

Université de Montréal

Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné : pour une poétique du témoignage

par Agnès Conacher Megel

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

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

Février, 2000

©Agnès Megel-Conacher 2000



PQ
35
U54
2000
v. 024

Université de Montréal

Les techniques d'analyse d'images : pour une recherche en intelligence

par Agnès Couach-Bégin

Département d'informatique

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
"Maîtrise (M.A.)"
En études françaises



Édition 2000
© Agnès Couach-Bégin 2000

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné : pour une poétique du témoignage

Présentée par :

Agnès Megel-Conacher

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Thèse	Président-rapporteur :	Claude SUTTO
	Directeur de recherche :	Robert MELANÇON
	Membre du jury :	Jean-Philippe BEAULIEU
	Examineur externe :	Diane DESROSIERS-BON (U. McGill)

Sommaire

Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné ne correspondent qu'avec beaucoup de mal aux catégories habituelles de classification générique. Sous une forme poétique, ce texte d'inspiration religieuse met en scène la période turbulente des guerres de religion. Compte tenu de sa singularité, il est important de considérer les intentions de l'auteur qui étaient d'exprimer et de transfigurer les événements importants qui ont accompagné les guerres de religion, principalement le martyre et le massacre de la Saint-Barthélémy, afin d'en perpétuer le souvenir, de le faire entendre et résonner. À la fois soldat et écrivain, d'Aubigné écrit un texte qui comporte de nombreuses dimensions : poétique et historique; tragique et épique; concret et symbolique; dramatique et allégorique. À partir de l'hypothèse que les intentions de l'auteur font partie intégrantes de l'acte de témoigner, nous proposons, dans notre étude intitulée *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné : Pour une poétique du témoignage*, une lecture de ce texte qui vise à rendre compte de la forme et du contenu du témoignage.

L'activité de collecte et de sauvetage sous-entendue dans le témoignage implique une double tâche: documenter, raconter l'événement; sensibiliser, raconter l'expérience ou l'épreuve. D'une part, raconter en prenant soin de ne pas trahir la réalité de l'événement mais en l'ouvrant à une critique; d'autre part, faire de l'histoire un chant poétique susceptible de toucher la conscience et la sensibilité du lecteur. C'est dans cette tension entre ces activités que réside, selon nous, l'intérêt d'une analyse du témoignage. Lire *Les Tragiques* comme un témoignage, c'est lire un texte,

conçu comme matière d'une histoire à venir (d'Aubigné écrira par la suite une *Histoire Universelle*) et comme mémoire anticipée des générations à venir. C'est donc aussi les lire comme un texte dont l'enjeu capital est la transmission. Le témoignage pose avec intensité cette question car, entrecroisement de différents genres, il revendique une multiplicité de formes d'écriture. Quel est le discours le mieux à même de raconter l'événement? Le discours épique ou le discours tragique? Comment la multiplicité des genres et des formes d'écriture informe-t-elle et nourrit-elle le témoignage? Quel est le moyen d'expression le plus apte à communiquer la vérité? Quels mots, quelle langue utiliser pour exposer et restituer ce qui s'est passé? Pour essayer d'apporter des éléments de réponse à ces questions, il nous a paru essentiel de consacrer une partie de notre travail à l'analyse de trois genres : le drame selon la perspective de Walter Benjamin, la tragédie et l'épopée selon Aristote. Cette analyse nous permet de dégager une notion du témoignage, de mettre en relief ses différents niveaux de signification et de déployer les implications politiques, historiques, éthiques et littéraires, ce jusque dans les contradictions et les apories qu'entraîne l'analyse d'une telle notion. Les dimensions esthétique et éthique du témoignage telles qu'elles se lisent à travers *Les Tragiques* constituent la clé de voûte de notre analyse.

Par ailleurs, notre réflexion s'attache à montrer comment le témoignage dans lequel sont inscrits la présence et le Nom de Dieu est sacralisé. Le texte devient ainsi un texte originel. Est-ce que cela encourage une mythification de l'histoire? Est-ce que l'histoire devenue exemplaire perd sa singularité? Est-ce que, consignée sur ce mode, elle permet, au contraire, de recommencer à vivre? Pour répondre à ces questions, nous

avons exploré le lien qu'entretient le témoignage avec des notions telles la justice, la responsabilité. Ces différentes analyses nous ont aidé à aborder sous ses multiples facettes le témoignage tel qu'il se présente dans *Les Tragiques* ainsi qu'à poser quelques jalons pour une étude plus générale du témoignage.

Les mots clefs : témoignage, épopée, tragédie, drame, singularité, communauté, responsabilité, justice.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	ii
TABLE DES MATIÈRES	v
Remerciements	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	19
Les sources théoriques du témoignage	19
Introduction	19
1.1: Définition de la tragédie et de l'épopée selon Aristote	20
1.1a: <i>Les Tragiques</i> , représentation et narration	24
1.1b: Le sens du retournement dans la tragédie	26
1.2: Le drame selon la perspective de W. Benjamin	28
1.2a: Ce que signifie être un poète protestant	30
1.2b: L'histoire comme allégorie	33
1.2c: La structure allégorique des <i>Tragiques</i>	34
1.2d: D'Aubigné, allégoriste	38
1.2e: Le lecteur des <i>Tragiques</i>	39
1.2f: La rédemption de l'histoire	40

1.2g: Mort authentique et mort inauthentique	42
1.2h: Conclusion des sources théoriques	45
 CHAPITRE 2	 50
<i>Les Feux</i> ou les martyrs « tesmoins sans reproches »	50
2.1: Le martyr : un personnage dramatique	52
2.1a: La quête spirituelle	53
2.1b: La faute du martyr	55
2.1c: Le martyr: un nouveau Socrate?	57
2.1d: Le Christ-Roi	59
2.2: Le martyr : un héros tragique	65
2.2a: La révélation de la croix	66
2.2b: «Une secrète mort » (IV, 631)	71
2.3: Le martyre : un drame et une tragédie	75
2.3a: Une feinte tragédie	79
2.3b: Le martyre : spectacle de la tristesse	82
2.3c: Le martyre : une tragédie non feinte	85
 CHAPITRE 3	 88
<i>Les Fers</i> ou la représentation de la tragédie	88
3.1: L'invention des tableaux célestes ou la transgression de d'Aubigné	88
3.1a: Les tableaux célestes : une ingénieuse fiction	91
3.1b: La théâtralisation de la vérité	96
3.2: « Des yeux de leur esprit voyent leurs autre yeux » (V, 306) .	98

3.2a: Le témoignage	100
3.2b: Le sublime	103
3.2c: «L'hideux portraict de la guerre civile » (V, 351) ..	106
3.3: Le rire ou la tragédie à l'envers	109
3.4: « La tragédie / qui efface le reste », (V, 703)	112
3.4a: L'épreuve de la mort	114
3.4b: L'extase mystique	122
3.5: Le «je » de d'Aubigné	125
3.5a: «Tirer les morts du tombeau » (V, 1123)	129
3.5b: Explication d'une lecture réfractée	132
Digression sur l'avis <i>Aux Lecteurs</i> et la <i>Préface</i>	136
A: Les deux feux de la connaissance	136
B: D'Aubigné, Prométhée et père de son texte	137
C: La démesure de Prométhée-d'Aubigné	139
D: <i>Les Tragiques</i> : un second Livre de Dieu	142
E: Le lecteur des <i>Tragiques</i> : en dehors et en dedans	144
F: Jésus et Prométhée: deux héros tragiques	145
G: Le témoignage: un projet esquissé	149
CHAPITRE 4	154
<i>Misères et Princes</i> ou ce que l'épopée et la tragédie apportent au témoignage	
4.1: De l'identité partagée du témoin	157
4.1a: À la mesure de l'expérience, la démesure del'épreuve.159	
4.1b: D'Aubigné ou Jonas jeté à la mer	161
4.1c: Le redéploiement du réel	166

4.2: La question du lien, une question d'identité	172
4.3: Une vision épique du tragique	176
4.3a: Le témoignage : autobiographie et hétérobiographie de la communauté	178
4.3b: La tradition ou « l'être-affecté-par-le-passé»	180
4.3c: Mémoire exemplaire et mémoire littérale	185
4.3d: « Voyez la tragedie, abaissez vos courages	190
4.3e: « Un portraict reprochant, miroir de son miroir » ..	196
4.3f: Catherine de Médicis : « Verge de courroux, impure Florentine» (I, 802)	201
4.4: Une vision tragique de l'épique	208
4.4a: La pensée déchirée de d'Aubigné	211
4.4b: Responsabilité ou l'identité en un mot du témoin ..	214
4.4c: L'interruption: un lieu de partage	219
4.4d: L'histoire des vaincus: une tradition cachée	222
4.4e: L'hétérobiographie: une histoire perdue et retrouvée.	224
4.5: Conclusion	230

La Chambre dorée: Un « intermède » allégorique

A: Introduction	233
B: Allégorie et symbole	235
C: Quel est le rapport entre allégorie et témoignage	237
D: Justification d'une lecture allégorique	238
E: L'allégorie: un intermède	241
F: L'allégoriste dit: que la chose soit et la chose fut	243
G: À qui s'adresse l'intermède allégorique?	246
H: « L'allégorie reste les mains vides » ou la rédemption de l'histoire	

CHAPITRE 5	257
<i>Vengeances et Jugement</i> ou le témoignage devenu la foi de d'Aubigné	257
5.1: Apologie d'une lecture non linéaire	257
5.1a: Quel est l'intérêt de la fin de l'histoire de Jonas? ..	259
5.1b: Confrontation d'une lecture linéaire et d'une lecture réfractée	262
5.2: « Me voici » ou la réponse de d'Aubigné à l'élection	264
5.2a: La singularité du prophète	268
5.2b: La responsabilité du prophète	271
5.2c: <i>Vengeances et Jugement</i> : l'ordination de d'Aubigné.	273
5.3: De la justice	275
5.4: Le discours du juste: un discours de l'analogie	278
5.5: Le témoignage prophétique	282
5.5a: Le langage prophétique	283
5.5b: Le témoignage comme révélation	286
5.5c: Le jugement après le verdict	288
5.5d: <i>Les Tragiques</i>: un châtiment et un pardon	289
5.6: Le témoignage comme gloire de l'Infini qui se glorifie	293
 CONCLUSION	 297
 BIBLIOGRAPHIE	 308

Remerciements

Je tiens à vivement remercier mon directeur de thèse, Monsieur Robert Melançon, dont l'influence discrète mais décisive et la patiente et généreuse confiance m'ont aidée à approfondir mes idées et à développer une réflexion autonome. Je lui suis aussi profondément reconnaissante pour l'élégance, la délicatesse et le soin dont il a bien voulu me faire don.

Parmi tous et toutes mes ami(e)s, j'aimerais remercier en particulier Angela Cozea et Suzie Suriam, pour avoir, l'une et l'autre, lu attentivement mon travail et pour m'avoir témoigné une confiance inébranlable. Leur support moral a été d'un grand réconfort durant les moments difficiles.

Merci aussi à Monsieur Vernet qui m'a fait prendre conscience de l'importance contextuelle du vocabulaire.

Enfin, mais sans trouver les mots justes qui expriment ma reconnaissance, merci à ma famille et surtout à Neil qui ne parle pas un mot de français, mais qui connaît *Les Tragiques* comme s'il avait lu le texte lui-même. Sa disponibilité et sa générosité d'écoute sont la raison d'être de ce travail.

Pour finir, j'aimerais mentionner Hélène Cixous à qui j'ai emprunté le néologisme « poéthique ».

INTRODUCTION

Et où sont aujourd’huy ceux à qui les actions, les factions et les choses monstrueuses de ce temps-là sont conuës sinon à fort peu, et dans peu de jours à nul? Qui prendra après nous la peine de lire les rares histoires de nostre siecle, opprimees, esteintes et estouffees par celle des charlatans gagés? Et qui sans l’histoire prendra goust aux violences de nostre autheur¹?

À qui, se demande Agrippa d’Aubigné, revient la tâche ingrate de prouver à ceux d’aujourd’hui et à ceux de demain des actions et factions des choses monstrueuses de ce temps-là? Qui écoutera l’histoire? Qui entendra et croira ces choses? Tout le texte des *Tragiques*, histoire des guerres de religion, mais surtout histoire des martyrs et du massacre de la Saint-Barthélemy (1572) est une protestation contre l’oubli, une affirmation qu’en dépit de la surdité du monde, il faut écrire l’histoire et la partager avec ceux d’aujourd’hui et de demain. Et comme le dit le larron Prométhée, soit encore d’Aubigné, cela prend du courage: « **Doncques, avant le reste de la**

¹ *Les Tragiques* d’Agrippa d’Aubigné dans les *Œuvres*, éditées par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, « **Bibliothèque de la Pléiade** », 1969.   partir de maintenant toutes les notes qui se r f rent aux *Tragiques* seront incorporées dans le texte comme suit: (*Aux lecteurs*, 4). Les livres seront indiqués par des chiffres arabes suivis par le numéro des vers. Nous avons aussi utilisé l’édition des *Tragiques* par Frank Lestringant, Gallimard, Paris, 1995, qui a apporté des retouches concernant la ponctuation, les cédilles, la distinction des lettres i et j, u et v et qui a par ailleurs modernisé l’orthographe.

memoire, du zele et des saintes passions esteintes, mon bon, mon violent desir se changea en courage » (*Aux lecteurs*, 4). Comme s'il fallait autant ou même plus de courage pour affirmer, attester, protester de ces choses que le monde préférerait ne pas voir, oublier ou ne pas croire, que d'aller se battre sur un champ de bataille pour la cause que l'on défend.

Ce travail part de l'hypothèse que les questions que pose d'Aubigné sont celles que pose un témoin et que *Les Tragiques* en sont la réponse : un acte de témoignage. Tous les verbes employés ci-dessus, « attester », «affirmer», « protester » appartiennent à une définition du témoignage, à laquelle on peut ajouter celle du témoin dont le premier sens est « personne qui dépose en justice et le deuxième est personne qui voit ou entend ²». À ces définitions, on joint ce qui pour P. Ricœur constitue un témoignage. Pour ce critique, le témoignage relève du phénomène, car lorsque celui-ci n'est pas une information scientifique, il est toujours attestation de, témoignage d'une signification. Il faut le lire comme témoignage et découvrir ce dont il témoigne³. P. Ricœur laisse entendre que le témoignage, lié à une signification, est aussi lié à l'interprétation. Nous nous proposons d'interpréter *Les Tragiques* comme un témoignage, mais sans prétendre cerner cette notion dans sa totalité. Notre objectif consiste à mettre en relief les différents niveaux de signification de la notion de témoignage sans pour

²*Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* par Pierre Larousse, Paris, Tome quatorzième, 1875, p. 1575.

³ Dans *Figuring the Sacred, Religion, Narrative and Imagination*, Minneapolis, Fortress Press, 1995, p.117, P. Ricœur écrit: «Testimony is a phenomenon, [...] for the phenomenon, when it is not the neutral data of the scholar, is always a witness to or a testimony of a meaning. We must read it, we must discover that it is testimony and to what it testifies ».

autant l'épuiser. Notre approche est guidée par le désir de comprendre pourquoi la critique des *Tragiques* est si souvent contradictoire. L'absence de consensus parmi les critiques de d'Aubigné est évidente, surtout en ce qui concerne la question du genre.

Les discussions portent sur la question de savoir si *Les Tragiques* se rapprochent plus d'une épopée ou bien s'ils peuvent être considérés comme une tragédie; s'ils sont « une tragique histoire » ou bien « une histoire tragique⁴». Tout en tenant compte du fait qu'au XVI^e siècle, la notion de genre était encore assez fluide, que donc une querelle sur le genre peut paraître déplacée, il n'en reste pas moins vrai que c'est aussi à ce moment que de nombreux traités de poétique sont publiés qui sont moins « des descriptions du passé que des programmes⁵». On peut d'emblée faire observer qu'il est normal en un sens que les critiques se contredisent puisque *Les Tragiques* sont un entrecroisement de différents genres. Il n'en découle pas que, parmi ces critiques dont le travail sur Agrippa d'Aubigné est souvent remarquable, il y en a qui ont tort et d'autres qui ont raison; leurs approches se révèlent, en fait, complémentaires. Notre travail part de l'hypothèse qu'il est possible de réconcilier ces différents points de vue qui

⁴Frank Lestringant, *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p.60.

⁵*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p.6. Voir également John Porter Houston, *The Rhetoric of Poetry in the Renaissance and Seventeenth Century*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1983, p. 87 to 159. Ce critique relève qu'un gros effort de théorisation est initié au XVI^e siècle. Par ailleurs, la thèse de doctorat de Claudine Jomphe, *Ronsard et le long poème: Les théories de la dispositio et l'organisation textuelle de La Franciade*, Université de Montréal, département d'études françaises, Mai 1997, met bien en relief l'intérêt porté aux questions théoriques.

en apparence se contredisent, si on analyse *Les Tragiques* comme un acte de témoignage.

*

Aujourd'hui, la plupart des commentateurs des textes de d'Aubigné et en particulier des *Tragiques* semblent avoir accepté l'ambivalence de ce texte et la nécessité de travailler à partir de la tension générée par les différents discours qui le composent. Cependant, on peut quand même répartir les travaux en deux groupes qui déterminent une chronologie. En effet, les critiques que l'on classe dans le groupe de ceux qui auraient tendance à rattacher le texte à un genre ont, en général, publié leurs travaux dans les années soixante et soixante-dix, alors que ceux qui insistent moins sur la nécessité de classer ou de rapporter ce texte à un genre précis ont écrit à la fin des années quatre-vingt et durant les années quatre-vingt-dix. Ce déplacement pourrait correspondre à une modification dans l'analyse d'une œuvre particulièrement complexe. Le premier groupe reste néanmoins très important pour notre travail parce qu'une partie de notre argumentation consiste à relever comment le témoignage est lié à l'épopée et à la tragédie, deux genres qui seront examinés à partir des théories d'Aristote. Nous incorporons une étude du drame telle que W. Benjamin l'analyse parce que même si cette perspective a été négligée par la critique, elle est essentielle en ce qui concerne *Les Tragiques*, où d'Aubigné lui-même fait la différence entre un spectacle qui ressortit à la tragédie et au drame. Le drame est donc lui aussi lié au témoignage, comme on le verra. Malgré les différentes définitions qu'ils utilisent pour ancrer leurs analyses génériques, il ressort que, pour la plupart des critiques, qu'ils appartiennent au premier ou au deuxième groupe, la présence de la perspective céleste est ce qui transforme

Les Tragiques soit en une épopée, soit en une tragédie.

Ainsi pour M. Soulié, la vision apocalyptique de la fin serait ce qui offre aux Réformés « la grande vision épique du triomphe des armées du Juste en même temps que la contemplation de la gloire de Dieu pour laquelle ils combattent⁶». De même, dans son étude sur le genre des *Tragiques*, J. A. Walker soutient que les éléments épiques, qui restent implicites et subordonnés aux éléments satiriques dans les premiers livres, deviennent dominants à partir du livre V, c'est-à-dire à partir du moment où les événements sont envisagés dans une perspective céleste⁷. Pour M. Hagiwara, le texte de d'Aubigné, qui défie depuis trois siècles toute tentative de la part du lecteur pour le pénétrer, peut néanmoins s'ouvrir à l'interprétation si on l'analyse comme une épopée, car il repose fortement sur le même type de contraintes qu'on observe dans les épopées plus classiques. Cependant, dès qu'il analyse les mécanismes qui sous-tendent l'épopée, M. Hagiwara reconnaît que dans *Les Tragiques* sont absents trop d'éléments nécessaires à une épopée conçue selon un modèle classique, comme la scène des assemblées, le banquet, la lutte des éléments⁸.

Aux remarques de M. Hagiwara, on peut ajouter pour finir celles de M. Madeleine Fragonard et de David Maskell. Ce dernier, qui analyse les

⁶Marguerite Soulié, *L'Inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 33.

⁷J. A. Walker, « D'Aubigné's *Les Tragiques*: A Genre Study », *A Canadian Journal of the Humanities*, XXXIII, (January 1964) : 109-124.

⁸Michio Peter Hagiwara, *French Epic Poetry in the Sixteenth Century*, Paris, Mouton, 1972, p. 181 à p.183.

épopées historiques entre 1500 et 1700, ne mentionne le texte de d'Aubigné que dans une note parce que la structure compliquée et peu systématique des *Tragiques* signifie que ce texte, qui ne répond à aucune définition générique précise, ne peut pas être analysé comme une épopée ⁹. Les observations plus récentes de M. M. Fragonard peuvent servir de conclusion à l'examen des études critiques qui ont abordé la question du caractère épique des *Tragiques*. Selon cette critique, le texte de d'Aubigné, contrairement au poème héroïque, est très peu narratif :

En place de narration, des écrits fragmentés, dont on peut plaider ou non qu'ils sont l'épopée du peuple de Dieu, mais qui ont des allures «historiales », [...] aux protagonistes divers ¹⁰.

Il ne s'ensuit pas qu'il faille renoncer à une étude des genres dans *Les Tragiques*, car M. M. Fragonard poursuit en se demandant à quel genre on peut rapporter le ton tragique employé dans le livre *Jugement* et en répondant que ce ton appartient aux livres prophétiques de la Bible. Cette remarque laisse entendre qu'une pluralité de genres est à l'œuvre dans *Les Tragiques* et semble impliquer que chaque livre, qui se rapporte à un style particulier, se rapporte aussi à un genre particulier. Les observations de M. M. Fragonard considèrent que le poème héroïque ne puisse être hétérogène. Quoi qu'il en soit, on constate le désaccord des critiques en ce qui concerne la possibilité de considérer *Les Tragiques* comme une épopée. En est-il de même lorsqu'il s'agit de se demander si ce texte est une tragédie?

⁹David Maskell, *The Historical Epic in France, 1500-1700*, London/Toronto, Oxford University Press, 1973, voir les premières pages de l'introduction.

¹⁰Marie-Madeleine Fragonard, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p.73.

Dans son étude, publiée en 1970, *The Poetry of Inspiration*, R. Regosin relève qu'au XVI^e siècle les deux genres – l'épopée et la tragédie – n'étaient pas incompatibles¹¹. Le mot « tragédie » venait tout juste de prendre le sens de pièce de théâtre, après avoir désigné un poème tragique¹². Néanmoins, R. Regosin poursuit son analyse en montrant que le texte de d'Aubigné, qui paraît fortement influencé par le texte de Jean de la Taille, *L'Art de la tragédie*, publié en 1572¹³, relève plus de la tragédie. D'Aubigné emprunterait à Jean de la Taille la théorie aristotélicienne du tragique, et plus précisément le concept de catharsis. Pour R. Regosin, quoique peu discutée, cette notion est employée dans *Les Tragiques*, surtout dans *Les Fers* où la scène du massacre est perçue à partir d'une perspective céleste¹⁴. Cela nous invite à considérer le texte comme une tragédie. En insistant sur la présence de d'Aubigné dans le texte, présence qui empêche de se distancier émotionnellement des événements, R. Regosin signale l'aspect tragique de ce texte. Nous étudierons cet aspect qui, à notre avis, est très important, car il signale la présence du témoin. Comme le souligne F. Chirpaz, le terme de « tragédie »

désigne une certaine forme de l'art dramatique, [...] il désigne également un événement malheureux qui fait irruption dans la vie de l'individu ou dans celle d'un peuple en écrasant la libre possibilité de disposer de sa vie ou de son destin. Le « tragique », quant à lui, se rapporte à l'une ou l'autre de ces acceptions de la tragédie, mais il

¹¹Richard Regosin, *The Poetry of Inspiration, Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970, p. 30-31.

¹²George Steiner, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993, p.25.

¹³*The Poetry of Inspiration, Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques*, p.39.

¹⁴*Ibid.*, p. 48.

exprime aussi une certaine tonalité de l'expérience et de la pensée: pour l'homme, une façon de se rapporter à l'expérience de son être dans la vie et, pour la pensée, une façon de comprendre cette expérience, de la penser de la dire¹⁵.

Cet aspect du tragique, souvent relié à la tragédie, avait déjà été mis en relief par André Tournon. Dès 1967, ce critique refusait de considérer la perspective surnaturelle comme une perspective épique : « [...] même dans cette zone glorieuse subsiste une zone d'ombre où se profilent vaguement les désastres des temps à venir, analogues à ceux du présent et peut-être pires¹⁶». Pour A. Tournon, le fait que la perspective céleste se double toujours d'« une perspective infernale », rappelant que « le triomphe des justes » reste éclaboussé de leur sang, interdit que « l'espoir dégénère en optimisme, la foi en pseudo-savoir¹⁷». La contribution d'A. Tournon, en montrant que les deux perspectives – céleste et terrestre – sont plus juxtaposées qu'opposées ou encore qu'elles se répondent, nous rapproche du témoignage. Enfin, G. Mathieu-Castellani et J. R. Fanlo ont récemment mis l'accent sur le vocabulaire propre au témoignage ainsi que sur la présence de d'Aubigné en tant que témoin plutôt que sur les genres.

G. Mathieu-Castellani ouvre son analyse en montrant que, dans *Les Tragiques*, la scène judiciaire, plaidoyer ou réquisitoire, informe la narration, orientée comme dans « le judiciaire vers la preuve, oscillant de la

¹⁵François Chirpaz, *Le Tragique*, Paris, PUF, 1998, p.4.

¹⁶André Tournon, « Le cinquième sceau », *Studi Francesi*, 1967 (32) : 273-281.

