soy & ses affaires, / Il en aura pour certain une issue / Meilleure encor qu'il ne l'aura conceue¹²⁸.»

Les *Tragédies saintes* (1563)¹²⁹ de Louis Des Masures, fortement inspirées de la pièce de Bèze, débutent elles aussi par un prologue prophétique. Dans *David combattant*, on nous annonce la victoire de David sur Goliath :

Sans armes le verrez, et tout seul, mettre en route
D'un exercite entier la grand'puissance toute.
Combattre le verrez, non d'un vouloir soudain
Pour soustenir le prix de son honneur mondain,
(Lequel ferme et constant vaillamment il mesprise)
Ains celuy de son Dieu, autheur de l'entreprise :
Au seul pouvoir duquel s'assurant de bon cœur,
Du combat inegal il retourne veinqueur¹³⁰.

Les personnages dans cette tragédie ne sont pas non plus avertis par quelque signe du dénouement : Saül souligne d'ailleurs l'ignorance dans laquelle ils sont plongés :

¹²⁸ *Ibid.*, v. 989-994.

¹²⁹ Louis Des Masures, *Tragédies saintes. David combattant – David triomphant – David fugitif*, Paris, Cornély, 1907.

¹³⁰ Des Masures, *David combattant*, *op. cit.*, v. 27-34.

Dieu, au pouvoir duquel sans plus nous confions,
 Ne nous a revelé son vouloir sur le poinct
 De marcher et combatre, ou ne combatre point.
 Plus ne voy le Voyant, qui souloit en maint lieu
 M'annoncer le vouloir et bon plaisir de Dieu¹³¹.

Un cantique de David rappelle, par des sentences, que l'aveuglement est le propre de l'homme : «Le triste sort humain / Ne sait son lendemain. Il n'a jour ne demi¹³².» À l'heure de combattre Goliath, fort de sa foi en Dieu, David a toutefois la certitude qu'il vaincra, contre toutes les apparences : «sous le support / Du Dieu qui vit, du Dieu qui m'esvertue, / Je vous rendray aujourd'hui abbattue / Dessous vos pieds la gloire Philistine; / Car le Seigneur ainsi le predestine¹³³.» C'est uniquement son espoir, sa foi en l'invincibilité de Dieu qui l'assure de sa victoire : «en soustenant du Seigneur le parti, / Il est pour moy, et [qu']en lui n'est possible / D'estre veincu : car il est invincible¹³⁴.» Dans cette pièce, nul présage ou apparition surnaturelle ne viennent confirmer cet espoir en la victoire : l'univers des tragédies de des Masures est également vidé de tout merveilleux autre que la foi de David. Le spectateur est ici également «complice» de Dieu, il sait que David triomphera. Son plaisir réside dans la satisfaction de voir l'ennemi puni (Goliath) ou, dans le cas d'*Abraham sacrifiant*, de voir la foi récompensée.

L'esthétique de ce théâtre est ainsi à l'opposé de celle d'Aristote et de la tragédie humaniste : elle ne vise pas à susciter la crainte et la pitié chez le spectateur, mais, au contraire, à le conforter dans sa certitude que le bien triomphera du mal. Ces tragédies sont sources d'apaisement et de sérénité, car elles démontrent la force de la foi en Dieu, son triomphe sur le malheur. La démonstration de la foi d'Abraham doit reposer sur son ignorance, sur

¹³¹ *Ibid.*, v. 390-394.

¹³² *Ibid.*, v. 561-562.

¹³³ *Ibid.*, v. 1516-1520.

¹³⁴ *Ibid.*, v. 1546-1548.

l'inadéquation entre la parole de Dieu et le dénouement, ainsi que sur l'absence de signes pouvant révéler au personnage ce dénouement.

On peut trouver des raisons théologiques à cette absence de signes prémonitoires dans les tragédies de Bèze et Des Masures, qui détonne dans le cadre des tragédies de l'époque. Le calvinisme semble en effet vouloir opérer un «désenchantement» du monde, en réaction à un catholicisme qui repose, dans un contexte de guerre religieuse, sur une théologie de l'immanence¹³⁵. En cette seconde moitié du XVI^e siècle, les catholiques ont le sentiment de vivre dans «un monde surenchanté de signes de Dieu avertissant l'humanité de Sa violence proche¹³⁶». Leur religion s'est «infléchie en une religion de frisson et d'attente, contractée par l'effroi devant la corruption et l'infidélité collectives, devant l'ire de Dieu¹³⁷», créant un climat d'angoisse liée à la crainte de la fin du monde qu'on perçoit comme imminente. La théologie réformée est au contraire fondée sur une «rationalisation» du monde qui avalise une rupture radicale entre Dieu et les hommes : la connaissance de Dieu est réduite au seul Logos¹³⁸. Le calvinisme propose une «piété du désangoissement de l'homme¹³⁹», une «théologie de l'apaisement et de la sérénité¹⁴⁰» par la doctrine de la salvation par la foi, qui apparaît comme un instrument de libération face à l'angoisse du salut. Ce contraste entre une théologie de l'«angoisse», qui repose sur l'immanence divine, et une théologie de la «sérénité», fondée sur le désenchantement du monde, nous

¹³⁵ «Les catholiques croient en «un Dieu d'immanence, un Dieu de miséricorde que de multiples intercesseurs peuvent infléchir, un monde plein de Dieu, un monde de Mystère et d'enchantement» (Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion vers 1525 – vers 1610*, t. I, *op. cit.*, p. 146).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 219.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

semble rendre compte de la différence que nous avons pu observer entre la tragédie protestante de propagande (Bèze, Des Masures) et les autres tragédies de notre corpus quant à la représentation du sacré :

plus il y a de «superstitions», d'eschatologie, d'immanence, dans une croyance, plus il y a de sacré dans la religion et [...], objectivement, le propre du calvinisme est de proposer une foi qui rétrécit, raccourcit le Sacré à la seule Révélation, le retirant du possible du monde et de l'homme pour ne plus le laisser subsister que dans le Livre¹⁴¹.

Dans la tragédie protestante, le sacré déserte le monde pour ne se réfugier que dans l'Écriture. Il ne reste à l'homme que la foi aveugle en un Dieu qui demeure caché. Dans les tragédies humanistes, le sacré est omniprésent dans le monde, par des signes de toutes sortes, mais le problème réside dans la réceptivité de l'homme à ce langage. Il en résulte des esthétiques opposées aux effets dramaturgiques antithétiques, qui influenceront sur le statut et la fonction de la prière.

Prière

Nous avons vu que la distribution, tout au long des tragédies humanistes, d'avertissements et d'annonces dévoilant leur dénouement leur procure une dimension dramatique d'une nature particulière, différente de celle occasionnée par le suspense et la surprise. La prémonition, en effet, n'influe pas (ou presque jamais) sur le cours des événements, elle n'a pas de véritable impact sur l'action dramatique¹⁴². Son intérêt se situe ailleurs, en ce qu'elle permet de souligner que tout se joue à un autre niveau, sur un plan supérieur, celui de la transcendance. Les

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴² Paul Pelckmans, *Le Rêve apprivoisé. Pour une psychologie historique du topos prémonitoire*, Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 89.

signes et les présages circonscrivent une présence «autre» dont l'influence, pour être extérieure à l'intrigue – la tragédie humaniste a en effet banni la représentation de Dieu sur scène –, n'en demeure pas moins déterminante.

La certitude, créée chez le spectateur, de l'issue funeste déplace également l'intérêt vers la réaction des personnages face à leur infortune, vers le spectacle de leur affliction. Il en résulte une esthétique de la contemplation, plutôt que du suspense. Si le monde terrestre résonne des échos de la parole divine, si le monde est rempli de signes annonçant, le plus souvent, un désastre, à ces signes surnaturels répondront les prières et invocations des hommes, comme autant de tentatives désespérées pour attendrir et convaincre un Dieu sévère et enclin à punir. La prière à Dieu constitue ainsi une situation dramatique récurrente dans la tragédie de la Renaissance.

Par la prière, le Catholique peut en principe infléchir la volonté de Dieu dans un sens qui lui soit favorable. Il n'en tient qu'à lui pour que son destin funeste soit détourné de son cours. Calvin accordait lui aussi une grande importance à la prière, sans cependant lui reconnaître d'incidence sur le cours des choses. Il affirme en effet que «le Seigneur tesmoigne toute l'assurance de nostre salut consister en l'invocation de son Nom», et «qu'il nous est très nécessaire de l'implorer assiduellement¹⁴³». À ceux qui objecteraient qu'il n'y a nulle raison ni utilité de demander les bienfaits que le Seigneur accorde volontairement, il répond que Dieu «veut que nous reputions les benefices qui nous proviennent de sa libéralité *gratuite* avoir esté octroyez à noz prieres¹⁴⁴». La prière n'a donc pas de

¹⁴³ Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, t. III, éd. Jacques Pannier, Paris, «Les Belles Lettres», 1938, p. 135-136.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 137. Nous soulignons.

réel pouvoir; elle ne sert qu'à conforter le croyant dans la pensée, illusoire, que sa parole a un effet sur Dieu.

Les tragédies humanistes sont parsemées de prières et d'invocations dont la forme et l'objet varient. Ici aussi, tradition païenne et biblique se superposent, car la prière existe bel et bien dans le théâtre païen¹⁴⁵. On peut les classer en deux grandes catégories : les prières de demande (exaucées ou non) et les prières de remerciement. On retrouvera *grosso modo* ces deux grandes catégories dans la théologie chrétienne, mais le classement opéré par l'Église durant le Moyen Âge créera de nouvelles catégories. Les théologiens médiévaux ont en effet classé les prières selon les distinctions établies par saint Paul dans sa *Première Épître à Timothée*:

Je recommande donc, avant tout, que l'on fasse des demandes, des prières, des supplications, des actions de grâces pour tous les hommes, pour les rois et tous les dépositaires de l'autorité, afin que nous puissions mener une vie calme et paisible en toute piété et dignité¹⁴⁶.

Jean Cassien¹⁴⁷, dans ses *Conférences*, maintient ces catégories tout en proposant une interprétation personnelle des termes employés par saint Paul¹⁴⁸:

L'obsécration [*obsecratio*], c'est le cri, la prière du pécheur touché de componction, et qui implore le pardon de ses fautes présentes et passées. [...] La promesse [*oratio*] est l'acte par lequel nous offrons

¹⁴⁵ Voir les analyses de André Corlu, *Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière d'Homère aux tragiques*, Paris, Klincksieck, 1966, et de Jon D. Mikalson, «Unanswered Prayers in Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies*, vol. CIX, 1989, p. 81-98.

¹⁴⁶ Bible de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 1716 [2, 1-2].

¹⁴⁷ Les ouvrages de ce disciple de saint Jean Chrysostome connurent en Occident une fortune considérable : les *Institutiones* et les *Collationes* furent de véritables classiques de la spiritualité chrétienne.

¹⁴⁸ Le texte de la Vulgate se lit comme suit: «Obsecro igitur primum omnium fieri obsecrationes, orationes, postulationes, gratiarum actiones pro omnibus hominibus» (*Biblia Sacra, Vulgatae Editionis*, Marietti, 1959, p. 1183).

ou vouons quelque chose à Dieu.[...] En troisième lieu viennent les demandes [*postulationes*]. Ce sont les prières que nous faisons pour les autres, tandis que nous sommes dans la ferveur de l'esprit. [...] Puis ce sont les actions de grâces [*gratiarum actiones*]. Lorsque l'âme repasse par le souvenir les bienfaits passés de Dieu, et considère ceux dont il la comble dans le présent, ou lorsqu'elle porte son regard vers l'avenir sur l'infinie récompense qu'il prépare à ceux qui l'aiment, elle lui rend grâces parmi d'indicibles transports¹⁴⁹.

Calvin ramène les prières, ou «oraisons», aux deux grandes catégories de la «pétition» et de l'action de grâces, car, selon lui,

les espèces que récite Saint Paul revyennent toutes à ces deux membres. [...] Par pétition nous exposons à Dieu nostre coeur et desir, requérans de sa bonté premièrement les choses qui seulement tendent et servent à sa gloire, et après, celles qui nous sont aussi utiles, et dont nous avons besoin. Et par action de grâces nous recoignoissans ses biensfaictz envers nous et les confessons à sa louenge, le remerciant de toutes choses, en luy donnant la gloire généralement de tous biens, et les attribuans à sa bonté¹⁵⁰.

Ces deux grandes formes de prière sont présentes dans la tragédie humaniste, bien que les «pétitions» ou demandes, comme on pouvait s'y attendre, y soient les plus nombreuses. Se pose ainsi le problème de la réponse de Dieu à ces prières : certaines seront exaucées, d'autres pas. Ces prières de demande ont également un statut et un effet différents selon qu'elles sont énoncées par un personnage sensible aux présages, donc craintif face à l'avenir, ou par un personnage qui ignore tout de son destin.

¹⁴⁹ Jean Cassien, *Conférences VIII-XVII*, éd. Dom E. Pichery, Éditions du Cerf, Paris, 1958, p. 49-51. Il importe de remarquer que la traduction française que donne Pichery des termes latins *obsecrationes*, *orationes* et *postulationes* diffère sensiblement de la traduction du grec au français que donne la Bible de Jérusalem : «obsécration», «promesse» et «demande», chez Pichery, correspondent respectivement aux mots «demande», «prière» et «supplication» dans la Bible de Jérusalem.

¹⁵⁰ Jean Calvin, *op. cit.*, p. 159-160.

La «pétition»

Dans la tragédie antique, on retrouve de nombreuses prières de demande, exaucées ou non. Si la prière non exaucée soulève le problème de la cruauté des dieux, auquel il faut alors trouver une raison de ne pas accorder à l'orant ce qu'il demande¹⁵¹, celle qui est exaucée s'avère parfois, elle aussi, source de malheur. Par exemple, dans *les Phéniciennes* d'Euripide, Polynice et Étéocle demandent tous les deux aux dieux la mort de leur ennemi, avant le combat final qui les opposera. Ces prières sont formulées de telle sorte que les deux frères verront leurs demandes exaucées, même s'ils trouveront eux-mêmes la mort dans la bataille¹⁵². Le drame des fils de Jocaste a ainsi pour origine la maladresse rhétorique de leurs prières, car ils demandent la mort de l'ennemi sans préciser qu'ils souhaitent également avoir la vie sauve lors du combat.

L'on voit ici l'un des enjeux de la prière de la tragédie, celui du bon choix des mots, dont on trouvera une illustration dans *Jephté* de Chrestien. Dans cette tragédie, deux prières sont exaucées. Il s'agit tout d'abord d'une prière du chœur, amplification de soixante-douze vers d'une prière biblique très courte tirée du livre des *Juges*¹⁵³, dans laquelle le peuple juif demande à Dieu la victoire contre les Ammonites. Cette prière suit, approximativement, le schéma de la prière de demande tel que mis en évidence par John H. Hayes¹⁵⁴. Elle débute par une

¹⁵¹ Dans son article sur les prières non exaucées dans la tragédie grecque, Mikalson fait remarquer que les Tragiques grecs se sont efforcés de justifier cette inaction des dieux en invoquant la formulation imprécise de la prière ou l'impiété de celui qui prie (*op. cit.*, p. 94).

¹⁵² Polynice prie Héra («O ma souveraine Héra, [...], accorde-moi de tuer mon frère, face à face avec lui, et de plonger dans son sang ma droite victorieuse»), alors qu'Étéocle adresse sa prière à Pallas («O fille de Zeus, donne-moi d'enfoncer, de ma main, mon épée victorieuse dans la poitrine d'un frère, oui, de mon propre bras») (Euripide, *Les Phéniciennes*, dans *Théâtre complet*, t. III, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1966, p. 266-267).

¹⁵³ *Juges*, 10, 10-16.

¹⁵⁴ John H. Hayes, *Old Testament Form Criticism*, San Antonio, Trinity University Press, 1974.

invocation et un appel à Dieu et enchaîne sur une supplication. Vient ensuite la confession de la faute, suivie de la condamnation des ennemis, de l'affirmation de la confiance en Dieu et d'éléments hymniques célébrant la gloire de Dieu. Dans *Jephté*, les Juifs triomphent en effet des Ammonites. Mais cette victoire est chèrement payée ensuite par le sacrifice de la fille de Jephté. La prière où Jephté demande à son tour à Dieu la victoire sur ses ennemis, est également celle où il prononce le vœu fatal¹⁵⁵, ce qu'il rappelle à Dieu après le combat, juste avant son retour chez lui : «Or pour montrer ma promesse tenue, / Quand ma maison sentira ma venue, / Quand sain et sauf je viendrai triomphant, / Ce que premier me viendra au devant / Sur ton autel te sera sacrifice¹⁵⁶.» Jephté obtient effectivement ce qu'il demande à Dieu, mais à quel prix... Ici, l'oraison est un piège, car elle devient une puissance de mort, une parole assassine, destructrice¹⁵⁷. Elle contraste violemment avec le pouvoir infiniment créateur, célébré à plusieurs reprises dans la pièce, de la parole divine. La prière de Thésée à Neptune dans *Hippolyte* de Garnier s'avère également une condamnation à mort, mais consciente cette fois : Thésée réclame la mort d'Hippolyte, alors qu'il ignore encore qu'il est innocent. Lorsqu'il apprendra la vérité, Hippolyte sera déjà mort. Dans les deux pièces, la connaissance arrive toujours trop tard, la parole votive ayant déjà produit ses effets

¹⁵⁵ Comme l'a souligné Raymond Lebègue, cette tragédie de Buchanan faisait écho à divers problèmes théologiques qui préoccupaient catholiques et réformés, dans les années où Buchanan la rédigeait et la faisait jouer au Collège de Guyenne. La question du vœu fut, entre autres, l'objet d'une célèbre dispute entre le réformateur Bucer et le catholique Latomus. De 1543 à 1546, ils échangèrent des lettres où, entre autres problèmes, ils discutèrent celui des vœux monastiques. Pour Latomus, la Loi ordonne au fidèle l'accomplissement de tout vœu, quel qu'il soit, alors que Bucer pose comme condition à l'accomplissement du vœu sa valeur morale. Pour des détails concernant cette querelle, voir Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France 1514-1573*, Paris, Champion, 1929, p. 229-234.

¹⁵⁶ Chrestien, *op. cit.*, v. 616-620.

¹⁵⁷ «Les Dieux punirent grièvement les iniques vœux d'Œdipus en les luy otroyant. [...] Il ne faut pas demander que toutes choses suivent nostre volonté, mais qu'elles suivent la prudence.» (Montaigne, «Des prières», *Essais I, op. cit.*, 1969, p. 385).

meurtriers. Nous sommes en présence d'une forme particulière d'ironie tragique, qui ne met pas en cause la cruauté des dieux, mais plutôt l'imprudence de personnages qui utilisent un langage dont ils sous-estiment la portée. De fait, les prières exaucées s'avèrent toujours porteuses de mort, celles de Phèdre, par exemple, qui sollicite la mort comme un soulagement à sa souffrance.

Si l'ignorance de certains personnages (Jephté, Thésée) les amène à faire des demandes imprudentes aux effets tragiques, la connaissance du futur chez les personnages témoins de présages les pousse à prier pour tenter d'infléchir le destin, mais ces prières ne sont évidemment pas exaucées. Celle de Storge, qui implore Dieu dans *Jephté* d'épargner sa fille dont elle craint la mort à la suite d'un songe, demeure sans effet : «Détourne, je te prie, ce présage ennuyeux / Contre nos ennemis, et que moi et ma fille, / Qui est le seul espoir de toute ma famille, / Qui est de mes vieux ans la consolation, / Soyons toujours, Seigneur, sous ta protection!¹⁵⁸». Si Storge semble encore portée par l'espoir de convaincre Dieu, il n'en est pas de même pour Hippolyte, qui paraît secrètement convaincu de l'inutilité de ses prières aux dieux. Ces prières ne sont pas fournies par les sources, elles sont une invention de l'auteur :

J'ay fait ce que j'ay peu, à fin de destourner
Ce malheur menaçant, qui me vient estonner.
Quelles sortes de vœux, quelles saintes manieres
D'appaiser les hauts Dieux, en leur faisant prieres,
N'ay-je encore espruvé? à qui des Immortels
N'ay-je d'un sacrifice échauffé les autels?
Et brief que n'ay-je fait pour aller à l'encontre
Des injures du ciel et de mon malencontre?
Mais quoy? rien ne se change, on a beau faire vœux,
On a beau immoler des centaines de bœufs,
C'est en vain, c'est en vain : tout cela n'a puissance
De faire revoquer la celeste ordonnance¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Chrestien, *op. cit.*, v. 102-106.

¹⁵⁹ Garnier, *Hippolyte, op. cit.*, v. 251-262.

Avant même que le malheur ne s'abatte sur lui, Hippolyte sait que ses prières ne peuvent changer le cours d'un destin immuable. Les nombreuses prières de supplication des Juives dans la pièce de Garnier n'auront également aucun effet : ces dernières sollicitent le pardon et la miséricorde de Dieu pour le peuple d'Israël, comme l'illustre cette très belle prière d'Amital, la mère du roi Sédécie, dont voici deux passages :

Levons nos mains au ciel et nos larmoyans yeux,
 Jettons-nous à genoux d'un coeur devotieux,
 Et soupirant ensemble à sa majesté haute,
 Le prions qu'il luy plaise effacer nostre faute.
 O Seigneur nostre Dieu, qui nous sauvas jadis
 Par le milieu des flots qu'en deux parts tu fendis,
 [...]
 Pardonneur, pitoyable, estens sur nous ta veuë,
 Et voy l'affliction dont nostre ame est repeuë.
 Pren, Seigneur, pren Seigneur, de nous compassion,
 Aye Seigneur, pitié de la pauvre Sion,
 Ne l'extermine point, nous sommes la semance
 D'Isac ton serviteur, tes enfans d'alliance:
 Ne nous reprouve point, Pere, fay nous merci,
 Delivre Sedecie et ses enfans aussi
 Ainsi puissions tousjours rechanter tes louanges,
 Et bannir loing de nous tous autres Dieux estranges¹⁶⁰.

Au scandale que représente ce mutisme de Dieu face aux prières, l'on opposera à titre d'explication la nature corrompue de l'homme. L'échec des prières de demande à Dieu dans la tragédie de Garnier vient ainsi de ce qu'elles sont émises par des idolâtres, qui ont justement mérité la punition divine. Ils en conviennent eux-mêmes : «Je sçay bien que je l'ay mille fois irrité», s'exclame Sédécie, «Que j'ay trop justement mes peines merité, / Que j'ay son ire esmeuë, et que par mon seul crime / J'ay incité à mal toute Ierosolyme¹⁶¹.» L'efficacité de la prière est ici intimement liée à la pureté d'âme de celui qui la prononce. Dans son essai sur les prières, Montaigne décrit ces conditions d'efficacité :

¹⁶⁰ Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, v. 535-564.

¹⁶¹ *Ibid.*, v. 2105-2108.

[La] justice [de Dieu] et sa puissance sont inséparables. Pour neant implorons nous sa force en une mauvaise cause. Il faut avoir l'ame nette, au moins en ce moment auquel nous le prions, et deschargée de passions vitieuses; autrement nous luy presentons nous mesmes les verges dequoy nous chastier¹⁶².

L'*éthos* de l'orant importe ainsi autant, sinon davantage, que le discours que celui-ci adresse à Dieu¹⁶³.

La prière d'action de grâces

L'action de grâces pose de manière différente le problème de l'efficacité de la prière. Comme l'a souligné Kibédi-Varga¹⁶⁴, la prière de demande relève du genre judiciaire, alors que l'action de grâces appartient définitivement au genre épideictique¹⁶⁵. Il s'agit ici non plus d'influer sur la volonté de Dieu, mais plutôt de célébrer sa toute-puissance, de rendre grâce à son infinie bonté. Et l'action de grâces suit généralement l'exaucement d'une demande. *Jephté* et *Les Juifves* contiennent toutes deux cette situation dramatique où un personnage remercie le Seigneur d'avoir écarté un danger pressant. *Jephté*, après sa victoire sur ses ennemis, rend gloire à la puissance divine. Amital, après avoir demandé à Dieu de l'aider à obtenir de Nabuchodonosor la libération des siens, pense un instant que sa prière a été entendue et loue le Seigneur pour sa miséricorde. Dans les deux

¹⁶² Montaigne, «Des prières», *op. cit.*, p. 378.

¹⁶³ «Il y a trois choses qui donnent de la confiance dans l'orateur; car il y en a trois qui nous en inspirent, indépendamment des démonstrations produites. Ce sont le bon sens, la vertu et la bienveillance» (Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 182 [II, 1, V, 1378a]).

¹⁶⁴ Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶⁵ Rappelons que la rhétorique connaît en effet trois genres oratoires, le délibératif, le judiciaire et l'épideictique (ou démonstratif): «La délibération comprend l'exhortation et la dissuasion. [...] La cause judiciaire comprend l'accusation et la défense [...]. Quant au démonstratif, il comprend l'éloge ou le blâme.» (Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 93-94 [I, III, III, 1358b]).

cas, cette prière de louange précède la péripétie tragique : Jephté, dans la scène suivante, voit sa fille accourir vers lui et prend alors conscience de l'horreur de son vœu; après son entretien avec Amital, Nabuchodonosor annonce clairement son intention de faire périr les enfants de Sédécie et de mutiler celui-ci. La prière d'action de grâces apparaît dès lors pour le spectateur, à rebours, comme ce moment de bonheur illusoire où les personnages tragiques ont cru avoir persuadé Dieu. Elle souligne, avec une autre forme d'ironie tragique, la vanité du recours oratoire de la créature auprès du Créateur, ironie qui, elle aussi, peut paraître scandaleuse. L'ignorance de Jephté explique toutefois sa méprise (il ne sait pas encore qu'il vient de condamner sa propre fille); et Amital croit que sa prière a été exaucée, sans savoir que la punition de la désobéissance de Sédécie exige la mutilation de ce dernier et le massacre de ses enfants. Il y a donc, dans ces deux pièces, une «culpabilité» qui explique l'apparente cruauté de Dieu.

La topique de la prière dans la tragédie humaniste repose ainsi sur deux formes d'ironie : ironie de la prière de demande, qui se révèle un piège car elle est porteuse de mort, et ironie de la prière de remerciement, qui constitue un moment de fausse joie et de bonheur trompeur, avant que les personnages ne soient livrés au désastre qui les guette.

La prière dans la tragédie protestante de propagande

La tragédie protestante de propagande différera toutefois, sur ce point aussi, de la tragédie humaniste, car les prières de demande qui ont pour objet la grâce d'un personnage condamné y sont exaucées. Il s'agit donc d'une autre situation dramatique. Dans *Abraham sacrifiant*, Sara implore en effet Dieu de lui redonner son fils vivant, bien qu'elle sache qu'Il a ordonné son sacrifice : «Mon

Dieu, permets qu'en toute ioye / Bien tost mon seigneur ie revoye, / Et mon Isaac que m'as donné, / l'accolle en santé retourné¹⁶⁶.» Les prières d'Isaac, où il demande à Dieu d'être sur lui-même vainqueur¹⁶⁷ et de faire en sorte que sa mère «ne soit troublée aucunement¹⁶⁸» seront également exaucées. Remarquons qu'Abraham lui-même ne demande pas au Seigneur d'épargner son fils, car la force de sa foi repose sur son obéissance totale et absolue à Dieu.

On retrouve cette même efficacité des prières dans *David combattant de Des Masures* : un cantique de la troupe d'Israël demande à Dieu qu'il délivre son peuple «de la main Philistine¹⁶⁹» :

Enten, Seigneur, de ton siege celeste,
De tes enfans l'affliction moleste.
Voy nostre pleur non feint,
Voy nostre cœur, et fay sans plus attendre
Qu'en ton haut Temple saint,
Par toy sauvez, t'en puissions graces rendre.
Par main des hommes
Gardez ne sommes.
O Dieu, nostre ame
Seul te reclame.
Vien donc, Seigneur, et ta main secourable
Nous soit d'enhaut heureuse et favorable¹⁷⁰.

Le peuple juif sera en effet délivré grâce à la foi de David. Dans ses prières à Dieu, ce dernier demande soutien et force pour combattre Goliath : «Perdu seray, si de la grace tienne / je n'ay secours, qui me leve et soustienne. / Ne puisse donc mon cœur, je te suppli', / Jamais venir à te mettre en oubli, / Et que sans toy je ne demeure pas¹⁷¹.» Sa victoire sera suivie d'une prière de louange à Dieu qui glorifie sa puissance.

¹⁶⁶ Bèze, *Abraham sacrifiant*, op. cit., v. 701-704.

¹⁶⁷ *Ibid.*, v. 802.

¹⁶⁸ *Ibid.*, v. 900.

¹⁶⁹ Des Masures, *David combattant*, op. cit., v. 364.

¹⁷⁰ *Ibid.*, v. 373-384.

¹⁷¹ *Ibid.*, v. 525-529.

Point d'ironie tragique, donc, dans ces tragédies : les prières des êtres pieux, dont la foi est inébranlable, sont toutes exaucées. Si l'on se reporte aux dogmes de la théologie réformée, cet exaucement est sans doute moins le résultat de la prière elle-même que de la grâce gratuite de Dieu : c'est parce que ces personnages sont des élus de Dieu, portés par la foi, qu'ils bénéficient ainsi de la faveur divine. Leur vocation est garante de l'efficacité de leurs oraisons.

On pourrait peut-être voir un cas d'ironie tragique dans la prière du Maire de la *Tragédie du sac de Cabrières*¹⁷², où ce dernier remercie Dieu d'avoir sauvé la ville et ses habitants des machinations du sieur d'Oppède : «Loué soit l'Eternel, qui a pris à merci / Son peuple, le sauvant de ce tyran ici!¹⁷³». Or, toute la population, de religion réformée, sera massacrée peu de temps après. La prière de louange à Dieu semble souligner, à rebours, la cruauté envers une population assiégée. Les habitants de Cabrières sont toutefois présentés, dans la pièce, comme des martyrs dont la mort est une offrande à Dieu : tel Jésus-Christ (la comparaison est explicite dans le texte), «ils ont souffert la mort pour sa sainte querelle, / Et il leur donne au ciel la couronne immortelle¹⁷⁴.» Dieu leur offre, pour ainsi dire, le privilège de mourir en son Nom, que les protestants finiront eux-mêmes par réclamer. Il y a donc un renversement important qui redonne à la prière de louange toute sa valeur, dans la mesure où son objet se transforme au cours de la pièce : d'une prière où les habitants remercient Dieu de les sauver du massacre, on passe à une prière où est célébrée la joie de mourir pour lui. Ce qui

¹⁷² Cette tragédie protestante raconte un événement de l'histoire contemporaine. Le 19 avril 1545, une armée mettait le siège devant Cabrières d'Avignon, citadelle du Comtat Venaissin que les Vaudois de la région avaient soustrait au contrôle de la Légation Pontificale et transformée en château fort hérétique. Après avoir résisté tout un jour et une nuit, les assiégés rendirent leur ville, puis furent massacrés par le baron d'Oppède, premier président au parlement de Provence.

¹⁷³ Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, op. cit., v. 1291-1292.