¹⁷ « Le cinquième sceau », p.278.

défense à l'accusation ¹⁸». Pour cette critique, la plupart des textes de d'Aubigné, hantés par la scène judiciaire, ne cessent d'attester, de contester, de protester, c'est-à-dire qu'ils ne cessent de témoigner. Mais G. Mathieu-Castellani ne montre pas en quoi consiste un témoignage; elle relève simplement le vocabulaire associé au témoignage. Plus proche de notre perspective, l'analyse minutieuse et délicate entreprise par J. R. Fanlo sur *Les Tragiques* ainsi que, comme il le dit lui-même, une « lecture heurtée » du texte parviennent l'une et l'autre à faire ressortir les différents discours à l'œuvre dans ce poème : discours épique et discours tragique¹⁹. Constamment J. R. Fanlo propose à son lecteur deux lectures parallèles, fondées sur deux communautés : une communauté nationale et une communauté mystique. Cependant, vers la fin de son texte, J. R. Fanlo montre que c'est la tragédie qui domine, car les martyrs, présentés comme des élus exécrés du corps social, ruinent l'épopée qui devient « une anti-épopée guerrière » : « aucune place n'est laissée à l'héroïsme guerrier. Un autre héroïsme le remplace : celui de chrétiens choisissant de mourir pour leur foi²⁰ ». Combattre pour sa foi est une action qui efface les marques de l'épopée. J. R. Fanlo conclut que *Les Tragiques* ressortissent à la tragédie, sous-entendu à une tragédie religieuse : « La tragédie est monstrueuse » ; « La tragédie fait voir. Elle provoque, elle met à nu²¹ ». La tragédie pour J. R. Fanlo est liée à la constante présence du témoin, présence qui est

¹⁸Gisèle Mathieu-Castellani, *Agrippa d'Aubigné, Le corps de Jézabel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 24.

¹⁹Jean-Raymond Fanlo, *Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, Paris, Honoré champion, 1990, p.24-26.

²⁰*Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, p.361.

²¹*Ibid.*, p.447.

contemporaine des événements narrés. Par ce biais, on est amené à la notion de témoignage qui, pour J. R. Fanlo, ne peut jamais être que singulier, ce que l'on développera au cours de ce travail. La conclusion de J. R. Fanlo soulève de nombreuses questions relatives au témoignage. Que signifie être un témoin? Pourquoi le témoignage ne peut-il être que singulier? Comment l'acte de témoigner se manifeste-t-il dans le texte? C'est à ces questions que notre travail se propose de répondre. L'étude de J. R. Fanlo fait date : même si les autres critiques ont tenu compte de la présence de d'Aubigné, présence que l'on ne peut pas ignorer de toute manière, elle lie cette présence à la question du genre. Cependant, si J. R. Fanlo conclut que *Les Tragiques* sont un témoignage, c'est plus à travers la figure de d'Aubigné qu'à travers une étude des genres; il utilise les notions d'épopée et de tragédie comme des éléments de sa démonstration sans jamais réellement les développer.

Une analyse des genres, comme nous nous proposons de le faire, permet de conceptualiser la notion de témoignage et de dégager certaines caractéristiques, certains grands traits qui peuvent appartenir à cette notion sans pour autant la figer dans une théorie. Bien qu'il semble évident pour la plupart des critiques que d'Aubigné est un témoin, aucun n'a analysé *Les Tragiques* comme un acte de témoignage. Aucun n'a relevé les qualités ou les caractéristiques qui permettraient de faire ressortir en quoi consiste un témoignage. En examinant *Les Tragiques* à partir de l'idée qu'ils peuvent être un témoignage, nous croyons ajouter aux travaux déjà effectués sur Agrippa d'Aubigné et apporter une contribution à la notion de témoignage, qui pourrait être appliquée à d'autres textes. Une analyse des genres nous permettra, en outre, de montrer que le témoignage n'est pas, comme le laisse

entendre la conclusion de J. R. Fanlo, seulement une tragédie mais qu'il est à la fois une tragédie, une épopée et un drame. Le témoignage, selon notre hypothèse, est inclusif : il intègre divers aspects de l'œuvre dont on n'a pas suffisamment mis en relief, nous semble-t-il, l'imbrication.

Afin de mieux faire ressortir ce que signifie un témoignage, nous nous proposons de faire une lecture non linéaire du texte, une lecture réfractée, c'est-à-dire contournée ou en forme de détour. J. R. Fanlo l'a fait avant nous puisqu'il termine son analyse des *Tragiques* avec *Les Feux*, le livre sur les martyrs, quatrième des sept livres qui forment le texte. Parce que J. R. Fanlo n'examine pas *Les Tragiques* à partir de la notion de témoignage, il ne se sent pas tenu de justifier l'ordre qu'il a choisi, qui ne suit pas le déroulement du poème. En ce qui nous concerne, nous sommes dans l'obligation de justifier tout au long de ce travail notre lecture « contournée». Notre étude commence *in media res* par *Les Feux*, c'est-à-dire qu'elle débute là où le travail de J. R. Fanlo se termine. Nous avons décidé de commencer de cette manière, d'une part, parce que d'Aubigné pratique lui-même une lecture de son propre texte qui le force à revenir sur ses pas : il se lit et se relit, corrige et recorrige au gré des événements ou de sa propre lecture, ce qui implique que son propre texte ne suit pas une progression chronologique, comme l'ont montré plusieurs critiques. D'autre part, cette démarche permet de mieux comprendre pourquoi le texte peut se lire comme un témoignage. Même si on peut expliquer les corrections de d'Aubigné par la trahison d'Henri IV, il n'en reste pas moins que, dans *Les Tragiques*, ce sont les martyrs et ceux qui furent massacrés, respectivement représentés dans *Les Feux* et *Les Fers*, qui dominent et font encore résonner le texte aujourd'hui plutôt que la geste des guerres de religion.

C'est le sens de l'exergue que nous avons mis au début de cette introduction. Si on commence avec le premier chant, *Misères*, document sous forme de tableaux des désastres des guerres de religion, le texte comme témoignage ne débiterait qu'à partir des *Feux*, les martyrs, ce qui explique pourquoi la notion de témoignage n'apparaît dans l'étude de J. R. Fanlo que dans la conclusion. Les premiers livres, *Misères* et *Princes*, peuvent être expliqués linéairement, mais leur signification apparaît plus clairement à partir des deux livres situés au milieu du poème. D'abord, parce que si on les analyse en premier, ils semblent ne pas appartenir à l'ensemble du texte; ensuite, parce qu'on aurait du mal à comprendre pourquoi d'Aubigné a transformé les guerres de religion en quelque chose de totalement monstrueux.

En effet, si on soutient que le texte est un témoignage, on doit se demander si une présence et une participation aux guerres est suffisante pour faire d'un texte un témoignage. La guerre par elle-même peut-elle constituer un témoignage si les valeurs guerrières, comme elles l'étaient encore au XVI^e siècle, sont des valeurs prisées? C'est ce que d'Aubigné laisse entendre tout au long de son texte lorsqu'il se plaint du « François aveuglé en ce siecle dernier / [qui] Est tout gladiateur et n'a rien d'un guerrier» (I, 1167-1168), ou lorsqu'il se plaint que les « Adiaphoristes ²², les prophanes mocqueurs, les trafiqueurs du droit de Dieu font monstre de leur douce vie, de leur recompense, et par leur esclat ont esbloui les yeux de nos jeunes gens que l'honneur ne pique plus, que le peril n'esveille point » (*Aux lecteurs*, 3). Ce qui transforme d'Aubigné en un témoin n'est pas seulement

²²Adiaphoriste signifie indifférent en religion selon les notes et variantes qui se trouvent aux pages 895-1107.

le fait d'avoir assisté et participé aux guerres, c'est aussi d'avoir rapporté le martyre de certains protestants et le massacre de la Saint-Barthélémy, massacre auquel il a survécu.

Les Tragiques sont fortement empreints de la culpabilité propre au survivant. D'Aubigné n'était pas présent lors des massacres et sa culpabilité, vécue dirait E. Lévinas, comme un surcroît d'exigence envers les disparus, devient *Les Tragiques*, un texte qui répond à ce qui est arrivé et répond pour ceux qui sont morts²³. Commencer au milieu nous permet d'incorporer non seulement le vocabulaire judiciaire lié au témoignage, mais aussi d'incorporer de nombreux éléments qui, rattachés au genre ou au thème, enrichiront et clarifieront la notion de témoignage. À la fin de notre cheminement, notre lecture rejoint celle, linéaire, de d'Aubigné : elle inclut une définition du témoignage tel qu'il est compris au sens biblique et expliqué par Emmanuel Lévinas²⁴. Une analyse du poème en tant que témoignage répond à certaines questions mais, comme on le verra dans notre conclusion, le témoignage ne peut être exhaustif.

*

L'approche utilisée pour présenter ce travail est hybride : elle utilise différentes perspectives – philosophique, historique, théorique, littéraire –,

²³Tous les textes d'Emmanuel Lévinas sont travaillés par la question de la responsabilité, substantif qui correspond au verbe répondre dans le sens de « répondre à » et « répondre de ». Nous nous sommes surtout inspirés du texte *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

²⁴Voir en particulier toute la dernière partie d' *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, à partir de p.206 jusqu'à p.264.

ce qui permet une interprétation historique et contextuelle du texte associée à une interprétation plus contemporaine. Comme on vient de le suggérer, le témoignage est lié à l'activité d'interprétation, laquelle s'inscrit dans le texte par la présence de d'Aubigné et par ses constantes interpellations au lecteur. Cela implique que le lecteur n'est pas libre de réduire le texte à ce qu'il souhaite y lire. En même temps, constamment interpellé par d'Aubigné, forcé de suivre l'activité d'interprétation et de négocier les significations du texte avec le témoin qui le prend à parti, le lecteur devient partie intégrante du texte et il doit à son tour s'interpréter et se réinterpréter. Le texte renvoie le lecteur à son présent. Ou encore, pour le dire avec P. Ricœur, dans cette lutte pour

la reconnaissance du sens, le lecteur et le texte sont chacun à leur tour familiarisés et défamiliarisés. Cette [...] dialectique relève ainsi de la logique de la question et de la réponse. Le passé nous interroge dans la mesure où nous l'interrogeons. Il nous répond dans la mesure où nous lui répondons²⁵.

La lecture dans un témoignage renonce à s'ériger en un système normatif et préfère un système de questions possibles²⁶. Cette confrontation entre texte et lecteur est ce qu'on appelle un dialogue, c'est-à-dire quelque chose qui renvoie à l'impossibilité de synthétiser. Chacun de nos chapitres peut être perçu comme une tentative pour répondre à la question du témoignage, laquelle à la manière des couches géologiques, se sédimente au fur et à mesure, mais dont chaque couche est différente.

²⁵Paul Ricœur, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 402.

²⁶*Temps et récit, 3. Le temps raconté*, p.300.

L'absence de définitions claires et précises de la part des critiques et la difficile théorie de l'allégorie de W. Benjamin nous ont poussé à écrire un court chapitre de théorie où sont explorées les notions de tragédie et d'épopée à partir de la *Poétique* d'Aristote, ainsi que la théorie du drame, c'est-à-dire la notion d'une lecture allégorique de W. Benjamin. La nécessité de parler du drame ou de le définir est, on l'a vu, provoquée par le fait que d'Aubigné lui-même revient incessamment sur la confusion du public qui, lorsqu'il assiste à un spectacle, prend le drame pour la tragédie et vice-versa. Le drame, au contraire de la tragédie, ne donne pas lieu à la catharsis. Ces définitions nous aideront à élaborer une définition du témoignage à partir des genres. Deux grandes questions sous-tendent ce chapitre. Quel est le rapport entre drame, épopée, tragédie et témoignage? Qu'est-ce qui dans le drame, l'épopée et la tragédie relève du témoignage?

Le chapitre deux, qui correspond à notre début *in media res*, dicté par la présence du drame, est une confrontation des deux genres, drame et tragédie, ainsi qu'une exploration du terme de « témoin » défini non pas seulement comme celui qui voit et qui entend, mais aussi comme celui qui, comme le martyr, est prêt à sacrifier sa vie, à mourir pour témoigner de ce qu'il croit. Le chapitre trois propose une analyse de la tragédie à partir du spectacle des massacres, selon la perspective d'Aristote. L'effet de catharsis sera examiné en détail afin de montrer que c'est en le subissant que d'Aubigné commence à se réinterpréter. Dans ce chapitre, on montrera aussi que *Les Tragiques* débutent « réellement », c'est-à-dire une deuxième fois, à partir de l'injonction de l'ange à d'Aubigné de retourner à sa moitié, c'est-à-dire de regagner son corps. À partir de cette injonction, nous

pouvons relire le début avec, en notre possession, une idée de ce que témoigner signifie : sortir les morts de l'oubli de la mort.

Entre les chapitres trois et quatre, nous avons inséré une petite digression sur la *Préface* et l'avis *Aux lecteurs*. Elle sert de conclusion aux deux premiers chapitres et d'introduction au suivant : elle débute par la possibilité de considérer d'Aubigné à la fois comme un héros tragique classique, Prométhée, et comme un héros tragique chrétien, Jésus. Le modèle classique – apporter une connaissance qui brûle – permet de montrer que le témoignage est une interruption de l'histoire des vainqueurs : il interrompt la possibilité de construire une histoire qui n'intègre pas toute l'histoire; le modèle chrétien permet aux protestants de se réconcilier avec le passé et, ce faisant, le témoignage est plus de l'ordre du pardon. Le chapitre quatre s'attache aux deux premiers livres, *Misères* et *Princes*; le premier est une description physique des ravages de la guerre et le deuxième, une protestation contre les rois devenus tyrans. Dans ces deux premiers livres, on observera un témoignage littéral dans lequel est mise en relief la nécessité de ne pas oublier le passé afin d'établir une identité. Dans ce long chapitre, on abordera la notion d'épopée en tant que possibilité de narration épique au quotidien, selon l'hypothèse qu'une des caractéristiques du témoignage consiste à être au présent. Ce chapitre est aussi consacré à la forme hétérogène du témoignage. Pour finir, on posera la question de la vérité que l'on examinera dans le chapitre suivant à la lumière de l'allégorie.

Notre étude de l'allégorie, qui empruntera beaucoup aux idées de W. Benjamin, fonctionne comme un intermède, une sorte de pause explicative pour explorer le rapport entre allégorie et témoignage ainsi que la nécessité

de l'allégorie et ses répercussions sur l'histoire. Dans ces quelques pages, notre question implicite est de savoir si d'Aubigné abandonne vraiment l'histoire terrestre. Le dernier chapitre fonctionne comme une tentative de réponse à notre question. Ce chapitre porte sur les deux derniers livres des *Tragiques*, *Vengeances* et *Jugement*; le premier aurait pu s'intituler «condamnation du passé », car il est un passage en revue historique et théologique de ce qui arrive à ceux qui se sont détournés de Dieu, et le second « la force de la justice », car il fait ressortir le jugement. Dans ce chapitre, le témoignage, examiné à partir des textes d'Emmanuel Lévinas, relève du prophétisme, c'est-à-dire qu'il est la réponse à l'appel de Dieu. Ici, on abandonnera la notion de témoignage littéral au profit de celle de témoignage exemplaire. Une autre caractéristique du témoignage serait donc la possibilité de s'élever à un niveau de généralité : l'histoire, qui s'adresse moins à une communauté particulière, se fait leçon ou exemple. Comme on le verra, cela ne retire rien à la singularité du témoignage. L'exemplarité du témoignage est libératrice dans la mesure où elle porte non plus sur une détermination à ancrer son identité dans un présent qui est une continuité du passé, mais dans un présent qui, lié à un passé pardonné, est anticipation du futur.

En se réinterprétant à la lumière de l'histoire, d'Aubigné découvre à la fin la « vérité » de ce qu'il est : à la fois être et paraître. On achèvera ce chapitre en montrant que ce changement implique un témoignage dans lequel Dieu témoigne de lui-même à travers le prophète, devenu récipient. Notre conclusion fera ressortir que la possibilité d'une vérité éternelle n'est aucunement séparée d'un contexte historique. À la fin, d'Aubigné montre que c'est au présent de celui qui vit que la vérité révélée ou divine fait sens.

La vérité est quelque chose que l'on vit. À la fin, le témoignage apparaît autant comme quelque chose que l'on rapporte (épopée) que comme quelque chose que l'on vit (tragédie); autant comme quelque chose pour quoi on se sacrifie (martyr; tragédie) que comme quelque chose pour quoi on se bat (soldat, épopée); autant comme quelque chose qui enseigne ou contient une morale qui vient du dehors pour aller au dedans (drame; allégorie) que comme quelque chose qui éduque ou contient une morale qui va du dedans vers le dehors (tragédie).

CHAPITRE 1

Les sources théoriques du témoignage

L'Europe se monstra: Dieu vid sa contenance
 Fumeuse par les feux esmeus sur l'innocence,
 Vid les publiques lieux, les palais les plus beaux
 Pleins de peuples bruyans, qui pour les jeux nouveaux
 Estaloyent à la mort les plus entieres vies
 En spectacles plaisans et feintes tragedies.
 (III, 613-618)

Introduction

Les interprétations souvent contradictoires des critiques soulèvent la nécessité de définitions. Comme les vers ci-dessus le montrent, d'Aubigné lui-même pose la question du genre. Qu'est-ce qu'une tragédie si le spectacle est défini comme une « feinte tragédie »? Si la tragédie est feinte, peut-on l'appeler un drame? Le drame, selon une définition aristotélicienne, subsume les différents genres du théâtre : tragédie, comédie²⁷. Dans ce travail, on retiendra plutôt la définition du drame selon W. Benjamin : un spectacle ostentatoire qui fait naître des sentiments de tristesse. Afin de faire ressortir ce que signifie pour d'Aubigné une « feinte tragédie », on ne

²⁷Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, chap III, 1448 a, p.104.

retiendra du vaste corpus théorique sur le drame et la tragédie que deux noms et deux textes. On se servira de la *Poétique* d'Aristote qui permettra de montrer comment est agencé l'effet cathartique dans *Les Tragiques*, effet qui empêche que la tragédie s'assimile à un drame. Pour la définition du drame, on utilisera le texte de W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, texte qui montre bien que le drame plus que la tragédie appartient au spectacle compris dans son sens aristotélicien de décor. W. Benjamin suggère que lorsque la tragédie devient un spectacle dans lequel la présence des spectateurs n'est plus exigée par la représentation, elle n'est plus tragédie, mais drame. Ces deux formes littéraires sont représentées dans le texte de d'Aubigné ou plutôt elles sont imitées par la narration. Il n'y a pas, au sens fort du terme, véritable imitation d'actions. Autrement dit, *Les Tragiques* peuvent être considérés comme un récit qui rapporte à la manière d'une épopée des actions, des histoires, qui contiennent des éléments de la tragédie et des éléments du drame.

1.1: Définition de la tragédie et de l'épopée selon Aristote

Le texte d'Aristote a fait l'objet d'innombrables commentaires, mais au XVII^e siècle, on commence tout juste à découvrir et à traduire la *Poétique* et à s'en servir comme base critique et théorique²⁸. Dans *Les Tragiques*, on repère quelques traces des règles aristotéliciennes. Par exemple, au moment

²⁸Emile Faguet, *La Tragédie française au XVII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p.32. Voir aussi *Renaissance Quarterly* et plus particulièrement les volumes XXVIII à XXXIII (1975 à 1980), qui publient par ordre alphabétique une bibliographie des auteurs du XVII^e siècle qui ont travaillé et commenté les ouvrages d'Aristote.

où dans *Les Feux*, d'Aubigné se pose la question du choix parmi les martyrs:

Veut-il faire le choix? Oses-tu bien eslire
 Quelques martyrs bien choisis, leur triomphe descrire,
 Et laisser à l'oubli comme moins valeureux
 Les vainqueurs de la mort, comme eux victorieux?
 [...]
 Que si Dieu prend à gré ces premices, je veux
 Quand mes fruicts seront meurs lui payer d'autres vœux,
 Me livrer aux travaux de la pesante histoire,
 Et en prose coucher les hauts faits de sa gloire.
 (IV, 29-45)

C'est la distinction que fait Aristote entre histoire et poésie: « la poésie dit le général, l'histoire le particulier²⁹». Afin de montrer comment d'Aubigné, qui semble conscient des règles, s'en écarte et pourquoi *Les Tragiques* sont un texte qui tantôt suit ou tantôt ne suit pas le modèle aristotélicien, il est nécessaire de reprendre brièvement les définitions d'Aristote. On ne s'attardera pas trop sur sa définition de l'épopée parce que, pour lui, la différence entre épopée et tragédie est moindre :« les éléments que contient l'épopée appartiennent à la tragédie³⁰». L'épopée diffère de la tragédie en ce qu'elle est narration plutôt qu'imitation directe. Cette différence implique que l'épopée utilise un langage qui relève plus de l'art du discours: elle utilise le mètre héroïque, le décasyllable³¹. Par implication, les dialogues dans la tragédie utilisent un langage plus direct. Encore, le fait que l'épopée soit narration lui permet de ne pas avoir à porter trop d'attention à l'unité

²⁹*Poétique*, chap IX, 1451b, p.117.

³⁰*Poétique*, chap V, 1449 b, p.110.

³¹On doit se rappeler que vers 1550-1555 le décasyllable cède la place à l'alexandrin qui devient le vers héroïque. *Les Tragiques* sont écrits en alexandrins.

d'action, c'est-à-dire d'être plus longue que la tragédie, qui doit rester brève:

Alors que dans la tragédie on ne saurait imiter plusieurs parties de l'action qui se déroulent en même temps, mais seulement la partie jouée sur scène par les acteurs, dans l'épopée, du fait qu'elle est un récit, il est possible de composer plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps, et qui, pour peu qu'elles soient appropriées au sujet, ajoutent à l'ampleur du poème : l'épopée a donc là un bon moyen de donner de la majesté à l'œuvre, de procurer à l'auditeur le plaisir du changement et d'introduire des épisodes dissemblables; le semblable, en effet, provoquant rapidement la saturation cause l'échec des tragédies³².

Dans la tragédie, l'unité d'action ne dépend pas tant de la présence d'un personnage unique que de la présence d'une action unique. Ces constatations ayant été faites, Aristote se concentre sur la définition de la tragédie. Elle est « une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions³³ ». Pour que ces émotions prennent place, il faut que les personnages ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait mauvais, mais les deux à la fois :

on ne saurait y voir ni des hommes justes passer du bonheur au malheur (car cela ne suscite ni frayeur ni pitié mais la répulsion), ni des méchants passer du malheur au bonheur (car c'est de toutes les situations, la plus éloignée du tragique: elle ne suscite ni sympathie, ni pitié, ni crainte), ni d'autre part un scélérat tomber du bonheur dans le malheur (ce genre d'agencement pourra peut être susciter la

³²*Poétique*, chap XXIV, 1459 b, p.147.

³³*Poétique*, chap V, 1449 b, p.109.

sympathie, mais ni pitié, ni crainte; car l'une – c'est la pitié – s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et l'autre – c'est la crainte – s'adresse à notre semblable, si bien que ce cas-là ne suscitera ni pitié ni crainte)³⁴.

L'ambivalence des personnages ajoute un effet de surprise et agit sur le spectateur de manière contradictoire. On note l'importance que revêt, pour Aristote, la catharsis si on la met en rapport avec ce qu'il dit du spectacle : « Quant au spectacle, s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique, car la tragédie réalise son effet même sans concours et sans acteurs³⁵». Autrement dit, la tragédie n'a pas besoin d'être représentation pour produire un effet. Cette dernière remarque est importante, car elle permet de concevoir qu'une tragédie puisse être représentée sans le spectacle qui doit plus à « l'art du décorateur qu'à celui des poètes³⁶». Elle permet d'envisager que la lecture d'une tragédie peut procurer les mêmes effets que son spectacle, ou encore que, lorsqu'elle est lue, le référent de la tragédie devient, comme celui de la narration épique, une réalité historique ou imaginaire³⁷. Comme le fait remarquer J. M. Schaeffer :

Tout récit peut se transformer en représentation. Je ne veux pas dire par là que les événements du récit peuvent être représentés, mais que le récit lui-même comme acte discursif peut être représenté, peut cesser d'être une narration pour devenir la représentation d'une

³⁴*Poétique*, chap XIII, 1452 b, p.35 et p.122.

³⁵*Poétique*, chap VI, 1450 b 20, p.113.

³⁶*Ibid.*, p.113.

³⁷Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil, 1989, p.91.

narration, cela par simple incarnation scénique du narrateur : on aura alors un poème dramatique consistant uniquement en une imitation de paroles³⁸.

Cette distinction concerne en particulier le texte de d'Aubigné. Il n'est pas écrit sous une forme purement théâtrale et ne propose pas une imitation directe des actions, mais il utilise plutôt le genre mixte que J. M. Schaeffer attribue à Platon; ce genre mêle narration et représentation, c'est-à-dire que le narrateur ou l'auteur y parle en son propre nom en énonçant des assertions sur les personnages, et que les personnages parlent et agissent eux-mêmes³⁹. *Les Tragiques* appartiendraient à ce genre à la fois narratif et mimétique et pourraient être considérés comme un texte dans lequel le narrateur rapporte les actions des personnages en même temps qu'un texte dans lequel de temps à autre les personnages parlent en leur propre nom.

1.1a: *Les Tragiques*, représentation et narration

Même si, pour J. M. Schaeffer, le genre mixte permet mieux de rendre compte de la forme de l'épopée, genre intimement lié à l'oralité, parce qu'il ne réduit pas la poésie épique seulement au mode narratif⁴⁰, nous avons décidé de conserver les définitions d'Aristote à cause de l'effet cathartique. Dans *Les Tragiques*, en outre, il semble que les discours sont plus des discours rapportés que des discours prononcés par les personnages. Il n'en reste pas moins que la présence de d'Aubigné, qui rapporte à la première

³⁸*Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, p.94.

³⁹*Ibid.*, p.89.

⁴⁰*Ibid.*, p.94.

personne un récit dont il est aussi le héros, permet de tenir compte de l'oralité à l'œuvre dans *Les Tragiques*. Représentation et narration, épopée et tragédie, *Les Tragiques* s'adressent de ce fait à une communauté visible, c'est-à-dire à laquelle d'Aubigné appartient, qui ne se constitue pas seulement au fur et à mesure de la lecture. Épopée, le texte s'adresse à une communauté qui est; tragédie, le texte convoque une communauté et s'adresse par le biais de la catharsis à chacun en particulier. Ensemble, ces deux communautés permettront de montrer que la communauté – qui est ce quelque chose pour quoi on n'a pas de nom ni de concept, quelque chose qui ressort de la communication – n'est pas un projet fusionnel ou l'intimité d'une communion mais la communication de quelque chose dans quoi l'on est en commun⁴¹. Ces remarques permettent de se demander s'il y a une différence au niveau de la communauté à laquelle s'adresse le texte lorsque, tragédie, il convoque une communauté ou lorsque, épopée, il raconte ou narre quelque chose. Plus précisément, est-ce que lorsque le texte est tragédie, il s'adresse en particulier aux protestants⁴² alors qu'épopée, il s'adresserait plus à toute la communauté française? Comment la tragédie convoque-t-elle une communauté? Cette convocation est-elle liée à l'effet de catharsis qui, selon Aristote, n'aurait pas besoin du spectacle pour être éprouvé ?