¹⁷⁴ *Ibid.*, v. 1691-1692.

revêtait toutes les apparences d'une injustice de Dieu s'avère ainsi la marque d'une élection divine, la possibilité d'être martyr pour la cause de Dieu.

La prière dans la tragédie protestante de propagande y fait ainsi la démonstration de son efficacité, une efficacité due essentiellement à l'état de grâce divine des personnages qui les prononcent.

*

* *

L'étude du discours prophétique et de la prière dans la tragédie biblique du XVI^e siècle révèle ainsi une structure verticale d'échange entre la parole divine, sensible dans les nombreux signes qui émaillent les textes, et la parole humaine. L'importance de ce «dialogue» dans l'économie de la tragédie ne doit pas être minimisée. Dans un texte liminaire de l'édition de 1601 de ses tragédies, adressé au prince de Condé, Antoine de Montchrestien, fidèle héritier, en cette fin de siècle, d'une tradition tragique fondée, entre autres, par Buchanan, Étienne Jodelle, Jean de La Taille et Garnier, écrit à propos de la tragédie :

En tous les actes Dieu descend sur le Theatre et joue son personnage si sérieusement, qu'il ne quitte jamais l'eschaffaut, que le meschant Ixion ne soit attaché à une roue et que la voix lamentable du pauvre Philoctète ne soit exaucée, marques apparentes de sa justice et de sa bonté¹⁷⁵.

Seul véritable moteur, en effet, de l'action dramatique, Dieu, dont la présence se manifeste par des signes divers et par la puissance du Logos, s'avère toutefois davantage «orateur» qu'acteur : sa Parole (inscrite dans les prodiges de la Nature,

¹⁷⁵ Montchrestien, page liminaire dans *Les Tragédies de Montchrestien, op. cit.*, non numérotée.

audible par les prophéties) gouverne en effet le destin des hommes. Cette représentation désincarnée de Dieu apparaît comme l'une des voies par lesquelles la tragédie humaniste se distingue délibérément des mystères médiévaux, qui donnent à *voir* en spectacle le corps divin. L'anathème jeté sur les anciennes formes médiévales lors de la renaissance du genre tragique en France vise en partie la représentation matérielle de la divinité. Le glissement qui s'opère du mystère médiéval à la tragédie humaniste annonce l'avènement d'un nouveau rapport à Dieu, qui trouvera finalement son expression la plus achevée, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, dans le discours mystique. Entendre et se faire entendre, tels sont les deux aspects de la démarche mystique¹⁷⁶, tels sont également les deux termes du difficile dialogue tragique. «Premier Locuteur¹⁷⁷», Dieu, dont la toute-puissance du Verbe est illustrée par la parole prophétique, est la voix fondatrice qui préexiste à toute action humaine. Parallèlement, l'échec de l'Homme est souligné à deux niveaux : par son impuissance fondamentale à modifier un dénouement qu'il sait inéluctable, ou à déchiffrer le monde qui lui est donné à lire par d'innombrables prophéties, signes et présages envoyés par Dieu; et par l'inefficacité rhétorique de ses invocations au Ciel, qui demeurent presque toujours vaines. Là où la prière semble persuasive, elle s'avère en fait, paradoxalement, porteuse de silence, voire annonciatrice de mort. Ainsi, la lecture par l'homme des signes manifestes du sacré s'avère difficile, et la voix humaine ne se fait entendre de Dieu qu'avec des effets pervers, car la tragédie met en scène des êtres profondément coupables. L'impossible échange entre humanité et divinité est donc un effet de la condition pécheresse de l'homme. Il ne reste à ce dernier que

¹⁷⁶ Michel de Certeau, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 14 et 217.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 168.

la possibilité de gémir et d'exprimer, par la puissance de ses plaintes et de ses lamentations, sa propre impuissance.

D'un point de vue dramaturgique, le spectateur, est admis, le temps de la représentation, dans le secret de Dieu. Mis au fait du dénouement, le monde n'a pas pour lui la même opacité que pour les personnages. La tragédie humaniste lui apparaît ainsi comme le rituel d'une attente enfin soulagée, celle de la reconnaissance pleine et entière des signes divins par les personnages et, par le fait même, de la signifiante du monde.

La tragédie protestante de propagande présente, par contraste, un univers délesté de l'immanence divine, où l'homme avance en aveugle, guidé par une foi absolue qui seule peut lui révéler la présence de Dieu. Ces tragédies font du contact avec Dieu une expérience personnelle, toute en intériorité. Le sacré y déserte le monde, pour ne laisser place qu'à l'expression d'une foi sans réserve.

Chapitre 4

La plainte

Femmes, [...] Apprenez la complainte vos filles, la lamentation à vos compagnes! Car la mort monte par nos fenêtres [...]!¹.

Par divers signes divinatoires, les puissances transcendantes manifestent ainsi leur présence aux hommes, à laquelle ils réagissent, comme nous l'avons vu, de manière variable. Dans les tragédies humanistes, l'incapacité à déchiffrer ce langage sacré, ou à l'interpréter correctement, est récurrente. Quant à la prière des hommes, elle est rarement exaucée, car elle émane de pécheurs sur lesquels s'abat la justice divine. La communication entre les sphères divine et profane s'avère ainsi difficile, entravée par l'impuissance ou l'aveuglement des humains.

La passion en tant que processus d'altération de soi nous apparaît dès lors comme la zone de contact entre ces deux sphères, l'espace où divinité, humanité et animalité s'interpénètrent. L'homme en proie à la passion est en effet projeté hors de lui-même, dans un ailleurs qui circonscrit les marges de sa condition d'homme. Le discours de la plainte dans la tragédie humaniste permet tout particulièrement le déploiement d'un *pathos* ostentatoire et spectaculaire.

La plainte est en effet une situation dramatique récurrente dans la tragédie humaniste, elle en constitue l'un des fondements topiques. Les auteurs des

¹ La Bible, Toronto/Montréal, Alliance Biblique Universelle/Le Cerf, 1977, p. 561 [Jérémie, 9, 19-20].

quelques traités de la Renaissance sur la tragédie insistent eux-mêmes sur le caractère pathétique et plaintif du genre : la tragédie est l'occasion par excellence de proférer des plaintes et des lamentations qui s'expriment dans les cris et les larmes. Pour Jean de La Taille, par exemple, le genre tragique ne traite «que larmes et miseres extremes²». Les larmes, manifestations matérielles de la douleur, langage physiologique donné en spectacle, occupent ainsi une place déterminante³. Elles sont le signe matériel de la condition misérable de l'homme, de la détresse d'une humanité impuissante à changer le cours de son destin. La lamentation et les larmes sont en effet au centre de l'univers tragique français, bien avant que Racine ne les exploite dans ses effusions élégiaques⁴, à tel point que l'on a bien souvent réduit la tragédie renaissante à ce seul aspect : elle ne serait qu'une longue déploration de malheurs, une suite statique de plaintes⁵. Ce jugement, à connotation péjorative, a tendance à faire oublier que chez les Grecs, déjà, les affinités entre tragédie et lamentation «sont nombreuses, évidentes et

² Jean de La Taille, «De l'Art de la Tragedie», dans *Saül le furieux. La Famine, ou Les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier, 1968, p. 3-4.

³ Et pas uniquement dans le genre tragique : I. D. McFarlane fait remarquer que «dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, [...] le thème des larmes évolue avec une intensité croissante.» D'abord rattaché à la tradition pétrarquiste, le thème de la larme se développera à une époque où «les temps sont devenus plus sombres, les sensibilités s'exacerbent et s'engagent davantage dans les voies de la sentimentalité, du mysticisme et de la violence.» («Notes sur la poésie des larmes à l'époque baroque», dans *La Littérature de la Renaissance. Mélanges d'histoire et de critique littéraires offerts à Henri Weber*, eds. Marguerite Soulié et Robert Aulotte, Genève, Slatkine, 1984, p. 387).

⁴ Gilles Declercq, «"Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique», *Littératures classiques*, 26, 1996, p. 139-165, et Christian Biet, «La passion des larmes», *Littératures classiques*, 26, 1996, p. 167-183. Pour une histoire des larmes aux XVIII^e et XIX^e siècles, voir l'ouvrage d'Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, Paris, Rivages/Histoire, 1986.

⁵ «Les tragédies humanistes présentent une situation relativement statique, et mettent en scène plutôt que des héros agissant, les porte-parole d'attitudes opposées, et principalement des victimes qui déplorent leurs malheurs» (Jean Rohou, *La Tragédie classique*, Paris, Sedes, 1996, p. 57).

étroites⁶.» C'est que la crainte et le chagrin, avec la colère, font l'architecture passionnelle de la tragédie. Et celle-ci est l'occasion d'émouvoir et de toucher le lecteur/spectateur par l'expression d'émotions fortes et pathétiques. Elle s'avère également le lieu de l'expressivité du corps de l'acteur, par l'exploitation d'une gestuelle codifiée, soulignant par là même le caractère théâtral du genre. Si l'on ne peut que remarquer l'évidente complaisance avec laquelle les auteurs tragiques développent les plaintes et en parsèment abondamment leurs œuvres, la lamentation, expression de la crainte et du chagrin, semble souvent honnie et méprisée dans le discours moral et philosophique que véhiculent les tragédies. Bien que la plainte soit un registre tragique obligé, elle n'est ainsi pas toujours valorisée, en raison de l'altération, voire même de la déshumanisation de soi qu'elle engendre.

La crainte

[...] malheureuse est toute âme enchaînée par l'amour des choses mortelles elle est déchirée lorsqu'elle les perd et c'est alors qu'elle sent sa misère, dont elle souffre avant même de les avoir perdues⁷.

Les scènes de lamentation causées par la crainte d'un malheur appréhendé sont des situations dramatiques dans lesquelles les personnages prononcent des discours remplis de pathétisme et d'émotion, discours accompagnés d'une gestuelle récurrente d'une tragédie à l'autre, imitée des tragédies sources des Anciens. La réaction pathétique d'Hécube, dans la pièce éponyme d'Euripide, à

⁶ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 85.

⁷ Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 71.

un songe prémonitoire lui annonçant la mort prochaine de ses enfants Polyxène et Polydoros fournit le modèle à plusieurs scènes de lamentations des tragédies humanistes, de même que la terreur d'Andromaque après un songe funeste dans *Les Troyennes* de Sénèque :

Rayon de Zeus, nuit ténébreuse, pourquoi ces terrifiantes visions nocturnes font-elles ainsi divaguer mon esprit? [...] Il va se passer quelque chose d'affreux; au concert de nos plaintes une voix plaintive se joindra; car jamais ainsi éperdu ne frissonne et tremble mon cœur⁸.

Alors un frisson glacial qui me fait trembler m'arrache le sommeil; [...]. Une sueur froide coule sur tout mon corps, et, malheureuse que je suis, je frissonne du présage donné par ce funèbre lieu⁹.

La représentation de la crainte comme une passion qui provoque frissons et tremblements s'avérera omniprésente dans les tragédies humanistes, comme dans *La Troade* ou *la Porcie* de Garnier :

Helen

Quelle tremblante peur descend en vos moëllles?

Andromaque

[...] un horrible songe espouvante mon cœur.

[...]

Lors je transi de peur : une soudaine glace

S'escoula en mes os, [...].

Las ! le poil me herisse et j'ai le cœur tout froid [...] ¹⁰.

[...] une froide crainte

S'est depuis quelque temps en ma poitrine empreinte,

Qui me gele les os, et peureuse me fait

Soupçonner maugré moy que Brute soit desfait¹¹.

De même, après un rêve prémonitoire, la femme de Jephté, au début de la pièce de Florent Chrestien, «sort du logis toute pleine d'émoi / Et de crainte¹²» :

⁸ Euripide, *Hécube*, *op. cit.*, p. 136.

⁹ Sénèque, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p. 76-77.

¹⁰ Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, v. 637-700.

¹¹ Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 607-610.

Ah! mon Dieu, quel émoi, quelle récente peur
 Furette dans mes os et tremblotte en mon cœur?
 D'une horrible frisson mon âme est tourmentée,
 Mon gosier tient ma voix, ma parole usitée
 Ne peut sortir dehors : son chemin est forclos,
 Tant les songes de nuit me troublent le repos,
 M'apportent de soucis, me bourrellent sans cesse,
 Et par leurs visions me mettent en détresse¹³.

L'expression de la crainte est ici décrite de manière plus précise que dans le passage cité de l'*Hécube* d'Euripide : aux frissons et tremblements du cœur s'ajoute la peur qui pénètre les os, qui *prend littéralement possession* de l'intérieur du corps du personnage. La crainte y imprime sa marque, brutalise ce corps comme un bourreau, le bâillonne même, en le frappant d'aphasie¹⁴. La peur provoque ainsi un processus un dépossession, de perte de soi chez celui qui en est possédé. Garnier s'est également inspiré de ce même passage d'*Hécube* dans sa *Troade*, où Hécube, en proie à un songe prémonitoire, se dit dévorée par la terreur :

[...] quand je suis seulette en ma tente couchee
 Je meurs, de mille soings mortellement touchee
 Et sur tout d'un noir songe : ô songe desastreux,
 Songe plein de terreur, songe malencontreux!
 Plus je suis en repos, plus ce moleste songe
 Ancré dedans mon cœur me devore et me ronge :
 Ainsi que le Vautour du larron Prométhé
 Se paist continuellement de son cœur becqueté¹⁵.

¹² Chrestien, *Jephté*, *op. cit.*, v. 89-90.

¹³ *Ibid.*, v. 93-100.

¹⁴ Sur la difficulté de parler, voir, entre autres, la réaction de Pélée à la mort de son fils : «C'en est fait de moi, je péris. La voix me manque; mes genoux se dérobent sous moi.» (Euripide, *Andromaque*, dans *Théâtre complet*, t. II, *op. cit.*, p. 217). Il s'agit toutefois d'une aphasie causée par la douleur, non par la crainte. Le personnage des tragédies antiques dont l'aphasie s'avère récurrente est le Messager, chargé d'annoncer les mauvaises nouvelles et réticent à le faire : «O sort amer et dur, ô triste servitude, pourquoi m'appelles-tu à être le messager d'un si affreux malheur? [...] Ma langue, dans sa douleur, se refuse à ces paroles de deuil.» (Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 216).

¹⁵ Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, v. 1247-1254.

Le champ lexical de la violence et de la torture est renforcé par la référence au châtiment de Prométhée aux Enfers : le caractère «dévorant» de la crainte, qui constitue une véritable torture morale pour Hécube, fait de ce monde un lieu de tourmentes, à l'image de celui des enfers. La terreur apparaît comme l'antichambre de la mort, Hécube étant déjà morte, (« Je meurs»), comme si l'âme en proie à une passion était déjà en dehors du monde, dans les régions troublées et torturées de l'au-delà. La terreur mène aux portes de l'ombre, au seuil de la mort, cet «Autre absolu¹⁶», dont l'étrangeté se reflète sur les visages ravagés et les corps torturés des personnages tragiques. La crainte permet ainsi l'exploration des frontières de la condition humaine, une transgression de la frontière entre monde sacré et monde profane, vers un au-delà infernalisé.

On peut retrouver certains de ces symptômes dans d'autres passages de *La Troade*. Lorsqu'Andromaque cherche à tromper Ulysse en essayant de le convaincre qu'Astyanax est déjà mort, elle ne peut contrôler son sentiment de terreur devant le danger qui menace son fils : «elle [...] / Se tourne çà et là, la face luy blesmit», «le cœur [lui] faut, [elle] frissonne, [elle] tremble, / Une soudaine glace en [s]es veines s'assemble¹⁷». C'est d'ailleurs ce langage du corps – frissons, tremblements et pâleur¹⁸, – qui trahira Andromaque : «la fremissante

¹⁶ Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 28.

¹⁷ Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, v. 899-900 et 913-914. Voir Sénèque, *Les Troyennes* : «Mais elle porte çà et là des pas inquiets et écoute mes paroles anxieusement. Elle est plus craintive qu'elle n'est désolée»; «Ah! la vie abandonne mes membres; ils tremblent; ils chancellent et mon sang se fige, glacé par un froid mortel.» (*op. cit.*, p. 83).

¹⁸ Peut-être peut-on y voir, outre celle des auteurs tragiques, une certaine influence des traités de médecine de l'époque, inspirés des théories de Galien et d'Hippocrate, où sont détaillés les symptômes physiques des personnes affectées par des «accidens ou perturbations de l'âme» : [...] la crainte revoque & attire [...] le sang & esprits au cœur, & partant on voit que le visage pallist, & les extremittez demeurent froides, avec tremblement universel, [...] & la voix est interrompue avec grand battement de cœur, parce qu'estouffé de la multitude du sang & des esprits, qui se retirent subitement vers luy, il ne se peut mouvoir librement & desirer à se refrigerer & descharger de si grand faix : [...] C'est pourquoy aussi les hommes qui ont peur,

crainte / De ceste pauvre mere a descouvert sa feinte¹⁹», précise Ulysse. Le corps en proie à la passion parle un langage qui lui est propre, porteur d'un sens lisible à qui sait en déchiffrer les signes, véhicule d'un spectaculaire que les humanistes de la Renaissance vont s'attacher à développer, malgré tout ce que les commentateurs ont pu en dire²⁰.

Ainsi, dans *La Soltane* de Gabriel Bounin, le sentiment de crainte qu'éprouve Moustapha, le fils du Sultan, peu de temps avant d'être mis à mort, fournit le prétexte à une tirade de 104 vers, à l'acte IV, dans laquelle ce dernier explore les bouleversements physiques que provoque en lui cette émotion inquiétante : la «crainte rong'arde» couve dans son sein, une «triste humeur» «degoutte» dans ses os «sa bilieuse liqueur», une humeur «melancholique», «ron'gante phrenite» ou «douleur Ecstasique» occupe sans repos ses «esprits» et «ses os»²¹. Il se dit «morne, épeuré, et transi», il voit ses «bras chetifs s'appesentir», ses os et ses nerfs «en riens s'aneantir», il sent dans son cœur «une peur blemissente / Qui vient de son object [sa] face ternissante, / [Le] menaçant d'encombre, et tristesse avenir, / Sans que par nuls moiens [il] y puisse

dressent souvent les cheveux» (Ambroise Paré, *Les Œuvres d'Ambroise Paré*, Paris, Barthelemy Mace, 1607, p. 36).

¹⁹ Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, v. 917-918.

²⁰ Rappelons qu'une des polémiques qui fit rage, durant le XX^e siècle, autour des tragédies humanistes (et des tragédies de Sénèque, d'ailleurs) concernait la question de leur représentation : certains historiens, parmi lesquels Eugène Rigal, ont soutenu que ces pièces de théâtre n'étaient destinées qu'à la lecture, ou au mieux, à la simple récitation, et qu'elles n'étaient pas conçues pour la scène. Gustave Lanson et Raymond Lebègue se sont élevés contre ces assertions en évoquant, preuves à l'appui, la mention de nombreuses représentations à l'époque (Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 150). Plus récemment, c'est dans les tragédies elles-mêmes que les commentateurs se sont attachés à relever des éléments indubitables de spectacularité : voir les commentaires de Jean-Dominique Beaudin dans son édition de l'*Antigone* de Robert Garnier (*Antigone ou La Piété*, Paris, Les Belles Lettres, 1997) et l'article de François Lecercle sur *Saül le furieux* de Jean de La Taille («Saül et les effets de spectacle», dans *Les Tragédies de Jean de La Taille*, *Cahiers Textuel*, n° 18, p. 25-39).

²¹ Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, v. 1225-1234.

avant-venir²².» Le portrait semble celui d'un mélancolique («bilieuse liqueur», «face blemissante»), impression que viendra confirmer la suite de la tirade :

[...] dont me viend ceste peur?
 Ces frissons tramblotans? ceste froide palleur?
 Cest émoi bleissant, ce soing qui me détrace,
 Les traits jeunement frais de ma vermeille face?
 Quoi je me voi honteus, du tout acouardi,
 Mes deus yeus tous cavez, mon visage enlaidi
 En plumbeuse palleur : las-si c'est d'aventure,
 Le presage futur de quelque méventure,
 De quelque dueil futur il le me faut souffrir, [...] ²³.

La pâleur, les yeux creux, le visage couleur de plomb sont des symptômes de l'influence de la bile noire, responsable de la crainte.

En un siècle où la mélancolie fait l'objet de nombreux traités²⁴, maints auteurs se sont prononcés sur les liens qui unissent cette affection et certaines passions, dont la crainte et le chagrin. Pour Pontus de Tyard, dont les théories s'inspirent largement, comme nous l'avons vu, de celles de Marsile Ficin, ces deux passions sont l'une des espèces de la fureur (appelée également «folie») «procédant des maladies corporelles», les deux autres espèces de fureur étant celle causée par «l'excessive cholere aduste» et celle causée par «l'abondance de sang aduste²⁵» :

La tierce vient de la melancolie froide en son extremité. Et vraiment les affligez de ceste espece sont pitoyables, representans à la face estonnée une certaine frayeur, avec laquelle ils sont craintifs, douteux, vexe d'angoisse doloieuse, sans cesse tristes outre le devoir humain, et transportez en

²² *Ibid.*, v. 1250-1258.

²³ *Ibid.*, v. 1269-1277.

²⁴ Raymond Klibanski, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, 738 p.

²⁵ L'excès de «cholere aduste» a pour effet une rage incontrôlée, alors que l'excès de sang aduste provoque des rires et des chants excessifs. (Pontus de Tyard, *Œuvres. Solitaire premier*, Genève/Lille, Droz/Giard, 1950, p. 8-9).

certains discours et songes tenebreux, se refigurent les choses passées et les futures, peintes de miserable horreur [...]»²⁶.

Ainsi, les «furieux» affligés par un excès de mélancolie froide (ou bile noire) adoptent un comportement où dominant la crainte, la tristesse, l'angoisse et la souffrance. Ils sont également «transportez en certains discours et songes tenebreux», où s'entremêlent souvenirs douloureux et peur de l'avenir. Cette crainte se transforme, dans la tragédie humaniste, en prémonition : le mélancolique, par la lecture des signes de son corps, pressent le malheur à venir. Ainsi, dans la tragédie *César* de Jacques Grévin, la crainte induit un état particulier du corps qui a valeur de présage. César, au début de la pièce, s'interroge en effet sur le malaise physique qui l'accable soudain :

Quel mal va furetant aux mouelles de mes os?
 Quel soucy renaissant empesche mon repos?
 Quel presage certain d'horreur, d'ennuis, de flâme,
 D'ennemis, et de mort se mutine en mon âme?
 Quel souspeçon me tourmente? et quelle peur me suit,
 Et regèle tousjours mon sang à demi cuict?²⁷

Le tourment de l'âme, comme dans *La Troade* de Garnier ou dans *Jephté* de Chrestien, s'incruste dans le corps, dans les os de César, et la peur produit un effet physiologique évoqué dans un langage médical («regèle tousjours mon sang à demi cuict²⁸») qui étonne peu chez un auteur dont la formation en médecine est attestée²⁹. La crainte d'un malheur devient ici un «présage», un signe certain de la catastrophe à venir, phénomène qui se produit également dans le corps de

²⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

²⁷ Grévin, *CÈsar*, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ Le degré de «cuisson» des diverses humeurs composant le corps humain est l'un des phénomènes physiologiques à la base de la médecine de Galien et d'Hippocrate.

²⁹ Après des études au collège de Boncourt, Grévin entreprend en 1556 des études à la Faculté de médecine de Paris et il y obtient sa licence en 1561. (Lucien Pinvert, «Notice sur Jacques Grévin», dans *Théâtre complet et poésies choisies*, Paris, Garnier, 1922, p. V-XVII).

Calpurnie, la femme de César. La crainte provoque en effet un état particulier du corps, que décrit ainsi sa nourrice :

Comment, mon cher esmoy, que veult ce nouveau deuil?
 Que veulent tant de pleurs escoulans de vostre œil?
 Quelle subite peur vous surprend et martire?
 Quelle frayeur, hélas! vostre beau teinct empire?³⁰

Calpurnie, tout comme César, voit dans cette frayeur un signe funeste d'un mal à venir :

Nourrice, je ne sçay quel destin me menace :
 Mais une peur tremblante en ma poitrine efface :
 Tous les plaisirs passez, et ce subit effroy
 Semble quelque malheur prédire contre moi³¹.

Le «mal» s'emparant de son corps annonce le terme de la tragédie, aussi sûrement qu'un augure ou la parole d'un devin :

Je sen dans ma poictrine un'humeur qui se plonge
 Aux mouelles de mes os, et puis s'en va glissant,
 Tout ainsi qu'un serpent, par le corps pallisant :
 Et ne sçay souspeçonner quel malheur plus estrange
 Mon esprit me prédit³².

La crainte confère ainsi au corps de Calpurnie un pouvoir prophétique certain : le chœur des soldats de César compare d'ailleurs Calpurnie à Cassandre car, tout comme pour la prophétesse dont les prédictions avaient été méprisées par les Troyens, les avertissements de Calpurnie ne seront pas pris au sérieux par César :

Le Premier
 Elle s'en va toute faschée
 Tordant ses bras, la larme à l'œil
 Et demeine un estrange deuil
 De ce qu'il ne l'a voulu croire.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹ *Ibid.*, p. 33.

³² *Ibid.*, p. 32.

Le Quatrième

Si j'ay encor' bonne mémoire,
 J'ay entendu que les Troyens
 Ne feirent compte des moyens
 Dont les advertissoit Cassandre,
 Pour ne se voir réduicts en cendre,
 Dont les menaçoient les Grégeois.

Le Second

Ceste prophète quelquefois
 S'en courut toute eschevelée,
 Et d'une fureur esbranlée
 Prédisoit à tout son pais,
 Que la ravie de Paris
 Portoit une commune playe
 Pour toute la ville de Troye³³.

Ainsi, le corps en proie à la passion, comme nous l'avons déjà souligné dans nos analyses des signes divinatoires³⁴, est investi d'un pouvoir surnaturel, qui brouille les frontières entre le sacré et le profane.

Ces nombreux exemples de personnages envahis par la crainte, puisés dans diverses pièces, mettent également en lumière le caractère «physique» de la tragédie humaniste, et la mise à contribution de la passion au service de l'expressivité corporelle. La crainte apparaît ainsi comme un formidable ressort du pathétisme, car elle offre des possibilités de mise en scène spectaculaire du corps de l'acteur, ainsi que l'exploitation de ses ressources gestuelles et vocales, éléments qui, parmi d'autres, rendent les tragédies humanistes «apte[s] à la représentation» et qui constituent une «preuve» intrinsèque qu'elles ont été conçues en fonction du spectacle³⁵. Les dramaturges humanistes ont saisi l'opportunité théâtrale et scénique qu'offrent les scènes de lamentation, ainsi que «l'efficacité spectaculaire des passions³⁶», et les ont abondamment exploitées. À

³³ *Ibid.*, p. 39-40.

³⁴ Voir le chapitre 3.

³⁵ Jean-Dominique Beaudin, «Introduction», dans Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 51-53.

³⁶ Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995, p. 93.

l'image des tragédies romaines, qui privilégient les ressources de l'*actio* rhétorique, les tragédies humanistes montrent l'éloquence du corps en action :

La *Poétique* d'Aristote faisait du spectacle – *hopsis* – au théâtre un accessoire vulgaire. À Rome, au contraire, de même que le corps visible de l'orateur romain est au centre de l'éloquence, le corps spectaculaire de l'acteur est au centre de la tragédie romaine³⁷.

La rhétorique latine place en effet l'action oratoire au centre de l'éloquence, car c'est elle qui met en lumière les passions de l'âme. Et ces passions, «il faut les faire sortir de l'ombre et s'attacher aux traits saillants qui les mettent en relief³⁸».

Or,

À tout mouvement de l'âme correspond en quelque sorte naturellement son expression de physionomie, son accent et son geste propres, et tout le corps de l'homme, toute sa physionomie, tous ses accents vibrent, comme les cordes d'une lyre, selon le mouvement de l'âme qui les met en branle³⁹.

Par exemple, «la crainte s'exprime d'une voix basse, hésitante, abbatue⁴⁰.» Pour Antoine Fouquelin également, la «prononciation», partie de la rhétorique qui inclut la voix, l'action et les gestes du corps, «est la plus excellente partie d'Éloquence⁴¹» : «il faut soigneusement mettre peine que [...] l'affection de l'oraison ne soit moins représentée par le son de la voix, que par la signification de l'oraison⁴².» En se réclamant de Cicéron, Fouquelin souligne également le caractère persuasif et universel du geste oratoire :

[...] l'action et geste du corps, lequel donne quelque indice et signification du mouvement de l'esprit, émeut un chacun, même

³⁷ *Ibid.*, p. 94.

³⁸ Cicéron, *De l'orateur III*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 90 [LVII, 215].

³⁹ *Ibid.*, p. 90 [LVII, 216].

⁴⁰ *Ibid.*, p. 91 [LVIII, 218].

⁴¹ Antoine Fouquelin, «La Rhétorique française», dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 449.

⁴² *Ibid.*, p. 437.

les idiots et barbares, par lesquels il aura été aperçu : car combien que les esprits des hommes soient fort différents de parole, toutefois ils sont émus par mêmes mouvements de corps. [...] Pourquoi Cicéron appelle l'action et geste, quasi parole et éloquence : comme si le corps muet parlait par son geste et mouvement⁴³.

À une époque où les textes dramatiques ne contiennent pas de didascalies, les descriptions physiques jouent le rôle de prescriptions scéniques pour les comédiens. Empruntées au répertoire tragique de l'Antiquité ainsi qu'à une tradition rhétorique et philosophique qui constitue le fondement de l'éducation humaniste, elles renvoient à un langage universel connu de tous, *re*-connu de tous. Les descriptions des gestes des personnages forment ainsi une véritable topique de la physiognomie, une «grammaire somatique des passions⁴⁴», inscrite dans le texte même. Ce sont elles qui permettent de persuader le public, et de l'émouvoir (*movere*), à l'image des passions aristotéliennes (crainte et pitié), dont le spectacle doit susciter, chez le spectateur, le plaisir propre à la tragédie⁴⁵.

L'exploitation du potentiel scénique des passions et de leurs manifestations sur les corps permet de même l'exhibition de la dualité de l'homme, de cet «autre» en lui, qui offre un visage inquiétant et troublant, miroir des territoires effrayants de l'Autre monde. Le corps souffrant des terrifiés, rongé par la crainte, annonce et prédit les douleurs à venir, il apparaît en quelque sorte comme un corps «infernalisé⁴⁶».

⁴³ *Ibid.*, p. 443. Fouquelin a tiré ce passage du traité de Cicéron : «J'ajoute que, dans tout ce qui se rapporte à l'action, réside une certaine force naturelle; aussi est-ce encore là ce qui touche surtout les ignorants et jusqu'aux barbares. Les paroles agissent uniquement sur ceux qu'unit la communauté de langue; [...] l'action, elle, qui traduit au dehors les émotions de l'âme, émeut tout le monde, car ce sont les mêmes émotions de l'âme qu'éprouvent tous les hommes; ils les reconnaissent chez les autres aux mêmes signes qui leur servent aussi à les manifester.» (*op. cit.*, p. 94 [LIX, 223]).

⁴⁴ Florence Dupont, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁵ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 124 [XIV, 1453b].

⁴⁶ Denis Crouzet, «Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion», dans *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XX^e colloque de Tours 1987, sous la direction de Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 124.

Crainte et stoïcisme

Dans son *Traité de la constance*, véritable apologie du stoïcisme, Guillaume du Vair propose une liste des événements susceptibles de provoquer un sentiment de crainte : «Le bannissement, la pauvreté, la perte d'honneurs, la perte de nos enfans, la perte de nos amis, la perte de nostre vie, voilà de quoy est composé cet ost de maux que nous redoutons tant⁴⁷.» Cette litanie de malheurs pourrait en quelque sorte résumer les catastrophes appréhendées par les personnages tragiques. En effet, dans les tragédies de la Renaissance, la crainte aura principalement pour objet une mort redoutée, la perte d'un être cher, ou encore celle de l'honneur ou de la liberté. Dans *Josias*, le chœur des prêtres de Baal, sentant venir le châtement divin par la main du roi, exprime une grande appréhension face à une mort prochaine :

Ainsi va sans mesure
 Ce mal m'épouvantant,
 Que plus rien ne m'assure,
 Tant suis-je peu constant.
 En telle frayeur j'entre
 Comme si jà la terre
 Venait ouvrir son centre
 Pour nous livrer la guerre,
 Et pour nous engloutir en un même instant.
 Mais d'où vient sans propos cette terreur si grande?
 Je vis, et à délivre :
 Toutefois j'appréhende
 Tant de maux tous ensemble,
 Que maintenant me semble
 N'être plus, et ne vivre⁴⁸.

Dans la plainte tragique, cette peur de la mort s'avère la principale cause des lamentations des protagonistes, peur également associée à la perte d'une certaine

⁴⁷ Guillaume Du Vair, *Traité de la constance*, op. cit., p. 75.

⁴⁸ Chrestien, *Josias*, op. cit., v. 2123-2137.

gloire, ou puissance, comme le souligne Proculée, messenger d'Octavien, dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle :

Voyons les grands, et ceux qui de leur teste
 Semblent desja deffier la tempeste :
 Quel heur ont-ils pour une fresle gloire?
 Mille serpens rongears en leur memoire,
 Mille soucis meslez d'effroyement,
 Sans fin desir, jamais contentement.
 Dès que le ciel son foudre piroüette,
 Il semble ja que sur eux il se jette;
 Dès lors que Mars pres de leur terre tonne,
 Il semble ja leur ravir la couronne;
 Dès que la peste en leur regne tracasse,
 Il semble ja que leur chef on menasse;
 Bref, à la mort ils ne peuvent penser
 Sans soupirer, blesmir et s'offenser,
 Voyant qu'il faut par mort quitter leur gloire, [...] ⁴⁹.

L'inquiétude et le souci que suscite l'approche de la mort sont ici comparés à des «serpens rongears», qui, telles des Erinyes, tourmentent les princes. Les Erinyes (ou Kères) sont pourtant l'incarnation traditionnelle du remords plutôt que de la crainte : ce sont en effet les horribles sœurs qui tourmentent Oreste après son crime⁵⁰. La métaphore est frappante, et sa récupération au profit d'une dénonciation des ravages que provoque dans l'esprit des hommes une crainte «dévorable» souligne puissamment le caractère stoïcien de la tragédie de Jodelle : les passions stoïciennes sont en effet des maladies qui tourmentent l'âme, et le vocabulaire employé par Cicéron lorsqu'il en traite évoque lui aussi la torture et la violence :

Toute passion est un malheur, mais le chagrin est un malheur qui vous ronge; le désir vous brûle, la joie exultante vous rend léger; la crainte vous abaisse; mais le chagrin a des effets plus forts; il

⁴⁹ Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁰ «Les Kères terribles, les déesses à la face de chienne, vont lancer leur char à ta poursuite; en proie à la folie, tu vas errer. Arrivé à Athènes, embrasse la sainte statue de Pallas. Elle les écartera de toi en les frappant d'effroi et leurs terribles serpents ne t'atteindront pas» (Euripide, *Électre*, *op. cit.*, p. 148).

vous consume, vous tourmente, vous abat, vous enlaidit; il déchire et ronge l'âme, il l'accable complètement⁵¹.

C'est toutefois au chagrin (*ægritudo*), comme on le voit, l'une des quatre passions génériques⁵² dont relèvent toutes les autres, que Cicéron attribue l'effet le plus dévastateur sur l'homme, effet décrit par un lexique renvoyant à la douleur physique et à la déchéance («ronge», «consume», «tourmente», «abat», «enlaidit», «déchire», «accable»). Le chagrin produit ainsi une altération de l'homme, elle attaque son intégrité et la transforme. Si chez Cicéron, la crainte «abaisse», chez Jodelle elle «ronge», de même que chez Garnier, comme en témoigne ce passage de *La Troade* évoqué plus haut, qui met en scène Hécube :

Plus je suis en repos, plus ce moleste songe
Ancré dedans mon cœur me devore et me ronge :
Ainsi que le Vautour du larron Prométhé
Se paist continuellement de son cœur becqueté⁵³.

Jodelle et Garnier utilisent donc des images empruntées au catalogue des châtements les plus cruels de la mythologie grecque pour décrire les effets dévastateurs de la crainte.

Ainsi, si le spectaculaire des passions est largement exploité dans les tragédies humanistes, le discours moral véhiculé par ces textes en cautionne rarement l'expression dramatique. Face à une souffrance aussi grande sera donc prônée la domination des passions. Le sage est en effet celui qui, face au danger, sait étouffer ses craintes et conserver une constance toute stoïcienne. Ainsi en est-il d'Alexandre dans la pièce de Jacques de La Taille, qui, devant les visions inquiétantes d'un prophète chaldéen à propos d'une conspiration fomentée contre l'empereur, refuse d'éprouver de la crainte devant la perspective de mourir :

⁵¹ Cicéron, *op. cit.*, p. 305.

⁵² Les trois autres étant la crainte, le désir et le plaisir (*ibid.*, p. 303).

⁵³ Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, v. 1247-1254.

Puis que la mort ne vient qu'à propos, et alors
 Que nostre ame a parfait ce qu'elle doit au corps,
 Non, non, je ne la crains, et n'en ay point de peur :
 Et bien que vous m'ayez menacé de malheur,
 Puis que je ne me sens entaché d'aucun crime,
 La crainte n'aura lieu dans mon cueur magnanime⁵⁴.

C'est le sentiment d'avoir mené une vie vertueuse qui préserve Alexandre des «morsures» de la peur. Mais le courage que procure un cœur constant ne doit point inciter à l'imprudence, ce que rappelle le personnage du prophète à Alexandre, en l'enjoignant de quitter la cité de Babylone où il est en danger de mort. Il se fait ainsi le porte-parole de la théorie aristotélicienne de la vertu comme juste milieu entre deux vices : le courage ne doit pas conduire à des actes excessifs. C'était sans compter l'intervention toute stoïcienne d'Aristarque, pour qui la gloire d'un roi se mesure à son courage et à son mépris du danger. S'ensuit alors, dans la pièce, un débat musclé entre ce dernier, qui conseille à l'empereur de rester à Babylone, malgré les prophéties inquiétantes («Qui craint la mort, celui n'est d'un courage fort⁵⁵»), et le Prophète qui, au contraire, l'enjoint d'agir prudemment («J'appelle cestuy-là bien fol et temeraire / Qui s'expose à la mort, s'il n'en est nécessaire⁵⁶»). Le prophète laisse donc entendre qu'il serait possible à Alexandre d'échapper à son destin en prévenant la mort, ce que réfute le philosophe ; on ne saurait changer un destin voulu par Dieu :

[...] si de Dieu le decret
 Ne se peut eschever, la peur de mort est vaine,
 Ou lon ne peut sçavoir s'elle nous est prochaine,
 Ou quand on le sçauroit on ne peut l'eschapper⁵⁷.

Le philosophe stoïcien «gagne» ainsi le débat : «Loin, loin de moy sois tu, fausse crainte de mort⁵⁸», s'exclame en effet Alexandre. Ce que ce dernier et Aristarque

⁵⁴ Jacques de La Taille, *Alexandre*, op. cit., v. 277-280.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 353.

⁵⁶ *Ibid.*, v. 357-358.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 438-441.

voient comme un acte de courage et de constance, le Prophète le blâme comme un acte d'imprudence («O jeunesse peu caute, / Tant tu as de conseil et de prudence faute!⁵⁹»). D'ailleurs, quelques vers plus loin, déjà sous l'effet du poison qu'on lui a administré, Alexandre s'écrie : «ô Caldean Prophete, / Que n'ay-je à ton conseil obeissance faite?⁶⁰» Mais, malgré ce moment de faiblesse, Alexandre fait preuve, lors du dénouement, d'un courage digne d'un grand roi, et ce courage royal sera valorisé dans nombre de tragédies humanistes. En effet, la fille de Jephthé, dans la tragédie de Florent Chrestien, montre, au moment d'être offerte en sacrifice à Dieu par son propre père, une force extraordinaire devant la mort, comme celle de Polyxène ou d'Iphigénie⁶¹, courage qu'admirent les témoins de son supplice : «Tout le monde étonné regardait en silence, / Comme un nouveau miracle, une telle constance⁶².» La constance devant la mort est une Vertu glorifiante, qui élève au-dessus du commun.

Un cœur constant ne doit donc pas craindre la mort, surtout si celle-ci apparaît comme inévitable. Et si, de plus, elle permet d'échapper aux souffrances de ce bas monde, nous dit le chœur dans *Marc Antoine* de Garnier, il faut l'accueillir avec soulagement, comme la délivrance d'un lourd fardeau, d'une douleur inhérente à la condition humaine, celle que procure la peur de disparaître :

Las que nous tourmente l'envie
Et le desir de cette vie!

⁵⁸ *Ibid.*, v. 449.

⁵⁹ *Ibid.*, v. 451-452.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 951-952.

⁶¹ Voir *Les Troyennes* de Sénèque : «Dès qu'elle toucha le sommet de ce tertre escarpé et que le jeune guerrier se fut dressé en haut du tombeau élevé de son père, loin de reculer, l'audacieuse et virile jeune fille se tourna vers le coup mortel, fièrement dressée et le visage intrépide. Cette magnanimité frappe fortement les esprits de tous» (*op. cit.*, p. 103) et *Iphigénie à Aulis* d'Euripide : «le fier langage de cette jeune héroïne fit passer un frisson dans tous les cœurs.» (*Théâtre complet*, t. I, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1965, p. 95).

⁶² Chrestien, *Jephthé*, *op. cit.*, v. 1731-1732.

Que ce nous est un fier bourreau
 Qui nous travaille et nous martelle
 D'une gesne perpetuelle,
 Que l'ignoble peur du tombeau!

La mortelle Parque au contraire
 Nous offre un secours salulaire
 Contre tous les humains malheurs :
 Et nous ouvre sans fin la porte,
 Par où faut que nostre ame sorte
 De ses incurables douleurs.

Quelle Deesse plus humaine
 Peut ensevelir nostre peine?
 Quel autre remede plus doux,
 Pour desaignir nostre poitrine
 De l'aspre tourment qui s'obstine
 A nous torturer, avons-nous?

L'esperance qui nous conforte
 En nos angoisses n'est si forte :
 Car souvent elle nous deçoit,
 Promettant guarir la misere
 De celuy, qui tousjours espere
 Un vain secours qu'il ne reçoit.

Mais la mort en sa foy certaine,
 Ne repaist d'apparence vaine
 L'affligé qui l'appelle à soy :
 Ains arrache si bien son ame
 De la destresse qui l'entame,
 Qu'il ne luy reste un seul esmoy⁶³.

La mort permet ainsi d'éliminer toute souffrance et d'offrir aux dolents la paix tant recherchée. Point n'est donc besoin de la craindre, même si, paradoxalement, c'est cette même crainte que le trépas permet d'apaiser... L'absence de crainte face à la mort permet également d'éliminer toute mauvaise passion, toute émotion douloureuse, car un courage stoïque ne se laisse émouvoir par rien ni personne :

La mer, des Aquilons poussee,
 Bouillonnant de rage insensee,
 Esmouvoir son ame ne peut :
 Ny la turbulente tempeste

⁶³ Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1248-1277.

D'un peuple, qui mutin de teste
Contre les magistrats s'esmeut.

Ny d'un Tyran l'horrible face,
Qui ne souffle que la menace,
Et ne se repaist que de sang :
Ny mesme la dextre tonnante
De Jupiter qui accravante
D'un rocher l'indomtable flanc.

Ny de la carnagere guerre
Les foudres desertans la terre,
Et les bataillons poudroyans
De soudars ardans en leurs armes,
Et les gros scadrons de gendarmes,
Qui vont les plaines effroyans.

Ny les coutelas homicides
Trempez aux entrailles humides
Des peuples pesle-mesle esteints
D'une grand'ville saccagee,
Par un Roy barbare rangee
Sous l'effort de ses dures mains⁶⁴.

S'il est une crainte, toutefois, que les auteurs tragiques s'empresent de glorifier et de cautionner dans leurs œuvres, c'est celle de la colère de Dieu. Le jeune prince Josias, par exemple, admoneste le peuple juif et le prévient du risque encouru à braver la colère divine, qu'il faut craindre, car ses effets peuvent être effroyables :

Ecoute, ô toi Judée,
Ce ne sont point paroles,
Ou nouvelles frivoles
Mais du Seigneur d'en-haut,
Duquel craindre il nous faut
L'ire abaissant toute âme outrecuidée,
Justes menaces sont,
Qui trembler nos cœurs font :
Menaces du grand Dieu
Redoutable en tout lieu
Duquel la voix terrible
Par foudre, éclair, tonnerre,
D'un son retentissant
Epouvante la terre.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 1296-1319.

Et à ce son horrible
Est la mer frémissant⁶⁵.

La crainte de Dieu est juste et bonne, car elle n'a pas pour origine une mauvaise passion; elle est séante en l'âme du pécheur, souhaitable même pour son salut, en ce qu'elle mène à la soumission et au repentir⁶⁶. Le vrai chrétien doit vivre dans la crainte de Dieu, telle est la loi divine, qu'évoque d'ailleurs longuement Chrestien dans sa pièce :

Cette-ci est la Loi, l'éternelle ordonnance
Du Seigneur votre Dieu, de ce grand Dieu suprême,
[...]
Afin que par vous soit fidèlement gardée
[...]
Qu'elle vous soit aussi règle perpétuelle
Pour vous tenir en bride, et contenir sous elle
En la crainte et amour du Seigneur votre Dieu
[...]
Demeure en crainte, et sers
Le seul Dieu, qui enfants nous fait être de serfs, [...] ⁶⁷.

C'est justement cette crainte de la colère divine qui procurera à l'homme paix et sérénité de l'âme. Le mépris de la Loi de Dieu provoquerait au contraire en l'homme certaines «mauvaises» passions, dont la peur et la tristesse :

Car un cœur tout tremblant ton Dieu te donnera,
Défaillance des yeux avec tristesse d'âme,
En ce piteux état de servitude infame,
Là, ta vie pendante,
Jour et nuit languissante
Te sera devant toi,
Sans qu'aucun te conforte.
De peur l'image morte
Trouble, frayeur, émoi
Te seront à ta porte :
Et voilà ce qu'apporte
Le mépris de la Loi⁶⁸.

⁶⁵ Philone, *Josias*, op. cit., v. 1251-1266.

⁶⁶ *Ibid.*, v. 1276-1277.

⁶⁷ *Ibid.*, v. 1644-1685.

⁶⁸ *Ibid.*, v. 1771-1782. Dans *la Tragédie du sac de Cabrières*, pièce de propagande huguenote, la crainte est également le châtement imaginé par le chœur des prisonniers du village de Mérindol

Ainsi, paradoxalement, la crainte n'est acceptable que lorsqu'elle permet de conjurer d'autres passions, nocives celles-là : c'est dans cette perspective que les tragédies religieuses de l'époque ne sauraient la condamner.

La crainte produit ainsi un effet d'altération de l'homme, lisible sur le corps par des signes qui, tels des stigmates, permettent d'anticiper l'avenir. Le spectacle de cette altération sur la scène théâtrale permet l'exhibition d'une humanité autre, aux frontières d'un sacré que le discours stoïcien s'efforce d'«infernaliser».

Le chagrin

Qui changera ma tête en fontaine, mes yeux en source de larmes pour pleurer jour et nuit les victimes de mon peuple?⁶⁹

[...] le chagrin est un trouble de l'âme. Donc le sage en sera toujours exempt⁷⁰.

Ainsi, l'idéal stoïcien de l'*apatheia* est mis constamment en contraste avec des figures torturées par la crainte, mises en scène dans des tirades spectaculaires et pathétiques. Ce contraste est également sensible dans les scènes de lamentation provoquées par un chagrin intense, principalement des scènes de deuil dont les tragédies antiques fournissent de nombreux modèles. Ces scènes renvoient aux gestes codifiés du cérémonial funèbre païen, gestes que les vivants doivent aux

à leur ennemi le seigneur de Catderousse lorsque la justice de Dieu le punira : «Les diables l'empriront d'une mortelle crainte, / Et frayeurs de tourments que sentira, contrainte, / Son âme misérable» (*op. cit.*, v. 1683-1685).

⁶⁹ La Bible, Toronto/Montréal, Alliance Biblique Universelle/Le Cerf, 1977, p. 560 (*Jérémie*, 8, 23).

⁷⁰ Cicéron, *Tusculanes*, dans *Les Stoïciens I*, Paris, Gallimard, 1962, p. 300.

morts, «qui sont les mêmes» pour tous et qui «stylisant les sursauts du désespoir, permettent [...] d'exprimer son deuil dans les signes génériques du deuil⁷¹.» La plainte d'Électre, à la suite de la mort d'Agamemnon, constitue un modèle du genre :

Je veux pour mon père, à l'aurore, crier encore mes plaintes de la nuit, le cri de l'Hadès, le chant de l'Hadès. Père, je t'adresse sous terre les plaintes auxquelles sans cesse, chaque jour, je m'abandonne, pendant que de mes ongles je déchire ma tendre gorge et que de ma main je frappe ma tête rasée, pour pleurer ton trépas. Ah! ah! meurtris ta tête! Comme un cygne harmonieux, sur les ondes d'un fleuve, appelle son père très cher qui a péri dans les mailles des rets perfides, ainsi, pour toi, mon malheureux père, je fonds en larmes⁷².

La «théâtralité» de la lamentation se manifeste ici principalement par une violence dirigée contre soi : Électre brutalise son propre corps (ongles déchirant la poitrine, mains frappant la tête), dans un rituel-offrande au corps mort qui reproduit les outrages subis par ce dernier. Si le rite funèbre, chez les Grecs, s'avère aussi codifié, c'est que la cité, «contre le risque de l'affect trop fort », a forgé «un appareil de lois et de réglementations⁷³». Le deuil, «perçu comme d'essence largement féminine, doit être mis à distance⁷⁴» pour protéger la cité contre un excès qui risque d'en entamer l'ordre. Lieu de tous les débordements féminins, la lamentation funèbre s'avère ainsi le paradigme du *pathos* qui menace, ou de la femme qui fait peur, tant les deux termes – passion, femme – se confondent dans l'imaginaire grec⁷⁵.

⁷¹ Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990, p. 57-58.

⁷² Euripide, *Électre*, *op. cit.*, p. 110. Voir aussi Hécube après la mort d'Astyanax, dans *Les Troyennes* : «Je t'offre ces coups dont je meurtris ma tête et ma poitrine» (Euripide, *Les Troyennes*, dans *Théâtre complet*, t. II, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1966, p. 111).

⁷³ Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷⁵ Dans les tragédies grecques, ce sont les hommes, en général, que l'on enjoint de ne pas pleurer, car les larmes témoignent d'un comportement efféminé. À preuve cette réplique de

À Rome, le rite funèbre obéit à une codification qui repose essentiellement sur le contraste entre les vivants et les morts, dont les attributs sont inversés :

La mort frappant une famille plonge ses membres dans le deuil, elle en fait des *lugentes*, en quelque sorte des morts-vivants. [...] Les *lugentes* portent un vêtement sombre, cessent d'entretenir leur corps, ce qui leur donne une allure de fantômes et de clochards à la fois, spectacle hideux et répugnant. Le mort au contraire, lavé et parfumé, est vêtu de ses plus beaux atours, et il s'oppose aux vivants de sa famille en inversant les caractéristiques des *lugentes*. Le mort est beau comme un vivant, les vivants sont laids comme des morts. Les femmes endeuillées sont défigurées, elles ont le visage irrité par les larmes, déchiré à coups d'ongles, la poitrine nue, les cheveux dénoués. Leurs plaintes redisent sans cesse le nom du mort, afin de proclamer quelle douleur provoque son absence⁷⁶.

Chez Sénèque, Hécube, encore, orchestre le deuil des Troyennes après la chute de leur cité dans une liturgie mortuaire/mortifiante, rythmée par les coups criblant les corps des pleureuses, ordonnancée par le dévoilement de leurs corps abîmés :

O captives, ô ma troupe <de compagnes>, frappez de vos paumes vos poitrines, faites-les résonner sous vos coups et rendez à Troie les derniers devoirs. [...] O fidèles compagnes de notre infortune, dénouez votre chevelure; que vos cheveux flottent tristement sur votre cou, souillés de la cendre encore tiède de Troie; que votre troupe tienne ses bras levés et prêts; défaites vos vêtements et retenez-les par un nœud en laissant votre corps nu jusqu'au ventre. [...] que votre main furieuse soit libre pour les coups redoublés dont vous vous meurtrirez⁷⁷.

Le rituel romain est ainsi marqué par la transgression des lois de la civilité (pudeur, hygiène, esthétisme), afin non pas d'apaiser la douleur causée par la perte, mais de l'éveiller, dans «une ascèse de la souffrance qui est le devoir des pleureuses⁷⁸.» En ce sens, il est une «puissance de désordre^a», tout comme chez les Grecs, car, par la souffrance, il rassemble «dans un espace commun, celui des

Thésée à Héraclès : «À te voir pleurer comme une femme, on ne te louera pas.» (Euripide, *Héraclès furieux*, dans *Théâtre complet*, t. III, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1966, p. 207).

⁷⁶ Florence Dupont, *op. cit.*, p. 205.

⁷⁷ Sénèque, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p. 61-62.

⁷⁸ Florence Dupont, *op. cit.*, p. 205.

morts-vivants, les vivants et les morts^{79a}. Il y a donc, également, transgression de la clôture qui sépare ces deux mondes.

Le deuil antique repose ainsi sur un paradoxe : son potentiel subversif, constamment redouté, s'avère contenu et maîtrisé par une codification rigide, qui n'exclut toutefois pas le recours à la violence et au déploiement d'un *pathos* ostentatoire. Ce paradoxe sous-tend de même la déploration funèbre des tragédies humanistes, situation dramatique récurrente dans ce théâtre. Dans *Marc Antoine* de Garnier, Cléopâtre ravagée par le chagrin à cause de la mort de Marc Antoine est décrite en ces termes par son secrétaire Diomède :

[...] le malheur la poind.
 Se plonge en la tristesse, et toute son estude
 Est de plorer, gemir, chercher la solitude :
 Il ne luy chaut de rien : ses cheveux sont espars,
 Les rayons enchanteurs de ses meurtriers regards
 Sont changez en ruisseaux, que la douleur amasse,
 Et tombant vont laver le marbre de sa face.
 Son beau sein decouvert luy sanglotte à tous coups,
 Qu'inhumaine à soy mesme elle offense de coups⁸⁰.

Le désordre de la tenue ainsi que la violence infligée au corps, conjugués à l'abondance des larmes devenues «ruisseaux», déshumanisent le corps en lui retirant tous les signes de la civilité : le corps s'approprie les attributs de la nature, en se faisant «ruisseau» et «marbre», à l'image de Niobé⁸¹, la «roche-qui-

⁷⁹ *Ibid.*, p. 205.

⁸⁰ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 726-735. Dans ce passage, Garnier suit assez fidèlement le texte des *Vies parallèles* d'Amyot, traduit de Plutarque, quoiqu'il atténue quelque peu la violence infligée au visage et à la chevelure : «Estant merveilleusement desfiguree, tant pour ses cheveux qu'elle avoit arrachez que pour sa face qu'elle avoit deschiree avec les ongles, et si avoit la voix foible et tremblante, les yeux batus et fondus à force de larmoyer continuellement : et si pouvoit-on voir la plus grande partie de son estomac deschiré et meurtri» (cité par Raymond Lebègue, dans *Œuvres complètes de Robert Garnier. Marc Antoine. Hippolyte*, *op. cit.*, p. 226).

⁸¹ À la suite de la mort de ses enfants, Niobé s'enfuit auprès de son père Tantale sur le mont Sipyle où elle fut transformée en rocher par les dieux. (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 317).

pleure⁸²», dont le corps minéralisé est le symbole de l'incommensurabilité et de la pérennité de la douleur, et, partant, de son *inhumanité*. La référence à la nature dans la description de la douleur est également présente dans *Cornélie* :

La saison ne modere
De mon esprit dolent l'éternelle misere.
Plustost dedans la mer les animaux paistront,
Et les poissons flottans sur la terre naistront :
Plustost le clair Soleil ne luira plus au monde,
Que mon mal se relâche, et ma peine feconde.
Ma tristesse est un roc, qui durant les chaleurs
Produit comme en hyver une source de pleurs,
Qui ne s'espuise point : car bien qu'à grand'secousse
Un Auton de soupirs de l'estomac je pousse,
Ardant comme une braise, encor'ce chaud venteux
Ne sçauroit desecher mes yeux tousjours moiteux⁸³.

La durée et la constance de la douleur de Cornélie obéissent à des lois naturelles, telles celles qui régissent la mer et la terre : ne plus souffrir est aussi impossible qu'un monde inversé, le corps pleurant et soupirant étant devenu roc, source et vent⁸⁴, transporté hors de l'humanité, dans un entremonde qui a toutes les apparences de la mort :

Je trespasse vivante, et quoy que le jour sorte
De sa couche moiteuse, ou que la nuit l'emporte,
Soit que Phebus gallope, ou soit que retiré,
Le ciel soit brunement de sa sœur éclairé,
Je suis tousjours veillante, et le somme qui rampe
De son pavot mouillé mes paupieres ne trempé.
La douleur me devore, et au lieu de dormir
Je ne fay que plorer, que plaindre et que gemir [...] ⁸⁵.

⁸² Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, op. cit., p. 88.

⁸³ Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 951-962.

⁸⁴ Voir Euripide, *Andromaque* : «Mes yeux se mouillent de larmes : elles tombent goutte à goutte comme du rocher poli la source cachée du soleil.» (*Tragédies complètes*, t. II, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1966, p. 200).

⁸⁵ Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 419-428.

Rocher pleurant ou morte-vive⁸⁶, autant d'oxymores pour désigner le caractère hybride de la douleur chez la femme endeuillée, qui la projette dans un monde à part, spectral, en deçà de l'humanité, un «Autre» monde, où vie et mort se côtoient et s'amalgament. La comparaison avec d'illustres pleureurs de la mythologie païenne circonscrit cet «ailleurs» de la souffrance dans une déshumanisation qui seule permet de supporter l'insoutenable : ce chœur de *Marc Antoine*, imité de l'*Agamemnon* et de l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque⁸⁷, convoque, en un concert de lamentations, la triste histoire d'Alcyoné⁸⁸, des Héliades⁸⁹, de Niobé, de Myrrha⁹⁰ et d'Attis⁹¹, que leurs souffrances ont transformés qui en oiseau, qui en arbre :

Bien que les ondeux Alcyons
Chantent toujours leurs passions
Et leur Ceyque pleurent :
Dont les membres dessous les flots
De l'impiteuse mer enclos
Pour tout jamais demeurent.

Et bien que l'Oiseau⁹², qui mourant
Va si doucement soupirant
Aux rives de Meandre.
Amollisse presque le cœur

⁸⁶ Voir les propos du chœur dans l'*Électre* de Sophocle : «[...] en passant la mesure pour te plonger dans un deuil éperdu, pour te lamenter sans répit, tu te tues lentement, sans davantage parvenir à te délivrer de tes maux. » (*op. cit.*, p. 245).

⁸⁷ Dans *Agamemnon*, le chœur compare les souffrances de la maison d'Agamemnon à celles d'Itys, de Procné, d'Alcyone et autres pleureurs de la mythologie (Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 72.). Dans l'*Hercule sur l'Œta*, c'est Iole qui compare son chagrin à celui de Sipyle (transformée en roche), des sœurs de Phaéton, de l'oiseau de Daulis, de Myrrha, et autres figures célèbres (Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, *op. cit.*, p. 141).

⁸⁸ À la suite d'une tempête en mer, Alcyoné découvrit le corps noyé de son mari Céyx. Elle fut alors transformée en un oiseau au cri plaintif. Les dieux accordèrent une métamorphose analogue à son mari. (Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier, 1966, XI, v. 410-750).

⁸⁹ Lorsque leur frère Phaéton fut foudroyé par Zeus et tomba dans le fleuve Éridan, les Héliades le pleurèrent et furent transformées en peupliers (Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 183).

⁹⁰ Myrrha, que la colère d'Aphrodite poussa à désirer son père, s'unit à lui pendant douze nuits. Lorsque son père se rendit compte de la supercherie, il tenta de la tuer, mais Myrrha fut transformée en l'arbre à myrrhe.

⁹¹ Attis, compagnon de Cybèle, s'émascula au cours d'une scène orgiaque (Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 60).

⁹² Référence à la légende du cygne mourant sur les bords du Méandre.

De la mort pleine de rigueur,
Qui venoit pour le prendre :

Si est-ce que leur lamenter
Ne peut nos douleurs contenter :
Toutes leurs dures plaintes
Ne suffisent à deplorer
Ce qu'il nous convient endurer
En nos ames contraintes.

Ny les Phaëthontides sœurs
Nous peuvent egaler és pleurs
Qu'elles versent pour leur frere
Tombé dans le fleuve Éridan,
Du beau char compasseur de l'an
Conducteur temeraire.

Ny celle que les puissans Dieux
Ont tournée en roc larmoyeux,
Qui sans cesse distile :
Faisant voir encor sa langueur
Par une pleureuse liqueur
Sur le mont de Sipyle.

Ny les larmes qu'on va serrant
De l'arbre, qui pleure odorant
Le diffame de Myrrhe :
Qui pour ses ardeurs contenter
Osa l'embrassement tenter
De son pere Cinyre.

Ny tous les hurlemens que font
Sur Dindyme le sacré mont
Les chastrez de Cybele,
Appellans, de fureur troublez,
Atys en longs cris redoublez,
Que la forest recele.

Nos regrets ne sont limitez
Non plus que nos adversitez,
Qui n'ont point de mesure.
Que ceux lamentent par compas,
Qui telles miseres n'ont pas
Que celles que j'endure⁹³.