⁴¹ Nous reviendrons souvent sur cette notion dans ce travail, qui est inspirée par le livre de Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

⁴² Protestants, réformés et huguenots sont les mots de vocabulaire qui reviendront dans ce travail. Autant que possible, lorsque nous utilisons des textes du XVI^e siècle, nous parlerons de réformés ou de huguenots. Certains textes mettent ces noms avec une majuscule, d'autres ne le font pas. Lorsque nous ne citons pas directement, nous les écrirons sans majuscule.

1.1b: Le sens du retournement dans la tragédie

Pour Aristote, le spectacle est moins important parce que la séduction de la tragédie tient principalement à l'histoire, aux péripéties et à la reconnaissance : « Le principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie, c'est l'histoire qui est imitation d'action et à travers elle, imitation d'hommes en action ⁴³». C'est l'histoire ou l'action qui prime sur les caractères. Aristote divise l'histoire en parties qui sont la péripétie ou « le retournement de l'action en sens contraire », retournement qui permet la reconnaissance : «[elle] est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance» ; l'autre partie de l'histoire, c'est l'événement pathétique qui est « une action qui provoque destruction ou douleur très vive⁴⁴». On retient que le retournement est capital pour qu'il y ait tragédie, car sans lui, il ne peut y avoir catharsis, à savoir pitié ou crainte.

Historiquement, c'est le massacre de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572, qui provoque le retournement. Le massacre est un retournement, car il est précédé peu de temps auparavant par le mariage d'Henri de Navarre avec la fille de Catherine de Médicis, Marguerite. D'où le nom « les noces de sang⁴⁵». Véritable retournement, car de la fête où s'ébattaient ensemble huguenots et catholiques, on est passé pratiquement sans transition au carnage : des cloches qui sonnaient l'alliance, on est passé aux cloches qui

⁴³*Poétique*, chap VI, 1450 b 5, p.113.

⁴⁴*Poétique*, chap VI, 1452 a 30, p.120.

⁴⁵Madeleine Lazard, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Fayard, 1998, p.70.

sonnaient le tocsin⁴⁶. Dans *Les Tragiques*, ce retournement est mis en évidence par l'agencement des livres. En faisant suivre *Les Feux* par *Les Fers*, c'est-à-dire en faisant suivre le martyr par le massacre, d'Aubigné fait suivre le temps des Feux, heureux temps où « les juges iniques propagent à leur insu, de bûcher en bûcher, devant des foules grandissantes, l'illumination du message divin » au temps des Fers, temps malheureux qui abolit « dans l'obscurité des massacres et des guerres la mémoire des témoins du Christ⁴⁷ ». Comme on le verra, ce retournement qui est reconnaissance d'une certaine culpabilité envers Dieu conduit d'Aubigné à reconnaître sa propre culpabilité. Le texte de d'Aubigné ne s'arrête pas, comme dans une tragédie classique, au cinquième acte⁴⁸, c'est-à-dire à la scène des massacres, mais continue avec deux autres livres, *Vengeances* et *Jugement*. Pour certains critiques, la présence de ces deux livres est ce qui transforme le texte en une épopée. À notre avis, l'absence d'une fin historique ne transforme pas le texte d'une chose en une autre, mais continue à être représentation d'une narration sous les formes du drame et de la tragédie. Cependant, comme point de départ pour une réflexion théorique sur le drame, on tiendra compte de l'absence d'une véritable fin historique puisque *Vengeances* et *Jugement* reprennent au ciel la même histoire qui se joue sur terre.

⁴⁶Agrippa d'Aubigné, p.70.

⁴⁷Frank Lestringant, *La Cause des martyrs dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p. 61.

⁴⁸Jacques Peletier dans son chapitre sur la comédie et la tragédie insiste sur le fait que la tragédie contient cinq actes, « ni plus ni moins », dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, 303.

1.2: Le drame selon la perspective de W. Benjamin

Dans *Origine du drame baroque allemand*⁴⁹, Walter Benjamin remarque que l'absence d'une fin historique différencie la tragédie classique grecque du drame baroque. Il élabore sa théorie du drame baroque allemand à partir de l'étude de pièces de théâtre par des auteurs allemands du XVIIe siècle, mais aussi par des auteurs, comme Shakespeare ou Caldéron. Pour W. Benjamin, le terme de « baroque » quoique lié à une période spécifique – le XVIIe siècle allemand – est aussi lié à des caractéristiques – fragmentation, ruines, corps démembrés, tyrans, martyrs – qui permettent une théorie de l'allégorie qui n'est pas contingente à un moment historique donné. On peut s'en servir à toute époque et pour de nombreux textes. Mais il est essentiel de relever le contexte.

Pour W. Benjamin, le drame baroque naît dans un contexte où l'institution religieuse est détachée de la quête spirituelle, car s'en remettre comme les huguenots à la grâce de la foi, « c'est faire du domaine politico-temporel le lieu d'une épreuve sans rapport immédiat à la religion⁵⁰ ». C'est instaurer un sens rigoureux de l'obéissance à l'autorité; c'est aussi remplacer le sublime par la mélancolie. Pour cet écrivain, le drame baroque remplace la tragédie classique grecque qui est sublime parce qu'ambiguë. Les éléments présents dans le drame baroque soulignent le caractère transitoire de l'histoire des êtres humains et d'un point de vue théologique,

⁴⁹Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par André Hirt et Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985.

⁵⁰*Origine du drame baroque allemand*, p.150.

ils marquent la profonde rupture entre le monde profane, le monde des êtres humains et le monde sacré, le monde de Dieu. Ce n'est pas un hasard si la plupart des drames baroques ont été écrits par des protestants puisque, selon de nombreux critiques, ce sont eux qui ont rétabli la distance entre le monde matériel et le monde spirituel : la séparation entre ces deux mondes est particulièrement évidente dans le rejet par les protestants d'un système qui tend à lier le divin au matériel ou le visible à l'invisible⁵¹. Selon W. Benjamin, le drame baroque expose cette double structure : histoire matérielle et histoire spirituelle. Même s'il ne mentionne pas d'Aubigné, celui-ci appartient à la période dite baroque; en tant que protestant, il appartient au mouvement de la Réforme⁵². Autrement dit, d'Aubigné appartient à un moment où l'écart entre la Bible comme révélation de la parole divine et la Bible comme recueil de pratiques religieuses à observer est mis en relief⁵³. *Les Tragiques* reprennent cet écart entre la parole révélée et l'idolâtrie. Pour ce travail, on ne retiendra pas les nombreuses définitions du baroque⁵⁴, mais on tentera de comprendre pourquoi, pour W. Benjamin, la structure réversible et en contrepoint, c'est-à-dire dialectique, présente dans les drames baroques permet de faire ressortir le caractère rédempteur de l'histoire. Avant d'expliquer dans ses grandes lignes cette difficile

⁵¹Donald Kelley, *The Beginning of Ideology, Consciousness and Society in the French Reformation*, Cambridge (UK) and New-York, Cambridge University Press, 1981, p. 80.

⁵²Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954 rappelle que la période dite baroque va à peu près de 1580 à 1670, p.8.

⁵³Cet écart est constamment mis en relief dans *Œuvres choisies* de Calvin, édition d'Olivier Millet, Paris, Gallimard, 1995.

⁵⁴Voir le livre déjà cité de J. Rousset.

théorie, nous devons revenir sur nos pas et relever en quoi consiste cette tension entre visible et invisible ou matériel et divin.

1.2a: Ce que signifie être un poète protestant

Cette parenthèse est nécessaire pour essayer de démêler comment d'Aubigné, un huguenot, s'écarte, s'il s'en écarte, des principes calvinistes en écrivant *Les Tragiques*⁵⁵. La Réforme consistait notamment à montrer aux chrétiens de l'époque que leur refus de prendre connaissance de la Vérité inscrite dans la Bible, les poussait à inventer la religion, à l'idolâtrie⁵⁶. Cette tendance, comme le montre Calvin, était abusive, car elle pouvait conduire à se mettre à la place de Dieu⁵⁷. Par exemple, à l'image du Christ comme chef de l'Église s'était peu à peu substituée l'image du pape. Au lieu d'être les représentants de Dieu sur terre, les papes que les réformés appelaient « Anti-Christ » en arrivaient à le remplacer. C'est en partie cet abus qui a provoqué le désir d'une réforme au sein de l'Église. C'est ainsi que, peu à peu, les huguenots, comme on les appelait à l'époque, en sont venus à rejeter un système qui liait le divin à l'humain et qu'ils ont refusé la médiation du prêtre. Ce sont ces deux éléments – absence de médiation ainsi que soumission à la Bible – qui affectent le poète protestant.

⁵⁵Voir à ce sujet le texte de Catharine Randall Coats, *Subverting the System, d'Aubigné and Calvinism*, Kirksville, Missouri, Sixteenth Century Journal Publishers, 1990.

⁵⁶*Origine du drame baroque allemand*, p.150. Les ouvrages qui traitent de cette question sont très nombreux et pour cette raison on s'en tient aux *Œuvres choisies* de Calvin, *op. cit.*

⁵⁷Calvin, *Œuvres choisies*, p.12.

Pour les calvinistes, écrire signifiait ne pas utiliser sa propre parole, mais paraphraser la parole révélée de la Bible. Bien que le poète fût toujours considéré comme quelqu'un de divinement inspiré, il n'en restait pas moins que, pour les huguenots, l'inspiration était plus redevable au Saint-Esprit et que, pour eux, la reconnaissance que le poète est celui qui forge des fictions poétiques devenait problématique⁵⁸. D'Aubigné, sur terre, est inspiré par Melpomène, muse de la tragédie, ce qui s'explique par le fait que, sur terre, le public est considéré comme païen : il ne voit pas la tragédie et semble plus assister à un drame; au ciel, d'Aubigné est inspiré par le Saint-Esprit et, là on le verra, il se rapproche de plus en plus d'une lecture qui ne dévie pas trop de la Bible, c'est-à-dire qui utilise le langage dépouillé et plutôt abstrait que prône Calvin⁵⁹. Les réformés, en refusant la médiation de l'Église pour l'interprétation de la Bible, remettent en question l'autorité extérieure et, ce faisant, remettent en question la tradition non seulement religieuse, mais aussi littéraire.

Si le texte est sanctionné par Dieu ou l'Esprit-Saint, si la première autorité est celle de Dieu, peu importe qu'il soit sanctionné par les institutions. Le texte de d'Aubigné est à peine médiatisé par les institutions: Henri IV avait lu en manuscrit une partie des *Tragiques*, mais il faut se rappeler qu'ils sont publiés (1616) après la mort du roi (1610). Le poète protestant se libère des contraintes génériques de manière beaucoup plus éclatante que le poète catholique si, par exemple, on compare *La Franciade*

⁵⁸*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p.29.

⁵⁹Calvin, *Œuvres choisies*, p.15.

de Ronsard avec *Les Tragiques* de d'Aubigné⁶⁰. Cette libération vis-à-vis des institutions religieuses ou des rois qui résonne dans le texte est aussi promise au lecteur. Autrement dit, l'accent sur le lien direct entre Dieu et soi pouvait facilement devenir un principe révolutionnaire de légitimation puisqu'il émancipait le savoir et la connaissance des autorités extérieures⁶¹. L'autorité n'est plus donnée à l'avance, elle devient un produit de l'écriture. En même temps, ce qui ressort des *Tragiques* est plus une tension entre une autorité extérieure – autorité institutionnelle – et une autorité intérieure – celle que l'on reçoit directement de Dieu – qu'une libération. D'Aubigné travaille cette tension à travers l'utilisation de différents genres comme le drame, l'épopée et la tragédie. Autorisé ou lu par le roi, le texte peut être lu comme une épopée et une tragédie; non lu par le roi, il devient une épopée, une tragédie et un drame, c'est-à-dire, pour nous, un témoignage. Ce qui implique aussi que d'Aubigné est un témoin complexe. Cette tension, tension entre visible et invisible, révèle pour W. Benjamin, une structure allégorique.

⁶⁰Dans *The Historical Epic*, D. Maskell montre que Ronsard suivait de trop près et plutôt passivement les traces des anciens poètes, p.72. Dans *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Honoré Champion, 1995, Jacques Bailbé souligne dans une étude comparative entre Lucain et d'Aubigné la forte créativité de ce dernier et parle des *Tragiques* comme d'un texte qui, tout en empruntant aux autres, est une création sans équivalent exact dans la poésie du XVIe siècle, p.40.

⁶¹Voir par exemple l'introduction de Robert Weinmann, *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1996, p.1-22.

1.2b: L'histoire comme allégorie

Pour W. Benjamin, si l'allégorie est reconnue comme la loi stylistique du drame baroque, ce n'est pas simplement en tant que technique ludique de figuration imagée, mais parce que l'allégorie est une forme qui permet de représenter la « Vérité » et que cette vérité se dévoile progressivement dans l'écart entre le nom et la chose ou l'image et sa signification⁶². Comme le suggère la lecture des textes de W. Benjamin par Angela Cozea, ce n'est que démembrés que les phénomènes prennent part à « l'unité authentique de la vérité : dans le démemberement de leur fausse unité, les phénomènes se soumettent aux concepts⁶³ ». Opposée au symbole qui signifie un concept universel et qui incarne l'être des choses, l'allégorie atteint le concept par une progression successive de signes, mais dont la signification est toujours donnée de l'extérieur⁶⁴. Pour W. Benjamin, l'allégorie est dialectique, elle met en rapport deux plans de valeurs sans les synthétiser et cette double structure permet de montrer la *facies hippocratica* de l'histoire⁶⁵. Lire une œuvre de manière allégorique serait reconnaître qu'elle inscrit dans sa présentation fragmentée et pleine d'images de ruines, l'écart entre le monde humain, éphémère et transitoire, et celui, éternel, de Dieu. C'est aussi réinscrire l'histoire des êtres humains à l'intérieur d'une histoire orientée vers une signification qui ne s'arrête pas aux événements. Cela ne veut pas

⁶²*Origine du drame baroque allemand*, p.178.

⁶³Angela Cozea, *La Fidélité aux choses, Pour une perspective benjaminienne*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1996, p. 23.

⁶⁴*Origine du drame baroque allemand*, p.177.

⁶⁵*Ibid.*, p.178.

dire qu'une lecture allégorique relativise les événements, mais plutôt qu'elle permet une certaine exemplarité. Cette exemplarité est évidente dans la structure réversible et double de l'allégorie, car

tous les accessoires de la signification, précisément parce qu'ils renvoient à d'autres objets [chaque personnage, chaque objet, chaque combinaison peut en signifier n'importe quelle autre] acquièrent une puissance qui les rend incommensurables aux choses profanes et les fait accéder à un plan supérieur, et qui parfois va même jusqu'à les sacraliser. Dans la vision allégorique, le monde profane est en même temps élevé et abaissé ⁶⁶.

La possibilité de retournement ou de transformation est ce qui permet de parler du caractère rédempteur de l'histoire.

1.2c: La structure allégorique des *Tragiques*

Les Tragiques présentent une structure en contrepoint : à une description des tyrans dans le livre *Princes* répond en contrepoint celle des martyrs dans *Les Feux*; à *Vengeances* qui relate historiquement et bibliquement l'histoire de ceux qui furent punis par Dieu répond *Jugement*, livre qui dévoile la fin d'un chrétien : l'enfer pour les pécheurs et le royaume des cieux pour les bienheureux; à *Misères* qui est une description à partir de la terre du résultat dévastateur des guerres de religion répond *Les Fers* qui reprend le même thème, mais cette fois à partir d'une perspective céleste. Ces livres ne s'opposent pas les uns aux autres. Plutôt ils se répondent les uns aux autres et cet écho peut être expliqué comme une tentative de faire apparaître la vérité. Séparés, fragmentés, les livres ne font apparaître

⁶⁶Origine du drame baroque allemand, p.187.

qu'une partie de l'histoire, mais ensemble, ils donnent une totalité qui n'est jamais synthétisée et font apparaître une ou la vérité de l'histoire. La structure allégorique permet de comprendre le texte de d'Aubigné qui « ne souffre rien d'entier, veut tout voir en morceaux » (V, 329), car elle fait voir l'histoire à partir de deux perspectives : celle de la terre, païenne et destructrice, celle aussi de l'opresseur, et celle du ciel : celle où est inscrit le salut pour les victimes. C'est dans *La Chambre dorée* que toute la structure en contrepoint est réunie allégoriquement.

On peut lire *La Chambre dorée*, livre allégorique, comme un moyen plaisant de communiquer une leçon de morale, l'allégorie étant, selon Ronsard, un moyen pour faire entrer « au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvaient comprendre, quand trop ouvertement on leur découvrait la vérité⁶⁷ ». Dans ce cas, l'allégorie ne comporte pas trop de secrets, elle est plutôt révélatrice. On peut aussi lire l'allégorie comme un moyen de dissimulation. Enfin, on peut la lire comme un voile, comme un moyen de dire des choses qu'on ne peut pas autrement dire ou qui ne peuvent pas être facilement exprimées :

When things perfectly clear seem obscure, it is the beholder's fault. To a half-blind man, even when the sun is shining its brightest, the sky looks cloudy. Some things are naturally so profound that not without difficulty can the most exceptional keenness in intellect sound their depths; like the sun's globe, by which, before they can clearly discern it, strong eyes are sometimes repelled. On the other hand, some things, though naturally clear perhaps, are so veiled by the artist's skill that scarcely anyone could by mental effort derive sense from them; as the immense body of the sun when hidden in clouds cannot be exactly located by the eye of the most learned astronomer.

⁶⁷Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, p.467.

That some of the prophetic poems are in this class, I do not deny ⁶⁸.

On peut donc lire ce livre comme un moyen pour d'Aubigné de se prémunir contre des charges d'hérésie par l'Église ou des charges de républicanisme par les rois ou comme un moyen qui ne cache pas ce qu'il dit, telle la vérité ou le soleil, puisque ce qui est dit n'apparaît sombre qu'à ceux qui sont à moitié aveugles. À un autre niveau, ce livre permet de lire *Les Tragiques* comme un texte qui détruit certains mythes. Ainsi J. R. Fanlo dans une étude sur les dates des livres, *Princes* et *La Chambre dorée*, suggère que d'Aubigné ajoutait à son texte et le remaniait en fonction des événements. Assimiler comme le fait d'Aubigné les dates 1572 – la Saint-Barthélemy – avec 1598 – la signature de l'Édit de Nantes – et 1611 – l'ouverture de l'assemblée de Saumur afin d'obtenir pour les protestants plus de places de sûreté – dans le même discours de la Paix (III, 68-78), c'est, écrit J. R. Fanlo, « balayer tout le mythe de la restauration de la monarchie par Henri IV ⁶⁹ ». Placées dans le livre allégorique, ces retouches, qui fragmentent, démembrant et brisent l'interprétation, indiquent que d'Aubigné utilise la forme de l'allégorie pour en quelque sorte empêcher la formation de discours mythiques.

Selon la théorie de W. Benjamin, l'allégorie, malgré sa recherche

⁶⁸Cet extrait est de Boccace, *The Genealogy of the Pagan Gods*, cité dans Isabel Rivers, *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*, London and New-York, Routledge, 1994, p. 167.

⁶⁹ « Les dates de *Princes* et de *La Chambre dorée* » par Jean-Raymond Fanlo dans *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Études réunies par M. Madeleine Fragonard et Madeleine Lazard, avec le concours de C. G. Dubois, J. R. Fanlo, F. Lestringant, M.-H. Prat, G. Schrenck, A. Tournon, Genève, Slatkine, 1990, p.28-34.

d'universalité, demeure toujours dans le particulier, au contraire du symbole qui retrouve toujours une certaine totalité. Le symbole est signe des idées et ce faisant il donne à voir le sens de l'histoire alors que l'allégorie est un signe qui, en plongeant dans l'abîme qui sépare l'image de la signification, désigne et expose l'histoire comme histoire des souffrances du monde⁷⁰.

L'histoire dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort. Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci nulle liberté symbolique de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à l'empire de la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle⁷¹.

La forme allégorique donc ne restitue pas l'histoire comme ce qui s'est « réellement » passé, mais plutôt la restitue sous la forme d'un témoignage, quelque chose de fragmenté. Comme on vient de le voir au sujet des dates dans *La Chambre Dorée*, elle extrait des moments qui sont séparés de leur signification et, pour reprendre l'expression de W. Benjamin, elle les pétrifie. La forme allégorique regarde passé et présent et n'y voit qu'une même chose : un champ de ruines, un désert pétrifié⁷². C'est exactement ce qui se passe dans le texte de d'Aubigné où, souligne J. R. Fanlo, « le passé contamine le présent et rien ne change: les débauches, les dévoiements spirituels, la dégénérescence de la monarchie, les menaces sur les fidèles⁷³».

⁷⁰ *Origine du drame baroque allemand*, p.178.

⁷¹ *Ibid.*, p.179.

⁷² *Ibid.*, p.189.

⁷³ «Les dates de *Princes* et de *La Chambre dorée* », p.34.

Redit brièvement, la forme allégorique ne peut que difficilement être mythique dans la mesure où, toujours ancrée dans le particulier ou le fragment, elle empêche un discours synthétisé ou qui forme une totalité. Elle laisse toujours ouvert l'abîme. Et cela, pour offrir une hypothèse, peut-être parce que ceux qui utilisent cette structure ne font pas partie du point de vue officiel, mais font partie, comme d'Aubigné, des marginalisés. Dans *Les Tragiques*, l'histoire n'est pas écrite du point de vue des vainqueurs, mais de celui des victimes. L'abjuration d'Henri IV signifiait pour les protestants la fin de l'espoir d'être reconnus politiquement, c'est-à-dire publiquement ou officiellement, malgré l'Édit de Nantes⁷⁴. Dans *Les Tragiques*, l'abîme entre les choses et leur signification, c'est aussi l'abîme entre les guerres et les massacres et leur signification; c'est l'abîme entre le divin et le matériel – le visible et l'invisible, l'oral et l'écrit. D'Aubigné travaille cet abîme, en témoigne sous les formes génériques du drame, de la tragédie et de l'épopée.

1.2d: D'Aubigné, allégoriste

D'Aubigné, allégoriste, est celui qui détient le sens caché des choses, il est le prophète qui parle par parabole :

Les allégories vieillissent, parce que leur caractère choquant fait partie de leur essence. [...] [L'objet] n'a d'autre signification que celle

⁷⁴De nombreux critiques ont noté que d'Aubigné ne se faisait guère d'illusions sur le message de paix et de tolérance contenu dans l'Édit. Les remarques de d'Aubigné dans son texte *Histoire Universelle* laissent entrevoir sa pensée : « La paix fut mieux reçue des peuples qu'on n'eût estimé, mais surtout pour l'opinion que les plus avisés tenaient qu'elle était avantageuse aux catholiques et ruineuses aux réformés », cité dans *l'Édit de Nantes* par Thierry Wanegefflen, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 28.

que lui donne l'allégoriste. [...] Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose. Il parle ainsi d'autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture⁷⁵.

Allégoriste pour l'histoire sur terre et prophète pour celle au ciel, d'Aubigné parle souvent mystérieusement. Comme on vient de le voir, l'allégorie comporte de nombreux niveaux d'interprétation. Ces différents niveaux mettent en relief la présence hétérogène du public : certains comprendront le sens caché, d'autres ne seront pas aveuglés par la vérité et pour quelques-uns ce sera une plaisante fable. D'Aubigné souligne constamment cette présence d'un public pluriel. Ce faisant, il nous oblige à nous demander à qui s'adressent *Les Tragiques*, cet « Heureux livre qui en deux rangs / Distingue la troupe ennemie / En lasches et en ignorans » (*Préface*, 52-54).

1.2e: Le lecteur des *Tragiques*

Selon la Bible, Jésus à qui l'on demandait pourquoi il parlait en paraboles aurait répondu :

À vous le mystère du royaume de Dieu a été donné; mais à ceux-là qui sont dehors tout arrive en paraboles, afin qu'ils aient beau voir et n'aperçoivent pas, qu'ils aient beau entendre et ne comprennent pas, de peur qu'ils ne se convertissent et qu'il ne leur soit pardonné⁷⁶.

Comme le suggère F. Kermode, l'interprétation par saint Marc des paroles

⁷⁵*Origine du drame baroque allemand*, p.197.

⁷⁶Saint Marc: 4:11-12.

de Jésus est agressive et demande à être adoucie⁷⁷. Jésus ne pouvait que désirer que la foule fasse partie du royaume de cieux. Si donc il parle en paraboles, c'est pour mieux se faire comprendre par ceux qui préfèrent une histoire à une doctrine qui, elle, s'adresse aux apôtres. Ou bien les histoires sont obscures pour damner ceux qui sont à l'extérieur; ou bien ceux du dehors peuvent entrevoir un sens mais un sens qu'ils ne comprendront pas. Dans chaque cas, écrit F. Kermode, la conclusion est mélancolique⁷⁸. La plupart des critiques ont noté la présence de deux lecteurs, de deux publics dans *Les Tragiques*, mais comme pour les paroles de Jésus, ce serait aller trop vite que de conclure que d'Aubigné parle en paraboles ou allégoriquement pour exclure ceux qui sont à l'extérieur, soit les catholiques. Pourquoi la conclusion demeure-t-elle mélancolique? Est-ce parce que le royaume des cieux n'est pas promis à tout le monde ou parce que la signification demeure cachée? Ou est-ce parce que il n'y a pas de possibilité d'une rédemption totale?