⁹³ Garnier, *Marc Antoine*, v. 357-386. Garnier utilise des références semblables dans *Porcie* :

Sus, miserable, sus, sus, pauvre infortunee,
Recommence tes pleurs avecques la journée :
Que les piteux regrets des Alcyoniens,
Et les plaintes que font les Pandoniens,
Gemissant leur Itys sur les ondes chenuës,

À travers ces figures mythologiques, c'est la Nature elle-même qui se lamente, à l'image de l'Homme, conformément à cette correspondance microcosme/macrocosome sur laquelle repose l'*épistémè* de la Renaissance⁹⁴. Au dernier acte de *Panthée* de Caye Jules de Guersens (1571), l'Univers entier conjugue ses forces pour plaindre la mort de l'héroïne, qui s'est enferrée sur le cadavre de son époux :

L'air alors tout fâché, de ses pluies menues,
Comme ému de pitié, fit lors pleurer ses nues
Dessus leurs corps transis, et jetta sans repos,
Par ses vents courroucés, mille et mille sanglots.
Le Ciel alors troublé d'un tout sombre nuage,
Pour montrer sa douleur, se masqua le visage :
La Mer plus que jamais, autour des rocs cornus,
Fit alors écumer tous les grands flots chenus :
La terre mêmement, pour montrer sa tristesse,
Veuve de tout plaisir, vint à languir sans cesse.
Tous les humains fâchés eurent la larme à l'œil,
Et ensemble les Dieux en portèrent grand deuil⁹⁵.

La Nature fait office de pleureuse par un processus de *sympathie*⁹⁶ (au sens foucauldien du terme), elle s'humanise au spectacle de la souffrance humaine, comme la femme en deuil se «pétrifie» dans l'excès de cette souffrance, à laquelle la mort seule peut mettre un terme, mort dont le rituel funèbre constitue en quelque sorte l'antichambre, par un phénomène de dévitalisation qui mène aux frontières de la condition humaine.

Ne puissent egaler tes larmes continuës,
Helas! car aussi bien, car aussi bien, hélas!
Leurs desastres cruels les tiens n'egallent pas.
(*op. cit.*, v. 203-210)

⁹⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 32-40.

⁹⁵ Caye Jules de Guersens, *Panthée*, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 4, Florence/Paris, L. S. Olschki/Presses universitaires de France, 1986, v. 673-684.

⁹⁶ «La sympathie est une instance du *Même* si forte et si pressante qu'elle ne se contente pas d'être une des formes du semblable; elle a le dangereux pouvoir d'assimiler, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler, de les faire disparaître en leur individualité, – donc de les rendre étrangères à ce qu'elles étaient.» (Foucault, *op. cit.*, p. 39).

Le rituel funèbre organise en effet un processus de dépossession du corps, par lequel l'endeuillée se dépouille de sa substance vitale qu'elle offre en don sacré. À la mort d'Antoine, Cléopâtre et ses suivantes évoquent les «pleurs et la dernière peine⁹⁷» qu'elles doivent à sa tombe : «Antoine, pren nos pleurs, c'est le dernier office / Que tu auras de nous, ains que la mort ravisse / L'ame de nostre corps. Que ce devoir sacré / Tu reçoives, Antoine, et qu'il te vienne à gré⁹⁸.» Le don des larmes s'avère ainsi don de soi, offrande vitale au regretté⁹⁹. Cléopâtre présente ainsi son corps au tombeau d'Antoine, comme un ornement dont l'intensité et le spectaculaire confèrent au mort une beauté particulière :

Je veux mille sanglots tirer de mes entrailles,
 Et de mille regrets orner tes funeraillies :
 Tu auras mes cheveux pour tes oblations,
 Et mes bouillantes pleurs pour tes effusions,
 Mes yeux seront tes feux, car d'eux sortit la flamme
 Qui t'embrasa le cœur amoureux de ta Dame.
 Vous Compagnes, plorez, plorez, et de vos yeux
 Faites sur luy tomber un torrent larmoyeux,
 [...]
 Plombez vostre estomach de coups multipliez,
 Tirez avec effort vos cheveux deliez,
 Outragez vostre face : [...] ¹⁰⁰.

Les larmes de la femme, qui épuisent son corps, sont ainsi un prélude à sa propre mort :

Las! Brute, mon cher Brute, aumoins reçoÿ ces pleurs,
 Reçoÿ ces durs regrets tesmoings de mes douleurs,

⁹⁷ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1909.

⁹⁸ *Ibid.*, v. 1924-1927.

⁹⁹ Voir aussi Cornélie, au moment d'ensevelir son père et son époux : «sans humeur, sans force, emplissant de sanglots / Les vases bien-heureux qui vous tiendront enclos, / Je vomiray ma vie, et tombant legere Ombre, / Des esprits de là bas j'irai croistre le nombre.» (*op. cit.*, v. 1931-1934).

¹⁰⁰ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1976-1983. Ce motif apparaît également dans la tragédie protestante *Josias* attribuée à Philone : Idida, veuve d'Amon, roi de Juda, lance elle aussi une longue plainte, «En vivant déjà morte, / (Insupportable émoi) / Las, vefve abandonnée, / Sans qu'aucun [la] conforte, / (Cruelle destinée).» (*op. cit.*, v. 21-25.)

Reçois ces moites pleurs que je te viens espandre,
 Pour arroser tes os et ta future cendre.
 [...]
 Or Brute, je te suy, mais reçois cependant
 Ces larmes que je viens sur ton corps resplendant :
 Reçois mon cher mary devant que je descende,
 Ces funebres baisers, dont je te fais offrande¹⁰¹.

Symboles de vie, les larmes se confondent dès lors avec le sang, telles celles de Cléopâtre déplorant la mort de son aimé :

Qui fournira mes yeux de larmes ruisselantes,
 Pour plorer dignement mes angoisses cuisantes,
 Et te plorer, Antoine? ô Antoine mon cœur,
 Las hélas qu'il faudroit de larmeuse liqueur!
 Et toutefois mes yeux ont espusé leurs veines
 De force de pleurer mes desastreuses peines.
 Il faut donc que taris ils hument de mon flanc
 Toute l'humeur vitale, et puis coulent le sang.
 Que le sang sorte donc de ma lampe jumelle,
 Et tombant tout fumeux avec le tien se mesle,
 Le detrempe et rechaufe, et t'en arrouse tout,
 Roulant incessamment jusqu'au dernier esgout¹⁰².

Outre l'influence de Pétrarque¹⁰³, on peut remarquer, dans cette association larmes/sang, celle de la physiologie médicale. En effet, dans la médecine de la Renaissance, les larmes

montaient par les veines du cœur jusqu'aux yeux, de sorte qu'elles étaient au fond du sang à l'état dilué. [...] Les larmes ne sont donc pas seulement l'expression de la douleur ou d'un autre sentiment intense, elles sont la manifestation d'une force vitale, une sorte de métonymie existentielle¹⁰⁴.

¹⁰¹ Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 1721-1764..

¹⁰² Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1912-1923. L'image rappelle Œdipe pleurant le sang : «Soudain mes yeux se chargent d'un flot de larmes qui coulent et baignent mes joues. Est-ce assez de pleurer? Cette légère rosée sera-t-elle la seule que verseront mes yeux? Ah! qu'arrachés de leurs orbites, ils suivent mes larmes; oui, crevons sur-le-champ ces yeux incestueux.» (Sénèque, *Œdipe*, *op. cit.*, p. 40).

¹⁰³ «Semblablement, le coup de vos regards, / Madame, avez senti au plus profond de moi / frapper tout droit, pour quoi convient que d'éternelles / larmes verse mon cœur par la blessure.» (Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 189 [I, 87]).

¹⁰⁴ I. D. MacFarlane, *op. cit.*, p. 399.

La souffrance tragique appelle un suprême évidement des substances vitales du corps, humeurs et esprits :

Allons donc, cheres sœurs! de pleurs, de cris, de larmes,
Venons nous affoiblir, à fin qu'en ses alarmes
Nostre voisine mort nous soit ores moins dure,
Quand aurons demi fait aux esprits ouverture¹⁰⁵.

Les pleurs ouvrent ici la voie à l'évasion des «esprits»¹⁰⁶, ces corps légers et volatils considérés par la médecine d'alors comme principe de vie. Cornélie, dans la pièce de Garnier, voit aussi dans les larmes l'occasion de laisser s'échapper une vie dont elle n'a que faire :

Voulez-vous arroser mes angoisses cruelles,
Les voulez-vous nourrir de larmes éternelles,
Mes yeux, et voulez-vous que faute de tarir
Vos renaissantes pleurs, je ne puisse mourir?
Faites couler le sang de mes tortices veines
Par vos tuyaux cavez, deux larmeuses fontaines :
Et si bien espousez mon corps de sa liqueur
Que l'ame contumace abandonne mon cœur¹⁰⁷.

De même, la plainte funèbre qu'adresse Sigambre au cadavre d'Alexandre se clôt par l'offrande de son sang : «Vien te souller, ô mort, de mon sang, aussi bien / Que de celui du Roy : vien, di-je, te souller / De mon sang que je vas à mon Prince immoler / Pour ma dernière offerte¹⁰⁸.»

Ce sang ruisselant sur le visage des pleureuses constitue en quelque sorte une imitation du trépas cruel et sanglant des morts pleurés. Dans *La Troade* de Garnier, Hécube fait revivre par son récit la fin de Priam :

¹⁰⁵ Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁶ Voir François des Rues, *Les Marguerites françaises* : «Ses soupirs & ses funebres sanglots monstroyent le chemin de la sortie à son ame» (*op. cit.*, p. 278).

¹⁰⁷ Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, v. 223-230. Sur l'idée d'épuisement du corps, voir Hécube dans *Les Troyennes* d'Euripide : «Conduisez mes pas, autrefois si majestueux dans Troie, et qui sont maintenant ceux d'une esclave, vers un lit de paille répandue sur le sol, à une pierre où poser ma tête; je m'y laisserai tomber pour mourir épuisée par les larmes.» (*op. cit.*, p. 101).

Son froid sang consommé par les saisons de l'âge,
 Jaillissant foiblement m'arrosa le visage.
 Mourant je l'embrassay, j'embrassay mon espoux,
 M'arrachant les cheveux, me martellant de coups¹⁰⁹.

Au sang de Priam inondant le visage d'Hécube répondent les larmes de celle-ci, offertes en libations au mort. La déploration funèbre est donc fondée sur un mimétisme de la mise à mort, que souligne le rituel païen, marqué par l'auto-agression des pleureuses. Les lamentations des Troyennes, dans la pièce de Garnier, sont caractérisées par une violence dirigée contre elles-mêmes qui fait écho à celle qu'a subie Priam : «Faites à vos corps outrage», leur dit Hécube; «pour toy de nostre corps / Coule le sang humide¹¹⁰», répondent-elles en s'adressant à Priam. Leurs corps miment l'outrage fait à celui du trépassé, comme si le rituel du deuil visait à «rejouer» la scène de mise à mort, par un transfert de la souffrance des morts aux vivants : le sang qui, à l'heure de la mort, jaillit sur le visage des femmes¹¹¹, est restitué, dans un rituel sacré, à travers les plaies des pleureuses, à travers leurs larmes sanglantes. La femme en deuil s'offre ainsi en sacrifice, par l'immolation de son corps supplicé; il suffit de comparer, en effet, la posture des Troyennes :

Vos espales albastrines
 Despouillez, et vos bras blancs,
 Et vos honnestes poitrines
 Découvrez jusques aux flancs :
 Vos robes soyent avalees¹¹².

¹⁰⁸ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, v. 1224-1227.

¹⁰⁹ Garnier, *La Troade*, v. 89-92. Dans cette scène, inspirée des *Troyennes* de Sénèque, le sang de Priam élaboussant le visage d'Hécube et les baisers que lui donne celle-ci sont une invention de Garnier.

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 196 et 217-218.

¹¹¹ Voir le récit de la chute de Troie par le chœur : «Et nous nos espoux embrassant, / Qui vont à nos yeux trespasant, / Avec eux au sang nous souillons / Qui sort de leurs corps par bouillons.» (*ibid.*, v. 533-536).

avec celle de Polyxène offerte au tombeau d'Achille :

Elle fendit sa robe avec sa blanche main,
Et jusques au nombril se decouvrit le sein :
Sa poitrine fut veue avec ses mammelettes,
S'enflant egalement comme rondes pommettes [...]¹¹³.

Garnier emprunte aux *Troyennes* de Sénèque et à l'*Hécube* d'Euripide deux passages aux caractéristiques semblables, soulignant ainsi délibérément la similitude entre la posture des Troyennes en deuil et celle de Polyxène au moment de sa mise à mort. Si la mort de Polyxène ne fait l'objet que d'un récit fortement théâtralisé, les plaintes funèbres sont, par contre, véritablement données à voir au public, elle sont l'objet d'une représentation. La substitution qui s'opère entre pleureuses et pleurés est donc aussi scénique, elle permet l'exhibition d'un tableau «vivant» de la mort en action, offert au regard des spectateurs. Le deuil offre ainsi le spectacle d'une lente mise à mort des pleureuses, d'une agonie par exhaustion des corps vivants qui revêt toutes les apparences d'une «Passion» (au sens chrétien du terme), répétition sur scène des nombreuses morts évoquées par hypotypose dans les récits des messagers. Tout se passe comme si les vivants devaient payer tribut aux morts de leur sang; aux larmes «symboliquement» sanglantes des femmes en deuil, préliminaires au sacrifice de leur propre corps, correspondent les yeux ensanglantés des hommes coupables : «Le sang court de mes yeux au lieu des pleurs premières. / Et la nuit éternelle est jointe à mes paupières¹¹⁴», s'exclame Polymestor dans *La Troade* de Garnier, puni d'avoir

¹¹² *Ibid.*, v. 165-169. Garnier imite ici Sénèque, *Les Troyennes* : «défaites vos vêtements et reprenez-les par un nœud en laissant votre corps nu jusqu'au ventre.» (*op. cit.*, p. 62).

¹¹³ *Ibid.*, v. 2141-2144. Passage imité d'*Hécube* d'Euripide : «Lorsqu'elle eut entendu la décision souveraine, elle prit sa tunique au sommet de l'épaule et la déchira jusqu'au milieu du flanc, près du nombril, et ses seins apparurent, et sa poitrine de marbre, très belle...» (*op. cit.*, p. 150).

¹¹⁴ Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, v. 2479-2480.

tué Polydore. Les yeux pleurant un sang offert en expiation caractérisent aussi le supplice du roi Sédécie après le massacre de ses enfants dans *Les Juifves* : «Comme ses yeux esteints vont decoulant à val / Le sang au lieu des pleurs, par leur double canal!¹¹⁵» Par un renversement du rituel funèbre féminin, la plainte masculine se veut un sacrifice réel, où la souffrance physique se fait l'écho de la souffrance morale.

Chagrin et stoïcisme

Le rite funèbre, à la fois déploration des morts et mise à mort des dolents, est donc un processus de déshumanisation, de transgression de la condition humaine vers l'au-delà. Il apparaît ainsi comme le lieu d'une exhibition passionnée des corps, une manière d'offrir en spectacle, par procuration, la cruauté de la mort, et le déploiement d'un pathétisme qu'un certain discours moral et «sentencieux» s'attachera à dénoncer. Au caractère spectaculaire de la tragédie qui met à l'avant-plan la corporéité des passions, à ces situations dramatiques qui donnent à voir la déshumanisation des corps par le deuil, s'oppose en effet une topique stoïcienne de la domination de ces mêmes passions, qui jette l'anathème sur l'étalage d'une sentimentalité considérée comme malade. Le chagrin est en effet perçu comme une «fascheuse maladie d'esprit¹¹⁶» qui trouble la raison des êtres qui en sont affectés : «O que l'aspre douleur vient ma raison abatre!¹¹⁷», s'exclame en effet Cléopâtre. L'influence de

¹¹⁵ Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, v. 2089-2090.

¹¹⁶ Du Vair, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁷ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1961.

Sénèque est manifeste¹¹⁸, chez qui l'intensité de la douleur féminine est à la fois inévitable et blâmable. Ainsi, au moment où elle s'apprête à se lamenter, Hercule rappelle sévèrement sa mère à l'ordre :

Tu ôtes au trépas d'Hercule toute sa dignité, ma mère : retiens tes larmes, dit-il, et que cette douleur féminine soit renfermée en toi-même; [...] Contiens ton faible cœur, ma mère; il est impie de déchirer ainsi tes mamelles et ce ventre qui m'a enfanté¹¹⁹.

Alcmène cessera en effet ses gémissements : «celle même que son sexe incite à se lamenter [...] reste immobile, les yeux secs, et cette mère se dresse avec un air presque aussi intrépide que son fils¹²⁰.» Toutefois, elle aura peine à garder cette constance devant la douleur, et reprendra ses lamentations de plus belle : «cesse de te meurtrir ainsi de coups comme pourrait le faire la mère d'un fils sans gloire», lui dit alors Hercule; «laisse le deuil être le honteux privilège des lâches¹²¹ ». Le stoïcisme exige la retenue des larmes et l'intériorité du chagrin; il prône ainsi une représentation «anti-spectaculaire», «anti-théâtrale» et «anti-déshumanisante» de la souffrance.

Les stoïciens condamnent en effet la tristesse, car elle détruit celui qui en est la proie, comme en témoignent ces paroles qu'adresse la Nourrice à Médée dans la tragédie de La Péruse :

¹¹⁸ Les tragédies grecques ne condamnent pas les manifestations pathétiques de la douleur : le deuil sied aux femmes, car «la femme est un être faible et portée aux larmes, naturellement.» (Euripide, *Médée*, *op. cit.*, p. 144) Le statut des larmes masculines est plus flou : si les larmes sont, en principe, interdites à un homme d'illustre naissance, elles apparaissent toutefois comme le signe d'une affliction sincère. Voir Agamemnon dans *Iphigénie à Aulis* d'Euripide : «Je rougis de verser des larmes, et je ne rougis pas moins, malheureux, de n'en pas verser, à l'heure où je touche le fond de l'infortune.» (*op. cit.*, p. 55). Les larmes sont même encouragées lorsqu'elles permettent d'alléger les souffrances : «Quelle douceur pour les malheureux que les larmes, que les lamentations des thrènes, que la muse qui préside aux chagrins!» (*ibid.*, p. 105). L'argument le plus souvent évoqué pour calmer les effusions demeure l'inefficacité des larmes pour ramener les morts à la vie. Voir les paroles du chœur à Alkestis : «Résigne-toi; tes pleurs jamais ne feront revenir sur la terre ceux qui gisent en bas sans vie.» (Euripide, *Alkestis*, dans *Tragédies complètes*, t. III, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1966, p. 142).

¹¹⁹ Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, *op. cit.*, p. 199.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 199.

¹²¹ *Ibid.*, p. 210.

Tant et tant plus que le malheureux songe
 En son malheur, plus son malheur le ronge,
 Plus il se fâche et moins se peut cacher
 L'occasion qu'il a de se fâcher.
 Et par autant, ma chère nourriture,
 Si j'ai jamais eu de vous quelque cure,
 Si tout le temps qu'avec vous j'ai été
 Avez en moi trouvé fidélité,
 Je vous supplie, oubliez la tristesse
 Qui votre cœur j'à trop malade blesse
 Si grièvement que je doute bien fort
 Qu'elle ne soit cause de votre mort¹²².

Cette forme d'auto-destruction est présentée comme une manifestation de «fureur»¹²³ dans *Jephté* de Florent Chrestien : le personnage éponyme, lorsqu'il prend conscience des conséquences de son vœu, pousse une plainte déchirante dans laquelle il exprime le désir de mourir, en présence de son ami Symmaque. Ce dernier décrit en quelques mots son état :

Pendant que la fureur ainsi fort vous commande,
 Il ne faut entreprendre une chose si grande
 Si témérairement. Reprenez vos esprits,
 Et quand ce flot bouillant qui ores vous tient pris
 Sera bien apaisé, lors votre esprit délivre
 Prendra le bon conseil qu'on lui veut faire suivre
 Et avec vos amis se résoudra bien mieux¹²⁴.

Lorsqu'elle se fait l'expression du désespoir, la tristesse provoque ainsi un désir de mort condamnable chez ceux qui en sont atteints : «Ne viendra point le jour que mes langueurs je noye / Dans un sombre tombeau, faite des vers la

¹²² La Péruse, *Médée*, op. cit., v. 215-226.

¹²³ «Son cœur qui n'est pas encore délivré de son agitation tumultueuse n'a fait que changer de fureurs et, ce qui est le propre même de la folie, sévit à présent contre lui-même.» (Sénèque, *Hercule furieux*, op. cit., p. 49)

¹²⁴ Chrestien, *Jephté*, op. cit., v. 943-948.

proye?¹²⁵» Assailli par le remords, et envahi par la crainte d'accomplir le geste fatal envers sa fille Iphis, Jephté souhaite trouver refuge dans le trépas : «Quelque part où je meure / Il ne m'en chaut, pourvu que je meure à cette heure; / D'aller même aux enfers je ne refuse pas, / Pourvu que je ne sois parricide là-bas!¹²⁶» Tels Jérémie et Job se lamentant sur sa vie misérable et maudissant le jour où ils sont nés («Maudit, le jour où je fus enfanté! Le jour où ma mère m'enfanta, qu'il ne devienne pas béni!¹²⁷»; «Périssent le jour où j'allais être enfanté [...]. Pourquoi ne suis-je pas mort dès le sein?¹²⁸»), Porcie regrette une vie qui ne lui a apporté que souffrances et misères :

Miserable Porcie, hé! que la dure Parque
 Ne te renvoya-t'elle en l'infemale barque
 Lors qu'elle commença de devider tes ans?
 Hé pauvrete! pourquoi ses ciseaux meurtrissans
 Ne trancherent soudain, alors que tu fus nee,
 Le malheureux filet qui tient ta destinee?¹²⁹

Cléopâtre formule une plainte similaire, en reprenant le lieu commun du désir de n'avoir jamais vu le jour : «Malencontreuse Royne, ô que jamais au monde / Du jour n'eussé-je veu la clairté vagabonde!¹³⁰», de même que Cornélie : «Hé pauvrete! que n'ay-je abandonné le monde? / Que ne suis-je desja sous la terre profonde? / O dolente! ô chetive!¹³¹» Parce qu'il est la marque d'un désespoir profond, cet attrait qu'offre la mort à l'heure du chagrin, dans la plupart des tragédies fortement influencées par le stoïcisme, apparaîtra comme une faiblesse dans l'adversité, faiblesse devant laquelle, conformément au modèle sénèqueien, le

¹²⁵ Garnier, *Les Juifves*, *op. cit.*, v. 379-380. Ces vers sont prononcés par Amital, mère du roi Sédécie.

¹²⁶ Chrestien, *Jephté*, *op. cit.*, v. 1053-1056.

¹²⁷ La Bible, *op. cit.*, p. 576 [*Jérémie*, 20, 14].

¹²⁸ *Ibid.*, p. 913 (*Job*, 3, 3-11).

¹²⁹ Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 211-216. Passage imité d'*Octavie* du Pseudo-Sénèque : «Ah! Que de sa main sénile Clotho n'a-t-elle rompu la trame de ma vie avant que j'aie vu en gémissant tes blessures et ton visage souillé d'un sang affreux!» (*op. cit.*, p. 216).

¹³⁰ Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, v. 1800-1801.

¹³¹ Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, v. 1553-1555.

conseiller ou la nourrice prônera la modération et la juste mesure stoïciennes, à l'exemple d'Eras, suivante de Cléopâtre :

Pourquoy vos maux cruels
 Allez-vous aigrissant de cris continuels?
 Pourquoi vous gesnez-vous de meurdrissantes plaintes?
 Pourquoi vous donnez-vous tant de dures estraintes?
 Pourquoi ce bel albastre arrousez-vous de pleurs?
 Pourquoi tant de beautez navrez-vous de douleurs?
 Race de tant de Rois, n'avez-vous le courage
 Assez brave, assez fort, pour domter cet orage?¹³²

Les conseillers se font les porte-parole d'une morale stoïcienne qui ne peut que condamner les égarements d'une souffrance excessive, ennemie de la constance et de la paix de l'esprit. Pour les stoïciens, la tristesse témoigne d'un manque de courage, comme le rappelle d'ailleurs Montaigne :

Je [...] ne l'ayme ny l'estime, quoy que le monde ayt prins, comme à prix fait, de l'honorer de faveur particulière. [...] Car c'est une qualité tousjours nuisible, tousjours folle, et, comme tousjours couarde et basse, les Stoïciens en defendent le sentiment à leurs sages¹³³.

Les larmes, conséquence néfaste d'une douleur excessive, apparaissent ainsi comme un manque de constance face à la souffrance, comme en témoigne la réaction d'Alexandre face à la douleur provoquée par le poison que lui ont fait avaler les conspirateurs :

[...] hélas d'où sont ces larmes?
 D'où me viennent ces pleurs? Moy qui pour les alarmes
 De Fortune jamais ne pleuray, que je sçache,
 Faut-il que le tourment ores les pleurs m'arrache?
 Où est doncques allé ma constance premiere?
 La vertu cedet-elle à la douleur meurtriere¹³⁴?

¹³² *Ibid.*, v. 417-424.

¹³³ Montaigne, «De la tristesse», *Essais*, livre I, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 43.

¹³⁴ Jacques de La Taille, *Alexandre*, v. 877-882. Influence manifeste d'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque : «D'où viennent ces pleurs? D'où tombent sur mes joues ces larmes? Mes yeux jadis invincibles et qui jamais ne donnèrent à mes maux la moindre larme, (ô honte!) ont désormais

Ennemies de la vertu, les larmes sont l'indice d'une faiblesse contre laquelle les consolateurs, en bons stoïciens, s'efforceront de lutter. Cicéron dans les *Tusculanes* propose plusieurs remèdes au chagrin :

Le premier remède, dans les *Consolations*, c'est de faire comprendre que le sujet du chagrin n'est pas un mal, ou que c'est un très faible mal; le second, c'est de développer des vues sur la condition humaine, en insistant sur la situation particulière à la personne affligée; le troisième, c'est qu'il est extrêmement déraisonnable et vain d'être accablé d'un chagrin, qui ne peut servir à rien¹³⁵.

Négation, universalité et inutilité du mal sont ainsi les trois arguments que propose Cicéron, arguments que l'on retrouvera dans la bouche des consolateurs dans les tragédies. Les uns vont en effet tenter de modifier, dans l'esprit des affligés, la perception qu'ils ont de leur malheur en atténuant la gravité de celui-ci : le chœur dans *Alexandre* de Jacques de La Taille trouve consolation dans le fait que, la gloire du disparu survivant à sa mort, il n'est pas besoin de s'apitoyer sur son sort :

Par plaincts et par sanglots encore
Ne faut-il point qu'on deshonore
Nostre Prince tant glorieux,
Car le destin injurieux
N'a prins que le corps d'Alexandre,
Qui bientôt sera mis en cendre :
Mais son renom ne perissant,
Contre l'âge ira fleurissant¹³⁶.

Quant à son âme,

appris à pleurer. Quel jour, quelle terre ont jamais vu les pleurs d'Hercule? J'ai supporté sans un pleur mes infortunes. C'est toi seul, <ô fléau>, toi seul qui as triomphé de ma valeur victorieuse de tant de maux» (*op. cit.*, p. 182-183).

¹³⁵ Cicéron, *Tusculanes*, *op. cit.*, p. 325.

¹³⁶ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, v. 1289-1296.

Elle n'est pas perdue, ains elle est bienheureuse,
 Qui puisqu'elle a quitté ceste vie ennuyeuse,
 Libre et gaye s'en va par l'Elisé pourpris,
 [...].
 Il ne la faut donc point pleurer ne regretter¹³⁷.

La mort s'avère ainsi, de manière inattendue, un bonheur plutôt qu'un malheur, car l'âme du défunt «est bienheureuse», loin des soucis terrestres. On voit ainsi une application du premier lieu commun avancé par Cicéron : ce qui paraissait être un mal est en réalité un bien. Cet argument consolateur de la survie après la mort est peu présent chez les Anciens : on le retrouve dans *Hercule sur l'Œta* de Sénèque, Hercule interdisant à ses proches de s'affliger de sa mort, car il lui a été donné «d'accéder au firmament et à la troupe des Immortels¹³⁸.» Dans *les Troyennes*, au contraire, Sénèque fait dire au chœur qu'«il n'y a rien après la mort¹³⁹». Garnier modifiera d'ailleurs radicalement ce passage dans sa *Troade*, en affirmant, au contraire, que l'âme survit à la mort :

Ainsi de nostre corps mourant
 La belle ame se retirant,
 Au ciel remonte,
 Invisible aux humains regards,
 Et là, franche des mortels dards,
 La Parque domte.

Elle sejourne avec les Dieux
 En un repos delicieux,
 Tout divine :
 Se bien-heurant d'avoir quitté
 La terre, pour le ciel voûté,
 Son origine¹⁴⁰.

D'autres personnages vont énoncer des vérités générales sur la difficulté d'être homme et la nécessité de s'accommoder des aléas de la vie pour consoler du

¹³⁷ *Ibid.*, v. 1259-1263.

¹³⁸ Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, *op. cit.*, p. 209.

¹³⁹ Sénèque, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁰ Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, v. 1347-1358.

malheur. Dans la pièce de Florent Chrestien, Symmaque, ami de Jephté, tente d'apaiser les tourments de ce dernier, sans toutefois en connaître encore la cause¹⁴¹, en lui représentant que les hommes, peu importe leur condition, ont sujet à quelque plainte, car «toujours la Fortune a eu cette coutume / De mêler la douceur avecques l'amertume¹⁴²». Il veut ainsi dédramatiser la situation de Jephté, lui enlever son caractère exceptionnel en en faisant l'illustration d'une sentence : la vie est faite de bonheur et de malheur. D'autres vont davantage insister sur l'inutilité du chagrin, en ce qu'il ne change rien à la situation et n'apporte aucun bénéfice, comme le rappelle Cicéron même dans *Cornélie* à la jeune femme affligée : «Que vous servent vos pleurs? que vous sert la tristesse / Contre l'impitieux dard de la mort larronnesse?¹⁴³». Dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, le conseiller tente d'apaiser les larmes et les plaintes de sa maîtresse, en lui opposant la raison et le repos de l'âme. Dans *Josias* de Philone, le chancelier Saphan reprend l'argument de l'inutilité des larmes pour tenter de consoler la reine Idida de la mort de son époux : «Il faut laisser les morts, et avec eux ensemble / Ensevelir les pleurs, lamentations vaines, / Qui de les révoquer n'ont puissance ni force / À ceste vie. Ayons des vivants souvenance¹⁴⁴.» On voit ici une utilisation particulière du troisième «remède» évoqué par Cicéron dans les *Tusculanes* : le chagrin est inutile car il ne peut ramener les morts à la vie. Le roi Amon vient de mourir, il faut assurer sa succession rapidement, en la personne de Josias, son fils : «Il est donc temps pourvoir à lui, et au royaume, / Et perdre ainsi

¹⁴¹ Jephté ne lui a pas encore révélé la raison de son affliction : le vœu funeste qu'il a prononcé devant Dieu a pour conséquence l'obligation de sacrifier sa propre fille, Iphis.

¹⁴² Chrestien, *Jephté*, *op. cit.*, v. 886-887.

¹⁴³ Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, v. 451-456.

¹⁴⁴ Philone, *Josias*, *op. cit.*, v. 91-94.

ne faut le temps en vaines larmes¹⁴⁵», rappelle le chancelier Saphan à la reine, ce à quoi celle-ci consent plus ou moins :

Qui pourrait refreiner les entrailles émues
Toutes pleines d'amour, d'affection remplies,
Et retenir le pleur, si pleurer il agréé?
Toutefois tous mes pleurs ne peuvent m'empêcher
De l'oreille prêter aux sages remontrances
Et au conseil de vous, mes bons amis fidèles,
La présence desquels maintenant me console
Tellement, que je puis sous tels maux respirer¹⁴⁶.

Les affaires du royaume ne sauraient attendre, une reine doit surmonter son chagrin et donner trêve au «cours violent» du deuil «plein de larmes / Pour faire à raison lieu, raison qui clairement / Appelle [ses] pensers pour les tourner ailleurs / Où l'affaire requiert, pour la tranquillité / Du royaume¹⁴⁷». Le courage dont a pu faire preuve le mourant devant l'issue fatale pourrait être une autre consolation pour ses proches, comme le souligne le Messager à la reine Storge dans *Jephté* : la constance dont sa fille témoigne, au moment de mourir, lui apparaît comme «un grand soulas à [sa] grande tristesse¹⁴⁸».

Le consolateur vise ainsi à raisonner l'affligé et à lui faire reconnaître l'excès de son affliction. Celui sur qui l'orage s'abat, que le destin ou la Fortune foudroie, devrait ainsi affronter l'adversité avec force d'âme, sans atermoiements. Alexandre, au moment de mourir, refuse d'ailleurs les pleurs et agit conformément aux préceptes de l'héroïsme stoïcien, à l'image d'Hercule sur le mont Ceta¹⁴⁹ : «Ha cessez de pleurer, car la force où je meurs, / Comme un

¹⁴⁵ *Ibid.*, v. 147-148.

¹⁴⁶ *Ibid.*, v. 165-172.

¹⁴⁷ *Ibid.*, v. 393-398.

¹⁴⁸ Chrestien, *Jephté*, *op. cit.*, v. 1776. Mais Storge n'y voit, au contraire, que plus grand sujet à lamentation : «D'autant plus constamment ma fille a pris la mort, / D'autant en mon esprit je me fâche plus fort» (*ibid.*, v. 1782). Le remède s'avère plus douloureux que la plaie même, l'exposition des vertus de son enfant soulignant d'autant plus cruellement son incommensurable valeur.

¹⁴⁹ Sénèque développe beaucoup plus que Sophocle l'idée de la victoire d'Hercule sur lui-même. Dans *les Trachiniennes*, Héraclès, à la fin de la pièce, s'exclame : «Endurcis-toi, mon cœur, et,

homme couhart ne demande les pleurs¹⁵⁰.» Sa requête n'aura toutefois d'effet que sur ses soldats, pour qui la plainte ne peut que déshonorer le mort :

Par plaincts et par sanglots encore
 Ne faut-il point qu'on deshonore
 Nostre Prince tant glorieux,
 Car le destin injurieux
 N'a prins que le corps d'Alexandre,
 Qui bientost sera mis en cendre :
 Mais son renom ne perissant,
 Contre l'âge ira fleurissant¹⁵¹.

Sa mère et son épouse ne pourront, elles, refréner leurs gémissements : les paroles d'Alexandre, sous l'apparence de l'interdiction du chagrin, provoquent, davantage qu'elles ne l'empêchent, le déclenchement des larmes chez ses proches et, partant, chez les spectateurs/lecteurs. Paradoxalement, c'est le spectacle de la fermeté stoïque qui est susceptible de susciter, chez l'assistance, l'expression d'un sentiment de pitié envers les malheurs des personnages. Car n'oublions pas que «tous les auteurs tragiques ont pour préoccupation essentielle d'émouvoir¹⁵²». Le public «interne» de la tragédie, composé des proches qui assistent, impuissants, au spectacle de la souffrance des protagonistes, apparaît comme l'incarnation, dans

mettant à ma bouche le bon crampon de fer qu'on scelle dans le marbre, arrête là tous cris, en songeant que tu vas accomplir avec joie un acte qu'on n'achève jamais qu'à contrecœur.» (Sophocle, *op. cit.*, p. 80). Il demande également à son fils de l'ensevelir sans faiblesse : «Mais que nul pleur gémissant n'intervienne; fais ce que tu dois sans larme ni plainte, si tu es bien mon fils.» (*ibid.*, p. 77). Là s'arrêtent les marques du courage d'Hercule, sur lequel Sophocle insiste peu. Sénèque fait de la transformation qui s'opère en lui le véritable sujet de la pièce : Hercule passe des larmes («D'où viennent ces pleurs? D'où tombent sur mes joues ces larmes? Mes yeux jadis invincibles et qui jamais ne donnèrent à mes maux la moindre larme, (ô honte) ont désormais appris à pleurer.» (*Hercule sur l'Œta*, *op. cit.*, p. 182) à une constance surhumaine, une véritable transfiguration (*ibid.*, p. 201) qui fait l'admiration de tous et qui lui taille une place auprès des dieux. Hercule exige également de ses proches une maîtrise d'eux-mêmes qui exclut les larmes et l'apitoiement sur soi.

¹⁵⁰ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, v. 1121-1122. Voir Thyeste chez Sénèque : «On est roi [...] quand on ne se plaint pas de mourir.» (*Thyeste*, *op. cit.*, p. 103).

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 1289-1296.

¹⁵² Christian Biet, *op. cit.*, p. 172.

l'œuvre, du public réel de la tragédie, le baromètre des émotions d'un spectateur «implicite» ou «idéal», garantes de l'efficacité rhétorique de la pièce.

Ainsi, tout se passe comme si la tragédie humaniste était le lieu d'un antagonisme : le recours au pathétique par la spectacularité de la plainte, rendu nécessaire par les exigences particulières du genre tragique tel que le concevaient les humanistes, est réprouvé par un discours philosophique et moral qui a pour effet de remettre en question les fondements mêmes du théâtre, c'est-à-dire la représentation pathétique de corps souffrants, de physionomies dévastées, d'âmes déchirées. Le genre tragique à la Renaissance porte ainsi en creux sa propre condamnation, et c'est dans cette tension entre la parole gnomique et une topique du langage des corps, entre des préceptes moraux et l'impossibilité de leur application sur une scène vouée aux plus grandes calamités, que réside l'une des particularités du traitement du pathétisme dans la tragédie du XVI^e siècle. Celle-ci se fait ainsi le miroir de l'ambiguïté qu'entretient tout le siècle avec le vaste territoire des passions, condamnées par les uns, valorisées par les autres. C'est que si le moraliste se méfie des passions ainsi que de l'altération de soi qu'elles provoquent, le rhéteur reconnaît leur utilité. Cicéron lui-même en traite différemment, selon qu'il discourt de philosophie morale ou de rhétorique :

Le rhétoricien qui s'exprime dans le *De Oratore*, l'*Orator*, ou *Brutus*, n'est pas le philosophe moraliste qui compose les *Tusculanes* : le philosophe moral a d'excellentes raisons de se défier des *perturbationes animi*, lorsqu'il se montre soucieux de définir cet équilibre seul capable d'assurer le bonheur; l'orateur, lui, s'exalte à l'idée d'exciter ces mouvements du cœur qui lui assureront la victoire¹⁵³.

¹⁵³ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 3.

Influencée, d'une part, par des modèles tragiques – dont la dramaturgie repose sur l'exploitation du potentiel rhétorique du jeu de l'acteur¹⁵⁴ et sur la passion comme projection hors de soi – et, d'autre part, par une philosophie prônant la suprématie de la raison sur les émotions, la tragédie française naît de ce paradoxe qu'elle ne s'emploiera à résoudre qu'au siècle suivant, où elle substituera « au cri terrible d'une Hécube¹⁵⁵» les raideurs cornéliennes ou «la plainte douce, presque chantée¹⁵⁶» des héroïnes galantes raciniennes.

De plus, par l'exhibition de corps envahis par la passion, la tragédie humaniste s'avère le spectacle même de l'homme autre : la crainte et le chagrin organisent un processus de dépossession de soi, dans la violence et la brutalité des corps, qui mène aux portes de la mort, une mise à jour d'un aspect inquiétant et troublant de l'homme dévoilant une dualité qui lui est propre. Les passions révèlent ainsi «l'homme autre», celui par lequel «l'autre de l'homme», la face terrifiante de la mort, est offert en spectacle, mort dont le reflet miroite sur le visage des dolents, sur le corps des pleureuses. La tragédie humaniste est donc, bien sûr, un spectacle, mais c'est celui du corps défiguré et violenté, symbole de l'an-humanité de l'homme - de ce qui, en lui, transcende l'humanité et la dépasse. Le théâtre permettrait dès lors, par la monstration de cet autre en soi, de l'évacuer, car «il est logique que, si un des objets des rituels de violence est d'expulser, de soi, l'altérité, celle-ci soit, en premier lieu, animée en soi, extériorisée sur soi¹⁵⁷».

¹⁵⁴ Chez Sénèque, «la matière première de la tragédie est le langage, ou plutôt les langages du corps tels qu'ils ont été codifiés par la civilisation romaine» (Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, op. cit., p. 91).

¹⁵⁵ Christian Biet, op. cit., p. 173.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁵⁷ Denis Crouzet, «Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion», op. cit., p. 124.

Chapitre 5

La fureur

J'appelle Melpomene en sa vive fureur,
Au lieu de l'Hippocrène esveillant cette sœur
Des tombeaux rafraîchis, dont il faut qu'elle sorte
Eschevelée, affreuse, et bramant en la sorte
Que faict la biche apres le fan qu'elle a perdu¹.

Son cœur qui n'est pas encore délivré de son agitation tumultueuse n'a fait que changer de fureurs et, ce qui est le propre même de la folie, sévit à présent contre lui-même².

Si la crainte et le chagrin apparaissent comme des passions occasionnant une dépossession de soi, c'est qu'elles culminent dans un état de fureur, dans un paroxysme de la passion. La «fureur» est en effet l'une des pierres angulaires de la topique de la tragédie humaniste³, ce qui ne doit guère étonner si l'on pense à l'influence considérable qu'a exercée la tragédie sénèqueenne sur les dramaturges français du XVI^e siècle. Souvent décrite par ses commentateurs comme la tragédie du «forcènement⁴», la tragédie humaniste exploite en effet abondamment la

¹ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. Jacques Bailbé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, v. 79-83.

² Sénèque, *Hercule furieux*, *op. cit.*, v. 1219-1221.

³ Mireille Huchon fait l'étude de la fureur poétique dans *Saül le furieux* de Jean de La Taille («Masques du poète», *Les Tragédies de Jean de La Taille*, éd. Françoise Charpentier, *Cahiers Textuel* n° 18, 1998, p. 9-24); Françoise Charpentier fournit quant à elle l'ébauche d'une réflexion sur le sujet dans son article «L'illusion de l'illusion : les scènes d'égarment dans la tragédie humaniste», *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, éd. M. T. Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 75-87.

⁴ «Forcènement : Folie, démence, fureur» (Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Champion, 1925-1967). Voir aussi Madeleine Lazard, *op. cit.*, p. 104. Pour les lettrés du XVI^e siècle, fureur et tragédie étaient inséparables, comme en témoigne cet extrait du «Prologue» de la comédie *Eugène* d'Étienne Jodelle : «Aucuns aussi, de fureur plus amis, / Aiment mieux voir Polydore à mort mis, / Hercule au feu, Iphigène à l'autel, / Et Troye à sac» (Jodelle, *Eugène*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965-1968, v. 7-10).

topique de la fureur, topique complexe à résonance métaphysique, où le problème des rapports entre l'humain et le divin est dramatiquement posé.

Cette topique puise à diverses sources : la tragédie sénèqueenne et la philosophie stoïcienne d'une part, et les théories médicales et philosophiques de la Renaissance d'autre part, inspirées des théories antiques sur la fureur et la mélancolie. En effet, depuis l'Antiquité, le concept de «fureur» recouvre les domaines de la médecine et de la morale, à travers, entre autres, les notions de «manie», de «mélancolie» et de «passion». La rubrique *furor* du florilège *Polyanthea*, publié à Savone en 1503 par Mirabellius, renvoie le lecteur au mot *ira*, dont la rubrique s'avère très abondante. L'association fureur/colère est en effet fréquente à la Renaissance, les deux mots recouvrant souvent une même réalité. Mais «fureur» désigne également une folie poussant à des actes de violence, à une passion sans mesure, et, également, au délire de l'inspiré. Dans les multiples définitions de la fureur que vont donner les auteurs de la Renaissance, on remarque ainsi l'apport des théories d'Aristote, de Platon, de Cicéron et de Sénèque.

Fureur criminelle et fureur divine

Construit sur le modèle du héros sénèqueen, le personnage tragique de la Renaissance, dont le Saül de Jean de La Taille apparaît comme l'archétype, est fréquemment un furieux au paroxysme d'une passion. *Saül le furieux* (1572) appelle inévitablement, par son titre, une comparaison avec l'*Hercules furens* de Sénèque. Rappelons l'intrigue. Le roi Saül s'est rendu coupable de désobéissance envers Dieu : dans une guerre contre les Amalécites, que Dieu lui avait ordonné d'exterminer jusqu'au dernier, il a «par mesgarde, ou par quelque raison humaine, réservé le plus beau bestail (comme en intention d'en faire sacrifice à Dieu)» et

«pour quelque respect sauvé vif d'un tel massacre Agag le Roy de ces Amalechites⁵». Pour le punir, Dieu l'a frappé de crises de fureur bestiale, qui lui font transgresser sa condition d'homme. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur une scène de fureur qui emprunte plusieurs détails à celle d'Hercule dans la tragédie de Sénèque (obscurcissement et dérèglement du ciel, vision troublée, hallucinations) :

Saul

Las, mon Dieu, qu'est-ce cy? que voy-je, mes soldarts?
 Quell' eclipse obscurcit le ciel de toutes parts?
 D'où vient desja la nuit et ces torches flambantes
 Que je voy dans la mer encontre val tombantes?
 Tu n'as encor, Soleil, parachevé ton tour,
 Pourquoi doncques pers tu ta lumiere en plein jour?

Jonathe

Mais, Sire, qui vous trouble ainsi la fantaisie?
 Est-ce doncques l'humeur de ceste frenaisie
 Qui par fois vous tourmente et vos yeux esblouit?⁶

Saül confond ses trois fils, qui assistent à la scène, avec ses ennemis et essaie de les tuer. Là s'arrête la ressemblance avec l'*Hercules furens* car les fils de Saül échappent à leur père. Ce dernier, tout furieux, massacre alors les soldats qu'il rencontre sur son chemin :

O spectacle piteux de voir leans un Roy
 Sanglant et furieux forcener hors de soy,
 De le voir massacrer en son chemin tout homme!
 Il detranche les uns, les autres il assomme,
 D'autres fuyent l'horreur de son bras assommant⁷.

La Taille emprunte entre autres à Sénèque la topique du *furor*, notion qui, comme l'ont démontré les travaux de Florence Dupont⁸, structure profondément le théâtre

⁵ Jean de La Taille, «L'Argument pris du premier livre des Roys» dans *Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Librairie Marcel Didier, 1968, p. 17.

⁶ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, v. 1-9.

⁷ *Ibid.*, v. 223-227.

⁸ Voir Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, *op. cit.*; *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988; *L'Acteur-Roi : Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

sénéquien. Tous les héros criminels de la tragédie latine agissent en proie à une folie (*furor*) qui les conduit à commettre le crime tragique (*scelus nefas*), lequel, dans la tragédie latine, est toujours un crime monstrueux, horrible, un crime contre l'ordre sacré du monde. «Le *scelus nefas* marque l'au-delà de l'humanité»; «il est une agression contre un être humain dont la portée dépasse celui qui en est victime⁹.» Le *furor*, notion juridique dans la Rome antique, «désigne l'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine¹⁰.» C'est donc sous l'emprise du *furor*, qui le rend absent à lui-même, que le criminel furieux accomplit le *scelus nefas*. L'état de *furor* est précédé d'un état de *dolor*, dans lequel le héros est en proie à une souffrance, à un malheur qui le nie comme être humain¹¹. Le passage du *dolor* au *furor* s'accomplit par la mise en scène d'une parole à travers laquelle le furieux exaspère sa douleur jusqu'à la rendre insupportable¹².

La fureur dans le théâtre sénéquien — et par conséquent dans la tragédie humaniste — n'est pas seulement une passion, elle apparaît davantage comme le paroxysme de toute passion, l'acmé de tous les dérèglements d'ordre passionnel. Le *furor* latin est une notion directement empruntée à la Grèce antique. Pour Cicéron, il est l'équivalent de la «mélancolie» définie par Aristote dans le *Problème XXX*. Pourquoi, s'interrogeait Aristote dans ce texte, tous les hommes d'exception (les «perritoi») qui se sont illustrés en philosophie, en politique ou en poésie ont-ils été des mélancoliques? Ces gens, parce qu'ils sont victimes d'un excès de bile noire, ont des dispositions tant pour le génie que pour la «manie». La conformation du mélancolique est donc double : il est naturellement porté aux activités de l'esprit, exalté par des élans d'«enthousiasme», mais il peut être

⁹ Florence Dupont, *Le Théâtre latin, op. cit.*, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹² Dans le *De ira* toutefois, Sénèque emploie très rarement le terme *furor*, et il n'en donne pas une définition précise. Il l'assimile parfois à la colère, parfois à la folie (*insania*). (*Dialogues. De ira*, t. I, éd. A. Bourguery, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 57).

également victime de crises d'égarement menant aux vengeances les plus cruelles : témoin la folie d'Héraclès, l'égarement d'Ajax et la mélancolie de Bellérophon¹³. Le *Problème XXX* faisait donc de la manie une forme paroxystique de la mélancolie et, par le fait même, la réduisait à un phénomène humoral. Dans ses *Tusculanes*, Cicéron reprend l'association aristotélicienne entre la «manie» et la mélancolie mais, parallèlement, redéfinit et corrige l'explication de la mélancolie (qu'il nomme *furor*) comme «excès de bile noire». La fureur est une profonde colère et ne relève le plus souvent pas d'une humeur corporelle :

[...] nous ne confondons pas la folie (*insania*) dont le nom, lorsqu'on la confond avec la sottise, a une acception fort étendue, avec la folie furieuse (*furor*). Les Grecs, eux, voudraient bien en faire autant, mais les mots les trahissent : ce que nous entendons par *furor*, ils l'appellent *melancholia*, tout comme s'il n'y avait pas autre chose pour déranger l'esprit que la bile noire, et que ce ne fût pas le cas d'une irritation, d'une crainte, d'une douleur particulièrement violentes, car c'est bien à cet ordre des causes que nous songeons, quand nous parlons de la folie furieuse d'Athamas, d'Alcméon, d'Ajax, d'Oreste¹⁴.

Autant Aristote avait cherché à naturaliser la manie en la subordonnant totalement à une cause corporelle, autant Cicéron tente de l'arracher du domaine corporel et d'en faire une interprétation toute psychologique. Le *furor* cicéronien est l'effet d'une douleur, d'une colère, d'une peur, bref d'une *passion*, et non de la bile noire. Il est remarquable de constater que, tout comme chez Aristote, les exemples qu'évoque Cicéron concernent des personnages tragiques célèbres, des êtres d'exception. Fureur et tragédie sont donc étroitement liées, tant chez Aristote et Cicéron que chez Sénèque, et cette disposition qui affecte les héros tragiques peut conduire à des actes de violence inouïe tout autant qu'à des actions remarquables.

Cette dualité du furieux avait été traitée par Platon, dont la théorie de l'inspiration aura d'ailleurs un immense succès à la Renaissance. Rappelons que

¹³ Aristote, *Problèmes*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 29.

¹⁴ Cicéron, *Tusculanes*, tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 8 (III, V, 11).

dans le *Timée*, Platon explique que la démence, dont il existe deux espèces, la manie et l'ignorance, est «la maladie propre de l'âme¹⁵». La manie a pour cause l'excès des plaisirs et des douleurs, excès ayant lui-même une cause corporelle, l'invasion du cerveau par les mauvaises humeurs. Dans le *Phèdre*, la manie est placée sous le signe de la dualité : elle peut être, comme il est expliqué dans le *Timée*, un dérèglement de l'esprit ayant une origine corporelle, mais elle peut également avoir une origine divine et donner lieu aux délires des inspirés. Il existe donc pour Platon deux espèces de la manie, une bonne et une mauvaise : «[...] le délire est pour nous la source des plus grands biens, quand il est l'effet d'une faveur divine¹⁶». Cette manie d'origine divine se divise elle-même en quatre sous-espèces : elle préside à l'art divinatoire, aux rites expiatoires, à la poésie et, enfin, à l'amour :

C'est dans le délire que la prophétesse de Delphes et les prêtresses de Dodone ont rendu maints éminents services à la Grèce, tant aux États qu'aux particuliers; de sang-froid, elles n'ont guère, ou n'ont point été utiles. [...] Quand, pour venger de vieilles offenses, les dieux frappèrent certaines familles de maladies ou de fléaux redoutables, le délire, s'emparant de mortels désignés et faisant entendre sa voix inspirée à ceux qui devaient l'entendre, trouva le moyen de détourner ces maux, en recourant à des prières et à des cérémonies propitiatoires. [...] Il y a une troisième espèce de possession et de délire, celui qui vient des Muses. Quand il s'empare d'une âme tendre et pure, il l'éveille, la transporte, lui inspire des odes et des poèmes de toute sorte [...]. Quand la vue de la beauté terrestre réveille le souvenir de la beauté véritable, que l'âme revêt des ailes et que, confiante en ces ailes nouvelles, elle brûle de prendre son essor, mais que, sentant son impuissance, elle lève, comme l'oiseau, ses regards vers le ciel, et que, négligeant les choses d'ici-bas, elle se fait accuser de folie, l'enthousiasme qui s'élève ainsi est le plus enviable, en lui-même et dans ses causes, pour celui qui le ressent et pour celui auquel il le communique; et celui qui, possédé de ce délire, s'éprend d'amour pour les beaux jeunes gens, reçoit le nom d'amant¹⁷.

¹⁵ Platon, *Timée*, dans *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 219.

¹⁶ Platon, *Le Banquet. Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 122.

¹⁷ *Ibid.*, p. 122-123 et 128-129.

Cette conception duelle de la fureur est omniprésente dans les écrits renaissants. Le *De triplici vita* et le *Commentarium in convivium Platonis, de Amore* de Marsile Ficin sont à cet égard exemplaires¹⁸. Le premier¹⁹, en particulier, offre une synthèse intéressante des théories de Platon et d'Aristote, en donnant des descriptions fort précises des manifestations physiques et psychologiques de la mélancolie chez la personne victime d'un excès de bile noire.

Au chapitre V du Livre premier du *De triplici vita*, intitulé «Pourquoy les melancholiques sont ingenieux & lesquels de ceux-cy sont tels ou autrement», Ficin se réclame de Platon pour affirmer que «les hommes ingenieux pour la plupart ont accoustumé d'estre émus & furieux» et «qu'en vain sans fureur on frappe à la porte des Muses». Mais, comme l'ont remarqué Aristote et les «Philosophes naturels», «ceste fureur mesme n'est point incitée en d'autres qu'aux melancholiques²⁰». Les hommes de lettres, les studieux, sont donc d'un naturel mélancolique. Bien que pour Ficin, la fureur divine soit directement la cause du génie poétique, il concède toutefois que c'est le naturel mélancolique des «ingenieux» qui leur permet, en quelque sorte, d'être touchés par la fureur divine. Or, la mélancolie, pour Ficin, est profondément suspecte et dangereuse : les hommes de lettres doivent l'éviter «non autrement que les Nochers se gardent de tomber entre Scylle & Charibde²¹», car «si elle abonde par trop, ou est trop ardente d'un soucy continuel, & frequents affollements, elle tourmente l'ame & partrouble le jugement²²». Les gens de lettres seraient «les plus joyeux, & les plus sages de tous, si par le vice de l'humeur noire ils n'estoyent souvent contreins

¹⁸ Voir l'«Introduction» de Raymond Marcel à la traduction française du *Commentarium : Commentaire sur le Banquet de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

¹⁹ Nous utilisons la traduction française de Guy Le Fevre de la Borderie, *Les Trois Livres de la vie*, Paris, Abel l'Angelier, 1581.

²⁰ *Ibid.*, p. 4.

²¹ *Ibid.*, p. 3.

²² *Ibid.*, p. 4.

ou d'estre tristes, ou bien quelque fois d'assotter & devenir fols²³». Cette inquiétante abondance de bile noire dans l'organisme des hommes de génie est perçue comme un mal nécessaire, tout en étant la marque du risque perpétuel qui les guette de sombrer dans l'égarement et la folie. Comment Ficin résout-il la contradiction? En établissant une distinction entre la mélancolie naturelle, nécessaire au jugement, à la «sapience» et à la Poésie, et la mauvaise mélancolie, qui brûle, «ard», rend furieux et pousse à la manie :

La melancholie, c'est à dire l'humeur noire, est de deux sortes. L'une est appelee des medecins naturelle, & l'autre s'engendre par une ardeur et embrasement de sang. La naturelle n'est autre chose que la plus épaisse & plus seche partie du sang. Quant à la bruslee, elle est divisee en quatre especes. Car ou elle est conçue par l'embrasement de la melancholie naturelle, ou du plus pur sang, ou de la cholère, ou de la pituite sallee. Toute celle qui provient d'embrasement nuist au jugement & à la sapience. Car pendant que ceste humeur s'embrace & ard, elle a de coutume de faire les hommes émuz & furieux, laquelle les Grecs appellent Manie, & nous la nommons fureur. Mais quand elle s'estaint estans ja les plus subtiles & les plus claires parties dissoutes & ne restant seulement que la noire suye, elle les rend stupides & hebetez. Laquelle habitude, on nomme proprement melancholie, démence, & folie. Doncques la seule humeur noire, que nous disons naturelle, nous sert & proffite au jugement et à la sapience²⁴.

Les hommes de lettres doivent donc être vigilants et éviter l'excès d'humeur noire, «laquelle toutesfois & quantes qu'elle abonde, & est en fureur, comme ainsi soit qu'elle ruine & gaste tout le corps, si est-ce que principalement elle ébranle & renverse l'esprit, qui est comme un outil de l'entendement, voire l'entendement mesure & le jugement²⁵». Le secret de la bonne santé mentale des studieux réside en fait dans la mesure et le juste équilibre des différentes humeurs, qui viennent tempérer les effets potentiellement nocifs de la bile noire : «Soit donc abondante l'humeur noire, mais qu'elle soit fort debile, qu'elle ne soit privee de la plus subtile

²³ *Ibid.*, p. 4.

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

humeur de la pituite qui l'entoure, de peur qu'elle ne tarisse du tout & devienne fort noire.» Il faut surtout éviter les excès de température auxquels est naturellement encline la bile noire, l'extrêmement chaud et l'extrêmement froid,

de peur que selon la coutume de la matière plus dure, pour ardre trop, elle ne brusle & emmene par trop grande violence: ou pour trop se refroidir, pareillement elle ne devienne froide jusques au supreme degré. Car l'humeur noire tout ainsi que le feu quand elle se tend fort à la froideur, elle devient froide en supreme degré, & quand au contraire elle decline fort à la chaleur, elle s'eschauffe à toute outrance.

L'humeur noire se caractérise donc par une inclination naturelle à l'excès, à l'outrance, «laquelle extrémité certainement n'arrive point aux autres humeurs». Et l'extrême chaleur, l'embrassement de l'humeur noire surtout, sont à éviter, car sont cause que l'homme sombre dans la manie. La folie, pour Ficin, prend donc sa source dans un désordre physiologique qui fait sentir ses effets dans le cerveau.

Pour Ficin, il existe donc deux types de fureur. La fureur divine vient de Dieu et permet à l'homme d'un naturel mélancolique d'atteindre l'*Un*. Par contre, la folie furieuse a pour cause les maladies humaines et corrompt l'homme : «Sous le coup de cette folie, l'homme tombe au-dessous de l'espèce humaine et d'homme devient en quelque sorte une bête²⁶». Cette folie se divise elle-même en deux sous-espèces :

L'une naît d'un vice du cerveau, l'autre d'un vice du cœur. Souvent, en effet, le cerveau est envahi par un excès de bile surchauffée, tantôt de sang surchauffé, parfois de bile noire, ce qui fait que les hommes deviennent fous. Ainsi, même sans provocation, ceux qui sont tourmentés par cette bile surchauffée, se laissent aller à de violentes colères, poussent des cris retentissants, se jettent sur ceux qu'ils rencontrent et se frappent eux-mêmes aussi bien que les autres. Ceux qui souffrent d'un sang surchauffé se répandent en éclats de rire excessifs, se vantent outre mesure, promettent des merveilles, tressaillent de joie en chantant et poussent des cris. Enfin ceux qu'accable

²⁶ Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, op. cit., p. 245.

l'humeur noire sont toujours désolés. Ils se forgent des songes qui les effrayent dans le présent ou leur font redouter l'avenir. Or ces trois sortes de folies proviennent d'une défaillance du cerveau. En effet, quand ces humeurs sont retenues au cœur, elles engendrent non pas la folie, mais l'angoisse et l'inquiétude. Ce n'est que lorsqu'elles montent à la tête qu'elles rendent fous, c'est pourquoi l'on dit que cette folie vient d'un vice du cerveau²⁷.

Les théories néo-platoniciennes de Ficin auront une très grande influence dans la France du XVI^e siècle chez les médecins, les poètes et les dramaturges. Dans le *Solitaire premier*, par exemple, Pontus de Tyard propose lui aussi une réflexion sur la fureur. Il en distingue deux sortes. La première est une maladie corporelle : «Fureur ne me semble estre autre chose [...] qu'une alienation d'entendement procedante d'un vice de cerveau, que vulgairement on appelle folie²⁸» et que Tyard appelle également «manie» ou «furie». Elle est diverse en ses effets, selon qu'elle est causée par l'abondance de «cholere aduste», de «sang aduste» ou par l'excessive froideur de la «melancolie» (ou bile noire). La deuxième espèce de fureur est «engendrée d'une secrette puissance divine, par laquelle l'ame raisonnable est illustrée; et la nommons, fureur divine, ou, avec les Grecs Enthusiasme²⁹». Le propre de cette fureur est «d'eslever depuis ce corps jusques aux Cieux l'ame qui des Cieux est descendue dedans ce corps³⁰». Les quatre sous-espèces platoniciennes de la fureur divine – poétique, religieuse, prophétique et amoureuse – sont également reprises par Tyard.

Il semble que l'opposition platonicienne entre la fureur corporelle, négative, et la fureur divine, positive, est plus nette chez Tyard que chez Ficin. Pour Ficin, qui effectue une véritable synthèse des théories d'Aristote et de Platon, la fureur divine est indirectement liée à une disposition corporelle des ingénieux, la

²⁷ *Ibid.*, p. 245-246.

²⁸ Pontus de Tyard, *op. cit.*, p. 8.

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

mélancolie (c'est-à-dire l'abondance de bile noire), et cette disposition constitue un danger perpétuel de sombrer dans le monde inquiétant de la manie. C'est pourquoi Ficin consacre des chapitres entiers à la façon d'éviter, par une bonne hygiène, les effets redoutables de la mélancolie. Rien de tel chez Tyard; bien que l'homme possédé d'une divine fureur soit mélancolique, il ne semble pas vraiment menacé par la folie furieuse, car celle-ci est «procedante d'un vice de cerveau³¹» causé par l'«adustion» de l'une des humeurs. Et la fureur divine se caractérise précisément par une aliénation d'entendement sans «vice de cerveau». Tyard, nous semble-t-il, installe ainsi une rupture entre mélancolie créatrice et folie furieuse, là où Ficin envisageait ces deux états comme les deux faces d'une même disposition³².