1.2f: La rédemption de l'histoire

D'Aubigné conserve tout le long de son texte l'écart mélancolique entre damnés et élus, entre drame et tragédie, mais dans cet écart s'inscrit la possibilité de rédemption. Celle-ci se situe au niveau d'une histoire écrite à partir d'une perspective qui redonne aux victimes leur histoire et une voix. Rédemptrice, l'histoire de d'Aubigné, car elle refuse de refouler le passé et

⁷⁷Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On The Interpretation of Narrative*. Harvard, Harvard University Press, 1979, p.27-32.

⁷⁸*The Genesis of Secrecy*, p.32-33.

l'avenir de ce passé dans l'oubli, d'où l'insistance de l'écrivain sur la mémoire. L'espoir dans le drame baroque, c'est la possibilité d'interrompre l'histoire officielle. Rédemptrice aussi parce que d'Aubigné impose le silence aux voix des vainqueurs ou des oppresseurs. Mais on pense que la rédemption appartient aussi aux vainqueurs puisque l'histoire inversée leur renvoie un statut de victimes. Dans *Les Tragiques*, dépossédés de leur histoire, les oppresseurs en recevant la possibilité de se voir et de voir l'histoire autrement, de se comprendre et de comprendre l'histoire autrement, reçoivent la possibilité d'agir autrement. Revendiquer, comme le fait d'Aubigné, la part des victimes, c'est revendiquer la nécessité de conserver l'histoire dans sa totalité et sa vérité; c'est aussi réclamer le droit à une identité qui ne soit pas mythifiée : comme le proclamait Renan, la construction d'une nation homogène exigeait que chaque citoyen français ait oublié le massacre de la Saint-Barthélemy⁷⁹. Le texte de d'Aubigné est un constant appel contre cette malhonnêteté. Parce que *Les Tragiques* sont un témoignage, ils prennent aussi le point de vue des vainqueurs, c'est-à-dire qu'ils font cohabiter à la fois le drame et la tragédie, une tragédie qui emprunte aux notions de la tragédie classique grecque, mais qui, entre les mains de d'Aubigné, devient une tragédie chrétienne. Pour W. Benjamin, le drame est différent de la tragédie classique mais il relève encore de la tragédie et du poème héroïque parce qu'il traite de choses comme la mort, la guerre, les rois, les tyrans, la lamentation. Nous terminons notre étude théorique en nous attardant à la différence entre la mort telle qu'elle est perçue dans une tragédie classique et la mort telle qu'elle est représentée

⁷⁹Ces idées sont tirées de l'article de Peter Van Deer, « The Victim's Tale », in *Violence, Identity, and Self Determination*, edited by Hent de Vries and Samuel Weber, Stanford, Stanford University Press, 1997, p.188.

dans un drame. Cette distinction nous aidera à l'analyse des *Feux* et des *Fers*.

1.2g: Mort authentique et mort inauthentique

Que ce soit dans la tragédie classique ou dans le drame, le sacrifice ou la mort est expiation de la faute. Dans la tragédie, cependant, la mort apparaît plus authentique car, selon W. Benjamin, elle signifie la fin de quelque chose et le début de quelque chose d'autre :

La vie tragique est la vie la plus ici-bas de toutes; c'est pourquoi sa limite vitale fusionne toujours avec la mort. Pour la tragédie, la mort – la limite en tant que telle – est une réalité toujours immanente, inextricablement liée à chacun de ses événements. La mort, en tant qu'elle donne sa forme à la vie tragique, est une fatalité individuelle; il n'est pas rare qu'elle entre dans le *Trauerspiel* au titre de fatalité collective.[...] Si le héros tragique dans son immortalité ne sauve pas sa vie, mais seulement son nom, les personnages du *Trauerspiel* ne perdent dans la mort que leur individualité et le nom dont elle est dotée, mais non la force vitale qui habite ce rôle⁸⁰.

Dans la tragédie, le moment où le héros meurt est le moment d'un accomplissement : tous les événements qui sont arrivés précédemment ou jusqu'au moment de la mort acquièrent à ce moment une signification. Ce moment est sublime, car paradoxal : tout est accompli au moment où tout cesse. Dans le drame, par contre, la mort du personnage n'accomplit rien, car sa mort ne laisse pas une signification qui puisse être reprise, mais une présence spectrale⁸¹. La mort du héros dans la tragédie est comprise comme

⁸⁰*Origine du drame baroque allemand*, p.145.

⁸¹*Origine du drame baroque allemand*, p.146.

la possibilité de se dégager du mythe, ce que W. Benjamin indique en soulignant que le silence du héros à la fin est la consécration de sa victoire sur le mythe, compris dans le sens de tradition, mais d'une mauvaise tradition, une tradition qui ne permet pas de répliquer à l'événement mais seulement de le répéter, de le dupliquer si on peut le dire ainsi, alors que dans la tragédie la tradition est une réplique : « Et la tragédie, qui apparemment était consacrée au jugement du héros, devient le procès des Olympiens, au cours duquel il [le héros] porte témoignage et proclame, contre la volonté des dieux, « l'honneur du Demi-Dieu »⁸² ». Le moment de rédemption dans la tragédie intervient au moment du sacrifice, car la mort du héros, son sacrifice, enseigne à la communauté le respect et la gratitude envers cette parole dont le héros lui fait don⁸³. C'est comme si le sacrifice du héros, en permettant à la communauté de reconnaître qu'elle est assujettie à un temps ancien, à un temps mythique, à un temps qui n'est pas celui du présent, mais celui d'une répétition infernale, la libérait de ce temps. Le sacrifice du héros arrache les uns et les autres à leur propre fable. Il signale à la fois un commencement et une fin : fin parce qu'il s'agit d'un acte expiatoire « offert aux dieux, gardiens d'une loi ancienne » ; commencement, car acte de substitution, où s'annoncent des contenus nouveaux de la vie du peuple⁸⁴.

Dans le drame, la mort est aussi la seule façon d'obtenir une rédemption. Mais comme elle n'accomplit rien, il est difficile de se dégager

⁸²*Ibid.*, p.116.

⁸³*Ibid.*, p.115.

⁸⁴*Ibid.*, p.113.

du mythe et d'une mauvaise tradition. L'histoire continue sur le mode de la répétition : au ciel ou en enfer, les personnages se retrouvent et règlent à nouveau leurs comptes. C'est là que le *Trauerspiel* refoule les victimes de ses meurtres⁸⁵. Même sous terre, ils demeurent les ennemis de ceux qui les ont envoyés à la mort. C'est parce que le drame, au contraire de la tragédie, ne se clôt pas sur une décision, « si incertaine soit-elle », qu'il contient répétition du procès⁸⁶. L'action ne progresse pas. Qu'ils soient martyrs ou tyrans, les personnages du drame sont tous des personnages dramatiques qui n'ont rien à voir avec les héros de la tragédie. Les moments principaux sont repris, comme le dit W. Benjamin, ornés d'arabesques gratuites qui ressemblent aux premières, « comme si on pouvait augmenter la beauté d'une statue en doublant le nombre des plus élégants de ses membres de marbre⁸⁷ ». Ces remarques laissent entendre que, pour W. Benjamin, le drame qui privilégie l'ornement, l'image sur l'expression, est un spectacle où la catharsis n'intervient pas. Il ne convoque pas de communauté. La mort inauthentique, c'est-à-dire l'histoire répétée au ciel, implique de manière générale que l'on a affaire à un drame plutôt qu'à une tragédie. Pour montrer ce qu'est un drame, la conclusion de W. Benjamin exclut : elle élimine et expulse les éléments qui ne relèvent pas de la tragédie classique. Notre conclusion est différente, car nous n'analysons pas la structure générale des *Tragiques* comme un drame, mais comme un témoignage. Le drame est, ici, considéré comme un cas particulier au même titre que la tragédie et l'épopée. Ce qui nous permet d'être plus inclusive.

⁸⁵*Origine du drame baroque allemand*, p.145.

⁸⁶*Ibid.*, p.146.

⁸⁷*Ibid.*, p. 145.

1.2h: Conclusion des sources théoriques

Il est difficile de résumer la thèse de W. Benjamin, mais on peut dire que la figure de l'allégorie permet de montrer que le monde humain, monde des apparences, est un monde sans véritable unité. Ce qui unit les uns aux autres, ce sont les apparences, le monde que d'Aubigné critique, à savoir le monde du courtisan. D'un point de vue plus général et plus théologique, l'allégorie, en soulignant l'absence de lien entre le nom et la chose, attire aussi l'attention sur la distance entre le créateur et sa créature. On peut ajouter qu'elle est une forme qui respecte cette distance. Par rapport au symbole qui montre l'être des choses immédiatement, elle est beaucoup plus humble. Et puisqu'elle est une figure réversible, elle transforme l'histoire terrestre des vainqueurs; elle représente leur victoire comme un moment, quelque chose de temporaire et de passager. Autrement dit, elle permet d'écrire l'histoire des vaincus qui sont, en fait, les vainqueurs lorsque l'histoire n'est plus considérée dans sa forme fragmentée, mais dans sa totalité. D'où la nécessité des deux derniers livres, *Vengeances* et *Jugement*. Considéré de manière générale, le drame contient à l'intérieur de sa structure sa propre résolution. Considérée de manière particulière, la résolution dans *Les Tragiques* est un processus qui réclame autant l'effet de catharsis (la tragédie) que la narration des événements (épopée), que l'allégorie ou la vérité de l'histoire (drame). Désormais, c'est à un niveau particulier que l'on analyse les différences entre les différents genres.

La différence entre drame et tragédie telle qu'elle est élaborée par W. Benjamin est importante, car même si l'un et l'autre privilégient la nécessité de l'expiation, la signification de la mort est totalement différente : dans la

tragédie, elle est le signe de la fin et le début de quelque chose; dans le drame, elle n'annonce rien. Cette absence, on le verra, est ce qui permet de conclure que le drame est un spectacle ostentatoire, purement esthétique dans la mesure où il donne à voir quelque chose, mais ne requiert pas, comme une tragédie, que les spectateurs jugent ce qu'ils voient. Comme on l'a vu, le drame pour W. Benjamin est une écriture, une narration, ce qui nous autorise à le rapprocher à la fois de l'épopée, mais aussi de la tragédie qui peut être lue. Par ce biais, on rejoint Aristote pour qui la différence entre épopée et tragédie est minime : il semble que, pour lui, l'épopée soit une tragédie narrée et la tragédie une épopée montée en spectacle. Pour Aristote donc, la tragédie et l'épopée présentent dans des formes différentes plus ou moins le même contenu. Il ne s'étend pas sur les effets émotifs de l'épopée mais insiste sur l'effet ambigu de la catharsis, ce qui nous permet de déduire que l'effet de l'épopée sera différent sur le lecteur. Cet effet qu'Aristote passe sous silence, devient dans le drame, la mélancolie, la tristesse. On peut rapprocher la conception du drame chez W. Benjamin avec celle de l'épopée chez Aristote si on dit que l'épopée, qui est narration d'événements, est une répétition de ces événements, d'où un effet de tristesse plutôt que l'effet de purgation, propre à la tragédie.

Pour W. Benjamin, le contenu du drame est très différent de celui de la tragédie quoique l'un et l'autre ne puissent pas être analysés d'un point de vue purement esthétique, car ils contiennent chacun à leur manière une forme d'expiation ou une certaine moralité. Dans la tragédie, la moralité qui est exprimée par l'action du héros n'est pas explicite. C'est l'effet de catharsis sur le spectateur qui la rend visible. Le drame est un spectacle qui n'encourage pas l'effet cathartique, car il maintient le spectateur dans le

monde des apparences. Ces observations nous ramènent à la notion d'Aristote pour qui la tragédie peut exister sans le spectacle compris au sens de décor, mais ne peut pas exister sans la notion de catharsis. L'effet cathartique de la tragédie est un effet qui somme le spectateur. Ambigu, il fonctionne pour le spectateur comme une expiation au sens chrétien du terme. Les passions (péchés) du spectateur sont expiées à la suite d'un spectacle où il éprouve à la fois de l'horreur et de la pitié. L'expiation pour le spectateur de la tragédie classique et chrétienne, c'est plus que, la prise de conscience qu'il ne peut pas ou ne doit pas agir comme le héros, c'est la nécessité ou l'obligation de rapporter l'histoire du héros, qui, par sa mort, l'a libéré d'un mode de pensée mythique. C'est ainsi que l'on peut dire que, dans la tragédie, le spectateur est un témoin actif alors que dans le drame, il serait plus un témoin passif, un observateur.

Le spectateur assiste à un spectacle où on ne lui demande rien d'autre que sa présence corporelle. Cela n'empêche pas qu'il y ait une moralité, mais celle-ci est incluse dans l'histoire; elle est contenue dans la narration; elle est donnée au spectateur-lecteur qui n'a pas à la chercher par lui-même. Ces différences entre le drame et la tragédie rendent difficile une synthèse et mettent en relief la raison pour laquelle *Les Tragiques* sont un texte qui se prête mal à une analyse purement formelle. En même temps, une analyse formelle est indispensable pour dégager la forme que peut prendre un témoignage. La juxtaposition des genres est nécessaire sinon le témoignage serait incomplet. En faisant parler le drame et la tragédie conjointement, d'Aubigné fait ressortir l'abîme qui les sépare – la tragédie relève du monde sacré et le drame du monde païen; il fait aussi ressortir l'abîme qui sépare l'homme de Dieu. À la fin, il y a une résolution. D'Aubigné, en obéissant à

Dieu, a obéi à l'impératif du témoin : il a écrit un témoignage.

Le témoignage serait donc, à la manière d'un drame et d'une épopée, une narration et, comme une tragédie, qui est imitation directe, il serait aussi un acte. Le témoignage est expiation : comme dans un drame et une épopée, l'acte d'expiation fait partie de l'histoire racontée; comme, dans une tragédie, il se manifeste par un sacrifice. Ceci implique que le témoignage exige, comme dans la tragédie, un contact plus ou moins direct entre spectateur et héros, contact qui impose une certaine responsabilité au spectateur : il est convoqué pour juger des actions du héros; comme dans le drame, le témoignage présente au lecteur des actions, des événements déjà interprétés. Le témoignage contient un enseignement en divertissant et en émouvant.

À la question donc que l'on posait au début de ce chapitre, à savoir qu'est-ce qu'une « feinte tragédie »?, on peut désormais répondre que, pour d'Aubigné, la tragédie est feinte lorsqu'elle devient purement spectacle, un simple divertissement, un jeu. Et comme on va le montrer, il donne à la tragédie une origine divine et au drame une origine païenne. En agissant ainsi, il montre des personnages qui ne s'opposent pas tant à Dieu qu'aux dieux de la terre : les tyrans. L'origine divine de la tragédie implique qu'on la regarde avec les yeux de l'esprit plutôt que, comme dans une tragédie d'origine païenne, avec les yeux du corps. C'est le drame que l'on regarde dans *Les Tragiques* avec les yeux du corps. Bien que dans *Les Tragiques* drame et tragédie se côtoient continuellement, ils apparaissent néanmoins dans une forme moins fragmentée dans *Les Feux* et *Les Fers*. On les analysera séparément en commençant par *Les Feux*, qui, selon la

perspective de W. Benjamin, relève plus du drame et qui, selon celle de d'Aubigné, est plus une tragédie.

CHAPITRE 2

Les Feux ou les martyrs « tesmoins sans reproches » (III, 673)

Montalchine, l'honneur de Lombardie, il faut
Qu'en ce lieu je t'esleve un plus brave eschafaut
Que celui sur lequel, aux portes du grand temple,
Tu fus martyr de Dieu et des martyrs l'exemple.
(IV, 619-623)

Nous avons décidé d'entreprendre ce travail par *Les Feux* pour plusieurs raisons que nous exposons ici succinctement. D'une part, parce que c'est dans ce livre que les termes témoins et témoignage reviennent le plus fréquemment⁸⁸. Mais, comme nous l'avons déjà dit, quoiqu'important, le vocabulaire n'est qu'une partie de notre argument. D'autre part, c'est l'incompréhension d'un certain public face au spectacle des martyrs qui déclenche la tragédie, car elle incite Dieu à parier avec Satan. Cette incompréhension est aussi celle de d'Aubigné dont le point de vue dans ce livre n'est pas encore un point de vue révélé, mais un point de vue limité. Pour que d'Aubigné lui-même puisse saisir ce qu'est une tragédie, pour qu'il

⁸⁸Nous avons consulté *A Concordance to Agrippa D'Aubigné: Les Tragiques* de Keith Cameron, Exeter, University of Exeter, 1982 et *Concordance des Tragiques* par Kaoru Takahashi, Tokyo, Éditions France Tosho, 1982. Ni l'un, ni l'autre ne mentionnent le mot « témoin » qui pourtant revient fréquemment dans le texte et surtout dans le livre IV.

puisse à son tour témoigner, il lui faut d'abord assister à un spectacle dans lequel la tragédie n'est pas évidente. Enfin, dans *Du Devoir Mutuel des Roys et des Subjects*, d'Aubigné, en écrivant que le martyr précède les représailles, offre la possibilité d'une lecture critique de son texte qui n'est pas obligatoirement linéaire, mais qui peut débiter au milieu par *Les Feux*:

Or le ciel tesmoignera pour jamais que tant qu'on a fait mourir les reformez par les formes de justice, quelque inique et insupportable qu'elle fust, tant qu'ils se sont veu condamner par le throne de leurs Roys et sous leurs autorités et formes publiques, ils ont tendu les gorges et n'ont point eu de mains; mais quand l'autorité publique s'est convertie en insolence, et le magistrat lassé des feux a jetté le cousteau és mains des peuples, et par les tumultes et grands massacres de France a osté le visage venerable de la Justice et a fait mourir au son des trompettes et des tambours le voisin par son voisin, qui a peu deffendre aux miserables d'opposer le bras au bras et le fer au fer, et prendre d'une fureur sans justice la contagion d'une juste fureur [...] ⁸⁹.

Cette citation montre l'ordre des événements : le martyr intervient avant les guerres de religion. Ces lignes sont instructives en ce qui concerne le statut du martyr. Le martyr est quelqu'un qui est jugé devant un tribunal et qui, jugé coupable, est « légalement » mis à mort. Même si, comme d'Aubigné le révèle dans *La Chambre dorée*, les martyrs sont jugés par ceux qui « le faux nom de l'Eglise prennent » (v. 596), même si le jugement apparaît faux, il demeure un jugement, car ces juges que « la loy leur defend de juger une vie » (v. 602) n'utilisent pas des couteaux mais de « meurtrières harangues » (v. 598). Cependant, en criant « Crucifie » (v. 601), ces juges prouvent qu'ils sont moins justiciers que sacrificateurs et attirent l'attention sur l'aspect sacrificiel de l'acte des martyrs. Ils ne rendent pas la justice,

⁸⁹ *Du Devoir Mutuel des Roys et des subjects* dans *Œuvres*, p.482.

mais demandent un sacrifice. Même si d'Aubigné pense que la mort du martyr est injuste, elle procède d'une décision légale. Le sang du martyr, pour reprendre en la modifiant quelque peu la terminologie de René Girard, n'est pas versé criminellement mais légalement ou rituellement surtout si son considère l'acte du martyr comme la répétition d'un acte primordial et originaire⁹⁰: le geste de Jésus-Christ. Dans ce cas, le sacrifice du martyr qui tend la gorge est considéré par les magistrats, comme par d'Aubigné qui fait suivre *Les Feux par Les Fers*, comme un remède contre le désordre. Pour d'Aubigné, il semble que, modelé sur le sacrifice de Jésus, le sacrifice du martyr soit une tragédie, mais aussi un drame. Drame dans la mesure où le spectacle du martyre est véritablement ostentatoire pour un certain public. C'est donc au niveau du public que l'on pourra déterminer si le spectacle du martyr est un drame ou une tragédie. Ensemble, ces deux genres permettent de dévoiler à qui d'Aubigné s'adresse. On les analysera d'abord séparément puis alternativement lorsqu'on parlera du public. Dans un premier temps et à l'aide de la théorie de W. Benjamin, on tentera de montrer ce qui du martyre appartient au drame et à la tragédie. Ensuite ces éléments seront analysés à partir de la présence du spectateur.

2.1: Le martyr : un personnage dramatique

Pour W. Benjamin, le martyr ne peut jamais être un héros tragique et cela pour plusieurs raisons que l'on exposera rapidement et que l'on développera au fur et à mesure. D'abord, parce que la quête du martyr est une quête spirituelle, détachée des institutions. Ensuite, parce que sa faute

⁹⁰René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 78.

n'est jamais morale et finalement, parce qu'il n'approche jamais la mort avec crainte, mais plus comme un stoïcien. Soit encore, pour ce critique, le modèle du martyr n'est pas le Christ de la Passion, mais celui du Christ-Roi.

2.1a: La quête spirituelle

S'en remettre, comme les huguenots à la grâce de la foi, c'est, pour W. Benjamin, remplacer le sublime par la mélancolie⁹¹. Pour ce dernier, le martyr ne peut jamais être un héros tragique parce qu'au lieu de se détourner de Dieu, il se tourne vers lui. À partir de ce regard tourné vers Dieu, on comprend pourquoi le martyr ne peut jamais être quelqu'un de sublime si on définit le sublime par la démesure, ou encore par une audace de vivre et par une détermination à aller au-delà de ses limites. La mélancolie que provoque le spectacle du personnage du drame baroque provient de la tentative de trouver une satisfaction en dehors de la vie, du refus de se résigner au manque de satisfaction alors que, dans la tragédie, le héros est sublime car, dans son audace de vivre, il réalise que « le monde, la vie sont impuissants à nous procurer aucune satisfaction, véritable, [...]; telle est l'essence de l'esprit tragique; il est donc le chemin de la résignation⁹²».

Même si le martyr, comme le héros tragique, passe par l'épreuve de la mort, le chemin qui mène à cette épreuve est différent. Pour le héros tragique la vie est une épreuve qui n'empêche pas le vouloir-vivre. La résignation, c'est renoncer à être le maître de sa vie ou de sa mort; c'est la

⁹¹ *Origine du drame baroque allemand*, p.150.

⁹² *Ibid.*, p.118.

prise de conscience que la vie est fragile, mais en même temps c'est la résignation : c'est-à-dire le refus d'abandonner la vie; la capacité de se donner tout entier à elle. Pour le martyr, c'est le contraire, car le drame met en relief le renoncement chrétien « du vouloir-vivre, l'abandon joyeux du monde, dans la conscience de sa vanité et de son néant⁹³ ». Ainsi lorsque le martyr s'écrie :

O Dieu! Quand tu voudras cette charongne prendre
 Par le fer à morceaux ou par le feu en cendre,
 Dispose, Ô Eternel; il n'y a nul tombeau
 Qui à l'œil et au cœur ne soit beau s'il t'est beau.
 (IV, 897-900)

On ne peut s'empêcher d'être d'accord avec W. Benjamin. En se traitant de charogne qui vient du latin *caro* (chair), le martyr, qui se regarde de l'extérieur, se regarde comme s'il était déjà mort, comme s'il avait déjà quitté son corps. Il n'accorde aucune importance à la chair qui sera mise au tombeau. Les mots du martyr sous-entendent une critique des pratiques des reliques⁹⁴, et s'opposent à l'importance qu'on accordait au rituel des funérailles : « Mais à quoy pour les corps ces despenses estranges » (VII, 460)? En ajoutant « dispose », le martyr dévoile que la vie ou la mort ne lui appartient pas. Est-ce encore un sacrifice si le martyr n'approche pas la mort à reculons et en frissonnant devant sa puissance⁹⁵, mais au contraire l'appelle? Et l'appelle-t-il parce que sa mort, au contraire de celle du héros

⁹³*Origine du drame baroque allemand*, p.119.

⁹⁴Voir la partie intitulée «Traité des reliques » dans *Œuvres choisies* de Calvin, p.185-248.

⁹⁵*Origine du drame baroque allemand*, p.121.

tragique, n'est pas l'expiation d'une faute?

2.1b: La faute du martyr

La faute dans le drame des martyrs n'est pas tragique, pour W. Benjamin, car elle n'est pas morale : elle relève du statut de la créature qui est née souillée de la faute originelle⁹⁶. Cette malédiction, transmise depuis Adam et Ève et qui se transmet de génération en génération est une faute – on naît coupable et on le sait – mais elle n'est pas morale dans la mesure où elle n'est pas à découvrir. Dans la tragédie, il y a aussi transmission de culpabilité, mais le héros, s'il naît coupable, ne le sait pas d'avance. Ce n'est que peu à peu lorsque sa liberté est brisée par la vie ou les événements qu'il prend conscience de sa faute. Pour W. Benjamin, cette faute devient un bien, car le personnage en prend l'entière responsabilité. Pour cette raison, il est héroïque. On ne peut pas vraiment dire que le sacrifice des martyrs est expiation d'une faute originelle : il meurt pour sa foi. La mort du martyr peut apparaître scandaleuse, mais jamais tragique, car elle ne contraint pas la pensée à l'impuissance : la foi donne une certitude qui empêche de se poser la question tragique du pourquoi⁹⁷. De plus, le sacrifice n'est jamais une dette, car pour un protestant du XVIe siècle la grâce et la foi sont perçues comme des dons gratuits de Dieu. Ainsi parle d'Aubigné dans sa méditation sur le PSEAUME XVI :

Mais sur tout le Pseaume xvi, s'attache à cette preuve dès le

⁹⁶ *Origine du drame baroque allemand*, p.90.

⁹⁷ *Le Tragique*, p.92.

commencement jusques à la fin, amplifiant les graces vraiment gratuites, que Dieu ne confere point aux siens, si non les ayant très chers⁹⁸.

Mourir pour Dieu, c'est mourir pour quelqu'un qui, en assurant la vie éternelle, assure que la mort physique n'est qu'une étape. Aussi la mort pour un chrétien apparaît comme une délivrance. L'âme qui était emprisonnée dans le corps rejoint son lieu, Dieu, et ce faisant elle obtient la possibilité de pénétrer le mystère des choses. L'acte du martyr – témoigner par sa mort de l'amour qu'il porte pour Dieu – ne serait donc pas un don gratuit, car sa mort acceptée avec dignité est l'assurance de son élection. Pour les protestants, Dieu a donné gratuitement le don de la la grâce et de la foi. Elles ne sont gratuites que jusqu'à un certain point puisqu'ils peuvent être appelés à témoigner de ces dons et cela peut exiger le sacrifice de leur personne. La mort est un retournement dans la mesure où, en libérant l'âme, elle révèle une certaine vérité, mais ce retournement n'est pas abrupt comme dans la tragédie classique puisque les martyrs vivent sur terre comme s'ils étaient déjà morts. Peut-on parler de sacrifice tragique dans la mesure où la mort du martyr est une confirmation de son élection? Est-ce pour cette raison que le martyr approche plus la mort comme « un stoïcien radical qui s'illustre à l'occasion d'une rivalité entre prétendants à la couronne ou d'un débat religieux au bout duquel l'attendent le supplice et la mort⁹⁹»?