Il émerge de cet examen des théories sur la fureur la récurrence d'une représentation dichotomique de cette notion. La réflexion sur la fureur s'articule en effet entre deux pôles : la folie furieuse, ou manie, à la source des actes criminels, et la fureur divine, ou délire de l'inspiré, qui génère une parole créatrice et féconde. La fureur, par cette pluralité de sens qu'elle appelle, participe ainsi d'un réseau topique où elle brouille les frontières entre la terre et le ciel, le monde et l'au-delà.

*

* *

Les héros tragiques de la Renaissance s'apparentent aux mélancoliques décrits dans les traités de morale et de médecine, ils sont des êtres d'exception que la fureur peut rendre criminels et bannir du monde. Leur état et leur comportement évoquent de manière nette les descriptions de Ficin et de Tyard. Ainsi, le

³¹ *Ibid.*, p. 8.

³² C'est également l'opinion d'Olivier Pot : «Une des préoccupations de Tyard [...] est d'opérer ce que j'ai appelé ailleurs un "diagnostic différentiel" entre la fureur qui serait d'origine divine (l'"enthousiasme") et la fureur (ou "manie") dont la nature et les effets ressortiraient à l'existence d'une complexion humorale». («La théorie du *furor divinus* dans *Les Amours* de 1552-1553», *Les Amours (1552-1553) de Ronsard, Cahiers Textuel*, n° 17, 1998, p. 30).

personnage de Médée, introduit dans la dramaturgie française par Jean de la Péruse en 1556 dans sa tragédie du même nom, appartient à cette catégorie de personnages qu'une nature mélancolique peut conduire à commettre des crimes horribles. L'état de Médée oscille en effet constamment entre des moments mélancoliques d'extrême affliction et des crises de fureur : le mal dont elle souffre est caractérisé par des symptômes physiques semblables à ceux de Saül. Dans cette pièce, La Péruse a conservé la structure de la tragédie sénèque fondée sur une alternance, chez l'héroïne, entre des états de *dolor* et de *furor*. On retrouve en effet chez Sénèque une description précise de Médée en proie à la douleur : la plainte de Médée en est une de rage et de furie, qui donne lieu à toute une gestuelle pathétique :

Telle qu'une Ménade déjà en proie au dieu et délirante porte ses pas dans sa fureur sacrée sur le sommet du Pinde neigeux ou les monts de Nysa, elle court çà et là à une allure folle, portant sur son visage tous les symptômes de l'égarement. Son visage est enflammé; sa respiration est haletante et pénible; elle pousse des hurlements, elle baigne ses yeux de flots de larmes, puis elle se rassérène : il n'est aucun sentiment qu'elle n'éprouve <un instant>. Elle est hésitante, menaçante, échauffée, plaintive, gémissante³³.

La comparaison avec la Ménade fournit une référence à un rite sacré, auquel Sénèque emprunte des éléments («allure folle», «visage enflammé», «respiration haletante et pénible», «hurlements», «larmes», plaintes³⁴) et dont La Péruse s'inspirera également :

³³ Sénèque, *Médée*, op. cit., p. 150 [383-390].

³⁴ Sénèque utilise la même topique pour décrire la fureur jalouse de Déjanire dans *Hercule sur l'Œta* : «l'épouse d'Hercule s'est dressée furieuse et le regard torve, [...] telle qu'une Ménade <en > délire portant en elle <les fureurs de > Lyée qui la force à agiter le thyrses et ne sachant où porter ses pas. [...] elle court, elle erre, elle s'arrête; toute sa rage s'est portée sur son visage et presque rien n'en reste caché au fond de son cœur; les larmes succèdent aux menaces; son aspect ne reste pas longtemps semblable à lui-même et sa fureur ne se contente pas d'une seule expression : tantôt ses joues s'enflamment; puis la pâleur chasse cette rougeur et son ressentiment prend au hasard toutes les formes : elle se plaint, elle implore, elle gémit.» (op. cit., p. 143).

La Nourrice

Quelle fureur, quelle manie extrême,
 Quel désespoir vous met hors de vous même?
 Las! ces soupirs, ces arrachés sanglots,
 Témoins certains du deuil au cœur enclos,
 Et ce marcher d'une hâtée allure,
 Ces yeux ardents et cette chevelure
 Effrayement hérissée, et ce front
 Que vos courroux ainsi refrogner font,
 Menacent fort³⁵.

«Fureur», «manie», désespoir» : autant de paradigmes d'un même état, celui du désordre et de l'excès qui projette Médée hors d'elle-même. Cette sortie hors de soi, situation dramatique récurrente dans la tragédie humaniste, se remarque par certaines caractéristiques physiques. La fureur est d'abord *audible* et *visible*, remarquable par les soupirs, les sanglots et la démarche rapide (empruntés à Sénèque), l'ardeur du regard, la chevelure hérissée et le front renfrogné, éléments que La Péruse a pu puiser dans d'autres pièces de Sénèque : les cheveux hérissés de Médée évoquent, par exemple, à l'esprit ceux de Cassandre en proie à la fureur prophétique³⁶. La fureur est donc incarnée dans l'acteur, pour qui les commentaires des personnages sur l'aspect de Médée font office de didascalies. Chez Jodelle, aussi, le personnage furieux s'abandonne d'abord au désespoir que lui procure sa souffrance, et les symptômes évoqués rappellent ceux de Médée : Didon est dans un état de douleur caractérisé par les soupirs, les gémissements, le pas rapide, la chevelure désordonnée, le teint pâle et le regard flamboyant, état qui mène aux portes de la mort :

³⁵ La Péruse, *Médée*, *op. cit.*, v. 803-811. Ce passage n'apparaît également pas dans les tragédies antiques dont s'est inspiré La Péruse.

³⁶ «La prêtresse de Phébus se tait soudain, la pâleur envahit ses joues, un frisson convulsif parcourt constamment tout son corps; ses bandelettes se dressent, ses souples cheveux se hérissent» (Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 73).

Pourra ma foible voix de sa fureur conceüe
 Exprimer les accens? Pourray-je assez bien plaindre
 Les yeux qu'on voit flamber, et puis s'esteindre,
 Comme s'ils estoyent ja languissans dans la mort,
 Et soudain reflamber encores de plus fort?
 Mais plaindre ce beau poil, qu'au lieu de le retordre
 Elle laisse empestrer sans ornement, sans ordre,
 Sans presque en abstenir les sacrileges mains;
 Mais las! plaindre ce teint, l'honneur de plus beaux teins,
 Qui, tout ainsi qu'on voit la fumee azuree
 Du soulfhre, reblanchir la rose coloree,
 De moment en moment, par l'extreme douleur,
 Change avec un effroy sa rosine couleur;
 Mais las, las! sur tout plaindre un beau port venerable,
 Un port, hélas! au port des Desses semblable,
 Qui se sent arracher du front la deïté,
 Pour avec cent fureurs changer sa majesté³⁷.

La fureur, en tant que folle colère, est aussi cause d'aveuglement, comme nous l'avons vu chez Saül; et lorsqu'elle a pour origine un sentiment amoureux, elle trouble également la vision et provoque un dérèglement du corps et de l'esprit :

L'amour, qui tient l'ame saisie,
 N'est qu'une seule frenaisie,
 Non une deïté,
 Qui, comme celuy qui travaille
 D'un chaud mal, poinçonne et tenaille
 Un esprit tourmenté.
 Celuy dont telle fievre ardente
 La memoire et le sens tourmente
 Souffre sans sçavoir quoy;
 Et sans qu'aucun tort on luy face,
 Il combat, il crie, il menace,
 Seulement contre soy.
 Son oeil de tout objet se fasche,
 Sa langue n'a point de relasche,

³⁷ C'est la nourrice de Didon, Barce, qui parle ainsi de sa protégée dans la pièce d'Étienne Jodelle, après qu'Enée ait quitté Carthage (*Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, p. 198). Chez Virgile également, Didon est en proie à une fureur que l'auteur compare à celle des Bacchantes: «Elle se laisse aller sans recours à la fureur, et court par toute la ville comme une Bacchante qui brûle : telle, au signal des transports sacrés, une Thyade, alors que les triennales orgies font retentir à ses oreilles le nom, qui l'aiguillonne, de Bacchus, et que le Cithéron nocturne l'appelle de sa clameur.» (*L'Énéide*, *op. cit.*, p. 97). Elle se laisse également aller à l'abattement : «Ses femmes la soutiennent, la reportent défaillante dans sa chambre de marbre et la déposent sur sa couche.» (*ibid.*, p. 99). Au moment du départ d'Enée, Didon violente son propre corps : «Trois ou quatre fois, de sa main, elle meurtrit sa belle gorge et arracha ses blonds cheveux» (*ibid.*, p. 103).

Son desir de raison :
 Ore il cognoist sa faute, et ore
 Sa peine le raveugle encore,
 Fuyant sa guarison³⁸.

Les manifestations corporelles de la fureur, qui soulignent son caractère spectaculaire³⁹, montrent l'homme en proie à des forces qui le dépassent, qui le rendent étranger à lui-même, dans une sortie hors de soi :

La Nourrice

Mais que sert-il rafraîchir l'achoisson,
 Dure achoisson, qui tant d'ennui vous porte
 Et hors de vous, Médée, vous transporte
 Seigneuriant brusquement vos esprits?
 Esprits, hélas! d'une fureur surpris,
 Fureur qui a dans votre fantaisie
 Enraciné l'ardente jalousie
 Qui tant vous point, qui cause la douleur,
 Qui causera après douleur malheur,
 Après malheur, malheur encore pire
 Si n'apprenez à dissimuler l'ire
 Qu'avez à droit contre ce déloyal⁴⁰.

La fureur provoque en effet une dépossession de soi chez le personnage qui en est affecté, dépossession dont les marques sont visibles sur le corps et le visage du furieux. Elle fait surgir la part de l'homme qui se situe *hors* de son humanité, dans une *in-humanité* qui peut le rapprocher de l'animal tout comme du divin, la fureur se caractérisant en effet, comme nous l'avons vu, par sa dualité (pathologique et divine). Le spectacle tragique vise donc l'exhibition des frontières de l'humain, la mise en scène de *l'homme autre*.

Cette étrangeté à soi-même, que provoque en soi le jeu des humeurs, peut s'avérer autodestructrice : la souffrance du furieux est en effet si forte, qu'elle engendre souvent le désir de mourir, comme chez Jephté dans la pièce de Florent

³⁸ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, p. 213-214.

³⁹ François Lecercle s'est également penché sur les rapports entre fureur et spectacularité dans *Saül le furieux* («*Saül et les effets de spectacle*», dans *Les Tragédies de Jean de La Taille*, *Cahiers Textuel*, n° 18, 1998, p. 25-39).

⁴⁰ La Péruse, *Médée*, *op. cit.*, v. 40-51. Ce passage n'apparaît ni chez Sénèque ni chez Euripide.

Chrestien, qui, responsable de la mort de sa propre fille, en vient à souhaiter lui-même la mort. Son ami Symmaque s'efforcera par ailleurs de le dissuader d'accomplir cet acte désespéré :

Pendant que la fureur ainsi fort vous commande,
 Il ne faut entreprendre une chose si grande
 Si témérairement. Reprenez vos esprits,
 Et quand ce flot bouillant qui ores vous tient pris
 Sera bien apaisé, lors votre esprit délivre
 Prendra le bon conseil qu'on lui veut faire suivre⁴¹.

Le «flot bouillant» qui envahit Jephté rappelle les termes employés par Ficin pour expliquer l'action de l'humeur noire : «Toute celle qui provient d'embrassement nuist au jugement & à la sapience. Car pendant que ceste humeur s'embrasse & ard, elle a de coustume de faire les hommes émuz & furieux, laquelle les Grecs appellent Manie, & nous la nommons fureur⁴².»

La Péruse utilise également un vocabulaire médical, relatif au feu, à l'embrassement et à la «cuisson», pour décrire l'état de Médée : «Un feu la consume, / Et dedans lui hume / L'humeur de ses os⁴³». Tout le corps en feu de Médée constitue une menace, tout son être annonce l'issue fatale de la tragédie, comme l'exprime le Chœur :

Sa face ternie
 Son pas de furie,
 M'épouvantent fort :
 Semblable détresse
 A grand'pene cesse
 Sans suite de mort.
 D'ités clamées
 Qui noz destinées
 Tenés en voz mains,
 De ces folles rages
 Faites les presages
 Devenir tous vains⁴⁴.

⁴¹ Chrestien, *Jephté*, *op. cit.*, v. 942-947.

⁴² Marsile Ficin, *op. cit.*, p. 6.

⁴³ La Péruse, *op. cit.*, v. 525-530.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 555-566.

Les tragédies humanistes ultérieures à la *Médée* de La Péruse⁴⁵ contiendront presque invariablement de ces passages où le personnage du furieux est décrit parallèlement à son apparition sur scène, où son état physiologique est présenté comme un signe annonciateur de la catastrophe, et cette description ainsi que son actualisation sur la scène constitueront, au cours du siècle, une topique «obligée» pour qui met en scène un personnage dominé par la passion.

Le caractère spectaculaire de la fureur apparaît également dans les paroles des furieux tragiques. Les discours de Médée fournissent en effet une topique de la parole furieuse qui sera souvent imitée par la suite dans de nombreuses tragédies humanistes. Lorsqu'elle est en état de fureur, Médée invoque les Furies et les dieux des Enfers en les suppliant d'appuyer sa vengeance, et, par la parole, exacerbe sa rage criminelle :

Vous, ô Dieux, que jura le parjure Jason,
Par moi, méchante hélas! seigneur de la Toison,
Je vous atteste tout, tous je vous appelle
Au spectacle piteux de ma juste querelle!
Et vous ombres d'Enfer, témoins de mes secrets,
Oyez ma triste voix, oyez mes durs regrets.
Furies accourez, et dans vos mains sanglantes
Horriblement portez vos torches noircissantes.
Venez en tel état, tel'horreur, tel émoi
Que vîntes à l'accord de Jason et de moi :
Les feux étincelants, la monstreuse crinière
Sifflante sur le dos d'une horrible manière⁴⁶.

Par cette invocation des dieux des Enfers, Médée sollicite les forces de l'ombre. C'est par cette parole furieuse qu'elle transgresse les frontières entre le monde humain et le monde infernal. De plus, c'est par ses dons de magicienne et par la puissance de ses «vers» que Médée entend se venger de ses ennemis :

⁴⁵ Si l'on ne tient pas compte de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550), cette tragédie est la première tragédie originale publiée en français. La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, représentée en 1552, ne sera publiée qu'en 1572.

⁴⁶ La Péruse, *op. cit.*, v. 11-22.

Sus donc, Médée, sus, reprends tous tes esprits,
 Pratique maintenant ce que tu as appris,
 Recherche les secrets de la sainte science
 Dont tu as maintes fois fait mainte expérience.
 [...] / N'as-tu pas maintes fois par tes vers murmurés
 Tiré des monuments les esprits conjurés?
 C'est trop peu que cela, ce sont faits de pucelle,
 Tu ne savais pour lors que c'est d'être cruelle.
 Hausse-toi maintenant, horrible ta fureur,
 Tes faits fassent aux Dieux et aux hommes horreur⁴⁷.

On pourrait sans doute abondamment gloser sur l'emploi du mot «vers» pour décrire les incantations de la sorcière⁴⁸. Il nous semble qu'on peut y voir la marque d'un pouvoir poétique et créateur, d'autant plus que la parole magique est par définition, le «pouvoir du mot sur la nature⁴⁹». Cette parole est par le fait même investie d'un pouvoir sacré. Fureur et éloquence sacrée sont ainsi étroitement liées⁵⁰.

Tout le pouvoir meurtrier de Médée est en effet concentré dans la force d'une parole magique⁵¹ et surnaturelle : ses mots exercent un véritable pouvoir sur les choses. Comme la Pythie de Delphes⁵² ou la prophétesse Cassandre⁵³ dont

⁴⁷ *Ibid.*, v. 747-764.

⁴⁸ C'est un emploi très courant, à la Renaissance. Voir Ronsard, «Contre Denise sorcière» : «Adonc par les lieux solitaires, / Et par l'horreur des cimeteres / Où tu hantes le plus, / Au son des vers que tu murmures / Les corps palles tu desemmures / De leurs tombeaus reclus.» (*Œuvres complètes*, t. I, Paris, Hachette, 1914, p. 241).

⁴⁹ Marie-Madeleine Fragonard, «Introduction» dans La Péruse, *Médée*, *op. cit.*, p. XII.

⁵⁰ Mireille Huchon en arrive aux mêmes conclusions dans son analyse de *Saül le furieux* de Jean de La Taille : «Toute la pièce [...] est une réflexion sur la puissance du vers et la fureur.» (*op. cit.*, p. 24). Sur les rapports entre fureur et création poétique, voir également l'article d'Olivier Pot, *op. cit.*, p. 25-53.

⁵¹ L'œuvre de Sénèque fournit bien sûr une topique de la parole magique avec, notamment, *Médée* et *Hercule sur l'Œta*.

⁵² Le Chœur compare d'ailleurs Médée, en proie à la fureur, à la Pythie de Delphes en délire sous l'influence d'Apollon, (là où Sénèque compare Médée à une Ménade (Sénèque, *Médée*, *op. cit.*, p. 150)) : «Comme la prêtresse, / Que la fureur presse / Sous le devin Dieu, / Secoue la tête / En vain, et n'arrête / Jamais en un lieu : / Avec telle mine / Médée chemine, / Et n'arrête point : / Ainsi la furie / Qui la seigneurie / Sa poitrine époinç» (La Péruse, *Médée*, *op. cit.*, v. 531-542). Cette comparaison entre fureur tragique et fureur prophétique établit une équivalence entre la puissance de la parole criminelle et celle de la parole prophétique. La Pythie de Delphes, ou encore la figure de Cassandre, fréquemment évoquées dans les tragédies de l'époque, symbolisent la puissance oratoire que procure l'état de fureur. Le personnage du prophète est d'ailleurs, comme nous l'avons vu, remarquablement présent dans le *corpus* tragique du XVI^e siècle, au point où il constitue presque un personnage type, au même titre que la nourrice ou le messager.

les discours déterminent le cours des événements, Médée en furie s'avère un redoutable orateur. Cette éloquence de la parole furieuse rappelle le mythe, très présent à la Renaissance, d'un pouvoir magique inhérent au langage, de la «parole transformée en force par les vertus de la persuasion⁵⁴». La tragédie de La Péruse – et, par extension, celle de la Renaissance – constitue ainsi une réflexion sur la puissance sacrée des mots. La fureur éloquente de Médée suppose un pouvoir persuasif du *pathos*, la fécondité oratoire des passions⁵⁵. Chez Cicéron, comme on l'a vu plus haut, «le *furor* est approuvé en rhétorique, condamné en philosophie. Il possède par sa véhémence une force de persuasion⁵⁶» : «quand vous parlerez, sachez trouver de la colère, de la douleur, des larmes⁵⁷.» Cette nécessité, pour l'orateur, d'éprouver les passions pour être éloquent est rapprochée par Cicéron de la théorie platonicienne de l'enthousiasme et de l'inspiration divine sans laquelle «il n'y a point de véritable poète⁵⁸». Sénèque lui-même, en se réclamant de Platon, déroge pour quelques lignes aux principes fondamentaux du stoïcisme en valorisant l'exaltation de l'âme hors d'elle-même, permettant l'expression d'une parole sublime, quasi-divine :

Rien de noble, d'excellent ne peut être exprimé sans l'émotion de l'âme. Seul le mépris du vulgaire et du rebattu, seul un élan divin qui l'anime et l'exalte peut lui faire chanter un poème surhumain. Elle ne peut rien atteindre de sublime et d'escarpé tant qu'elle ne sort pas d'elle-même. Il faut qu'elle s'écarte des chemins battus, s'emballe, le mors aux dents, et entraîne son

⁵³ Sur la fureur prophétique de la Cassandre troyenne et sa récupération dans la poésie de Ronsard, voir les réflexions d'Olivier Pot, *op. cit.*, p. 25-53.

⁵⁴ Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970, p. 45.

⁵⁵ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 319. Voir aussi Alain Michel, «Faut-il louer la folie? Quelques réponses de Cicéron à Giordano Bruno», dans *Langage et vérité*, éd. Jean Céard, Genève, Droz, 1993, p. 189-194.

⁵⁶ Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁷ Cicéron, *De l'orateur II*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 86.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

cavalier dompté à une escalade qu'il n'aurait jamais osée lui-même⁵⁹.

Médée ne serait-elle pas l'incarnation du versant troublant et inquiétant du pouvoir de l'éloquence? La récurrence, dans le théâtre de la Renaissance, des démonstrations de la puissance néfaste de la parole est à ce sujet fort significative⁶⁰. En témoigne *La Soltane* de Gabriel Bounin (1561), qui emprunte beaucoup à la *Médée* de Sénèque et à celle de La Péruse. La sultane est décrite comme une magicienne dont l'éloquence persuade le Sultan de faire périr son fils Moustapha, qu'elle abhorre. Elle se met délibérément dans un état de fureur et de forçènement lorsque vient le moment de convaincre le Sultan :

J'avol'rai vers Soltan épointé de fureur,
Là de mon seul regard je lui ferai horreur,
Là tant je l'epeur'rai moi fine caute et fainte,
Me voiant, que le coeur lui tremblot'ra de crainte.
Là je n'aurai maintien, visage ne couleur
Qui ne s'aille chang'ant, par l'horrible fraieur
Qui m'ira forçant : mes si blondes tresses
Forcènement d'effroi s'ellevr'ont toutes droites,
De rage horriblement mon cueur s'ira enflant,
Et de mes yeus iss'ra un feu étincellant
Qui m'ira enflamant : comme en l'isle de Crete
Quand le plus qu'insensé et furieux Curete
De furie agité veut devot faire veus
A la mere des Dieus.

Voire et quand furieuse, en la ville sacrée
De Delphe, à Apollin la prêtresse Erythrée
Sainte veut ministrer, pour dire à l'advenir,
Par destin aux humains ce qui doibt advenir,
Soudain devient horrible, effroiable, et hideuse

⁵⁹ Sénèque, «La Tranquillité de l'âme» dans *Traité philosophiques II*, Paris, Classiques Garnier, 1955, p. 407.

⁶⁰ L'exemple le plus éloquent est peut-être *La Tragédie du sac de Cabrières*, écrite vers 1566-1568 par un auteur protestant que l'on n'a pas encore pu identifier. Cette pièce, qui a pour sujet un événement de l'histoire contemporaine [le siège et la prise d'un château fort protestant par l'armée en 1545], dénonce les pouvoirs destructeurs de la parole mensongère. En effet, après avoir promis aux assiégés qu'ils auraient la vie sauve et un procès équitable s'ils se rendaient, le président du Parlement de Provence manqua à sa parole et plusieurs d'entre eux furent conduits au bûcher. Tout au long de la pièce, le chœur déplore les effets néfastes de la parole : «La langue maudite, / En sucre et miel / Mêlé et rend confite, / Sa poison de fiel : / Poison nonpareille, / Qui tant seulement / En touchant l'oreille, / Tue en un moment.» (Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, op. cit., v. 655-662).

Plus morne et allaidi' qu'une ombre tenebreuse.
 Ainsi s'ra il de moi, car premier qu'affronter
 Le Soltan cest émoi pour au long lui conter,
 D'un sang d'ire bouillant tous mes os et mes vaines,
 Me jettant hors de moy comblement seront pleines :
 Mes yeux de grand fraieur par tout iront dardans
 En signe de fureur de grans éclers ardans⁶¹.

Ce sont les manifestations physiques – simulées - de la fureur (regard effrayant, cheveux dressés, ire bouillant dans les veines) qui donneront au discours de la sultane sa portée persuasive; l'état de fureur, qui permet d'associer la sultane avec les êtres en proie au délire divin, apparaît ainsi comme le garant même de l'efficacité du discours de la sultane.

Si l'éloquence de la parole furieuse aura ici des effets néfastes — le fils du sultan sera effectivement condamné à mort par son père —, certaines tragédies offrent toutefois des figures d'orateurs dont les discours, d'inspiration divine, ont pour conséquence des effets bénéfiques. Par exemple, *Saül le furieux* de Jean de La Taille met en scène deux personnages qui symbolisent les côtés positif et négatif de l'éloquence. La «Phitonisse⁶²», à qui Saül fait appel pour connaître l'issue de la guerre contre Achis, affrontera l'esprit du Prophète Samuel, dans un combat où forces du bien et du mal seront mises en présence. Cette «Dame sorcière» a le pouvoir de contraindre la Nature, pouvoir sacré naturellement dévolu à Dieu :

Elle arreste le cours des celestes flambeaux,
 Elle fait les esprits errer hors des tombeaux,
 Elle vous sçait tirer l'escume de la Lune,
 Elle rend du Soleil la clarté tantost brune
 Et tantost toute noire en murmurant ses vers,
 Bref, elle fait trembler, s'elle veut, l'univers⁶³.

⁶¹ Bounin, *La Soltane*, *op. cit.*, v. 731-756.

⁶² Forme ancienne du mot «pythonisse», qui signifie «prophétesse, voyante».

⁶³ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, v. 471-476.

C'est par la puissance de ses «vers furieux», qu'elle murmure «toute dechevelée⁶⁴», que son art opère. Bien que, dans la pièce, elle ne fasse pas acte de voyance, mais plutôt de nécromancie, elle personnifie toutefois, par son statut même de «phitonisse», le côté sombre et diabolique de la parole divinatoire, le versant positif étant, par opposition, incarné par le personnage de Samuel. La scène de nécromancie représente ainsi une sorte de combat entre deux forces surnaturelles et prophétiques, celle de la Phitonisse et celle du Prophète. Samuel est contraint par des conjurations magiques de quitter le monde des ombres :

O maudite Sorciere,
Pourquoy me fais-tu veoir deux fois ceste lumiere?
Faulse Sorciere, hélas, qui par vers importuns
Vas tourmentant tousjours les esprits des defuncts.
Qui desseches tousjours par ton faulx sorcelage,
Les vaches et les bœufs de tout le voisinage,
Qui effroyes tousjours au son de quelque sort
Les meres lamentans de leurs enfans la mort,
Uses-tu donc vers moy de magique menace?⁶⁵

Les incantations de la sorcière, sa voix magique et ses vers furieux ont le pouvoir de forcer la volonté du Prophète. Parce qu'elle fait appel aux forces des ténèbres, la sorcière est l'envers exact du prophète, qui puise son éloquence à la source divine : «Le courroux fait la langue, et les plus outragez / Sont ceux, qui bien souvent poussent de leurs poitrines / Des choses, que l'ardeur fait sembler aux divines⁶⁶.» La voix prophétique est à l'image du Verbe divin, dont la puissance surpasse toute autre, et dont la colère, aussi, excède en intensité toute fureur humaine : la colère n'est en effet pas l'apanage des hommes, et lorsqu'elle se manifeste, la fureur divine apparaît comme «la fureur supreme⁶⁷». Dans les

⁶⁴ *Ibid.*, v. 680-681.

⁶⁵ *Ibid.*, v. 731-739.

⁶⁶ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op. cit.*, p. 175. Il est à noter que ce personnage, tout comme Médée, et tout comme la Sultane de Bounin, est passé maître dans l'art de la magie (*ibid.*, p. 204).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 193.

œuvres de l'Antiquité, les divinités païennes sont fréquemment en proie à des fureurs dont les humains subissent les conséquences. Ces colères ne se distinguent en aucune sorte de celles des héros terrestres dominés par la passion. Il n'en est toutefois pas de même dans les tragédies renaissantes d'inspiration biblique, dans lesquelles la colère de Dieu n'est pas l'effet d'un dérèglement, mais la manifestation de Sa juste vengeance, comme en témoigne cet extrait des *Juifves* de Garnier :

Mais l'Eternel, qui de la nuë
Ces voix de blasphème entendit,
Eut l'ame de cholere émeuë,
Et son bras vengeur étendit :
Si que, sans les pleurs de Moïse,
Qui appaisèrent son courroux,
Sa fureur, justement eprise,
Nous eust dès l'heure abysmez tous⁶⁸.

Cette représentation biblique de la fureur de Dieu diffère considérablement de la conception stoïcienne d'un Dieu impassible, étranger aux passions humaines, caractérisé par l'*apatheia* ou l'ataraxie. Lactance, dans son traité sur *la Colère de Dieu*, voit en cette fureur divine une «action» et non une «passion», une «intervention de Dieu dans l'histoire humaine⁶⁹». Il établit une distinction entre fureur divine et fureur humaine par l'entremise de l'idée de justice : «[...] les stoïciens n'ont pas vu qu'il est une distinction entre bien et mal, qu'il est une colère juste comme aussi une colère injuste⁷⁰». La colère injuste, celle qui, pour Lactance, est définie comme le désir de venger une offense, doit être réprimée chez l'homme, «de peur qu'elle ne se précipite, sous l'effet de la fureur, vers quelque mal extrême. Mais cette colère ne peut exister en Dieu, car il ne peut être blessé,

⁶⁸ Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 359-364.

⁶⁹ Christiane Ingremeau, «Introduction», dans Lactance, *La Colère de Dieu*, Paris, Éditions du Cerf, 1982, p. 13-14.

⁷⁰ Lactance, *La Colère de Dieu*, op. cit., p. 177.

tandis qu'on la trouve en l'homme parce qu'il est fragile⁷¹.» Par contre, la juste colère est positive, car elle procède d'un mouvement vertueux :

[...] ce qui est mal déplaît nécessairement à l'homme bon et juste; et celui à qui déplaît le mal s'émeut lorsqu'il le voit faire. Nous nous dressons donc pour obtenir réparation, non parce que nous sommes blessés, mais pour maintenir la discipline, redresser les mœurs, réprimer la licence. Voilà la colère juste; et de même qu'elle est nécessaire en l'homme pour redresser ce qui est faussé, de même elle l'est absolument en Dieu, et c'est de lui que l'exemple en est parvenu jusqu'à l'homme⁷².

Lactance identifie donc deux types de colère : la colère «injuste», appelée *furor* ou *iracundia*, est une passion mauvaise chez l'homme, qui le tire du côté de l'animalité en l'incitant à commettre des forfaits monstrueux. Elle est à l'origine de nombreuses tragédies⁷³. La colère juste (*ira*) constitue, quant à elle, l'un des corollaires de la bonté de Dieu et, par conséquent, de celle de l'homme vertueux⁷⁴. Cette juste colère, chez l'homme, permet l'interpénétration du divin dans l'humain. Contrairement au *furor*, elle est caractérisée par la maîtrise de soi, car «comme [Dieu] possède une vertu parfaite, il tient sa colère en son pouvoir et n'est pas dominé par elle, mais il la modère lui-même à sa guise⁷⁵». Chez saint Augustin, également, «la colère de Dieu n'est pas pour lui un trouble de l'âme, mais le jugement qui inflige une peine au péché⁷⁶.» Cette distinction est également sensible dans les tragédies de la Renaissance, tout particulièrement dans les

⁷¹ *Ibid.*, p. 179.

⁷² *Ibid.*, p. 180-181.

⁷³ *Ibid.*, p. 185.

⁷⁴ «[...] la colère que nous pouvons appeler «accès de fureur» ou «emportement» ne doit pas exister non plus en l'homme, car elle est toute mauvaise; celle au contraire qui vise à corriger les vices ne doit pas être enlevée à l'homme et ne peut l'être à Dieu, car elle est utile et même nécessaire aux affaires humaines.» (*Ibid.*, p. 181). [*Ira autem quam possumus vel furorem vel iracundiam nominare, haec ne in homine quidem debet esse quia tota vitiosa est, ira vero quae ad correctionem vitiorum pertinet, nec homini adimi debet nec deo potest, quia et utilis est rebus humanis et necessaria*].

⁷⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁶ Saint Augustin, *La Cité de Dieu III/1*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1994, p. 292 [livre XV, XXV].

tragédies protestantes. Bien que la colère de Dieu soit qualifiée de «furieuse», elle participe d'un désir de justice : ce sont les hommes qui en sont responsables, par leurs fautes et leurs erreurs, comme en témoigne cet extrait de *Josias*, où se déploient les lieux communs chrétiens sur la justice divine :

Ce grand Dieu destructeur des plus superbes hommes,
Qui voit ce que nous sommes,
Sans cesse étant jaloux de sa gloire et honneur:
Car seul digne il en est seul, Dieu et seul Seigneur,
(Lui juste peut-il plus souffrir tant d'injustices,
Qui se couvrent du nom de plaisans sacrifices?)
Vient ore au dépourvu, terrible en sa fureur,
Qui n'annonce que trouble,
Et au mal qui redouble,
Que frayeur et terreur
D'épouvantable horreur,
Comme juste courroux le provoque et l'irrite
Si qu'à grande peine auras loisir de regarder
Quérant remède aucun, tout à coup sans tarder,
Viendra aussi sur toi ruine bien subite⁷⁷.

Le courroux divin prend ainsi source dans la nécessité de punir, de sévir contre les hommes, souvent coupables d'idolâtrie et d'aveuglement ; c'est parce qu'il a adoré de faux dieux que le peuple juif, dans *Josias*, subit les foudres du Seigneur :

Comme aveugles, perdus au milieu des ténèbres,
Las, avons-nous été tout à fait sans ce livre,
Sans lumière, laquelle à nos pieds sert d'escorte,
Egarées brebis, errantes et éparses,
Sans pasteur, et bien loin dehors du droit chemin,
Qui en terre et au ciel félicité apporte⁷⁸.

Et cette fureur de Dieu est toute concentrée dans la force de Sa parole, comme en témoigne ce discours du prophète Daniel :

Ecoute, ô toi Judée,
Ce ne sont point paroles,
Ou nouvelles frivoles

⁷⁷ Philone, *Josias*, *op. cit.*, v. 1236-1250.

⁷⁸ *Ibid.*, v. 1846-1851. La redécouverte, dans le temple, du livre de la Loi ainsi que les admonestations qu'il contient font comprendre au roi Josias qu'il doit alors éradiquer toute idolâtrie du pays d'Israël.

Mais du Seigneur d'en-haut,
 Duquel craindre il nous faut
 L'ire abaissant toute âme outrecuidée,
 Justes menaces sont,
 Qui trembler nos cœurs font :
 Menaces du grand Dieu
 Redoutable en tout lieu
 Duquel la voix terrible
 Par foudre, éclair, tonnerre,
 D'un son retentissant
 Épouvante la terre,
 Et à ce son horrible
 Est la mer frémissant⁷⁹.

Dieu fait retentir Sa parole par la voix de son prophète, qu'accompagnent «[S]a fureur et [S]a grâce⁸⁰». Loin d'être le signe d'un dérèglement du ciel, la fureur divine apparaît, au contraire, comme la marque d'un retour à l'ordre, du rétablissement de l'ordre du monde mis en péril par «l'erreur» humaine. L'éloquence divine agit dès lors comme une force régulatrice qui sévit contre les excès et les égarements des hommes.

La fureur apparaît ainsi dans la tragédie humaniste comme le paradigme de l'éloquence sacrée, une éloquence représentée de manière duelle : criminelle lorsqu'elle convoque les forces du mal et fait appel au pouvoir destructeur du mot, créatrice ou justicière lorsqu'elle évoque la puissance d'une parole d'origine divine. Cette dualité, d'inspiration platonicienne, imprègne tout l'univers tragique de Sénèque, dans lequel «la folie destructrice des grandes âmes, Médée, Hercule, Phèdre, Thyeste, Œdipe, semble l'ombre portée de leur capacité au dépassement, à l'élan génial et créateur⁸¹». La tragédie de la Renaissance porte également en creux cette représentation double, à la fois criminelle et divine, de la fureur, qui témoigne d'une interpénétration des sphères divine et profane.

⁷⁹ *Ibid.*, v. 1251-1266.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 855.

⁸¹ Marc Fumaroli, «"Nous serons guéris, si nous le voulons". Classicisme français et maladie de l'âme», *Le Débat*, n° 29, mars 1984, p. 96.

Fureur guerrière et fureur civile

Cette dualité est également perceptible dans l'utilisation de la topique du *furor* sénéquien pour le traitement des conflits guerriers. La fureur guerrière est présentée de manière positive lorsqu'elle s'exerce contre «l'extérieur», contre les ennemis de la patrie. Dans *Alexandre* de Jacques de La Taille (1573), la «juste fureur» d'Alexandre met en déroute les armées adverses, «comme un grand feu qui devore / Tout cela qu'il rencontre, et tant plus qu'il consume, / Tant plus sa gloute flamme avarement s'allume⁸²». Cette juste fureur s'apparente à la juste colère de Dieu que nous avons évoquée plus haut, elle est celle par laquelle Alexandre fait preuve d'un héroïsme qui touche au divin. La nature mélancolique d'Alexandre, lorsqu'elle apparaît sous son meilleur jour, témoigne de sa valeur et de son courage⁸³. Mais Alexandre sera victime d'une conspiration fomentée par des proches de son entourage, complot que lui annonce le personnage du Prophète : «Las! qui est cestuy là que je voy qui s'appreste, / Furieux, contre vous? Quelle main qui conspire?⁸⁴». La fureur du traître, qui agit de manière souterraine, «intérieure», au cœur même du pouvoir, s'oppose à la fureur guerrière toute dirigée vers l'extérieur, guidée par un sain esprit de conquête. La fureur intestine est présentée de manière métaphorique comme une maladie qui détruit le corps – corps du roi et corps du royaume – de manière sournoise. Alexandre décrit ainsi l'attaque meurtrière du poison qui envahit son corps :

Sors sors quiconques fais dans moy ta garnison,
Vien avant, sans me prendre en telle trahison.
Pourquoy assailles tu mes membres en cachette?

⁸² Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, v. 62 et 108-110. Sur le concept de *furor* guerrier, voir les réflexions de Georges Dumézil, *Horace et les Curiaces*, New York, Arno Press, 1978, p. 11-33.

⁸³ Pour Ambroise Paré, Alexandre le Grand est l'exemple même du mélancolique dont «la bonne nourriture, & les lettres peuvent changer l'inclination naturelle», et lui donner «le visage d'une vierge, & le cœur d'un lion» (*op. cit.*, p. 17).

⁸⁴ Jacques de La Taille, *Alexandre*, *op. cit.*, v. 254-255.

[...]
 Las dy moy qui tu es : qu'à tout le moins je sçache
 Qui est mon ennemy, qui dedans moy se cache,
 Pour me faire mourir⁸⁵.

Les discours envenimés du «mauvais conseiller» rappellent l'action funeste du traître, dans la mesure où ils exercent une influence redoutable, intestine et destructrice, sur la personne du Monarque. Dans la tragédie de propagande catholique *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu, D'Espéron, mignon du Roi, persuade celui-ci d'assassiner le duc de Guise. Au début du troisième acte, ce mauvais conseiller se décrit lui-même comme un furieux :

Un tan de phrenesie et de fureur relente
 Mon cerveau empesté de nuict et jour tormente :
 Je sens mille dragons, je sens mille daemons
 Ravager mes esprits, et souffler mes poulmons⁸⁶.

L'évocation des démons introduit une innovation dans cette utilisation par ailleurs traditionnelle de la topique de la fureur : celle-ci est associée au Malin, et, par extension, à l'Hérétique, c'est-à-dire à Henri de Navarre :

Le Clergé

Qu'endurons-nous plus tant? Il est temps de mourir,
 Et par un saint trespas à nos maux secourir,
 Afin que la fureur d'un superbe Apostat
 Ne ravisse le lis, la perle de l'Estat.
 Le sceptre du François n'a jamais sceu permettre
 D'avoir un Huguenot, ny un Tyran pour maistre :
 L'Heretique est hay de ce sacré fleuron
 Comme un Turc, un Payen, un Barbare, un Neron.
 Plutost l'air portera les naves porte-voiles
 Plutost les cieux seront sans flambeaux, sans estoiles,
 Plutost nous quitterons nostre Salique loy,
 Que d'endurer sur nous l'Heretique pour Roy⁸⁷.

⁸⁵ *Ibid.*, v. 868-867 et 873-875.

⁸⁶ Pierre Matthieu, *La Guisiade*, Genève, Droz, 1990, v. 777-780.

⁸⁷ *Ibid.*, v. 1149-1160.

L'Hérétique est un furieux qui entretient des relations privilégiées avec Satan, et dont les actes ne visent qu'à anéantir le royaume. Ce déplacement de la topique du *furor* sénéquien sur les guerres civiles de la France de la seconde moitié du siècle apparaît également dans la *Tragédie de Coligny* (1575) du catholique François de Chantelouve. L'Amiral y est représenté également comme un furieux dont les discours sont démoniaques et destructeurs :

O Mort, ô rage, ô fer, ô Pluton, ô Furies!
 Courez, accablez-moi soubz vos fureurs aigries,
 O Satan, ô Calvin! Ouvre-moi les Enfers,
 Où mes frères & toi grillant de feux divers:
 Despitez, blasphémez en hurlemens horribles,
 Du juste punisseur les forces invincibles⁸⁸.

L'utilisation de cette topique du forçèment du furieux place d'emblée le personnage dans un cadre, un type que le lecteur ou le spectateur connaissait, ce qui apparente l'Amiral à la longue tradition des furieux tragiques⁸⁹.

Les guerres de Religion sont ainsi l'occasion de développer toute une topique de la «fureur civile», particulièrement sensible dans l'œuvre de Robert Garnier. *Antigone* (1580) s'avère à ce sujet emblématique : tout comme la France, Thèbes «voit les deux freres / L'un sur l'autre acharnez de fureurs sanguinaires, / Se chercher de la vie, et, comme Ours furieux, / Se vouloir deschirer de coups injurieux⁹⁰.» Par la comparaison avec un animal sauvage, les frères sont réduits à la part d'animalité en l'homme. *Porcie* (1568), du même auteur, a pour sujet la bataille de Philippes. La tragédie débute par l'apparition sur scène de Mégère, qui

⁸⁸ François de Chantelouve, *Tragédie de Coligny*, [s. l.], 1575, p. 4.

⁸⁹ L'association entre fureur et hérésie calviniste est présente notamment dans la *Continuation du discours des misères de ce temps* (1562) de Ronsard : «Or ces braves vanteurs, controuvez fils de Dieu, / En la dextre ont le glaive et en l'autre le feu, / Et comme furieux qui frappent et enragent, / Vollente les temples saints et les villes saccagent. / [...] / Mais monstrez-moy quelqu'un qui ait changé de vie, / Apres avoir suivi vostre belle folie: / J'en voy qui ont changé de couleur et de teint, / Hideux, en barbe longue et en visage feint, / Qui sont plus que devant tristes, mornes et palles, / Comme Oreste agité des fureurs infernales.» (*Œuvres complètes II*, op. cit., p. 551-555).

⁹⁰ Garnier, *Antigone*, op. cit., v. 806-809.

invoque les Érinyes afin de rallumer «le Discord, / La rage, la fureur, la guerre et la turie / Au gyron belliqueur de la grande Hesperie⁹¹». Le chœur des soldats romains déplore cette guerre civile où il doit se battre non pas contre des étrangers, mais contre des frères :

Il me desplait que les Romains
S'entre-massacrent de leurs mains,
Et que nos guerrières phalanges
Ne vont en quelques lieux lointains
Combattre les peuples estranges⁹².

Si les auteurs d'allégeance catholique font un emploi fréquent du lieu commun de la fureur civile, les dramaturges protestants ne demeurent pas en reste. La tragédie *Josias* de Philone a pour sujet l'avènement au trône du jeune roi juif Josias, à la suite de l'assassinat de son père, le roi Amon, par des conjurateurs⁹³. Ces derniers ayant été, par la suite, tués par le peuple furieux et vengeur, le premier acte s'ouvre sur la crainte que provoque chez l'entourage du nouveau roi cette fureur inquiétante de la population :

Voici que nous voyons les armes en la main
Du peuple mutiné, duquel si la fureur
Enflammée une fois sans bride un temps demeure,
Par son désordre il met tout en confusion,
Et le dessus dessous toute chose renverse⁹⁴.

La fureur du peuple est présentée comme un désordre menaçant qui menace l'équilibre du monde, auquel il faut, de toute urgence, remédier; elle apparaît même comme une véritable maladie, dont les effets peuvent s'avérer redoutables :

Il faut premièrement à ce mal donner ordre,
Qui pourrait s'engendrer de la fureur subite
Des armes de ce peuple : et petit à petit
Se fera puis après, le bien qu'avons à faire.

⁹¹ Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 40-42.

⁹² *Ibid.*, v. 1403-1407.

⁹³ *Chroniques* II, XXXIII, 21-25 et *Rois* II, XXI, 19-26.

⁹⁴ Philone, *Josias*, *op. cit.*, v. 113-117.

«Comme un bon médecin secourt par prompt remède
 «La partie malade, et puis régime ordonne,
 «Qui le corps tout entier en sa santé conserve :
 «Ainsi faut apaiser maintenant ce tumulte,
 «Si que plus avant n'aille, et prenne fin sur l'heure.
 «Chose bien dangereuse à un règne, les armes
 «Es mains de populace, animal fort étrange
 «Et fier, qu'on nomme aussi Monstre de plusieurs têtes.
 «Si s'armer de soi-même il prend la hardiesse
 «A la vengeance, lors le Magistrat demeure
 «Privé, et dépouillé de son autorité : [...]»⁹⁵.

La rébellion met ainsi en péril l'intégrité du royaume, elle ébranle les fragiles assises sur lesquelles repose l'autorité royale.

*

* *
 *

Fureur divine et fureur guerrière d'une part, fureur criminelle et fureur civile d'autre part, constituent les deux faces d'une même disposition, les versants positif et négatif d'une puissance qui porte en soi un réel pouvoir créateur mais qui, lorsqu'elle est dirigée contre elle-même, agit comme un véritable «poison» meurtrier. Elle est une passion qui amène l'homme aux frontières de ses limites, dans la divinité ou l'animalité. La fureur apparaît ainsi comme la zone de contact avec le divin et l'inhumain, elle touche aux frontières de l'humain, par la mise en scène de l'«autre» en lui, en la donnant à *voir*. Le furieux constitue de fait une spectaculaire métaphore de la France aux prises avec les guerres civiles. La «bile noire» qui envahit le corps du furieux, ou l'éloquence meurtrière du mauvais conseiller en proie à la fureur, sont les symboles d'une puissance intestine néfaste, d'un élément destructeur qui ronge le corps du royaume. La topique de la fureur tragique sert ainsi admirablement la mise en scène textuelle des troubles politiques et religieux de cette seconde moitié du XVI^e siècle. Agrippa D'Aubigné l'utilise d'ailleurs de manière remarquable dans son poème tragique :

⁹⁵ *Ibid.*, v. 201-215.

Rois, que le vice noir asservit sous ses loix,
 Esclaves de péché, forçaires non pas rois
 De vos affections, quelle fureur despite
 Vous corrompt, vous esmeut, vous pousse et vous invite
 A tremper dans le sang vos sceptres odieux,
 [...]
 Le peuple estant le corps et les membres du Roy,
 Le Roy est chef du peuple, et c'est aussi pourquoy
 La teste est frenetique et pleine de manie
 Qui ne garde son sang pour conserver sa vie⁹⁶.

Peut-être est-ce là la plus féconde utilisation et adaptation d'une topique par ailleurs omniprésente dans le paysage littéraire français de la Renaissance.

⁹⁶ Agrippa D'Aubigné, *op. cit.*, v. 459-470. «L'image politique des humeurs du corps», souligne Marie-Hélène Prat, «est en effet l'objet d'une représentation exclusivement pathologique. [...] on relève des termes comme *flegme*, *melancholie*, *colere*, *masse* ou *masse du sang*, qui appartiennent tous au registre médical et qui attestent [...] la familiarité de d'Aubigné avec ce vocabulaire [...] Tous ces termes se regroupent autour de l'image de la France malade» (*Les Mots du corps. Un imaginaire lexical dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1996, p. 173). Si l'auteure ne voit pas les termes *fureur* et *furieux* dans *Les Tragiques* comme appartenant au champ de la pathologie, ceux-ci désigneraient toutefois «un transport, un excès» dont les manifestations sont celles de la violence belliqueuse, présente autant chez Dieu que chez de cruels tyrans (*ibid.*, p. 242).

Conclusion

La lecture que nous proposons de la tragédie de la Renaissance, dans cette thèse, révèle toute l'importance de la tension des rapports entre ces deux notions, sacré et passions.

Il émerge de l'étude de cette topique du sacré et des passions la représentation d'un monde réglé par des forces puissantes, par les inconstances d'une Fortune dont on a cherché à rationaliser l'action arbitraire selon différents modèles. L'univers de la tragédie est ainsi réglé en fonction d'une mécanique inéluctable, qui vise le maintien d'un équilibre naturel et nécessaire, en vertu de l'exigence chrétienne d'humilité, entre le monde des hommes et le monde de Dieu. C'est d'abord à l'orgueil, équivalent chrétien de l'*hybris* antique, que s'applique la loi immuable du renversement de fortune des puissants. Fortune se voit également dotée des attributs d'une Providence dont l'action justicière sévit dans un monde marqué par le vice et la Faute. Ce modèle justicier, qui organise les rapports entre Dieu et les hommes, fait écho à un imaginaire apocalyptique dominant à l'époque, à l'angoisse causée par la croyance en l'imminence du Jugement dernier. À cette mécanique justicière, les humains ne peuvent opposer que la Vertu, qui leur confère une gloire éternelle.

La tragédie humaniste présente un monde enchanté, plein de la présence de ces forces surnaturelles, un univers qui résonne des échos d'un Dieu d'immanence, par de nombreux signes divinatoires. La réceptivité de l'humain à ce langage sacré, qui témoigne de l'impuissance et de l'aveuglement inhérents à la condition humaine, de même que l'inefficacité rhétorique des prières que

l'homme adresse à Dieu, révèlent un dialogue difficile, parfois impossible entre humanité et divinité.

C'est par les passions dont il est habité que l'homme fait une expérience singulière du sacré, en raison d'une altération de son être qui le projette hors de lui-même. Dans le discours de la plainte, cette sortie hors de soi mène aux portes de la mort, dans un processus de déshumanisation où on peut lire, sur le corps torturé des plaignants, l'inscription de l'au-delà. Le corps des furieux laisse également paraître une transgression des limites de la condition humaine, vers le démoniaque, par un processus d'animalisation de l'homme, ou vers le divin, par une inspiration d'origine céleste.

La tragédie de la Renaissance se fait ainsi le spectacle de l'altérité, par la monstration de la puissance de l'Autre suprême dans la vie humaine, ainsi que par l'exhibition de la dualité profonde de l'homme. Ce spectacle se déroule sous les yeux d'un spectateur qui s'avère lui-même investi d'un rôle sacré : la dramaturgie de ce théâtre repose non pas sur des effets de surprise et de suspense, mais sur l'attente, par le spectateur, de l'accomplissement d'un dénouement connu de lui seul. Par la position privilégiée qu'il occupe, le public occupe ainsi, symboliquement, la position de Dieu.

La renaissance de la tragédie dans la seconde moitié du XVI^e siècle est reliée à l'incertitude de l'époque marquée par la violence des guerres de Religion, qui révèlent l'intolérance à l'autre et de l'autre, en mettant à jour une crise de la conscience humaine. Le spectacle tragique s'apparente dès lors à un rituel sacré où sont donnés en représentation le questionnement et l'angoisse que suscite la présence de l'autre, hors de soi et en soi. Car l'altérité, en cette seconde moitié du XVI^e siècle, fait problème. Comme le remarque avec justesse Thierry Wanegfellen, il est vrai qu'à la Renaissance, «c'est l'autre qu'on découvre ou

redécouvre : l'Indien d'au-delà des mers, si différent et si semblable»; la pensée antique, si riche et si différente; «l'être humain, tout à la fois microcosme et macrocosme, [...]; mais aussi Dieu, Christ-homme crucifié, Ressuscité siégeant en gloire à la droite du Père, Père plein de tendresse ou Éternel aux décrets inaccessibles à la raison humaine¹.» L'humanisme repose tout entier sur cette découverte de l'autre, sur l'exploration de la différence, exploration qui a pour source une grande curiosité, mais aussi un sentiment de crainte et d'angoisse. L'Autre suprême suscite à la fois l'effroi et la vénération, le frisson d'horreur et l'élan d'amour (*tremendum* et *fascinans*, pour reprendre les termes de Rudolf Otto²). La fascination et la peur que provoque la différence seront par ailleurs exacerbées par la montée des religions issues de la Réforme. Car l'autre, c'est aussi «cet hérétique si bien installé au sein même de la cité chrétienne et de l'État catholique³.» Tout au long du XVI^e siècle, jusqu'à la proclamation de l'Édit de Nantes, il sera ainsi question de l'attitude à adopter face à l'altérité, problème sur lequel se pencheront les humanistes, de même que les théologiens catholiques et protestants; «si la confrontation confessionnelle a contribué à modifier le rapport à l'altérité et à la différence, c'est peut-être en ceci qu'avec elle, l'autre n'est plus l'étranger, il n'est plus lointain mais très proche⁴.» C'est à l'exploration d'une altérité intestine, sise au cœur même de l'homme, au point qu'elle en devient presque partie prenante de son identité, que nous convie la tragédie de la Renaissance.

¹ Thierry Wanegfellen, *L'Édit de Nantes. Une histoire européenne de la tolérance (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 64.

² Rudolf Otto, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris, Éditions Payot, & Rivages, 2001.

³ Thierry Wanegfellen, *op. cit.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

Bibliographie

Tragédies françaises de la Renaissance

- Anonyme, *La Tragedie françoise du bon Kanut, Roy de Danemarch*, éd. Renée Giménez, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1989, 140 p.
- Anonyme, *La Tragédie du Sac de Cabrières*, éd. Daniela Bocassini, dans *La Tragédie française à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol 3, Florence/Paris, Olschki/PUF, 1986 [1^{ère} éd. : 1928], p. 203-278.
- Bèze, Théodore de, *Abraham sacrifiant*, dans *Four Renaissance Tragedies*, éd. Donald Stone Jr., Cambridge, Harvard University Press, 1966 [1^{ère} éd. : 1550], 53 p.
- Bounin, Gabriel, *La Soltane*, éd. Michael Heath, Exeter, University of Exeter, 1977 [1^{ère} éd. : 1561], 90 p.
- Chantelouve, François de, *Tragédie de Coligny*, [s. l.], 1575, 21 f.
- Chrestien, Florent, *Jephté ou le Vœu*, éd. Daniela Boccassini, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 3, éd. Enea Balmas et Michel Dassonville, Florence/Paris, Olschki/PUF, 1986 [1^{ère} éd. : 1567], p. 407-489.
- Des Masures, Louis, *Tragédies saintes. David combattant. David triomphant. David fugitif*, éd. Charles Comte, Paris, Édouard Cornély et Cie Éditeurs, 1907 [1^{ère} éd. : 1563], 280 p.
- Filleul, Nicolas, *La Lucrece*, dans *Les Théâtres de Gaillon*, éd. Françoise Joukovsky, Genève, Droz, 1971 [1^{ère} éd. : 1566], p. 15-65.
- Garnier, Robert, *Antigone ou La Pieté. Tragedie*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 1997 [1^{ère} éd. : 1580], 288 p.
 - *Les Juifves. Tragédie*, éd. Sabine Lardon, Paris, Champion, 1999 [1^{ère} éd. : 1583], 268 p.
 - *Œuvres complètes. Les Juifves, Bradamante, Poésies diverses*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1949, 336 p.
 - *Œuvres complètes. Porcie. Cornélie*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973 [1^{ère} éd. : 1574 («Cornélie»)], 296 p.

- *Œuvres complètes. Marc Antoine. Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974 [1^{ère} éd. : 1578 («Marc Antoine»); 1573 («Hippolyte»)], 277 p.
- *Porcie. Tragédie*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 1999 [1^{ère} éd. : 1568], 198 p.
- *La Troade. Tragédie*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 1999 [1^{ère} éd. : 1579], 262 p.
- Grévin, Jacques, *César*, dans *Théâtre complet et poésies choisies*, éd. Lucien Pinvert, Paris, Garnier, 1922 [1^{ère} éd. : 1561], 366 p.
- Guersens, Caye Jules de, *Pantheé*, éd. Enea Balmas, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 4, Florence/Paris, L. S. Olschki/PUF, 1986 [1^{ère} éd. : 1571], p. 87-132.
- Jodelle, Étienne, *Cléopâtre captive*, dans *Œuvres complètes II*, éd. Enéa Balmas, Paris, Gallimard, 1968 [1^{ère} éd. : 1574], p. 91-147.
 - *Didon se sacrifiant*, dans *Œuvres complètes II*, éd. Enéa Balmas, Paris, Gallimard, 1968 [1^{ère} éd. : 1574], p. 149-216.
- La Péruse, Jean Bastier de, *La Médée*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Mugron, José Feijóo, 1990 [1^{ère} éd. : 1556], 150 p.
- La Taille, Jacques de, *Alexandre*, éd. Christopher N. Smith, Exeter, University of Exeter, 1975 [1^{ère} éd. : 1573], 57 p.
- La Taille, Jean de, *Saül le furieux. La Famine, ou Les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier, 1968 [1^{ère} éd. : 1572 («Saül le furieux»), 1573 («La Famine»)], 186 p.
- Matthieu, Pierre, *La Guisiade*, éd. Louis Lobbes, Genève, Droz, 1990 [1^{ère} éd. : 1589], 229 p.
- Montchrestien, Antoine de, *Hector*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1975 [1^{ère} éd. : 1604], p. 3-83.
 - *Les Tragédies de Montchrestien*, éd. Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891 [1^{ère} éd. : 1596 («La Sophonisbe»); 1601 («L'Escossaise», «Les Lacènes», «David», «Aman»)], 330 p.
- Montreux, Nicolas de, *La Sophonisbe*, éd. Donald Stone Jr., Genève, Droz, 1976 [1^{ère} éd. : 1601], 164 p.

- Percheron, Luc, *Pyrrhe*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1^{ère} éd. : 1845], 101 p.
- Philone, M., *Adonias*, Lausanne, Jean Chiquelle, 1586, 38 f.
 - *Josias*, éd. Rosanna Gorris, dans *La Tragédie française à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. Enea Balmas et Michel Dassonville, vol. 3, Florence/Paris, Olschki/PUF, 1986 [1^{ère} éd. : 1566], p. 87-202.
- Rivaudeau, André de, *Aman, tragédie sainte*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz, 1969 [1^{ère} éd. : 1566], 150 p.

Tragédies de l'Antiquité

- Eschyle, *Théâtre complet*, éd. Émile Chambry, Paris, Garnier, 1964, 254 p.
- Euripide, *Théâtre complet*, 4 tomes, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, 1965-1966.
- Sénèque, *Tragédies*, 2 tomes, éd. Léon Hermann, Paris, «Les Belles Lettres», 1971 et 1982.
- Sophocle, *Tragédies*, éd. Paul Mazon et René Langumier, Paris, Gallimard, 1973, 446 p.

Théorie dramatique

- Aigaliers, Pierre De Laudun d', *L'Art poétique français*, Réimpression de l'édition de 1878, éd. Joseph Dedieu, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. : 1597], 167 p.
- Aristote, *Poétique*, éd. et trad. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche classique», 1990, 256 p.
- Aubignac, F. Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre*, dans *La Pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique*, éd. Hans-Jörg Neuschäfer, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1^{ère} éd. : 1657], p. 1-326.
- Bongiorno, Andrew, éd. et trad., *Castelvetro on the Art of Poetry: An Abridged Translation of Lodovico Castelvetro's Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*, Binghampton, N.Y., Medieval and Renaissance Texts & Studies, 1984 [1^{ère} éd. : 1570], 384 p.

- Corneille, Pierre, «Les Trois Discours sur le poème dramatique», dans *Oeuvres complètes III*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 [1^{ère} éd. : 1660], p. 117-190.
- Du Bellay, Joachim, *La Deffence et illustration de la langue française*, éd. Henri Chamard, Paris, Didier, 1948 [1^{ère} éd. : 1549], 206 p.
- Goyet, Francis, éd., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990. (Thomas Sébillet, «Art poétique français» (1548), p. 37-183; Jacques Peletier du Mans, «Art poétique» (1555), p. 235-344.)
- Grévin, Jacques, «Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre», dans *César*, éd. Ellen S. Ginsberg, Genève, Droz, 1971 [1^{ère} éd. : 1561], p.88-95.
- Horace, «Art poétique», dans *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, «Les Belles-Lettres», 1955, p.197-226.
- La Fresnaye, Vauquelin de, *L'Art poétique*, Réimpression de l'édition de 1885, éd. Georges Pelissier, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1^{ère} éd. : 1605], 230 p.
- La Mesnardière, Jean de, *La Poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1^{ère} éd. : 1640], 444 p.
- La Taille, Jean de, «De l'art de la tragédie», dans *Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier, 1968 [1^{ère} éd. : 1572], p. 2-16.
- Leblanc, Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, 197 p.
- Mairet, Jean, «Préface en forme de discours poétique» de *La Silvanire*, *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, 1975 [1^{ère} éd. : 1631], vol. 1, p. 479-488.
- Ogier, François, «Préface au lecteur» de *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre, *Ancien théâtre français ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, éd. Violet le Duc, Paris, 1854 [1^{ère} éd. : 1628]. Nendeln, Lichtenstein, Kraus Reprint, 1972, vol. 8, p. 9-23.
- Rivaudeau, André de, «Avant-parler», dans *Aman*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz, 1969 [1^{ère} éd. : 1566], p. 53-58.
- Scaliger, Jules-Cesar, *Poetices libri VII*, Genève, 1561.

- *La poétique, Livre V. Le critique*, éd. Jacques Chomarat, Genève, Droz, 1994, 412 p.