⁹⁸*Meditations sur les Pseaumes*, dans *Œuvres*, p.558.

⁹⁹*Origine du drame baroque allemand*, p.74.

2.1c: Le martyr: un nouveau Socrate?

Le martyr stoïcien est celui qui, à l'encontre du héros tragique qui est passionné, est modéré, raisonnable, soit un sage. Il est celui qui accepte de plein gré la mort, comme Socrate. Ainsi, la mort apparaît souvent subordonnée aux paroles de ceux qui, comme Coligny ou Montalchine, font des longs discours, des longs prêches ou sermons sur la signification de la religion réformée :

Mes freres en amour, et en soin mes enfans,
 Vous m'avez escouté des-ja par divers ans
 Preschant et enseignant une vive doctrine
 [...]
 Amis, vous me voyez sur le sueil du repos
 Ne pleurez pas mon heur:car la mort inhumaine,
 A qui vaincre la sçait ne tient plus rang de peine
 [...]
 Or je voy qu'il est temps d'aller prouver par moy
 Les propos de ma bouche [...].

(IV, 647-913)

La mort du martyr, à la manière de celle de Socrate, est précédée d'un discours qui a pour effet de distinguer le vrai du faux :

O chrestiens, choisissez : vous voyez d'un costé
 Le mensonge puissant, d'autre la vérité
 [...]
 Soyez libres ou serfs sous les dernieres loix
 Ou du vray ou du faux. Pour moy, j'ai fait le choix
 Viens Evangile vray, va-t'en fausse doctrine

(IV, 699-705)

Est-ce que ce sont vraiment les discours qui permettent de partager le vrai

du faux, le mal du bien? Ou bien est-ce plutôt le sacrifice qui permettrait de représenter ce partage? On ne peut pas oublier que le martyr, au contraire de Socrate, ne se donne pas la mort lui-même, même si en criant : « l'âme n'est pas liée » (IV, 570), il semble penser avec lui que « ce qui fait l'identité de chacun, lui vaut un nom et requiert priorité de souci et de culture, n'est rien d'autre que son âme¹⁰⁰ ». Est-ce que, comme avec Socrate, les discours prononcés au moment de mourir annulent les sentiments tragiques de crainte et de pitié? Le lecteur-spectateur peut-il, comme Phédon, dire : « La pitié en effet ne me pénétra pas, comme si j'assistais à la mort d'un ami, car cet homme [...] me paraissait heureux en ses discours comme en son attitude, tant il mourut sans crainte et noblement¹⁰¹ »? Les martyrs de d'Aubigné ne suivent pas rigidelement le modèle que décrit W. Benjamin et cela, peut-être, parce que pour le martyr le renoncement à la vie est véritablement un sacrifice alors que, pour le stoïcien, il est plus de l'ordre du détachement. Le stoïcien renonce à quelque chose (la vie) à laquelle il n'attache pas beaucoup de valeur. Le renoncement du chrétien, au contraire de celui de Socrate, s'affirme comme bien à la fois « au sens où le renoncement perdrait sa signification si ce bien nous était indifférent et au sens où le renoncement contribue à accomplir la volonté de Dieu qui, précisément, affirme la bonté de ce type de bien auquel on renonce : la santé, la liberté, la vie¹⁰² ». Mais que ce soit le stoïcien ou le martyr, l'un et l'autre meurent pour une cause: la vérité. D'Aubigné ne s'inspire pas totalement de L'Ancien Testament,

¹⁰⁰Platon, *Phédon*, Paris, Pocket, 1994, p.42.

¹⁰¹*Phédon*, p.55.

¹⁰²Charles Taylor, *Les Sources du moi, la formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998, p. 283.

modèle qui semble, pour W. Benjamin, être ce qui détruit la tragédie, car le Christ y est représenté comme un Christ-Roi plus que comme un Christ de la Passion.

W. Benjamin justifie son analyse du drame des martyrs à partir du fait que ces drames empruntent plus à L'Ancien Testament qu'au Nouveau. S'inspirer du Nouveau Testament, c'est suivre le Christ de la Croix, le Christ de la Passion; c'est suivre un modèle qui ne recourt pas à la sagesse du langage, modèle qui réduirait la Passion du Christ. Le langage de la Croix est en effet folie¹⁰³. S'inspirer de L'Ancien Testament, c'est s'inspirer de sujets historiques où l'accent est plus mis sur une rédemption historique, sécularisée¹⁰⁴, que celle, on pourrait dire, accomplie par le Christ de la Passion, plus universelle, car elle est accomplie pour tous les temps et tous les hommes. Le Christ dans les drames baroques serait un Christ-Roi décrit non pas comme un rédempteur universel, mais comme n'importe quelle majesté¹⁰⁵.

2.1d: Le Christ-Roi

Dans *Les Tragiques*, la quête spirituelle est intimement liée à une quête politique, religieuse et sociale. En France, comme en témoigne d'Aubigné dans *Misères*, les huguenots se donnent deux traditions chrétiennes qui sont, l'une, justifiée à partir de *L'Ancien Testament*,

¹⁰³Épître aux Corinthiens:1:1-18.

¹⁰⁴*Origine du drame baroque allemand*, p.79.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 73.

tradition qui n'est pas séparée des institutions, et l'autre, justifiée à partir du Nouveau Testament, soit des premiers chrétiens. Est-ce à dire que ce n'est que lorsque d'Aubigné puise dans la tradition du Nouveau Testament, de « l'Eglise dans son enfance » que l'on peut montrer que la quête du huguenot est une quête plus spirituelle qu'institutionnelle? Puiser dans L'Ancien Testament semble au premier abord se référer à une tradition qui permet des représailles et donne l'espoir de devenir un peuple ou une nation:

Ce volleur acharné, cet Essau malheureux
 Faict degast du doux laict qui doit nourrir les deux,
 Si que, pour arracher à son frère la vie,
 Il mesprise la sienne et n'en a plus d'envie
 Mais son Jacob, pressé d'avoir jeusné meshui
 [...]
 A la fin se defend, et sa juste colere
 Rend à l'autre un combat dont le champ est la mere.
 (I, 103-110).

Jacob est celui qui est béni par Dieu; il est aussi celui qui a usurpé à son frère la bénédiction du père. Il est surtout celui à qui Dieu promet une nation, une terre, un pays. D'après la Bible, au terme d'une lutte d'où Jacob ressort blessé, Dieu dit à ce dernier : « On ne t'appellera plus Jacob mais Israël, car tu as été fort contre Dieu et contre les hommes tu l'emporteras¹⁰⁶». L'histoire de Jacob devient l'histoire d'Israël. À partir de cette tradition, les huguenots apparaissent plus comme les soldats de Dieu, ceux qui vont renaître pour détruire « bien-tost quelque prince mi-more » (VI, 862). On peut comprendre pourquoi, pour les protestants français, L'Ancien Testament était un modèle important. Il contient la promesse historique et

¹⁰⁶Genèse: 32, 29.

divine d'être le peuple Élu¹⁰⁷. Sans identité officielle, mais avec la possibilité d'en posséder une grâce à Henri de Navarre, la promesse d'une rédemption collective et historique n'était pas complètement utopique. La rédaction des *Tragiques* (1577) commence au moment où la possibilité qu'Henri de Navarre devienne le roi de France s'affirme de plus en plus¹⁰⁸. Se désigner comme étant le nouveau peuple d'Israël, c'est se désigner comme un peuple particulier ancré dans une histoire particulière. Utiliser le modèle du Nouveau Testament serait affirmer une rédemption qui transcende les identités particulières¹⁰⁹.

Lorsque d'Aubigné puise dans la tradition de L'Ancien Testament, le huguenot apparaît plus comme un soldat de Dieu et comme tel il se bat.

¹⁰⁷ Voir par exemple le texte d'Anthony Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, UK, Blackwell, 1986, p.118-120. Voir aussi Erich Auerbach qui, dans *Figura*, Paris, Belin, 1944, p.59, explique bien qu'à partir du moment où on a commencé à interpréter L'Ancien Testament comme préfigurant Le Nouveau ou la venue du Christ, l'histoire juive de caractère national était estompée. Auparavant, L'Ancien Testament représentait l'histoire du peuple d'Israël.

¹⁰⁸ Dès 1577, les gains des protestants dans le Sud de la France étaient assez importants pour qu'Henri de Navarre se lance dans une offensive en 1580, afin d'accroître sa puissance. Et dès 1584, Henri de Navarre est reconnu comme le légitime héritier d'Henri III; *The Age of Humanism and Reformation* by A.G Dickens, London, Prentice-Hall International Inc, 1977, p. 223-225.

¹⁰⁹ E. Auerbach montre bien dans *Figura* comment, grâce à l'interprétation figurative, la religion est devenue plus universelle. De son côté, René Girard dans *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 192, offre une interprétation similaire à partir de l'analyse d'un passage de l'Évangile selon saint Luc dans lequel Jésus, à qui on a demandé d'arbitrer entre deux frères, répond : « Mon ami, qui m'a établi pour être votre juge ou régler vos partages » (Lc 12, 13-14). De ce passage, R. Girard conclut que Jésus était très différent de Moïse. Même si l'un comme l'autre étaient chargés d'une mission divine, celle de Moïse était plus celle d'un libérateur national alors que celle de Jésus ne l'est plus.

Lorsqu'il puise dans la tradition de l'Église primitive ou du Nouveau Testament, le huguenot apparaît comme un témoin de Dieu et comme tel il est martyrisé. En grec *martus* veut dire témoin. Est-ce que le témoin de Dieu est celui qui révèle, par ses actions – son sacrifice – la vérité? Et est-ce que le soldat de Dieu est celui qui se bat pour la vérité? Est-ce que cela suppose qu'il faut d'abord que la vérité soit révélée pour que l'on puisse ensuite se battre en son nom? La vérité est catastrophique, car c'est elle qui donne lieu au retournement : des *Feux* on passe aux *Fers*. Du temps des martyrs, on passe au temps des massacres.

Le martyr est, comme on l'a vu, celui qui tend la joue. Dans ce cas pourquoi d'Aubigné ouvre-t-il *Les Feux* avec l'enseigne d'Israël : « Voici marcher de rang par la porte doree / L'enseigne d'Isarel dans le ciel arboree / Les vainqueurs de Sion [...] » (v. 1-3)? En subordonnant le modèle des martyrs à l'enseigne d'Israël, d'Aubigné transforme-t-il le témoignage des martyrs? C'est un peu comme si, davantage que de témoigner pour l'amour et par amour de Dieu, ils témoignaient plus pour que Dieu les venge. Comme s'il s'agissait moins d'un témoignage des paroles de Dieu que d'un témoignage des actions possibles de Dieu. Peut-on être un témoin-martyr et en même temps un soldat? Jésus, le « roy des Rois » (IV, 472) et « l'héritier d'un royaume et l'unique d'un Roy » (III, 584), est-il représenté comme n'importe quelle majesté? Est-il mis au même niveau que David, le roi d'Israël? Est-ce que cela implique qu'Henri IV, qui devait être le nouveau roi d'Israël, le nouveau roi de France, est mis au même niveau que David ou Jésus? Avec d'Aubigné, il faut tenir compte des révisions qu'il a apportées à son texte après la trahison d'Henri IV, mais en même temps comment peut-on interpréter les reproches adressés au Prince de Navarre : « Prince,

comment peux-tu celui abandonner / Qui pour toi perd cela que tu ne peux donner» (II, 615-616)? Ces paroles ne sont pas très éloignées des dernières paroles de Jésus : « Père, pourquoi m'as-tu abandonné »?

Selon le schéma qui donne priorité au modèle de L'Ancien Testament et à celui d'un Christ-Roi, on peut dire, avec M. Soulié, que *Les Tragiques* sont un texte qui raconte à la manière d'une épopée l'histoire d'un petit peuple qui se bat désespérément pour le triomphe de la vérité¹¹⁰. Logiquement, on doit d'après ce schéma conclure que le désir de d'Aubigné est que l'on retienne de son histoire, l'histoire particulière d'un peuple à un moment donné. Ce serait pour cette raison que d'Aubigné introduit les martyrs sous l'enseigne d'Israël. Il refuse de raconter une histoire qui retirerait aux événements leur particularité; il s'oppose à une histoire qui ne rattacherait pas la vérité aux événements historiques. En plaçant les martyrs des *Feux* sous l'enseigne d'Israël, d'Aubigné montre que leur cause – mourir pour sa foi – et leur quête spirituelle ne sont, ni l'une ni l'autre, séparées d'une quête plus historique et nationale.

Une fois que les martyrs sont au ciel, une fois qu'ils réapparaissent dans *Les Fers*, est-ce que l'on peut dire que la quête identitaire est abandonnée? Pour J. R. Fanlo, une fois que les martyrs sont au ciel, il ne peut plus y avoir d'épopée alors que, pour M. Soulié, ce serait le contraire puisque l'acte des martyrs permet, on va le voir, d'homogénéiser le petit peuple protestant. Pour qu'il y ait rédemption, pour que l'histoire soit rédemptrice pour tous les protestants, on a besoin du modèle du Christ-Roi

¹¹⁰L'Inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné, p.33.

et du modèle du Christ de la Passion. En effet, si les martyrs sont représentés avant ceux qui se battent, avant ceux qui sont massacrés, c'est-à-dire avant ceux qui ont péché, c'est parce que c'est sur eux que repose une rédemption d'ordre christologique, c'est-à-dire plus générale. L'acte des martyrs est le premier pas vers une histoire rédemptrice, car innocents, le sang qu'ils versent est un sang purificateur : « On vint des feux aux fers; lors il s'en trouva peu / Qui, de lions aigneaux, vinsent du fer au feu » (IV, 715-716). On peut aller des *Feux* aux *Fers*, mais on ne peut pas aller du fer au feu. Le sang des martyrs est indispensable à l'expiation générale des fautes. Mais pour qu'il y ait témoignage, d'Aubigné devra à son tour prendre sur lui la faute des massacrés. Donc, même si les massacrés sont considérés comme des pécheurs, le sacrifice des martyrs est ce qui permet, à la fin des *Fers*, de rassembler en un seul groupe tous ceux qui ont versé leur sang que ce soit les martyrs ou les massacrés; il permet d'appeler martyrs même ceux qui ont été assassinés : « Nous sommes plein de sang, l'un en perd, l'autre en tire / L'un est persecuteur, l'autre endure le martyre » (IV, 1545- 1546). Pour que l'histoire soit rédemptrice pour tout le peuple protestant, il importe donc que les martyrs suivent le modèle du Christ de la Passion, du Christ de la Croix, de celui qui est un héros tragique, de celui qui, innocent, a pris la position du coupable ou, comme le dit Érasme, de celui qui est devenu péché pour guérir les péchés¹¹¹. Éventuellement, on espère montrer que celui qui, dans *Les Tragiques*, assume pleinement la folie de la Croix, c'est d'Aubigné. Pour l'instant, on peut dire que dans *Les Feux* le modèle est aussi, et de manière très importante, celui du Nouveau Testament.

¹¹¹Érasme, *Œuvres choisies*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 219.

2.2: Le martyr : un héros tragique

Les Tragiques mais surtout *Les Feux* reproduisent assez fidèlement les qualités que l'on associe avec le Christ de la Passion et des Actes des Apôtres¹¹². D'Aubigné parle de « Ceux qui portent de Christ en leurs membres la croix / Ils la souffrent en chair, on leur présente en bois » (III, 635-636). Autrement dit, suivre le Christ n'a rien à voir avec les discours que prononcent les martyrs, mais plus à voir avec l'acceptation de souffrir. Suivre le Christ ce n'est pas faire un signe de croix devant la croix, mais c'est porter sa propre croix; c'est se sacrifier et devenir à la suite du Christ, un Agneau : « Tels furent de ce siècle en Sion les agneaux / Armez de la prière et non point des couteaux » (IV, 711-712). Le martyr est une répétition en acte de l'acte de Jésus. Aussi, est-il lui aussi une folie, car il est preuve d'amour et de fidélité au Christ. Le martyr n'approche pas la mort avec courage, mais à la manière d'un héros tragique en frissonnant, avec crainte. Tout le livre *Les Feux* résonne des voix de martyrs qui, avant de mourir, s'écrient :

Mon Dieu, vray juge et pere, au milieu du trespas
 Je ne t'ai point laissé, ne m'abandonne pas:
 Tout puissant, de ta force assiste ma foiblesse;
 Ne me laisse, Seigneur, de peur que je te laisse.
 (IV, 599-602)

Ou : « O Dieu, prens-moy la main, prens-la, Dieu secourant / Soustien-moy, conduy-moy au petit demeurant » (v. 1071-1072). Et encore : « [...] mon

¹¹² Marie-Madeleine Fragonard, *La Pensée religieuse D'Agrippa D'Aubigné et son expression*, thèse, Université de Paris III, 1981, atelier de reproduction des thèses, Lille, p.690.

Dieu, fay en sorte / Qu'à la force du mal je devienne plus forte » (v. 1033-1034). L'acte du martyr est héroïque, car son renoncement à vivre ressemble, mais inversement, à la démesure du vouloir-vivre du héros tragique. Ce n'est pas le devoir être, contrairement à ce que dit W. Benjamin, qui guide le martyr. Personne ne le force à s'immoler, il choisit pour lui-même une voie autrement difficile que celle des préceptes. Même s'il est vrai que le martyr confirme l'élection, il met aussi en relief une mort qui ne montre pas seulement son aspect salutaire, mais aussi sa dimension de souffrance intolérable : « Elle, se teut; et lors furent bien entendues / Au lieu d'elle crier les cordes trop tendues » (IV, 165-166). Les martyrs, qui supplient Dieu de redoubler leur foi, dévoilent que la foi n'exclut pas le doute, que la crainte n'exclut pas l'acceptation de mourir.

2.2a: La révélation de la croix

C'est la croix qui aide à dire ce que l'on est et qui on est : « Quand vous aurez élevé sur la croix le Fils de l'Homme, alors vous saurez que je suis¹¹³ ». Qui est Jésus? Il est celui qui, par lui-même, ne fait rien¹¹⁴; tout ce qu'il est, il l'est par le Père; Jésus révèle Dieu ou encore témoigne de lui. Le moment de révélation par la croix est tragique, car paradoxal : comme dans une tragédie, c'est au moment où Jésus n'est plus qu'est dévoilé ce qu'il est. Risquer la mort est ce qui met à nu l'être, ce qui permet de connaître la Vérité. Le martyr en mourant adhère en quelque sorte à ce qui est, à la Vérité : « Ainsi la verité, par ces mains devoilee / Dans le septentrion estendit

¹¹³Saint Jean, 8:28.

¹¹⁴*Ibid.*, 8:28.

sa volée / Dieu ouvrit sa prison et en donna la clef » (IV, 85-85). Le moment de révélation de la Vérité se fait dans le silence. Jésus ne dit pas la Vérité, il l'incarne. Il en est de même pour le martyr :

[...] Si l'ame deschargée
 Du fardeau de la terre, au ciel demi changée,
 Prononce vérité sur le seuil du repos,
 Si tu fais quelque honneur à mes derniers propos,
 Et lors que mon esprit, pour le monde qu'il laisse
 [...] Doit monstrier par la mort qu'il aime vérité.
 (IV, 236-239)

Aimer Dieu, c'est être prêt à se sacrifier pour lui, ce qui, en retour, permet de montrer ce que l'on est : non pas un meurtrier – « Amis, meurtrier je ne suis point » (IV, 595) – mais un témoin – « De l'enfer des cachots dans le haut paradis / Tant de braves tesmoins dont la mort fut la vie » (IV, 740-741). L'acte du martyr est un témoignage, non pas au sens de rapporter mais au sens d'un phénomène, c'est-à-dire comme on l'a vu dans l'introduction, au sens d'attester ou de témoigner d'une signification : « Le témoignage, c'est aussi l'engagement d'un cœur pur, un engagement jusqu'à la mort. Il fait partie de la destinée tragique de la vérité¹¹⁵ ». On reviendra sur cette notion du témoignage telle que P. Ricœur l'élabore lorsqu'on parlera du prophète. On peut déjà dire que, pour ce critique, le martyr n'est pas un argument ou une preuve. C'est une situation limite : on passe de la vie à la mort. Au moment de ce passage, l'identité du martyr est

¹¹⁵Ma traduction de Paul Ricœur dans *Essays on Biblical Interpretations*, Philadelphia, Fortress Press, 1980, p.130. On reproduit ici le texte dans l'original : « The martyr is not an argument, even less a proof. It is a test, a limit situation.[...]. Testimony is also the engagement of a pure heart and an engagement to death. It belongs to the tragic destiny of truth.[...] ».

révélée. La passivité du martyr – son sacrifice – sa passion et sa souffrance permettent d'affirmer qu'à la manière d'une tragédie, le martyre force le sujet à assumer sa propre passivité et, ce faisant, lui donne une identité libérée et maîtrisée¹¹⁶. C'est dans cette direction que semblent aller les remarques de J. R. Fanlo : « à l'instant de la mort une identité enfin justifiée est acquise. Le martyr se regarde lui-même sous son jour d'éternité dans le regard du père¹¹⁷ ». Le martyr devient ainsi un témoin selon la signification que Jésus donne à ce mot : « Je me rends témoignage à moi-même / mais pour moi témoigne aussi le Père qui m'envoyé¹¹⁸ ». En rendant témoignage à Dieu – le sacrifice – le martyr se rend témoignage à lui-même – il devient un martyr et pour lui Dieu témoigne –, il se révèle à lui, le reconnaît comme son élu et lui donne la vie éternelle.

C'est donc au moment où il ne voit plus avec les yeux du corps, mais avec les yeux de l'esprit que prend place pour le martyr la révélation. Les yeux du corps présentent les choses de manière fragmentée et ne permettent de saisir de l'histoire qu'une signification matérielle donc incomplète : « le sein et non l'esprit par les coups enfoncé / Le sang plus tost du corps que le sens retiré » (IV, 267-268). Voir avec les yeux de l'esprit, c'est voir avec les yeux de l'âme qui voit « des yeux du ciel, void au ciel l'invisible » (IV, 857). C'est pénétrer le mystère de Dieu et comprendre la véritable signification des choses. Sublime, ce moment de révélation, car il se réalise dans le silence : « Elle, se teut [...] » (IV, 165); « [...] en fin, léger, il vole / Porter

¹¹⁶Françoise Proust, *Point de passage*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p.87.

¹¹⁷*Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, p.436.

¹¹⁸Saint Jean, 8:18.

dedans le ciel et l'ame et la parole » (IV, 206). En répondant par le silence, le martyr laisse paraître le témoignage d'une souffrance muette et ce faisant « la tragédie qui était consacrée au jugement du héros devient le procès [des bourreaux]¹¹⁹». Le silence renvoie le soupçon de culpabilité sur le meurtrier ou sur le juge du martyr. Le silence et non la parole est ce qui permet de dire que le martyre est une tragédie qui rejoue celle du Christ de la Passion. Aussi, on se demande de quel droit et pourquoi d'Aubigné s'engage à sortir de l'ombre ceux à qui Christ donna sa marque et « voulut faire estre / Imitateur privé des honneurs de son maître » (IV, 1177-1178). Est-ce qu'en agissant ainsi d'Aubigné abolit la tragédie que met en scène le Christ de la Passion?

Le Christ de la Croix implique à la fois réconciliation et abandon. Réconciliation, car Dieu s'intègre totalement à l'humanité et à l'histoire. Abandon, car Jésus meurt seul et, au dernier moment, sa solitude est exemplifiée par son cri :

Cette réconciliation se paye d'un prix inimaginable, insupportable, car au point culminant du Sacrifice monte soudain le cri étrange : Eloï, Eloï, lama sabachtani : Dieu, Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné? Cette protestation, cette question, un juste l'avait lancée. Mais le fils de Dieu! Dieu peut-il douter de Dieu. Serait-ce qu'au dernier moment le tragique l'emporte sur la révélation¹²⁰?

L'abandon de Jésus est laissé en suspens. Jamais il n'est résolu d'où son caractère tragique. Dans *Les Feux*, par contre, d'Aubigné dévoile un Dieu

¹¹⁹*Origine du drame baroque allemand*, p.116.

¹²⁰Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p.57.

qui n'abandonne pas le martyr au doute : « Cette-ci, en lisant avec frequents souspirs /[...]/ Doutoit la vérité en mesurant la crainte / L'esprit la visita, la crainte fut esteinte » (v. 479-482), ni à la solitude : « ne refuza point la main de cet enfant » (v. 1083). Ce n'est donc pas que la souffrance qui transforme l'histoire de Jésus en une tragédie, ce n'est pas que le spectacle de son humiliation, mais c'est également le fait que le doute demeure : on ne peut pas et ne pourra jamais savoir si au dernier moment Dieu est avec Jésus. Les dernières paroles de Jésus sont une question, au contraire des dernières paroles des martyrs :

Disant : « tout de nous est sacré à la mort:
N'est-ce pas bien raison que les heureuses langues
Qui parlent avec Dieu, qui portent les harangues
Au sein de l'Eternel, ces organes que Dieu
Tient pour les instrumens de sa gloire en ce lieu».
(IV, 500-504)

Les paroles de Jésus empêchent de rassurer, empêchent de clore l'histoire, au contraire des paroles de l'exemple ci-dessus cité. Même si dans *Les Tragiques*, le martyr tel que décrit par d'Aubigné souffre d'un manque d'ambiguïté tragique, il demeure néanmoins une tragédie. La raison pour laquelle la lecture des *Tragiques* est souvent déchirante et émouvante tient au fait que d'Aubigné inverse le processus. À ceux qui dans la vie réelle sont morts dans l'anonymat et le silence, il donne dans son texte une voix. Le silence des martyrs devient, comme le silence du héros tragique, la parole qu'il laisse en héritage à la communauté. D'Aubigné est le témoin qui recueille leur silence, reprend la parole et en fait don à la communauté. Sans lui, il y aurait une histoire des martyrs, celle de Crespin, mais cette histoire est plus une compilation de noms, plus une collection de documents destinée à devenir des archives qu'un témoignage surtout que, rendant plus gloire à

Dieu qu'aux martyrs, elle n'est pas pour ces derniers rédemptrice, car elle ne leur redonne pas une voix :

Or notre devoir sera de remercier le Seigneur et de l'invoquer d'affection ardente, lui recommandant sa cause et sa querelle, et que de plus en plus la celeste doctrine de son Evangile soit manifeste au milieu des horribles confusions de ce dernier aage du monde¹²¹.