Œuvres littéraires, rhétoriques, philosophiques et religieuses

- Amyot, *Deux vies parallèles*, Paris, La Renaissance du Livre, [s. d.], 180 p.
- Aristote, *Problèmes*, tome III, éd. Pierre Louis, Paris, «Les Belles Lettres», 1994.
 - *Rhétorique*, éd. Michel Meyer et Benoît Timmermans, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de poche», 1991, 408 p.
 - *Topiques*, tome I, éd. Jacques Brunschwig, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- Aubigné, Agrippa d', *Les Tragiques*, éd. Jacques Bailbé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 318 p.
- *Biblia Sacra. Vulgatae editionis*, Torino, Marietti, 1959, 1238 p.
- La Bible, Toronto/Montréal, Alliance Biblique Universelle/Le Cerf, 1977, 1732 p.
- La Bible de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1990, 1847 p.
- Bodin, Jean, *Les Six Livres de la République*, éd. Gérard Mairet, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», 1993, 608 p.
- Boèce, *Consolation de la Philosophie*, éd. Colette Lazam, Paris, Éditions Rivages, 1989, 219 p.
- Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1991, 555 p.
- Calvin, Jean, *Institution de la religion chrestienne*, tome III, éd. Jacques Pannier, Paris, «Les Belles Lettres», 1938.
- Cassien, Jean, *Conférences VIII-XVII*, éd. Dom E. Pichery, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958.
- Cicéron, *De la divination*, éd. Gérard Freyburger et John Scheid, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 247 p.
 - *De l'orateur*, trois tomes, éd. Edmond Courbaud, Paris, «Les Belles Lettres», 1950 et 1961.
 - *Les Topiques*, dans *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Garnier, 1870.

- *Tusculanes*, tome II, éd. Georges Fohlen, Paris, «Les Belles Lettres», 1960.
- Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. André Stegmann, Paris, Seuil, «L'Intégrale», 1963, 1124 p.
- Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Bordas, «Classiques Garnier», 1989, 717 p.
- Du Bellay, Joachim, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, éd. Henri Chamard, Paris, Didier, 1961, 208 p.
- Du Vair, Guillaume, *De l'éloquence françoise*, éd. René Charles Radouant, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 192 p.
- *Traité de la constance*, éd. Jacques Flach et F. Funck-Brentano, Paris, L. Ienin, 1915, 137 p.
- Érasme, *Œuvres choisies*, éd. Jacques Chomarat, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche classique», 1991, 1052 p.
- Ficin, Marcel, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, éd. Raymond Marcel, Paris, «Les Belles Lettres», 1956, 290 p.
- Flaubert, Gustave, «Le Dictionnaire des idées reçues», dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1952, p. 999-1023.
- Gide, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1948, 1378 p.
- Horace, *Odes et épodes*, éd. F. Villeneuve, Paris, «Les Belles Lettres», 1954, 231 p.
- Isidore de Séville, *Etymologarium sive originum*, t. 1, éd. W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- Jodelle, Étienne, *Eugène*, dans *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1965-1968.
- Lactance, *La Colère de Dieu*, éd. Christiane Ingremeau, Paris, Les Éditions du Cerf, 1982, 418 p.
- Le Fevre de la Borderie, Guy, *Les Trois Livres de la vie*, Paris, Abel l'Angelier, 1581.
- *Les Stoïciens*, tome I, éd. Pierre-Maxime Schuhl, Paris, Gallimard, 1962, 670 p.
- Lorris, Guillaume de, et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Gallimard, 1984, 411 p.

- Machiavel, *Le Prince*, éd. Yves Lévy, Paris, Flammarion, 1980, 224 p.
- *Melanchthon on Christian Doctrine. Loci communes 1555*, éd. Clyde L. Manschreck, New York, Oxford University Press, 1965, 356 p.
- Montaigne, Michel de, *Essais*, 3 tomes, éd. Alexandre Micha, Paris, Garnier-Flammarion, 1969-1979.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. Joseph Chamonard, Paris, Garnier, 1966, 504 p.
- Paré, Ambroise, *Les Œuvres d'Ambroise Paré*, Paris, Barthelemy Mace, 1607.
- Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, éd. Pierre Blanc, Paris, Bordas, 1988, 589 p.
- Platon, *Le Banquet. Phèdre*, éd. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 190 p.
 - *Œuvres complètes*, tome X, éd. Maurice Croiset, Paris, «Les Belles Lettres», 1925.
- Quintilien, *Institution oratoire*, tome III, éd. Jean Cousin, Paris, «Les Belles Lettres», 1976.
- Ronsard, *Œuvres complètes*, tome I, éd. Paul Laumonier, Paris, A. Lemerre, 1914.
 - *Œuvres complètes II*, éd. Gustave Cohen, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1950, 1224 p.
- Rues, Francois des, *Les Marguerites francoyses, ou Fleurs de bien dire*, Rouen, T. Reinsart, 1606 [1^{ère} éd. : 1595], 556 p.
- Saint Augustin, *La Cité de Dieu III/1*, éd. Gustave Combès et Goulven Madec, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1994.
 - *Les Confessions*, éd. Joseph Trabucco, Paris, Garnier, 1964, 382 p.
- Sénèque, *Dialogues*, tome I : *De ira*, éd. A. Bourgery, Paris, «Les Belles Lettres», 1951.
 - *Traité philosophiques II*, éd. François et Pierre Richard, Paris, Garnier, 1955, 460 p.
- Suétone, *Vies des douze Césars*, éd. Henri Ailloud, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», 1961, 502 p.
- Tabourot, Étienne, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, éd. Guillaume Colletet, Genève, Slatkine Reprints, 1969, 227 p.

- Tyard, Pontus de, *Œuvres. Solitaire premier*, éd. Silvio F. Baridon, Genève/Lille, Droz/Giard, 1950, 84 p.
- Virgile, *L'Énéide*, éd. Maurice Rat, Paris, Garnier, 1965, 442 p.

Études

Théâtre et littérature antiques

- Auvray-Assayas, Clara, «La douleur d'Hercule dans *l'Hercule sur l'Œta* de Sénèque et la tradition romaine des *Tusculanes*», dans *Présence de Sénèque*, éd. R. Chevallier et R. Poignault, Paris, J. Touzot, 1991, p. 31-44.
- Bushnell, Rebecca W., *Prophesying Tragedy : Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, 133 p.
- Corlu, André, *Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière d'Homère aux tragiques*, Paris, Klincksieck, 1966, 210 p.
- Dupont, Florence, *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, 462 p.
 - *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, 160 p.
 - *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995, 252 p.
- Duhot, Jean-Noël, *La Conception stoïcienne de la causalité*, Paris, Vrin, 1989, 302 p.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, 576 p.
 - *Le Théâtre antique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 124 p.
- Hayes, John H., *Old Testament Form Criticism*, San Antonio, Trinity University Press, 1974, 289 p.
- Kelly, Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, New York, Cambridge University Press, 1993, 257 p.
- Loraux, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, 185 p.
 - *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990, 151 p.

- Mikalson, Jon D., «Unanswered Prayers in Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies*, CIX, 1989, p. 81-98.
- Patch, Howard R., «The Tradition of the Goddess Fortuna in Roman Literature and in the Transitional Period», *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. III, n° 3, 1922, p. 131-177.
- Pratt, Norman T., *Seneca's Drama*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1983, 229 p.
- Romilly, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, 192 p.
 - *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, «Les Belles Lettres», 1995, 232 p.
- Rosenmeyer, Thomas G., «Stoick Seneca», *Modern Drama*, vol. 29, n° 1, mars 1986, p. 92-109.
- Saïd, Suzanne, *La Faute tragique*, Paris, François Maspero, 1978, 536 p.
- Vernant, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, 116 p.
- Vernant, Jean-Pierre et al., *Divination et Rationalité*, Paris, Seuil, 1974, 318 p.
- Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1973, 184 p.

Théâtre humaniste et baroque

- Charpentier, Françoise, «L'illusion de l'illusion : les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste», dans éd. M. T. Jones-Davies, *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 75-87.
- *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979, 77 p.
- Chédozeau, Bernard, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989, 253 p.
- Cohen, Gustave, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, 452 p.

- Daniel, G. B., *The Development of the «tragédie nationale» in France from 1552-1800*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1964, 212 p.
- Delcourt, Marie, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, M. Lamertin, 1925, 282 p.
- Delmas, Christian, *La Tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 1994, 269 p.
- *Études sur Étienne Dolet. Le théâtre au XVI^e siècle, le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre : publiées à la mémoire de Claude Longeon*, éd. Gabriel-André Pérouse, Genève, Droz, 1993, 286 p.
- Faguet, Emile, *La Tragédie française au XVI^e siècle 1550-1600*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. : 1885], 394 p.
- Forsyth, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le Thème de la Vengeance*, Édition revue et augmentée, Paris, Honoré Champion, 1994, 484 p.
 - «French Renaissance Drama and its critics», *Renaissance Drama*, New Series II, 1969, p. 207-222.
- Frappier, Louise, «Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France», dans éd. Marie-France Wagner et Claire Lebrun-Gouanvic, *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Champion, 2001, p. 35-50.
 - «La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle», *Études françaises*, vol. 36, n^o 1, 1999, p. 29-47.
 - «La parole magnifiée : prophétie et prière dans la tragédie bibique du XVI^e siècle en France», dans *De la grâce et des vertus*, éd. Marie-France Wagner et Pierre-Louis Vaillancourt, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 243-257.
- Hilgar, Marie-France, «L'histoire de France au théâtre», dans *Actes de Columbus*, éd. Charles G. S. Williams, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 59, 1990, p. 217-227.
- Horn-Monval, Madeleine, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours*, Paris, C.N.R.S., t. II, 1959, T. III, 1960.
- Howe, Alan, «The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French Tragedy (1550-1610)», dans éd. Alan Howe et Richard Waller, *En marge du*

classicisme: essays on the French theatre from the Renaissance to the Enlightenment, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, p. 27-63.

- Jacquot, Jean, éd., *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1964, 320 p.
 - «"Le Théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón», *Revue de littérature comparée*, vol. 31, 1957, p. 341-372.
 - *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Royaumont, 22-27 mars 1963, colloque sous la direction de Jean Jacquot, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1964, 532 p.
 - *La Vie théâtrale au temps de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris, Institut Pédagogique National, 1963.
- Jondorf, Gillian, *French Renaissance Tragedy: The Dramatic Word*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 174 p.
- Kiefer, Frederick, *Fortune and Elizabethan Tragedy*, The Huntington Library, 1983.
- Lanson, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1954, 194 p.
 - «L'idée de la tragédie en France avant Jodelle», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 11, 1904, p. 541-585.
 - «Études sur les origines de la tragédie classique en France», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 10, 1903, p. 177-231.
- Lazard, Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 253 p.
- Lebègue, Raymond, *Études sur le théâtre français*, 2 vol., Paris, Nizet, 1977.
 - *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, S.A. éditeurs, 1944, 2^e éd. revue en 1954, 120 p.
 - «Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Paris, Droz, V, 1944, p. 373-393.
 - *La Tragédie religieuse en France : les débuts 1514-1573*, Paris, Champion, 1929, 555 p.
- Longeon, Claude, «L'Image du prince dans le théâtre protestant de langue française au XVI^e siècle», *Travaux de linguistique et de littérature*, XXII, 2, 1984, p. 247-255.

- Lorian, Alexandre, «Les protagonistes dans la tragédie biblique de la Renaissance», *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, vol. 12, n° 2, 1994, p. 197-208.
- Loukovitch, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, 470 p.
- Maurens, Jacques, «Première partie : La tragédie humaniste», dans *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 23-94.
- Mazouer, Charles, «Vingt ans de recherches sur le théâtre du XVI^e siècle», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 16/2, 1998, p. 301-325.
 - «Les mythes antiques dans la tragédie française du XVI^e siècle», dans éd. Claude-Gilbert Dubois, *L'Imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1984, p. 133-161.
- Millet, Olivier, «La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré», dans *Le Théâtre et le sacré*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 69-94.
 - «De l'erreur au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle», *Travaux de littérature*, VIII, 1995, p. 57-73.
 - «L'ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre», dans éd. Jean-Claude Arnould, Pierre Demarolle et Marie Roig Miranda, *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 1995, p. 163-177.
- Morel, Jacques, *La Tragédie*, Paris, Colin, 1964, 365 p.
- Mueller, Martin, *Children of Œdipus, and Other Essays on the Imitation of Greek Tragedy, 1550-1800*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1980, 282 p.
- Parfaict, François et Claude, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Le Mercier-Saillant, 1734-1749 (15 vol.); Genève, Slatkine Reprints, 1967 (3 vol.).
- Reiss, Timothy J., *Tragedy and Truth: studies in the development of a Renaissance and neoclassical discourse*, New Haven, Yale University Press, 1980, 334 p.
 - «Vers un Système de la tragédie renaissante : Buchanan, Montaigne, et la difficulté de s'exprimer», *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 4, n° 2, printemps 1977, p. 133-178.

- Rigal, Eugène, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901, 363 p.
- Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1985, 316 p.
- Sakharoff, Micheline, *Le Héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*, Paris, 1967.
- Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, 488 p.
- Soare, Antoine, «Cadavres exquis du théâtre baroque», dans *Le Corps au XVII^e siècle*, éd. Ronald W. Tobin, Paris, Seattle, Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1995, p. 119-128.
- Stone, Donald, Jr., *French Humanist Tragedy: A Reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974, 231 p.
- Street, J. S., *French Sacred Drama from Bèze to Corneille*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 344 p.
- *Le Théâtre en France*, éd. Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1988-1989, 2 vol.
- *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Colloque de Royaumont, Paris, éd. du C.N.R.S., 1964, 320 p.
- Truchet, Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 251 p.
 - «La Tyrannie de Garnier à Racine : critères juridiques, psychologiques et dramaturgiques», *Travaux de linguistique et de littérature*, XXII, 2, 1984, p. 257-264.
- Vaillancourt, Pierre-Louis, «Théologie du sacrifice dans la tragédie de la Renaissance», dans éds. Marie-France Wagner et Claire Lebrun-Gounavic, *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Champion, 2001.
- Valentin, Jean-Marie, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680)*, Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas, Peter Lang, 1978.
- Weinberg, Bernard, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston, Northwestern University Press, 1950, 290 p.

Études consacrées à des auteurs

François de Chantelouve

- Mazouer, Charles, «Chantelouve et la Saint-Barthelemy: *La Tragedie de feu Gaspard de Colligny (1575)*», dans *Les Écrivains et la politique dans le sud-ouest de la France autour des années 1580*, Bordeaux, P. U. de Bordeaux, 1982, p. 129-140.

Robert Garnier

- Dauphiné, James, «Le songe d'Hippolyte dans l'*Hippolyte* de R. Garnier», dans *Le Songe à la Renaissance*, éd. Françoise Charpentier, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1987, p. 191-197
- Frankish, C. R., «The theme of Idolatry in Garnier's *Les Juifves*», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1968, vol. XXX, p. 65-83.
- Gallina, Bernard, «Notes sur le dernier acte des *Juives*», dans éd. Paolo Carile et Enea Balmas, *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littératures française offerts à Enea Balmas*, tome I : *Moyen Âge-XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 299-311.
- Gras, Maurice, *Robert Garnier, son art et sa méthode*, Genève, Droz, 1965, 149 p.
- Holyoake, John, *A Critical Study of the Tragedies of Robert Garnier (1545-90)*, New York, P. Lang, 1987, 471 p.
- Jondorf, Gillian, *Robert Garnier and the Themes of the Political Tragedy in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 162 p.
- Lestringant, Frank, «Pour une lecture politique du théâtre de Robert Garnier : le commentaire d'André Thevet en 1584», dans éd. Paolo Carile et Enea Balmas, *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, t. I : *Moyen Âge-XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 405-422.
- Mouflard, Marie-Madeleine, *Robert Garnier 1545-1590*, La Ferté-Bernard, R. Bellanger, 1961-1964, 3 vol.

- Mourgues, Odette de, «L'Hippolyte de Garnier et l'Hippolytus de Sénèque», dans éd. D. R. Haggis, *The French Renaissance and its Heritage. Essays in Honour of Alan M. Boase*, Londres, 1968, p. 191-202.

Étienne Jodelle

- Bokoam, Sylviane, «Jodelle, La Péruse et le commentaire de Marc-Antoine Muret à *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote : colère et magnanimité», *L'Information littéraire*, n° 3, mai-juin 1990, p. 3-6.
- Charpentier, Françoise, «*L'Art de la tragédie* de Jean de La Taille et la doctrine classique», dans éd. Gabrel-André Pérouse, *Études sur Étienne Dolet. Le théâtre au XVI^e siècle. Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Genève, Droz, 1993, p. 151-160.
- Lazard, Madeleine, «Didon et Enée au XVI^e siècle : la *Didon se sacrifiant* de Jodelle», dans éd. René Martin, *Enée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un couple mythique*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1990, p. 89-96.
- Loskoutoff, Yvan, «Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. LIII, n° 1, 1991, p. 65-80.
- Joukovsky, Françoise, «Le tragique dans la *Cléopâtre captive*», dans éd. Paolo Carile et Enea Balmas, *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, t. I : *Moyen Âge-XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 347-360.

Jean de La Taille

- Bellenger, Yvonne, éd., *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille*, Paris, Champion, 1998, 264 p.
- Charpentier, Françoise, éd., *Les Tragédies de Jean de La Taille*, *Textuel* n° 18, 1998, 124 p.
- Dauvois, Nathalie, «Énonciation lyrique, énonciation tragique dans *Saül le Furieux*», *Littératures*, n° 39, automne 1998, p. 31-44.

Antoine de Montchrestien

- Charpentier, Françoise, *Les Débuts de la tragédie héroïque: Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Lille, Université de Lille, 1981, 711 p.
 - «La tragédie précornélienne à Rouen : Montchrestien et la notion de clémence», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. XXIX, 1967, p. 305-338.
- Griffiths, Richard, *The Dramatic Technique of A. de Montchrestien: Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1970, 236 p.
 - «Les Sentences et le «but moral» dans les tragédies de Montchrestien», *Revue des Sciences Humaines*, 1962, 105, p. 5-14.

Tragédie du sac de Cabrières

- Millet, Olivier, «Vérité et mensonge dans la Tragédie du sac de Cabrières : Une Dramaturgie de la parole en action», *Australian Journal of French Studies*, 31, 3, 1994, p. 259-273.

Études sur la littérature des XVI^e et XVII^e siècle

- Beugnot, Bernard, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle : loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, 1996, 297 p.
- Biet, Christian, «La passion des larmes», *Littératures classiques*, 26, 1996, p. 167-183.
- Bray, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963, 389 p.
- Castor, Grahame, *Pleiade Poetics. A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, 208 p.
- Céard, Jean, «Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné», Florence, *Studi di Letteratura Francese*, 18, 1990, p. 245-257.
 - *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle, en France*, Genève, Droz, 1977, 512 p.
- Céard, Jean, Marie Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin éd., *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXX^e colloque de Tours 1987, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, 504 p.

- Dandrey, Patrick, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière. Tome I : Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique*, Paris, Klincksieck, 1998, 718 p.
- Declercq, Gilles, «"Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique», *Littératures classiques*, 26, 1996, p. 139-165.
 - «Port-Royal et la littérature (I). Le lieu commun dans les tragédies de Racine : topique, poétique et mémoire à l'âge classique», *XVII^e siècle*, n° 150, janvier-mars 1986, p. 43-60.
- Delègue, Yves, *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Paris, Obsidiane, 1991, 143 p.
 - *La Perte des mots. Essai sur la «naissance» de la littérature aux XVI^e et XVII^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1990, 263 p.
- Demonet, Marie-Luce, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1992, 688 p.
- Desjardins, Lucie, *Le Corps parlant. Savoir et représentation des passions au XVII^e siècle*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval; Paris, L'Harmattan, 2000, 250 p.
- Dreano, Maturin, *Humanisme chrétien. La tragédie latine commentée pour les chrétiens du XVI^e siècle par Martin Antoine Del Rio*, Paris, Beauchesne, 1937, 137 p.
- Dubois, Claude-Gilbert, «"Fortune" et "Vertu" dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné : armature allégorique, prolongements symboliques et soubassements fantasmagoriques», dans *Mots et règles, jeux et délires. Études sur l'imaginaire verbal au XVI^e siècle*, Caen, Paradigme, 1992, p. 355-368.
 - *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 254 p.
 - *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977, 668 p.
 - *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970, 172 p.
- «Les Écrivains et le sacré», dans *Actes du XIII^e Congrès (Bordeaux 17-21 août 1988)*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 49-413.

- Forsyth, Elliott, «Calvin's concept of the justice of God», *AJFS*, XXXI, 3, 1994, p. 274-291.
 - «Le Message prophétique d'Agrippa d'Aubigné», *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XLI, 1979, p. 23-39.
- Fragonard, Marie-Madeleine, *La Pensée religieuse d'Agrippa D'Aubigné et son expression*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1986, 991 p.
- Fumaroli, Marc, «"Nous serons guéris si nous le voulons". Classicisme français et maladie de l'âme», *Le Débat*, n° 29, mars 1984, p. 92-114.
- Galacteros de Boissier, L., «Images emblématiques de la Fortune : éléments d'une typologie», dans éd. Yves Giraud et Claudie Balavoine, *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, S.E.D.E.S, 1982, p. 79-125.
- Garin, Eugenio, *Moyen-Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969, 272 p.
- Giraud, Yves, «La Fortune Dame galante», dans éd. Claude-Glibert Dubois, *L'Imaginaire du changement au XVI^e siècle*, Bordeaux, P.U.B., 1984, p. 17-37.
 - «Ronsard et la fortune», dans *La Littérature de la Renaissance. Mélanges d'histoire et de critique littéraires offerts à Henri Weber par ses collègues et ses amis*, articles recueillis et publiés par Marguerite Soulié et présentés par Robert Aulotte, Genève, Slatkine, 1984, p. 133-152.
- Greene, Thomas McLernon, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance poetry*, New Haven, Yale Univ. Press, 1982, 354 p.
- Huguet, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1925-1967.
- *Il Tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento. Studi in memoria di Enzo Giudici*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1990, 547 p.
- Joukovsky, Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néo-latine au XVI^e siècle, des Rhétoriciens à A. d'Aubigné*, Genève, Droz, 1969.
- Lebègue, Raymond, «Horace en France pendant la Renaissance», *Humanisme et Renaissance*, III, 1936, p. 141-164, p. 289-308, p. 384-419.
- Margolin, Jean-Claude, «*Les Tusculanes*, guide spirituel de la Renaissance», dans éd. Raymond Chevallier, *Présence de Cicéron*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 129-155.

- «La folie sacrée à la Renaissance», *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1983, p. 95-104.
- Martin, Daniel, *Montaigne et la fortune. Essai sur le hasard et le langage*, Paris, Champion, 1977, 228 p.
- McFarlane, I. D., «Notes sur la poésie des larmes à l'époque baroque», dans *La Littérature de la Renaissance. Mélanges d'histoire et de critique littéraires offerts à Henri Weber par ses collègues et amis*, éd. Marguerite Soulié et Robert Aulotte, Genève, Slatkine, 1984, p. 387-403.
- Melançon, Robert, «La fureur amoureuse», dans éd. Marcel Tetel, *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, Actes du Colloque International Duke University, 11-13 avril 1985, Paris, Aux Amateurs des livres, 1990, p. 93-104.
- Ménager, Daniel, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1997, 228 p.
- Michel, Alain, «Faut-il louer la folie? Quelques réponses de Cicéron à Giordano Bruno», éd. Jean Céard, *Langage et vérité. Études offertes à Jean-Claude Margolin*, Genève, Droz, 1983, p. 189-194.
- Millet, Olivier, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Genève, Slatkine, 1992, 983 p.
- Mortier, Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, 218 p.
- Pelckmans, Paul, *Le Rêve apprivoisé. Pour une psychologie historique du topos prémonitoire*, Amsterdam, Rodopi, 1986, 155 p.
- Perrier, Simone, «La problématique du songe à la Renaissance : la norme et les marges», dans éd. Françoise Charpentier, *Le Songe à la Renaissance*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1987, p. 13-19.
- Pineaux, Jacques, *La Poésie des protestants de langue française (1559-1598)*, Paris, Klincksieck, 1971, 523 p.
- Pot, Olivier, «La théorie du *furor divinus* dans *Les Amours* de 1552-1553», dans *Les Amours (1552-1553) de Ronsard*, *Cahiers Textuel*, n° 17 1998, p. 25-53.
 - *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990, 497 p.

- Prat, Marie-Hélène, *Les Mots du corps. Un imaginaire lexical dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1996, 397 p.
- Riffaud, Alain, «Fortune du mot tragique», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXI, n° 41, 1994, p. 533-551.
- Sez nec, Jean, *La Survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980, 337 p.
- *Les Signes de Dieu aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd s. Geneviève Demerson et Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993, 312 p.
- Soulié, Marguerite, *L'Inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Klincksieck, 1977, 548 p.

Rhétorique, invention, lieu commun

- Angenot, Marc, «Présumé, topos, idéologème», *Études françaises*, vol. 13, nos 1-2, 1977, p. 11-34.
- Barthes, Roland, «L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications 16*, Paris, Seuil, 1970, p. 172-229.
- Beugnot, Bernard, «Florilèges et *Polyantheae*. Diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique», *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 13, nos 1-2, avril 1977, p. 119-141.
- Boursier, Nicole, «Avant-propos» des Actes du VIII^e Colloque de la SATOR, éd s. Jan Herman et Paul Pelckmans, *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 1-17.
- Brémond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 350 p.
- Bury, Emmanuel, «Vers une atrophie de l'*inventio* topique à la fin du XVII^e siècle», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 95-108.
- Cambron, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 201 p.
- Cave, Terence, *The Cornucopian Text. Problems of Writings in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, 386 p.

- Compagnon, Antoine, «Théorie du lieu commun», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 23-37.
- Curtius, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, 738 p.
- Fumaroli, Marc, *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, 532 p.
 - *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, 882 p.
- Goyet, Francis, «Aux origines du sens actuel de «lieu commun»», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 59-74.
 - «*Le Sublime du lieu commun*». *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, 785 p.
- Green-Pedersen, Niels Jorgen, *The Tradition of the Topics in the Middle Ages. The Commentaries on Aristotle's and Boethius' «Topics»*, Munich, Philosophia Verlag, 1984, 458 p.
- Kapp, Volker, «Introduction», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 15-22.
- Kibédi Varga, A., «Les lieux et la rhétorique classique», dans éd. Nicole Boursier et David Trott, *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, *Biblio 17*, n° 54, 1990, p. 101-112.
 - *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970, 235 p.
- Margolin, Jean-Claude, «La rhétorique d'Aphthonius et son influence au XVI^e siècle», dans éd. Raymond Chevallier, *Colloque sur la Rhétorique : Calliope I*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 239-269.
- Martel, Jacinthe, «De l'invention. Eléments pour l'histoire lexicologique et sémantique d'un concept. XVI^e-XX^e siècles», *Études françaises*, 26, 3, Hiver 1990, p. 29-49.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 202 p.

- Méchoulan, Éric, «Présentation», *Études françaises*, «Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique», vol. 36, n° 1, 2000, p. 5-8.
- Meerhoff, Kees, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, E. J. Brill, 1986, 379 p.
- Molinié, Georges, «Coda : Topique et littérature», *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 151-156.
- Mouchel, Christian, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburg, Hitzeroth, 1990, 564 p.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, 246 p.
- Thionville, Eugène, *De la théorie des lieux communs dans les Topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, Réimpression de l'édition de 1855, Osnabrück, Otto Zeller, 1965, 132 p.
- Weber, Henri, *La Création poétique au XVI^e siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1955, 774 p.
- Weil-Bergougnoux, Michèle, «Un logiciel pour l'histoire littéraire», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, 1994, p. 1038-1055.
- Zumthor, Paul, «Tant de lieux comme un», *Études françaises*, vol. 13, nos 1-2, 1977, p. 3-10.

Histoire, histoire des idées, philosophie, religion

- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, 642 p.
- Bréhier, Émile, *Histoire de la philosophie. Tome I : Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Quadrige/PUF, 1981, 702 p.
- Burckhardt, Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, traduction de H. Schmitt revue et corrigée par Robert Klein, Paris, Librairie Générale française, 1986, 3 volumes.
- Caillois, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, «Folio essais», 1950, 250 p.
- *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, éd. Charles B. Schmitt, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 968 p.

- Cassirer, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, traduit par Pierre Quillet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- Certeau, Michel de, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, 414 p.
- Chaunu, Pierre, *Le Temps des Réformes. Histoire religieuse et système de représentation*, Paris, Fayard, 1975, 570 p.
- Christian, Lynda G., *Theatrum Mundi : The History of an Idea*, New York & Londres, Garland Publishing, Inc., 1987.
- Crouzet, Denis, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion vers 1525 – vers 1610*, 2 tomes, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
 - «Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion», dans éds. Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin, *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXX^e colloque de Tours 1987, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 115- 127.
- Delumeau, Jean, *Pessimisme du XVI^e siècle, protestantisme & eschatologie*, Liège, Faculté de philosophie et lettres, Université de Liège, 1984, 10 p.
 - *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983, 741 p.
 - *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978, 608 p.
 - *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, P.U.F., 1973, 413 p.
 - *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967, 717 p.
- *Dictionnaire des religions*, éd. Mircea Eliade, Paris, Plon, 1990, 710 p.
- *Divination et controverse religieuse en France au XVI^e siècle*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1987, 158 p.
- Dumézil, Georges, *Horace et les Curiaces*, New York, Arno Press, 1978, 142 p.
- Durkheim, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, 758 p.
- Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185 p.
- Febvre, Lucien. *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1962, 547 p.

- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 588 p.
 - *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.
- Frye, Northrop, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, «Poétique», 1984, 346 p.
- Garriçon, Janine, *Guerre civile et compromis 1559-1598*, Paris, Seuil, 1991, 264 p.
- Hastings, James, éd., *Encyclopedia of Religion and Ethics*, Edinburgh, T. & T. Clark, 1913.
- Higman, Francis, *La Diffusion de la Réforme en France 1520-1565*, Genève, Labor et Fides, 1992, 277 p.
- *Homo Religiosus : autour de Jean Delumeau*, Paris, Fayard, 1997, 724 p.
- Klibanski, Raymond, Panofsky, Erwin et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, 738 p.
- Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1983, 650 p.
- Le Clerc, Joseph Victor, *Histoire littéraire de la France au quatorzième siècle*, Paris, Michel Lévy, 1865, 2 vol.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel, *L'État royal 1460-1610*, Paris, Hachette, 1987, 510 p.
- Moreau, Pierre-François, éd., *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, tome I, Paris, Albin Michel, 1999, 368 p.
- Neher, André, *L'Essence du prophétisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, 322 p.
- Otto, Rudolf, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, 285 p.
- *Le Sacré. Aspects et manifestations*, éds. Peter-Eckard Knabe, Jürgen Rolshoven et Margarethe Stracke, Tübingen : Gunter Narr Verlag, Paris : Jean-Michel Place, 1982, 134 p.
- Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques*, Londres, The Warburg Institute, 1940.

- Vincent-Buffault, Anne, *Histoire des larmes XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Rivages, 1986, 259 p.
- Wanegfellen, Thierry, *L'Édit de Nantes. Une histoire européenne de la tolérance (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Librairie Générale Française, 1998.