2.2b: «Une secrète mort » (IV, 631)

Certains martyrs sont exécutés publiquement, mais un grand nombre le sont en secret, loin de la place publique, comme le montre d'Aubigné : « [...] et la ruse ennemie / En secret estouffa leur martyre et leur vie » (IV, 1113-1114). Si donc d'Aubigné est déterminé à sortir « [...]de la nuit tenebreuse, [le] martyr secret, [l']exemple caché » (IV, 993-994), n'est-ce pas parce qu'en secret, le martyre n'est plus une tragédie comprise à la fois comme spectacle et procès¹²²? De plus, une mort secrète détruit l'idée de sacrifice : elle prend la forme d'un meurtre. Mourir en secret signifie aussi que le martyr n'est plus un martyr, car cette identité, justifiée au moment de mourir, nécessite la présence du public. En secret, le martyr est une victime, un mort anonyme qu'il est impossible de documenter autrement que par la fiction. Le projet de d'Aubigné diffère donc de celui de Crespin : il va redonner un nom, une histoire, une identité à ces morts secrètes. Pour

¹²¹Cité dans *Subverting the System, d'Aubigné and Calvinism*, p.87.

¹²²Dans *Origine du drame baroque allemand*, p.123, W. Benjamin écrit que la tragédie entre dans l'image du procès parce qu'elle renferme un processus d'expiation.

cette raison, il ne narre pas ce qui s'est passé puisque ce qui s'est passé est impossible à savoir. Plutôt et selon la définition d'Aristote, il narre « ce à quoi l'on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance¹²³ ».

D'Aubigné avoue qu'il va fictionnaliser l'histoire des martyrs : « J'ai peur que cette bande ainsi par toy choisie / Serv'au style du siecle et à la poesie» (IV, 33-34). Il est conscient de la différence entre histoire et poésie et semble en apparence favoriser l'histoire, car il continue en disant qu'il s'adonnera ultérieurement « aux travaux de la pesante histoire » (IV, 45). En passant, on note que c'est au moment où c'est Dieu qui voit les martyrs (c'est lui qui voit les âmes) que d'Aubigné avoue écrire une fiction. Faire de la poésie, ajoute d'Aubigné, demande l'utilisation d'un style « plus riche et moins beau » (IV, 51). Plus riche car fictionnel, mais pourquoi moins beau? Est-ce parce qu'il s'éloigne de la vérité ou au contraire parce qu'il s'en approche? Le témoignage est riche car il reconstruit, il ajoute à l'histoire, il choisit. On constate que dans ce livre où d'Aubigné n'est pas en proie à une vision, mais à sa conscience, les descriptions sont moins flamboyantes, plus sobres et réservées, car il n'y a pas beaucoup d'adjectifs. Ceci voudrait aussi dire que, pour d'Aubigné, le style de la fiction est moins beau que le style de l'histoire dont on comprend qu'il rapporte sans choisir. En affirmant que son style sera plus riche que beau, que dans *Les Feux*, l'histoire sera plus fiction qu'histoire, d'Aubigné indique aussi que la vérité qu'il révèle est contenue dans une fiction et diffère sensiblement de celle déjà révélée de la Bible. Cela lui permet de ne pas s'exposer aux critiques de

¹²³*Poétique*, chap. IX, 1451b, p.117.

ceux qui suivent à la lettre les principes calvinistes surtout que, comme on vient de le voir, à travers leurs histoires, les martyrs révèlent la Vérité, Dieu. Contre cela, personne ne pouvait s'objecter.

En fait, d'Aubigné n'a d'autre choix que celui de l'invention puisque de toute manière les martyrs n'appartiennent pas à l'histoire : leur mort est secrète. Si l'histoire des martyrs, écrite de manière poétique, peut être émouvante, c'est parce que d'Aubigné ne charge pas cette histoire de sa propre signification, mais qu'il donne aux martyrs un espace où ils peuvent s'exprimer et donc conférer eux-mêmes à leurs histoires leurs propres significations. Là est le témoignage : dans le sauvetage de l'oubli des histoires secrètes des martyrs; là apparaît la forme démocratique du témoignage, car elle est une forme qui permet aux absents de s'évoquer, de se représenter, de se narrer. Comme on le verra, il fait la même chose avec les victimes des guerres et des massacres; là aussi est le caractère rédempteur des *Tragiques*, surtout si on met en parallèle *Princes* et *Les Feux*: dans *Princes*, la parole est retirée aux tyrans alors que, dans *Les Feux*, elle est donnée aux martyrs. Dans ce livre, reviennent souvent les expressions qui mettent l'accent sur la voix: « Disant : je veux jouir de mes saintes amour » (v. 492); « sa voix forte preschoit » (v. 409); « [...] et le peuple prophane / trembloit à cette voix » (v. 413-414). La voix singularise le martyr et son histoire :

Plus que toute autre forme de contact, la parole rend manifeste dans les individus qu'elle confronte, leur réalité de sujets. [...] Toute communication orale, parce qu'œuvre de la voix, parole ainsi proférée par qui en détient ou s'en attribue le droit, pose un acte

d'autorité : acte unique, jamais identiquement réitérable¹²⁴.

C'est ainsi que l'on s'aperçoit que si les martyrs disent peu ou prou la même chose, tous le disent différemment. La prise de parole, en faisant paraître celui parle, est ce qui tire de l'anonymat : « Heureuse Graveron » (IV, 469). Dans *Princes*, d'Aubigné fait exactement le contraire. Il rend muets ceux dont « les ris de qui l'esclat oste l'air à nos cris » (I, 1372). Les rois, pétrifiés dans des portraits que seul d'Aubigné commente¹²⁵, n'ont droit à aucune réplique : « Flateurs, je vous en veux, je commence par vous / A desployer les traicts de mon juste courroux » (II,103). En redonnant une voix aux martyrs et un espace public où ils peuvent s'exprimer et peuvent être entendus, d'Aubigné réactualise ce qui a pu se produire. C'est presque toujours la même histoire, mais comme chaque nom est différent et que, devant Dieu, chaque sujet est particulier, c'est toujours une autre histoire. Pour que l'espace qu'il consacre aux martyrs puisse être considéré comme un espace véritablement public, c'est-à-dire aussi politique dans le sens que donne H. Arendt à ce mot, à savoir un espace où les êtres humains mettent en commun leurs différents points de vue¹²⁶, d'Aubigné écrit son histoire des martyrs sous la forme d'une représentation pseudo-théâtrale.

¹²⁴Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.32.

¹²⁵Dans *Subverting The System, d'Aubigné and Calvinism*, Catharine Randall Coats expose clairement l'opposition entre les verbes actifs associés avec le « je » de d'Aubigné et le rôle passif que joue le « vous » adressé aux princes.

¹²⁶ Dans *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 80, H. Arendt signale que « le domaine public était réservé à l'individualité; c'était le seul moyen qui permettait à l'homme de montrer ce qu'il était réellement, ce qu'il avait d'irremplaçable ».

Pseudo, car la forme écrite est mise en évidence : « C'est ma main qui t'écrit ces dernières paroles » (IV, 241); « Ces doigts victorieux ne graveront ceci » (IV, 251); « Cette-ci, en lisant avec fréquents souspirs » (IV, 479). En même temps, ce texte écrit est aussi théâtral à cause des discours des martyrs et de la présence du public, présence qui donne au témoignage un ton public, c'est-à-dire politique : « Le théâtre est l'art politique par excellence; nulle part ailleurs la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art. De même c'est le seul art qui ait pour sujet unique l'homme dans ses relations avec autrui¹²⁷ ». Non pas que l'on ait besoin du théâtre pour considérer la fonction politique du texte, mais on en a besoin pour mettre en relief la forme du témoignage. La forme théâtrale permet qu'on se représente soi-même, qu'on parle en son nom, et cela de manière plus visible et plus directe qu'une forme purement narrative. À la fois représentation et narration, *Les Feux* est un livre qui raconte le martyr et le donne en spectacle. Mais c'est la présence du public qui procure la possibilité de considérer cette représentation soit comme une tragédie, soit comme un drame. Pour les uns, ceux qui lisent ou voient avec les yeux de l'esprit, le martyr est une tragédie; pour les autres ceux qui ne voient qu'avec les yeux du corps, le martyr est un drame.

2.3: Le martyr : un drame et une tragédie

La mort du martyr est subordonnée à ses paroles parce que celui-ci meurt pour une cause. La cause – la foi – est plus importante que l'effet – la mort. C'est peut-être parce que la cause est invisible et que l'effet importe

¹²⁷*Condition de l'homme moderne*, p.246.

peu que les descriptions du martyr visent « moins les tourments de [l'] âme que les tortures physiques du malheur qui s'abat sur lui¹²⁸». L'accent est mis sur l'apparence, sur le démantèlement du corps physique :

Il avalla trois fois la serviette sanglante
 [...]
 On le traîne au supplice, on coupe sa main dextre
 Il la porte à la bouche avec sa main senestre
 La baise; l'autre poing luy est coupé soudain
 Il met la bouche à bas et baise l'autre main
 Alors il est guindé d'une haute poulie
 De cent noeuds à cent fois son ame se deslie
 On brusle ses deus pieds: tant qu'il eut le sentir
 On cherche sans trouver en luy le repentir
 La mort à petit feu lui oste son escorce
 Et lui à petit feu oste à la mort sa force
 (IV, 305-318)

Comme ces vers le montrent, la seule possibilité de rendre visible la fermeté et le courage de la foi, quelque chose d'intérieur et d'invisible, est de mettre en scène et cela de manière spectaculaire la destruction du corps physique. D'où le caractère ostentatoire du spectacle : « Deux coeurs chrestiens anglois, deux precieux tableaux / Deux spectacles piteux, mais specieux et beaux » (IV, 151-152). Plus la description des tourments physiques est longue, détaillée et violente, plus la foi apparaît comme forte. Pour W. Benjamin, patience, tortures physiques, acceptation de la mort sont tous des éléments dramatiques plutôt que tragiques. Avec d'Aubigné, il faut prendre garde de ne pas s'arrêter sur l'aspect purement visuel ou esthétique, car « il ne s'abandonne jamais à l'objet, au chatolement des apparences, à la description pour elle-même. Jamais avec lui le décor et

¹²⁸*Origine du drame baroque allemand*, p.73.

l'ornement ne deviennent des éléments essentiels, la façade de l'édifice. Dans *Les Tragiques*, les descriptions, le spectacle, demeurent l'exigence fondamentale de justice¹²⁹». Cette exigence est provoquée dans *Les Feux* par le besoin ou le désir de montrer ce qu'est une tragédie non feinte. La description méthodique du démembrement des corps est ce qui peu à peu laisse apparaître l'âme. Si d'Aubigné monte un tel spectacle, c'est pour, précisément, mettre en relief que, dans *Les Tragiques*, la tragédie, au contraire d'une tragédie classique grecque, s'adresse à un public où ne résonne pas en chacun un même son ou encore qu'il y a, pour certains spectateurs, confusion entre drame et tragédie. Selon W. Benjamin, les différentes émotions – pitié et crainte – qui, tour à tour, se manifestent dans le spectateur d'une tragédie classique grecque sont ce qui fait surgir un fond commun :

Le héros, qui éveille crainte et compassion chez d'autres, demeure lui-même Soi immobile et fixe. Dans le spectateur, elles refluent aussitôt à l'intérieur et font de lui aussi un Soi refermé en lui-même. Chacun reste pour soi, chacun reste Soi. Il n'en surgit nulle communauté. Et pourtant surgit un fond commun. Les Soi ne vont point se rencontrer, et pourtant en tous résonne le même son, le sentiment du Soi propre¹³⁰.

Pour que résonne le même son, pour que résonne le sentiment d'un « Soi » propre, c'est-à-dire pour que le héros renvoie au spectateur à la fois sa culpabilité et son innocence, il est essentiel que le spectateur éprouve à la fois crainte et pitié. Le public d'une tragédie ne serait donc homogène qu'en

¹²⁹Henri Weber, *La Création poétique en France au XVIe siècle*, Paris, Nizet, 1956, p.687.

¹³⁰*Origine du drame baroque allemand*, p.124.

apparence et seulement dans la mesure où les sentiments éprouvés sont les mêmes. Ce public demeure hétérogène dans la mesure où les spectateurs restent séparés les uns des autres par le sentiment de leur singularité – des « soi » qui ne se rencontrent pas. Si on transpose cet argument en une métaphore politique, on pourrait dire que la tragédie est une démocratie : tout le monde est subordonné aux mêmes lois, c'est-à-dire aux mêmes émotions; la tragédie garantit le droit individuel, soit encore garantit de maintenir le sentiment de son propre soi. Dans le drame par contre où ce qui compte c'est le spectacle et non une émotion ambiguë, le public se transforme en une foule, une masse en proie à des émotions confuses plutôt qu'ambivalentes.

Selon W. Benjamin, le spectacle du martyr est un spectacle qui ne suscite pas les émotions sublimes de la tragédie, mais suscite des émotions qui, comme la mélancolie ou la tristesse, font plus appel à la capacité du spectateur de s'indigner devant la mort qu'à sa sensibilité ou à sa capacité d'éprouver des sentiments passionnés. Le spectacle du martyr est « moins un jeu pour rendre triste qu'un jeu où la tristesse trouve son compte : un jeu devant des gens tristes. Ces jeux ont quelque chose d'ostentatoire, faits pour être vus et agencés selon la manière dont ils doivent être vus¹³¹». Par implication cela voudrait dire que dans le drame, il y aurait abdication de son propre « soi » en faveur d'un « soi » anonyme. Ou du moins que, le « soi » du spectateur du drame serait un « soi » qui s'exprime extérieurement et qui, ce faisant, rejoint les autres « soi » extérieurs. Il y aurait aussi un fonds commun, mais ce fonds commun – la tristesse – signifie l'abolition du « soi

¹³¹ *Origine du drame baroque allemand*, p.126.

propre » de chacun. L'acte du martyr ne produit pas un effet cathartique, car ses actions sont moins ambivalentes. Le passage de la vie à la mort ne serait donc un changement de situation qu'en apparence, à cause de l'espoir de résurrection qui empêche que la mort puisse être, comme dans une tragédie, finale. Peut-être aussi parce que le martyr est plus tourné vers son immortalité que la mort elle-même. D'Aubigné ne le voit pas ainsi, comme on va tenter de le montrer. Cela n'empêche pas qu'une certaine tristesse émerge à partir du spectacle des souffrances physiques.

2.3a: Une feinte tragédie

Dans *Les Tragiques* et dans *Les Feux* en particulier, la tristesse dont parle W. Benjamin n'y trouve pas tout à fait son compte. Le spectacle n'est drame, n'est ostentatoire, n'est étalage de souffrances physiques que devant un public que d'Aubigné définit comme païen. Païen signifie quelquefois les Français, mais plus souvent les Espagnols, ceux qui ont inventé l'Inquisition. Païen, car à la fois catholique et étranger :

[...] Dieu vid sa contenance
 Vid les publiques lieux, les palais les plus beaux
 Pleins de peuples bruyans, qui pour les jeux nouveaux
 Estaloyent à la mort les plus entieres vies
 En spectacles plaisans et feintes tragédies.
 Là le peuple amassé n'amolissoit son coeur,
 L'esprit, préoccupé de faux zele d'erreur,
 D'injures et de cris estouffoit la prière
 Et les plaints des mourans; là, de mesme manière
 Qu'aux theatres on vid s'eschauffer les Romains,
 Ce peuple desbauché applaudissoit des mains.

(III, 613-624)

C'est pour les étrangers, ceux qui sont situés à l'extérieur de la France que le spectacle est drame. Pour eux, le spectacle des martyrs est une « feinte tragédie », un spectacle plaisant, un jeu et un divertissement. Ils ne sont pas indignés, ni mélancoliques, mais bruyants et braillards. Leurs cris et leurs injures font ressortir l'absence d'émotion tragique; l'expression, « un peuple amassé », met en relief l'absence d'un « soi » à part entière ou encore elle indique la présence d'un « soi » anonyme. Ce n'est pas un public; c'est une foule, un tout indistinct. Si on a dit que la tragédie était comparable à une démocratie, on peut stipuler que le drame relèverait plus du totalitarisme ou encore d'un régime où, comme la tyrannie, ce qui lie les uns aux autres est un simulacre d'intérêts communs¹³². Détachés de la situation, ces spectateurs apparaissent comme des voyeurs. Cette définition du drame comme feinte tragédie, est, on l'a vu, donnée dans *La Chambre dorée*, le livre allégorique. Livre qui permet à d'Aubigné de se défendre contre des charges d'hérésie ainsi que de montrer que les « véritables barbares », les « véritables païens » sont l'Église qui est encore l'Église catholique. En plaçant les « païens » à l'extérieur, dans le livre allégorique, d'Aubigné avertit que la tragédie ne se contemple pas de l'extérieur. Comme le fait remarquer J. R. Fanlo, cela entraîne une différence capitale avec le système aristotélicien¹³³. Aristote a établi ses définitions à partir de pièces de théâtre qui avaient parfois plus d'un siècle¹³⁴. Il a écrit son système de l'extérieur alors que, comme l'indiquent les observations de J. P. Vernant et P. Vidal-

¹³²Aristote, *Les Politiques*, livre V, chapitre 11, cité dans *Le Pouvoir*, Textes choisis et présentés par Céline Spector, Paris, Flammarion, 1997, p.227.

¹³³*Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, p.450.

¹³⁴Voir l'introduction de *Poétique*, p.40.

Naquet, dans la tragédie grecque, la cité se faisait théâtre et abolissait ainsi les différences entre les deux, d'où l'indignation et la colère de certains Grecs devant des spectacles qui n'étaient pas assez éloignés dans le temps et l'espace du public¹³⁵:

Tant que la tragédie demeure vivante, elle puise ses thèmes dans les légendes de héros, mais en même temps, elle met en question ces valeurs, elle les confronte avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité. Le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courte cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s'effectuer¹³⁶.

Tant qu'elle est vivante, la tragédie met en scène une confrontation entre le religieux et le politique et c'est à travers le héros tragique que se joue cette opposition. À la fin de la tragédie, il y a victoire sur les forces du passé, mais pendant que la tragédie se déroule, la cité se trouve mise en question et contestée dans ses valeurs fondamentales¹³⁷.

Dans *Les Tragiques* qui sont écrits pratiquement au moment où les événements prennent place, il y a aussi représentation d'un écart entre le politique et le juridique – les rois, les institutions – et le religieux – la religion

¹³⁵Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions La découverte, 1995, p.24.

¹³⁶*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, p.16.

¹³⁷*Ibid.*, p. 25.

de la première Église. Cet écart, qui est assez grand pour que se dessinent les oppositions, et assez court pour que les conflits de valeurs soient encore douloureusement ressentis, signifie sur le modèle d'une tragédie classique grecque qu'il n'y a entre la France et une représentation d'elle-même pratiquement aucune distance. Le spectacle des guerres est un spectacle ouvert à tous les citoyens et joué par ces mêmes citoyens. Lorsque dans *Misères* d'Aubigné s'écrie : « vous n'êtes spectateurs, vous êtes personnages » (v. 170), il met en relief la tragédie et un public qui n'est pas l'Espagnol, mais le peuple français : « l'honorable bourgeois, l'exemple de sa ville » (I, 229); « Le sage justicier » (I, 233); « Le vieil pere [...] fouëtté de son enfant pervers » (I, 236); « Le païsan de cent ans » (I, 261). D'Aubigné écrit pour un public qui est en même temps acteur de ce qui est écrit. Il est donc impossible pour ce public de contempler de l'extérieur ce que d'Aubigné montre, car il n'est pas situé à l'extérieur de la France mais à l'intérieur. Les Français considèrent-ils l'acte des martyrs comme tragique? Le martyre semble provoquer parmi eux une émotion commune : « Les peuples tous esmeus commençoient à troubler » (IV, 707).

2.3b: Le martyre : spectacle de la tristesse

Mais cette émotion commune n'est pas maintenue tout le long du spectacle :

[...] Christ, Christ! Et ce mot, bien sonné
 Dans les costes sans chair, fit le peuple estonné
 Contre ces faits de Dieu, dont les spectateurs vivent,
 Estonnez, non changez, leurs fureurs ils poursuivent.
 (IV, 451-454)

Divisé et défini : « Leurs regards violens engraverent leurs zeles / Aux coeur des assistans hor-mis des infideles » (IV, 513-514), le public du martyr ne peut subir que séparément l'effet ambivalent de la catharsis. Moins qu'une tragédie mais encore une tragédie, car paradoxalement si ce sont les liens de pitié qui ont été déliés (I, 506), il en ressort que, pour les uns, les fidèles, le spectacle d'une mort approchée courageusement et fermement provoque de la pitié : « il avalla trois fois la serviette sanglante / Les yeux qui le voyoyent souffroyent peine evidente » (IV, 305-306). Pitié qui devient pour les autres, les infidèles, une absence : « La passion des robe / La pitié de leurs yeux » (IV, 169-170). Moins qu'une tragédie, le spectacle du martyr se transforme pour le public en un drame et cela que ce soit pour les infidèles ou les fidèles. Les premiers, les Français infidèles, éblouis par le spectacle des méchants, se comportent comme des enfants qui, « en la tragédie / void un coquin pour Roy » (IV, 821-822), c'est-à-dire confondent à la manière des païens la tragédie avec le drame. Pour les seconds, les fidèles, le spectacle est aussi un drame, car ce qui les émeut, c'est le spectacle extérieur : ce qui provoque les mouvements de tristesse dont on parlé plus haut :

Quand le pere, rempli de mesme gravité
 Qu'il eut en un conseil, d'une voix grosse et grave
 Fit à son fils pleurant cette harangue brave:
 « C'est donc en pleurs amers que j'iray au tombeau,
 Mon fils, mon cher espoir, mais plus cruel bourreau
 De ton pere affligé: car la mort pasle et blesme
 Ne brise point mon coeur comme tu fais toy mesme.
 Regretteray-je donc le soin de te nourrir?
 N'as tu peu bien vivant apprendre à bien mourir »?
 L'enfant rompt ces propos :« Seulement mes entrailles
 Vous ont senti, dit-il, et les rudes batailles
 De la prochaine mort n'ont point espouventé
 L'esprit instruit de vous, le coeur par vous planté.
 Mon amour est esmeu, l'ame n'est pas esmeuë;

Le sang, non pas le sens, se trouble à vostre veuë;
 Votre blanche vieillesse à tiré de mes yeux
 De l'eau, mais mon esprit est un fourneau de feux ».
 (IV, 924- 944)

La tristesse de l'enfant est provoquée par le spectacle des souffrances physiques du père. Tout ce qui fait appel à la vue occasionne les larmes : les entrailles; le sang. Même si l'âme qui n'est pas une chose visible permet au spectateur de ne pas s'arrêter à la vue du sang, de ne pas sombrer dans la mélancolie, le fait que ce soit le cœur et non l'âme qui est ému signale l'absence d'un conflit tragique. L'âme ne se pose pas la question tragique du pourquoi. Le spectacle extérieur des souffrances physiques ne renvoie au spectateur qu'une image extérieure : un futur cadavre. Ainsi remarque W. Benjamin : «le corps humain ne pouvait faire exception à la loi qui commandait de réduire en pièces l'organique afin de recueillir dans ses débris la signification vraie, fixée et scripturaire¹³⁸». C'est dire que l'abandon du corps signifie dans un premier temps le triomphe de l'esprit; dans un deuxième temps, le rétablissement du corps, une fois que la résurrection aura pris place. La présence du public est donc requise, car elle permet de contraster les émotions visibles et corporelles avec l'invisible – l'âme non émue – et parce que, sans cette présence, le martyr ne pourrait pas devenir et être appelé un martyr. Mais elle n'est pas justifiée. Les spectateurs ne sont pas là pour porter un jugement comme dans la tragédie, mais seulement pour tour à tour crier, s'indigner ou s'émouvoir. Ces émotions ne sont jamais ambivalentes. C'est devant Dieu qui, seul, voit l'âme et devant Dieu en particulier que le martyre est tragédie. Le drame

¹³⁸*Origine du drame baroque allemand*, p.235.

que la présence du spectateur ne justifie pas est justifié par Dieu et peut être reconnu comme une tragédie, mais une tragédie chrétienne.

2.3c: Le martyre : une tragédie non feinte

Dieu est le spectateur invisible, le juge suprême : « Dieu vid non sans fureur ces triomphes nouveaux / [...] / Et reçut en son sein les ames infinies / Qu'en secret, qu'en public trainoyent ces tragédies » (III, 579-582). Pour Lui, la mort du martyr est véritablement un sacrifice : « [...] Leur vie et leurs délices / Elles les ont à Dieu rendus en sacrifice » (IV, 1316-1317). Sacrifice, qui, en témoignant pour Dieu de sa vérité, témoigne aussi pour le martyr dont le nom devient comme « ce grand Estienne » (IV, 1281) attaché à son action. On peut stipuler que, si pour Dieu le martyr est une tragédie, c'est parce que son fils, Jésus, est impliqué. Le martyr, répétition en acte de l'acte de Jésus, ne peut être pour Dieu le Père qu'une tragédie, car comment pourrait-il voir son fils mourir sur la croix sans être à la fois ému et horrifié: « Dieu voulut en voir plus, mais de regret et d'ire / Tout son sang escuma : il fuit, il se retire / Met ses mains au devant de ses yeux en courroux » (IV, 1389-1391). Ce serait exagéré de dire que Dieu subit un effet de catharsis, quoique Celui-ci, pénétré de sentiments contradictoires, semble ressentir l'effet ambigu propre à la tragédie: « Ses yeux changés en feu jetterent pleurs amers / Son Sein enflé de vent vomissoit des esclairs » (IV, 1395-1396). Tragédie, le martyr est la première étape du processus d'expiation et par la suite du pardon. Drame, l'histoire des martyrs, contient une résolution, car elle possède une fin : « Cette-ci, en lisant avec frequents souspirs / L'incroyable constance et l'effort des martyrs » (IV, 479-480). Le martyr lit en même temps que le lecteur une histoire qui, en témoignant d'une vie,

servira d'exemple et définira une tradition. À partir de cette remarque, on peut comprendre pourquoi d'Aubigné résout le doute et la crainte du martyr. Même si son texte affiche une structure générale qui exhibe une certaine stagnation temporelle (présent et passé se répètent sans qu'il y ait changement), il lui fallait donner non pas un futur à son histoire, mais une histoire avec un futur, soit encore une durée : faire durer l'histoire par la mémoire. À notre avis, une histoire avec un futur relève du témoignage. Comme on le verra dans le chapitre suivant, la mémoire est ce qui permet de fonder une communauté et ce qui donne le sentiment d'appartenir à une communauté.

Considéré comme drame, le martyre contient une moralité, « un devoir être », qui est complètement transparent : « Souffrez, mourez pour tel de qui la recompense / N'a le vouloir borné non plus que la puissance » (IV, 1349-1350). Drame, l'histoire des martyrs manifeste une certaine sagesse qui est ce qui se donne comme « un savoir, une façon ordonnée de comprendre le monde, l'homme dans le monde et dans la vie, et la vie dans son rapport à la mort¹³⁹ ». Le savoir que délivre la sagesse est prescriptif, il est incitation à suivre les règles, donc à agir. C'est ainsi que la martyre qui lit l'histoire des martyrs sait ce qu'elle doit faire : « La brave se para au dernier de ses jours / Disant: « Je veux jouir de mes saintes amours » (IV, 491-492). Considéré comme une tragédie, le martyre laisse derrière un vide, un écart et un silence insupportable: « La terre se noircit d'espais aveuglement » (IV, 1419). Elle laisse le lecteur fasse à l'absence de Dieu qui « se repentit d'avoir formé la terre » (IV, 1397), face à la question du Mal,

¹³⁹*Le Tragique*, p.28.

question tragique et scandaleuse, car elle se rapporte d'une part au lot de malheur que l'existence est contrainte d'endurer et, d'autre part, elle se rapporte au Mal dont l'homme est capable lorsqu'il se rend coupable de cruauté¹⁴⁰. Dans ce qui suit, on analysera la tragédie tout en continuant à analyser le drame : en se déplaçant de la terre au ciel, le point de vue déplace aussi la manière dont sont perçus le drame et la tragédie.

¹⁴⁰*Le Tragique*, p.88.

CHAPITRE 3

Les Fers ou la représentation de la tragédie

Ils quittent à regret cette file infinie
Des merveilles de Dieu, pour voir la tragédie
Qui efface le reste.

(V, 701-703)

3.1: L'invention des tableaux célestes ou la transgression de d'Aubigné

La transition des *Feux* aux *Fers* met en évidence qu'au ciel, c'est encore la terre qui est au centre des préoccupations puisque *Les Fers* sont la description des guerres et du massacre de la Saint-Barthélémy, mais une terre décrite à partir des desseins célestes. En inversant l'ordre des épopées traditionnelles qui était de peindre « les célestes en terre », l'auteur souligne que dans son texte, comme dans celui des poètes romains, on feint (III, 187). Mais plutôt que d'être quelque chose où « on feint les conseils tenus au Ciel, les brigues et partialités des Célestes sur les affaires des Grecs, des Romains et, depuis des Chrétiens » (*Aux lecteurs*, 6), son texte fera le contraire : il peindra les choses terrestres au ciel. En agissant ainsi, d'Aubigné fut critiqué (*Aux lecteurs*, 6). Car peindre les affaires de la terre au ciel, c'est se prendre pour Dieu. Il écrit et décrit dans *Les Fers* une histoire qui est la

même que sur terre, mais dont il connaît désormais la signification chrétienne ce que l'on ne peut pas faire à moins d'être Dieu ou d'être mort. C. Randall Coats aurait donc raison de souligner l'écart que commet d'Aubigné par rapport aux principes de Calvin, lesquels conseillent d'éviter toute représentation du divin et exigent qu'il faut arrêter et limiter « notre entendement, sans rien y mêler du nôtre, ni recevoir doctrine quelconque qui y soit ajoutée ¹⁴¹». Ainsi cette critique remarque que d'Aubigné non seulement y mêle du sien – en se transportant au ciel, il se transporte dans une sphère où il peut devenir omniscient – mais aussi qu'il représente Dieu de manière anthropomorphique – Dieu voit, pense, pleure et se met en colère¹⁴². Comme ce sont des verbes qui décrivent Dieu et non des adjectifs, celui-ci demeure physiquement abstrait même si, mentalement, il est plus perceptible.

Comme on le verra, nous ne sommes pas entièrement d'accord avec la remarque selon laquelle le point de vue de d'Aubigné dans *Les Fers* est un point de vue omniscient. C'est à partir de *La Chambre dorée*, le livre allégorique que d'Aubigné fait descendre Dieu sur terre. L'introduction de Dieu dans ce livre est une invitation à lire ce qui suit allégoriquement suivant le modèle de la Bible, car dans L'Ancien Testament, Dieu est présenté comme descendant vers l'être humain; dans L'Exode, Dieu dit à Moïse : «Je vais venir à toi dans une épaisse nuée afin que le peuple entende quand je te parlerai¹⁴³». Est-ce que d'Aubigné, allégoriste, peut être critiqué? Est-ce

¹⁴¹ Calvin, *Œuvres choisies*, p.47.

¹⁴² *Subverting The System, D'Aubigné and Calvinism*, p.93.

¹⁴³ Exode, 19:9.

qu'en transportant les guerres au ciel, en manipulant les signes, en y mêlant du sien, d'Aubigné transgresse les règles calvinistes, comme le suggère C. Coats Randall? Est-ce que le transport au ciel des guerres transforme la perspective terrestre et limitée de d'Aubigné en une perspective transcendante qui lui permet de manipuler l'histoire.

C. Coats Randall montre que d'Aubigné, qui se comporte en avare de ses informations, affirme son autorité sur un lecteur qui ne possède pas assez d'éléments pour interpréter l'histoire par lui-même¹⁴⁴. Elle ajoute que sa perspective omnisciente est ce qui lui permet de proclamer le statut unique de son écriture et de son texte qui, par ce biais, prend un statut similaire à celui de la Bible¹⁴⁵. Est-ce que d'Aubigné est coupable parce que son texte est présenté comme une fiction qui se sert de la Bible ou bien parce qu'en se présentant, dans la *Préface*, comme père de son texte, il revendique un statut de créateur? Pour l'instant, on laisse les réponses à ces questions plus ou moins en suspens, car on y répondra au fur et à mesure. On s'attardera plutôt à montrer que l'insistance autoritaire de d'Aubigné n'est peut être pas tant celle d'un auteur – quelqu'un qui s'affirme indépendamment des autres – que celle d'un témoin. L'autorité de d'Aubigné, de son « je » est, à notre avis, l'insistance du marginalisé qui veut faire entendre sa voix ainsi que celle des disparus. Elle est la voix autoritaire de celui qui n'a pas d'autorité ou de voix pour se faire entendre officiellement. Si donc, dans *Les Tragiques*, la situation de communication

¹⁴⁴*Subverting The System, D'Aubigné and Calvinism*, p.93.

¹⁴⁵*Ibid.*, p.93.

marque fortement [...] une prise de pouvoir où s'exalte le plaisir troublant de faire mal pour bien faire, de saouler d'horreur un spectateur appelé à devenir acteur [...] et met en pleine lumière le rapport de forces qui se joue dans tous discours, en particulier dans celui qui se réclame d'une Vérité transcendante¹⁴⁶.

Si tel est bien le cas, cette prise de pouvoir tient, on pense, à la position du témoin, à l'urgence de faire entendre sa voix. Peut-on, cependant, encore parler d'épopée si on dit que dans l'épopée traditionnelle le statut du narrateur est moins celui d'un témoin que celui de quelqu'un qui, en dominant son histoire, domine aussi son lecteur¹⁴⁷?

3.1a: Les tableaux célestes : une ingénieuse fiction

Certains critiques semblent ambivalents en ce qui concerne le transport au ciel des tableaux des guerres. Selon R. Regosin, les tableaux au ciel, contemplés et interprétés à partir du point de vue du poète, le sont donc à partir de la perspective limitée qui est celle de l'esprit humain¹⁴⁸. C'est ce qui, pour lui, maintient le texte en général et *Les Fers* en particulier dans le genre de la tragédie. Toujours selon ce critique, d'Aubigné partage néanmoins le point de vue céleste, mais tout en demeurant un acteur dans le drame, d'où l'impossibilité de se distancier émotionnellement des

¹⁴⁶ *Agrippa d'Aubigné, le corps de Jézabel*, p.62.

¹⁴⁷ Voir par exemple Georg Luckács, *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968. Ou encore le chapitre sur l'épopée de Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 443-473.

¹⁴⁸ *The Poetry of Inspiration, Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques*, p.44.

événements¹⁴⁹. La question de savoir si le point de vue du poète est limité ou transcendant ne peut être que difficilement résolue, à moins de dire qu'il est les deux à la fois, c'est-à-dire de concevoir, comme F. Lestringant, que l'agonie à Talcy, qui est liée à la vision du poète, signifie aussi la mort de d'Aubigné. Cette mort est à prendre littéralement, car d'Aubigné meurt au monde « pour que de cette mort de l'être ancien renaisse l'homme nouveau. Il ne s'agit pas d'une mort simulée, mais d'une vraie mort qui répète celle du Christ¹⁵⁰»? Est-ce à dire que cette mort assure à d'Aubigné un point de vue qui, détaché du corps, est autant céleste que terrestre, autant spirituel que matériel?

En transportant au ciel les guerres et les massacres, d'Aubigné se transporte lui-même et transporte l'événement hors du temps, dans l'éternité, là où réside « [...] Dieu qu'on adore / Qui es, qui as été, et qui sera encore » (V, 1089-1090). Il détache les événements de leur flux temporel, c'est-à-dire d'un point de vue terrestre, et ce geste lui permet de représenter les événements topographiquement ou en formes de tableaux. Il n'en reste pas moins qu'il ne les détache pas, comme on le verra, de leur temporalité. L'histoire au ciel est montrée selon un déroulement historique déterminé, mais ce déroulement est fictionnalisé ou allégorisé par la présence de Dieu et de Satan. Le passé et le présent, vus à la lumière de l'allégorie, dévoilent que l'histoire produite par les êtres humains est une illusion, un mensonge. Ce n'est que « Dans le ciel, desguisé historien des terres » (V, 323) qu'apparaît la vérité de l'histoire, vérité qui détruit l'illusion de la puissance

¹⁴⁹*The Poetry of Inspiration, Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques*, p.44.

¹⁵⁰F. Lestringant, *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques*, p.48.

de l'être humain et lui rappelle sa mortalité. Pour cette raison, les tableaux célestes n'opèrent pas une synthèse ou une réconciliation, mais ils continuent à manifester un aspect hétérogène et fragmentaire. Même au ciel, le texte « Ne souffre rien d'entier, veut tout voir en morceaux » (V, 329). Ces morceaux, ces fragments, mis en peinture, mis en tableaux, plutôt qu'incorporés à une narration, sont en quelque sorte pétrifiés. L'allégorie, comme on l'a vu,

fait apparaître la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort.[...] L'énigme qui s'exprime dans cette figure [...] est celle de la nature de l'existence humaine¹⁵¹.

La vérité de l'histoire apparaît lorsque cesse tout mouvement ou encore lorsque l'histoire jouée sur terre est terminée. Il est nécessaire de rappeler cette citation afin de tenir compte que, dans *Les Fers*, à partir donc de la perspective céleste, l'histoire racontée en vue d'un salut est l'histoire des souffrances, c'est-à-dire des péchés. Dans *Les Fers*, l'histoire racontée est une histoire finie; elle est l'histoire des morts. Finie, mais non achevée, car d'Aubigné continue avec deux autres livres. L'histoire, écrit encore W. Benjamin, n'est pas

modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un destin inéluctable. Ainsi l'allégorie reconnaît-elle qu'elle est au-delà de la beauté. Les allégories sont au

¹⁵¹*Origine du drame baroque allemand*, p.178.

domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses¹⁵².

Comme on va le montrer, l'allégorie appartiendrait donc plus au sublime qu'au beau, car le sublime fait appel à la fois à la vue et à la pensée¹⁵³. C'est la mort qui donne la signification, signification qui se produit non seulement au terme de l'histoire des êtres humains, mais au moment où la créature tombe dans l'état de péché, exclue de la grâce¹⁵⁴. L'allégorie est la forme qui représente ce caractère inéluctable et c'est dans *Les Fers* que cette double vérité est montrée. Dans ce livre, « la signification et la mort sont autant les produits du développement de l'histoire que des germes, imbriqués l'un dans l'autre, dans l'état de péché de la créature exclue de la grâce¹⁵⁵ ». Alors que dans *Les Feux*, les martyrs étaient dans l'état de grâce, dans *Les Fers*, les personnages sauf les « Bien-heureux » des *Feux* sont tous dans l'état de péché, même d'Aubigné.

Ceci nous ramène à notre question sur la mort de d'Aubigné. Si la vision de Talcy – le transport au ciel du théâtre humain – est un moyen, une ingénieuse fiction, mise en place afin de montrer que « c'est à cette hauteur que se joue le vrai drame, l'histoire des hommes dans sa lumière surnaturelle¹⁵⁶ », il en est, à notre avis, de même de la mort de d'Aubigné.

¹⁵²*Origine du drame baroque allemand*, p.191.

¹⁵³Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, p.23-55.

¹⁵⁴*Origine du drame baroque allemand*, p.179.

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 179.

¹⁵⁶F. Lestringant, *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques*, p.43.

Elle est un moyen, une ingénieuse fiction pour transcender son propre point de vue. Pour lui, l'histoire n'est pas finie. Mais pour en comprendre la signification, pour en devenir le témoin, il est nécessaire qu'il soit mort. Ce moyen lui permet de transcender non pas sa propre histoire, mais de rejoindre, par la mort, les morts afin de les délivrer et de se délivrer lui-même non pas de la mort, mais de l'oubli du péché qui n'est autre que l'oubli de la mort. On suppose que c'est la mort de ses corrégionnaires, la mort des massacrés qui pose à d'Aubigné la question décisive, qui force à se demander :

tout est-il voué à sombrer dans le néant, sans que ne subsiste rien de ceux qui ont vécu, aimé et peiné tout au long de leur vie? Cette forme extrême de l'interrogation taraude la pensée, faisant vaciller toute certitude. [...]. C'est contre cette présence inquiétante du non-sens que les sages, les mythologies et les religions érigent leur édifice, comme, déjà, le souci de mémoire ou d'amour, pour répondre à ce désir de *l'athanasia*, de l'immortalité qu'évoque Platon. Rappeler aux hommes comment est advenu tout ce qui est [afin de] de reconnaître le péril du retour du non-sens [...] ¹⁵⁷.

C'est la mort des siens – les soldats protestants, les massacrés de la Saint-Barthélemy – ainsi que la trahison d'Henri IV qui engagent d'Aubigné à écrire une histoire et à inventer une ingénieuse fiction qui les et le sortira de l'oubli d'une mort anonyme et immortalisera leur histoire. C'est une stratégie pour récupérer et incorporer le témoignage des autres. Il ne peut le faire qu'en passant lui-même par la mort, car l'immortalité exige le passage par la mort. Comme le remarque F. Lestringant :

¹⁵⁷ *Le Tragique*, p.99.

Alors que les témoignages des *Feux* étaient accompagnés de toutes les garanties juridiques prouvant de cas en cas leur validité et leur évidence limpide, le trouble des *Fers*, où les fidèles périssent dans l'anonymat des batailles et des charniers, nécessite constamment le recours au plan supérieur divin¹⁵⁸.

3.1b: La théâtralisation de la vérité

La nécessité du plan supérieur divin est liée à la revendication de représenter la Vérité, la signification divine de l'histoire. Y. Delègue aurait raison de dire que la Vérité n'est pas seulement celle des faits, mais aussi celle de l'âme, des émotions : « Vérité vraie, qui traverse la précédente [vérité des faits] au point de la bousculer, parce qu'elle en est l'âme, le moteur vivant, animant¹⁵⁹ ». Les faits présentent une partie de l'histoire mais ce n'est qu'à l'aide de la signification divine que l'histoire communique la vérité d'une expérience dont la réalité demeurerait cachée. Il aurait aussi raison de dire que la vérité relève du visible : « c'est aux yeux, et non à la raison, qu'elle est susceptible d'imposer sa présence si on sait monter le spectacle du monde », et cela parce qu'au XVI^e siècle, la forme théâtrale tend à devenir « la forme première de la « littérature » même dans ce qui en elle n'a pas la destination d'être représenté (*Les Tragiques* par exemple)¹⁶⁰ ». La Vérité au XVI^e siècle est une présence et celle-ci apparaît sous une forme imagée. D'un point de vue allégorique, cette vérité, comme on vient de le voir, c'est aussi celle du destin inéluctable de l'histoire humaine.

¹⁵⁸F. Lestringant, *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques*, p.78.

¹⁵⁹Yves Delègue, « L'écriture de la vérité dans *Les Tragiques* », dans *Albinéana* 3 (90): 7-17.

¹⁶⁰« L'écriture de la vérité dans *Les Tragiques* », p.12.

Ce qui est donc révélé dans *Les Fers*, c'est la Vérité, c'est-à-dire la signification de l'histoire à partir du point de vue céleste. Pour les chrétiens du XVI^e siècle, la véritable histoire était encore l'histoire spirituelle. En transportant les événements séculiers ou profanes au ciel, d'Aubigné signale que Dieu, ayant prévu « les effets dès le naistre des choses » (I, 42), l'histoire des hommes, « magasin d'exemples», est susceptible de se répéter; la seule histoire où prennent place des événements uniques et irrépétibles est celle qui commence avec L'Ancien Testament et se termine avec Le Nouveau¹⁶¹. Les guerres ne font que répéter ce qui depuis toujours se répète: la faute originelle. Ces remarques posent des questions : pourquoi ou comment, en transposant l'histoire au ciel, d'Aubigné parvient-il à montrer que la répétition n'exclut pas la particularité de son histoire? De plus, dans *Les Fers* où ce qui est mis en scène est une tragédie, on ne peut s'empêcher de se demander si la faute des personnages est réellement tragique. Est-ce que les personnages découvrent par eux-mêmes leur faute ou est-ce que leur faute renvoie plus à leur statut de créature souillée par le péché? On ne peut pas oublier que d'Aubigné avertit dès *La Chambre dorée* qu'il fait comme « Les poètes [qui] ont feint [...] leur feinct Jupiter » (v. 187). Du point de vue céleste, l'histoire est une allégorie. Si on la lit de cette manière, elle est l'œuvre de Satan : c'est Dieu qui a donné à Satan la permission de créer le chaos sur terre; c'est Dieu donc qui fait l'histoire et non les hommes. Ce qui implique aussi que l'acte des personnages est la manifestation d'une volonté destructrice qui ne leur appartient pas; par la suite, comment pourra-t-on juger leur action comme un crime?

¹⁶¹Il existe de nombreuses études sur la conception de l'histoire interprétée à la lumière de la providence. On a choisi de retenir principalement le texte de Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 90.

3.2: « Des yeux de leur esprit voyent leurs autre yeux » (V, 306)

Dans *Les Feux*, le public du martyre n'avait pas su distinguer la tragédie du drame et, pour cette raison, d'Aubigné, dans *Les Fers*, présente sous forme d'allégorie un Dieu qui permet à Satan « D'esteindre par le fer la plupart de leur corps » (v. 176). Allégoriquement, les guerres se produisent parce que les êtres humains succombent aux apparences de Satan qui « Pour mieux filer sa trame / Quelquesfois [...] se vest d'un visage de femme » (v. 219-220), ou se montre « Tantost en conseiller finement desguizé / [tantôt] En prescheur penitent et en homme d'Eglise » (v. 214-215). Comme on peut lire l'allégorie « allégoriquement » plutôt que littéralement, on peut aussi dire, selon la perspective protestante, que la confusion résulte de l'incapacité à différencier entre le signe et la chose : en prenant la cour pour le ciel (V, 144), les êtres humains ont pris le pain pour Jésus. Ils adorent le roi comme s'il était Dieu et adorent le pain comme si c'était Dieu¹⁶². C'est ce geste qui mène à l'idolâtrie, car il conduit à la confusion, à prendre les choses littéralement plutôt que symboliquement : « La Cène nous est donnée pour nous faire élever nos esprits en haut au Ciel, non pas pour les amuser à ces signes visibles du pain et du vin qui nous sont là présents », écrit Calvin¹⁶³. Ce désaccord sur les valeurs qu'embrassent le pain et le vin ou ce désaccord entre le signe et la chose est, en partie, ce qui a conduit à la crise. Éventuellement, il a provoqué une contestation des

¹⁶²Calvin, *Œuvres choisies*, p.150.

¹⁶³*Ibid.*, p.150.

valeurs symboliques, car on l'a vu, le pape n'a plus été considéré comme le représentant de Dieu sur terre mais un « Antechrist » (V, 259).

La crise, c'est la désacralisation des symboles, la dénaturation de leur message; elle présage du renouveau, mais ce renouveau ne peut s'imposer sans violence. Tout ordre nouveau est bâti sur l'homicide. Toute crise de symbole est suivie d'une fascination meurtrière¹⁶⁴. Dans *Les Fers*, cette fascination meurtrière est à la fois « L'hideux portrait de la guerre civile / Qui produit sous ses pieds une petite ville / Pleine de corps meurtris en la place estendus » (v. 351-353), et le massacre. *Les Fers*, portrait « des guerres ici bas », mais « au ciel des tableaux » (V, 402), sont souvent considérés comme le livre qui rassemble le plus clairement les éléments qui appartiennent à la tragédie (comprise dans un sens aristotélicien) et au tragique. En effet, c'est dans ce livre que se manifeste de manière plus évidente une tension entre fatalité et liberté¹⁶⁵, soit aussi une confrontation entre soi et Dieu. À la manière d'une tragédie, les tableaux désignent un événement malheureux « dans l'existence d'un individu ou dans celle d'un peuple en écrasant la libre possibilité de disposer de sa vie et de son destin¹⁶⁶ ». Si ces tableaux sont tragiques, c'est aussi parce que, rapportés par d'Aubigné, un mort-vivant, ils expriment « une certaine tonalité de l'expérience et de la pensée : pour l'homme, une façon de se rapporter à l'expérience de son être dans la vie, et pour la pensée, une façon de

¹⁶⁴On doit ces idées au texte de Stamatios Tzitzis, *Esthétique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.56-58.

¹⁶⁵*Le Tragique*, p.7.

¹⁶⁶*Ibid.*, p. 4.

comprendre cette expérience, de la penser et de la dire¹⁶⁷». Le tragique est perception de l'expérience alors que la tragédie est plus de l'ordre de l'expérience sans que celle-ci soit interprétée ou analysée. On peut aussi observer que l'un, la tragédie, est liée à l'histoire; l'autre, le tragique, est lié à la conscience. La tragédie serait toujours plus tragique du point de vue de l'acteur que du point de vue du spectateur. Dans *Les Fers*, le rôle de d'Aubigné est plus celui d'un commentateur ou d'un interprète de la tragédie qu'il regarde, mais il demeure impliqué dans cette tragédie, car c'est à lui qu'il revient de rapporter ce qu'il voit. Témoigner serait donc dans cette perspective raconter comment on perçoit ce que l'on a vu ou entendu.

3.2a: Le témoignage

Selon Paul Ricœur, le témoin est l'auteur de l'action de rapporter ce qu'il a vu ou entendu ce qui signifie que le témoignage n'est pas seulement la perception de ce qui est arrivé, mais aussi la narration des événements. Par conséquent, les choses vues sont transférées au niveau des choses dites. Et ce transfert a d'énormes implications au niveau de la communication : celui qui a vu raconte à celui qui n'a pas vu, mais entend le témoignage. À ce dernier est donné la possibilité de croire ou de ne pas croire à la réalité des faits rapportés par le témoin. Le témoignage comme narration est de ce

¹⁶⁷*Le Tragique*, p.4.

fait placé entre le compte-rendu donné et la confiance qu'un autre met dans ce que le témoin lui raconte¹⁶⁸.

Cette définition appelle une autre interprétation que celle de C. Randall Coats par rapport à l'attitude de d'Aubigné à l'égard du lecteur. Plutôt qu'un auteur qui essaie de dominer son lecteur, d'Aubigné serait un témoin qui doit s'assurer de la complicité, de la confiance du lecteur afin que son texte soit compris, interprété et cru au moment même où il est vu, lu et donné. Si d'Aubigné était un personnage de fiction, on pourrait peut-être l'associer à un narrateur omniscient, mais il ne l'est pas : il est à la fois celui qui écrit et celui qui se bat. Allégoriste, d'Aubigné n'en demeure pas moins un témoin. Dans le témoignage qui raconte quelque chose au présent, il y a une urgence qui empêche la distance que l'on trouve en général dans l'épopée. Le témoignage peut prendre la forme d'une allégorie, car dans sa définition est sous-entendu une certaine manipulation des matériaux et du lecteur afin de les adapter à ses propres fins. On ne pense pas que cette

¹⁶⁸N'ayant pu se procurer une version française, on a traduit dans un sens large plutôt que mot à mot la définition que Paul Ricœur donne du témoignage dans son texte, *Essays on Biblical Interpretation*, 123. La citation en entier est ici donnée dans l'original: « [Testimony] designates the action of testifying, that is, of relating what one has seen or heard. The witness is the author of this action; it is he who, having seen or understood, makes a report of the event. Thus we can speak of the eyewitness or firsthand witness. This first trait anchors all the other meanings in a quasi-empirical sphere. I say quasi-empirical because testimony is not perception itself but the report, that is the story, the narration of the event. It consequently transfers things seen to the level of things said. This transfer has an important implication at the level of communication. Testimony is a dual relation: there is the one who testifies and the one who hears the testimony. The witness has seen, but the one who receives his testimony has not seen but hears. It is only by hearing that he can believe or not believe in the reality of the facts that the witness reports. Testimony as story is thus found in an intermediary position between a statement made by a person and a belief assumed by another on the faith of the testimony of the first ».

manipulation implique que d'Aubigné « se textualise » ou « s'affirme en tant qu'écrivain¹⁶⁹ ». Il continue, hors du texte, à être une véritable personne. Davantage, il ne devient écrivain que parce qu'il est d'abord témoin. Le témoignage, comme le prouve la réception des *Tragiques*, n'est pas à ses débuts considéré comme un texte digne d'être lu ou étudié. Ce n'est que trois ou quatre siècles plus tard que le texte de d'Aubigné a commencé à être apprécié pour sa forme littéraire et à susciter l'intérêt des écrivains et des critiques¹⁷⁰. C'est donc comme si le témoignage demandait du temps, demandait que son contenu soit neutralisé avant qu'il ne puisse rejoindre les textes dits littéraires. Aussi, inclut-il à la fois la tragédie – ce qui est vu – et son interprétation – le tragique. Le témoignage est plus qu'une tragédie au sens aristotélicien : dans sa définition, Aristote, qui inclut la mimésis et la catharsis, n'inclut pas l'interrogation présente dans la parole tragique. Il est plus qu'un discours, plus que de la rhétorique, mais il est encore un discours et de la rhétorique. À l'intérieur d'une manière de parler – la persuasion – le témoignage manifeste une parole soucieuse d'exprimer quelque chose qui relève plus de l'épreuve que de l'expérience, qui sont l'une et l'autre des rencontres avec la réalité.

Dans l'expérience, la rencontre avec la réalité ne brise pas la maîtrise de la situation alors que dans l'épreuve, c'est le contraire : « [...] elle est encore une rencontre, mais sous le signe de la passivité et dans la proximité

¹⁶⁹ *Subverting the System, D'Aubigné and Calvinism*, p.89.

¹⁷⁰ Gilbert Schrenck dans son texte, *La Réception d'Agrippa d'Aubigné, (XVIe-XXe siècles)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995, p.56, montre bien qu'il a fallu attendre *Le Tableau historique et critique de la poésie française au XVIe siècle* par Sainte-Beuve, écrit au XIXe siècle, pour que prenne place la consécration de d'Aubigné et en particulier des *Tragiques*.

de la mort qui se laisse pressentir¹⁷¹». Avant d'élaborer en détails ces deux notions, on aimerait montrer que si on peut parler de témoignage comme quelque chose qui tient à la fois de la tragédie et du tragique, c'est aussi parce que, dans *Les Fers*, les tableaux que l'on voit et qu'on lit en même temps : « Les yeux des bien-heureux aux peintures advisent / Plus qu'un pinceau ne peut, et en l'histoire lisent » (v. 319-320), communiquent des émotions qui se rapprochent du sublime.

3.2b: Le sublime

Les spectacles des *Fers* sont sublimes, c'est-à-dire tragiques, d'une part, parce qu'ils font appel à la vue et, d'autre part, à la pensée. Sublimes aussi dans la mesure où ils exposent la distance entre Dieu et l'être humain. Ils manifestent la puissance de Dieu devant laquelle les forces humaines sont réduites à rien. En s'inspirant d'E. Kant, on peut dire que le sublime dans le spectacle de la nature signifie qu'on est à la fois effrayé et attiré, car ce spectacle révèle à l'être humain son impuissance sur le plan physique, mais aussi une faculté de juger qui permet une supériorité sur la nature; en ce qui concerne Dieu, ce serait plutôt l'inverse¹⁷². Devant les manifestations de Dieu, celui qui a peur est inapte à admirer la grandeur divine. Pour pouvoir le faire, il lui faut posséder des convictions qui soient justes et agréables à Dieu. Être conscient du caractère sublime de Dieu signifie que l'on ne peut pas, sous peine de sacrilège, s'imaginer une supériorité de l'esprit. Le

¹⁷¹*Le Tragique*, p.52.

¹⁷²*Critique de la faculté de juger*, p.206 et p.208.

sublime provoque une crainte respectueuse de Dieu, soit la soumission¹⁷³. Dans *Les Fers*, l'écart entre Dieu et les êtres humains est souligné, d'une part, parce qu'après *Les Feux*, d'Aubigné fait remonter Dieu au ciel. D'autre part, parce que le contraste entre ce que racontent *Les Fers* et l'endroit où cette histoire est racontée est énorme. La terre mise au ciel produit un contraste entre la nature dépravée des êtres humains, une existence vouée au mal, et la vie au-delà. Si d'Aubigné, dans *Les Fers*, semble avoir conscience du caractère sublime de Dieu, ce n'est qu'en apparence. Dans le livre V, d'Aubigné aurait encore peur des manifestations de Dieu. C'est le lecteur qui, confronté aux tableaux de d'Aubigné qui « glissent constamment de la beauté à l'horreur ou de la quiétude à l'effroi¹⁷⁴», ressent, dans ce livre, les émotions associées avec le sublime.

Le sublime, par le fait qu'il met en jeu l'idée de l'infini, et dans l'effort fourni par l'imagination afin de traiter la nature – ce qui est – comme un schéma pour les idées, fait surgir ce qui effraye la sensibilité mais du même coup l'attire¹⁷⁵. Autrement dit, le sublime fait appel à « une sensibilité négative¹⁷⁶» dans la mesure où il sollicite à la fois le sens et la pensée. C'est exactement ce qui se passe dans *Les Fers* où, comme l'ont fait remarquer plusieurs critiques, les tableaux de d'Aubigné sont des spectacles qui sont animés par l'écrit ou la parole. Ainsi C. Randall Coats montre très bien

¹⁷³*Critique de la faculté de juger*, p.206.

¹⁷⁴Voir la préface de l'édition de Frank Lestringant des *Tragiques*, p.11.

¹⁷⁵*Critique de la faculté de juger*, p.208.

¹⁷⁶*Ibid.*, p.218.

comment les tableaux de d'Aubigné sont iconiques¹⁷⁷ ou encore, selon la perspective de W. Benjamin, des images écrites¹⁷⁸ par opposition aux images peintes dont ils simulent la présence. Iconiques, car ils renvoient toujours à autre chose, à de l'au-delà, à un autre sens, ce qui leur donne une portée symbolique : dans la main de d'Aubigné, allégoriste,

la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture¹⁷⁹.

On est donc à la fois effrayé et attiré par cette écriture en forme d'image, écriture qui frappe au visage un lecteur qui doit s'en remettre à d'Aubigné pour la signification. Si les tableaux représentent, écrivent des personnages impuissants devant Dieu, d'Aubigné, quant à lui, expose l'impuissance du lecteur : effrayé et attiré, on se soumet, car le poète, on l'a déjà cité, soûle d'horreur « un spectateur appelé à devenir acteur », met à nu ce qu'il décrit afin qu'objets, personnages ou événements deviennent non pas « signe[s] de ce qui est à savoir mais objet[s] digne[s] d'être su[s]¹⁸⁰ ». Cela n'empêche pas le témoignage puisque c'est devant les tableaux (la nature) que le lecteur se sent impuissant et non pas devant d'Aubigné. Le lecteur conserve sa faculté de juger. Sublimes, les tableaux de d'Aubigné,

¹⁷⁷*Subverting the System, D'Aubigné and Calvinism*, p.99. De nombreuses études ont été faites sur les images de d'Aubigné et en particulier sur ses tableaux. Donc, on ne s'attardera pas sur ce sujet.

¹⁷⁸*Origine du drame baroque allemand*, p.231.

¹⁷⁹*Ibid.*, p.197.

¹⁸⁰*Ibid.*, p.197.

car ils font appel à la sensibilité, à la vue ainsi qu'à l'entendement et que la finalité de l'un et de l'autre se réfère au sentiment moral : le sublime, au contraire du beau qui nous prépare à aimer quelque chose, nous prépare à révéler quelque chose, même contre notre intérêt¹⁸¹. Dans *Les Fers*, on est préparé à révéler la puissance de Dieu ainsi que la puissance des tableaux de d'Aubigné, même contre soi. C'est aussi pour cela que l'on peut dire que la tragédie est sublime : elle s'adresse à la fois à la vue, au sens, à la sensibilité et à la faculté de juger. Le spectacle de la tragédie est, comme on l'a vu, un spectacle qui convoque le lecteur ou le spectateur, car il demande un jugement et dans ce sens, il renferme une morale. Dans le spectacle des guerres civiles, le jugement est donné par Dieu, d'où la différence entre ce spectacle et celui du massacre où le spectateur est encore d'Aubigné, mais cette fois guidé par Coligny. C'est d'Aubigné, on le verra, qui est amené à juger et à se juger.

3.2c: «L'hideux portraict de la guerre civile » (V, 351)

La tragédie semble moins évidente dans la première partie des *Fers*, où ce qui est décrit sont les guerres civiles, que dans la scène des massacres, quoique, dans cette partie la structure est, comme celle de la tragédie, symétrique. En effet, si c'est un « Dieu non satisfait [qui] commence une autre guerre» (v. 388), et qui veut « Les deux favoriser pour ruyner les deux» (v. 370), le lecteur devrait ressentir à la fois de la pitié et de l'horreur: « si l'enfer fut esmeu, le ciel le fut aussi » (v. 261). Dans la première partie des *Fers*, les guerres sont considérées dans une perspective céleste qui inclut

¹⁸¹*Critique de la faculté de juger*, p.211.

d'Aubigné, remplacée plus tard par celle de Coligny-d'Aubigné. Dans cette partie-ci, il semble que la rencontre avec la réalité soit plus de l'ordre de l'expérience : lire au ciel, en paix, les efforts des guerres (v. 324). Ce qui met en relief une situation relativement maîtrisée. En outre, l'espace est ici temporalisé alors que, par la suite, on a une spatialisation de la temporalité. Ensemble, la temporalisation de l'espace et la spatialisation du temps désenchaînent le temps, c'est-à-dire mettent l'accent sur la scène tragique et font valoir le travail de la mémoire. On obtient un espace qui, temporalisé, préserve le passé de l'histoire et un temps qui, spatialisé, illumine cette histoire. Au début des *Fers*, il y a temporalisation de l'espace, car au ciel

[...] le temps s'y distingue et tous l'ordre des faits
 Est si parfaitement par les Anges parfaits
 Escrit, déduit, compté, que par les mains sçavantes
 Les plus vieilles saisons encore y sont presentes.
 (V, 313-316)

Alors que sur terre règnent la confusion et le chaos et que la mémoire est facilement vaincue (I, 369), au ciel, sous le regard ubiquiste de Dieu et de ses anges, les tableaux composent le théâtre d'une mémoire universelle et instantanée¹⁸². La diminution de l'effet tragique provient, à notre avis, de la temporalisation de l'espace et du fait que le ciel s'est déguisé en historien: les tableaux ne racontent pas l'histoire des autres, l'histoire des morts, mais l'histoire de « La desfaveur du ciel [qui] à l'un et l'autre monstre » (V, 378). De sucroît, la coïncidence entre les « guerres ici bas et au ciel des tableaux » (V, 402) donne un effet de perspective qui objective ce qui est vu. Pour qu'il y ait coïncidence, le spectateur doit occuper un lieu précis, un point exact où

¹⁸²F. Lestringant, *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques*, p.80.

l'image et son modèle peuvent se superposer et devenir une seule et même chose¹⁸³. Jusqu'au massacre, les tableaux sont vus à partir du regard de Dieu et le « on void » de d'Aubigné témoigne de sa position privilégiée : il voit en même temps que Dieu. Mais on peut objecter que cette position «objective» pour Dieu est interprétative pour d'Aubigné. Elle ne le transforme pas vraiment en un narrateur omniscient puisqu'il rapporte ce qu'il voit au présent et non au passé. Sa position est celle du témoin, de celui qui a été convoqué pour attester, pour rapporter le sens de l'histoire:

Il veut vaincre par soy et rendre consolés
 Les camps tout ruinés et les coeurs desolés,
 Les tirer du tombeau afin que la victoire
 De luy, et non de nous, eternise la gloire.
 (V, 437-440)

Dieu provoque des événements afin que les êtres humains n'oublient pas de subordonner leur volonté à la Sienne ou encore pour éprouver leur fidélité ou un besoin de lui : « C'est pourquoy Dieu maudit les Rois du peuple hebreu / Qui contoyent leurs soldats, non la force de Dieu » (V, 441-442).

Même la réaction de d'Aubigné devant le spectacle des guerres est moins intense qu'elle ne le sera devant le spectacles des massacres. Est-ce parce que le spectacle de ces guerres auxquelles il a participé est une répétition de ce qu'il a déjà vu et fait? Ou bien est-ce parce qu'il est protégé et ne voit que ce que les anges lui montrent? : « [...] le camp sacré des Anges / Destournoit des chrestiens ces accidens estranges » (V, 263-264). Ou encore si d'Aubigné ne semble pas ressentir dans cette partie les effets ambivalents

¹⁸³Voir le chapitre intitulé « la vue » dans *L'Origine de la perspective* de Hubert Damisch, Paris, Flammarion, 1993, p.135-162.

de la tragédie, serait-ce parce que le spectacle dans un spectacle – « Des yeux de leurs esprits leurs autres yeux » (V, 306) – produit un effet de déréalisation, accroît la distance au point que l'émotion tragique ne peut se produire? L'exemple suivant illustre bien cette distance démesurée : « Dans le large parvis du haut ciel azuré/[...]/ Les hontes de Satan, les combats de l'Eglise » (V, 270-272) deviennent par ces « peintres ingénieux » que sont les anges (V, 277) des beaux spectacles qui produisent sur le spectateur un effet esthétique, car le paradis « Aima le parement de tels sacrés tableaux » (V, 273-275). Petit à petit, lorsque les combats ne s'appellent plus combats mais meurtres (V, 549); lorsque « [...]les aveugles feux / Ne sentent la pitié des faces gemissantes » (V, 557); lorsque d'Aubigné abandonne le « on » pour le « je », le spectacle se rapproche de plus en plus d'un spectacle tragique.

3.3: Le rire ou la tragédie à l'envers

C'est à partir du moment où Coligny, un des chefs huguenots assassinés la nuit du 24 août 1572, entre en scène que le spectacle montré est décrit comme une tragédie. D'Aubigné, guidé par Coligny, est le spectateur principal d'un spectacle qu'il contemple pour la première fois, car présent en tant qu'acteur à la plupart des événements des guerres de religion, il a manqué l'Événement que furent les massacres. Aussi d'Aubigné trouve-t-il un moyen pour relater la scène des massacres, moment inoubliable et paroxystique des guerres de religion. Ce moyen, « cette ingénieuse fiction qui est de transporter au ciel le théâtre humain » est, à notre avis et comme on l'a déjà entrevu, un moyen pour rejoindre ceux qui sont morts. D'Aubigné sans doute n'avait pas d'autre choix que de transporter les massacres et les guerres au ciel puisque, si c'est Dieu qui va tirer les cœurs

désolés de leurs tombeaux (V, 439), c'est d'Aubigné qui écrit ce que Dieu fait. Il écrit l'histoire des morts¹⁸⁴. Comme on le verra, on peut interpréter la mort spirituelle de d'Aubigné de deux manières. Pour le moment, on peut dire que ce n'est vraiment que dans *Vengeances* que le poète demande à Dieu de le faire mourir. À notre avis, sa mort dans *Les Fers* est poétique, ou symbolique sinon l'ange ne lui dirait pas de retourner à sa moitié (v. 1416) : il est transporté hors de lui pour quelques heures. Elle est « réelle » dans la mesure où elle signale que l'effet de catharsis a eu lieu, car ce transport n'intervient qu'au terme du spectacle des massacres. Guidé par Coligny, d'Aubigné assiste à la tragédie que furent les massacres, mais ce spectacle n'est plus une tragédie pour Coligny qui, mort matériellement mais non spirituellement, se regarde et n'éprouve envers lui-même ni pitié, ni horreur. En voyant ses membres déchirés et traînés par les rues, il rit :

D'un visage riant nostre Caton tendoit
 Nos yeux avec les siens, et le bout de son doigt,
 A se voir transpercé; puis il nous monstra comme
 On le coupe en morceaux: sa teste court à Rome,
 Son corps sert de jouët aux badauds ameutés.
 (V, 831-835)

Le rire peut être tragique, car en parodiant la fin malheureuse de la tragédie, en la dépouillant de son caractère solennel, il la rejoint¹⁸⁵. Le rire, en abolissant les règles et les valeurs qui lient l'individu à la société immobile et hiérarchique où la tragédie classique s'est développée, rend compte de la

¹⁸⁴Je n'ai malheureusement pas réussi à me procurer l'étude de Giancarlo Fasano, *Les Tragiques, un'epopea della morte*, Bari, Adriatica, 1970.

¹⁸⁵*Le Retour du tragique*, p.256.

dissolution sociale, et élève l'individu au-dessus de celle-ci ¹⁸⁶. Coligny, qui contemple du ciel les spectacles des massacres, est au-dessus de l'histoire et, on peut ajouter que s'il rit, c'est probablement aussi parce que sa mort ne lui paraît plus insensée. Le démembrement et le morcellement de son corps témoignent de son histoire terrestre. Celle-ci étant finie, il en connaît la signification. Sa mort est un retournement : du malheur, Coligny passe au bonheur de savoir que désormais il fait partie des Élus. Nommé « nostre Caton »¹⁸⁷ (V, 831) par d'Aubigné, il est le héros tragique dont parle W. Benjamin, à savoir celui dont l'âme passe dans la parole d'une communauté encore lointaine, qui est, en l'occurrence, représentée par d'Aubigné, poète et survivant des massacres. En vertu de ce que l'on vient de dire, on peut conclure que le rire, au contraire de la tristesse ou de l'indignation dont on a parlé, est une émotion tragique qui provoque chez le spectateur qu'est d'Aubigné des sentiments ambigus : « Difficile à juger qui est le plus astorge / L'un à bien esgorger, l'autre à tendre la gorge » (V, 846-847). Le rire établit une distance qui encourage d'Aubigné à juger à la fois avec horreur et pitié.

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 256.

¹⁸⁷Caton d'Utique était un poète romain qui s'est suicidé. Dante dans la *Divine Comédie* a repris la figure du poète, mais comme le montre Eric Auerbach dans *Figura*, p.77, il s'en est servi de manière allégorique, comme « figura ». Son existence terrestre, la liberté politique pour laquelle il mourut apparaît comme une préfiguration de la liberté chrétienne. D'Aubigné en renommant Coligny, Caton, fait la même chose que Dante.

3.4: « La tragédie / qui efface le reste », (V, 703)

Encore vivant, d'Aubigné ne peut pas rire, comme Coligny, en voyant les spectacles des massacres, car c'est lui et non Coligny qui doit endurer la question tragique qui demande pourquoi la souffrance, la douleur, c'est-à-dire poser la question de la vérité de l'être. Mort, Coligny n'a plus à confronter son destin, n'a plus à subir l'épreuve. En tuant la mort-même, il fait désormais partie des « ames reservees » (V, 176). C'est d'Aubigné qui est mis face à des souffrances plus grandes que les siennes :

Mais qu'est-ce que je voy? Un chef qui s'entortille,
 Par les volans cheveux, autour d'une cheville
 Du pont tragique, un mort qui semble encore beau,
 [...]
 Aussi voy-je mener le mari condamné,
 Percé de trois poignards aussi tost qu'amené.
 (V, 901-911)

C'est pour lui, qui dit constamment « je voy », que le spectacle est montré. Dans *Les Fers*, les expressions liées à la catharsis sont nombreuses. Nous n'en citons que quelques-unes : « ne tirent la pitié des coeurs impitoyables » (v. 570); « là les tragiques voix l'air sans pitié fendoyent » (v. 615); « D'horreur, non de pitié » (v. 858). C'est d'Aubigné qui s'identifie aux inconnus qui périrent la nuit du 23 au 24 août 1572. Même si le terme « héros » est dans le contexte du massacre un terme peu approprié, il n'en reste pas moins que les morts anonymes de la Saint-Barthélemy sont des personnages tragiques, car ils sont à la fois innocents et coupables. En fait, s'il y a possibilité de parler de catharsis, c'est parce qu'aux yeux de d'Aubigné, les morts de la Saint-Barthélemy, opposés aux martyrs des *Feux*,

sont considérés comme des pécheurs : « Fais selon ton dessein, les ames reservees / Qui sont en mon conseil avant le temps sauvees / Ton filet n'enclorra que les abandonnés» (V, 177-179). Abandonnés, car facilement maniés par Satan, ils deviennent les « esclaves gagnés » (V, 238) qui se précipitent au mal (V, 239).

Coupables mais innocents, car les massacrés sont considérés comme des agneaux, c'est-à-dire des enfants de Dieu : « La funeste vallee, à tant d'agneaux meurtriere» (V, 881). Coupables, car mis à l'épreuve par Dieu, ils ont succombé à la tentation. Dieu « n'approuva pas que sa brebis d'eslite / Devestit le mondain pour vestir l'hypocrite » (V, 897-898). C'est cette ambivalence qui donne lieu à un spectacle tragique : «Venez voir comme Dieu chastia son Eglise / Quand sur nous et non sur luy, sa force fut assise» (V, 705-706). Tragédie donc, car Dieu en abandonnant les siens permet un spectacle effrayant : « Où voulez-vous, mes yeux courir ville après ville » (V, 1117).

Mais Dieu n'abandonne pas vraiment les siens, car comme le montre la citation ci-dessous, son abandon est plus un châtement. Pécheurs, les massacrés de la Saint-Barthélemy, agneaux ou brebis, font toujours partie du peuple Élu. À la fin des *Fers*, il y a retournement : de pécheurs et d'impurs qu'ils étaient, les massacrés deviennent des « purs », ce qui permet de dire que leur mort peut être considérée comme l'expiation de leurs fautes, c'est-à-dire aussi comme un sacrifice :

Venez enfans du ciel, s'escria le vieillard,
Heritiers du royaume, à qui le ciel depart
Son champ pour cemitiere. O Saints que je repousse

Pour vous, non contre vous, juste je me courrouce
 [...]

Ayant tout arrangé, il tourne avec les yeux

Et le front serené ces paroles aux cieux:

« Je garderay ceux-ci, tant que Dieu me commande

Que les fils du bon heur à leur bon heur je rende

Il n'y a rien d'infect, ils sont purs, ils sont nets ».

 (V, 1527)

Dieu punit son peuple; il ne l'abandonne pas. Cela ne veut pas pour autant dire que la tragédie est abolie et disparaît, car le châtement et le salut posent une question tragique : comment le même Dieu peut-il vouloir à la fois la perte et le salut de son peuple élu? C'est pourquoi, même si, en montrant le juste courroux, d'Aubigné résout l'abandon; même si, en donnant une explication des souffrances de ceux qui sont massacrés, il résout le scandale de leur malheur; même si, en attribuant une raison à leur culpabilité, il résout le mystère de leur crime, il ne rompt pas la tension de la tragédie ou le scandale d'une mort qui détruit l'assurance de croire en ses propres forces. Placée au ciel, l'histoire des massacres signale que l'histoire sur terre est achevée et, comme dans une tragédie, la signification est donnée au dernier acte, avec la mort. C'est la mort qui contraint d'Aubigné à écrire, à parler et à témoigner. Elle est l'épreuve qui ébranle son existence puisque ce n'est qu'après celle-ci que d'Aubigné finalement accepte son rôle de prophète et d'écrivain.

3.4a: L'épreuve de la mort

Ce qui annonce l'épreuve, c'est l'intensité soudaine et brutale de ce qu'il faut endurer dans la douleur insupportable, [...] dans la mort qui frappe les êtres chers, aussi bien dans le tohu-bohu de la guerre,

c'est-à-dire dans le tourbillon de la violence déchaînée. D'un coup, une vie jusqu'alors habituée à des rythmes familiers bascule, perdant ses repères et l'ancrage de ses assurances. La mort n'est plus dans les lointains où l'assigne l'existence attachée à se rassurer elle-même, elle est toute proche, dans l'alentour immédiat puisqu'elle frappe des proches [...]. Et dire que ce monde n'est plus un monde puisqu'il ne permet plus d'y vivre sans avoir à y être assailli par l'inquiétude, c'est dire qu'il ne laisse plus voir aucune trace de cet ordre que l'existence attend toujours de retrouver en lui¹⁸⁸.

Les Fers, si on en fait une lecture linéaire, représenteraient le point culminant de toutes les épreuves subies au cours des trois premiers livres : *Misères* représentent l'épreuve de la mère – la France; *Princes* sont l'épreuve des rois qui ne sont plus rois, mais tyrans, c'est-à-dire aussi celle de la trahison d'Henri IV; *La Chambre dorée* est l'épreuve de la justice. Toutes ces épreuves aboutissent et culminent dans *Les Fers* avec celle de la mort en masse des protestants. Même si on a décidé de commencer notre lecture au milieu, cela ne retire rien aux différentes épreuves rencontrées tout au long des *Tragiques*, surtout que, dans *Les Fers*, l'épreuve est plus catastrophique car, au contraire des autres, elle est imposée par Dieu. Au contraire des autres épreuves qui n'ébranlent pas la confiance de d'Aubigné – « mon courage de feu » (I, 5); « Me font frapper des mains et dire : « c'est assez » (II, 84) – l'épreuve dans *Les Fers* le dépossède de son assurance. C'est dans ce sens que l'on peut dire que d'Aubigné est contraint par Dieu, c'est-à-dire ne peut plus avoir confiance en lui-même. Ayant perdu son assurance, il accepte de devenir témoin de Dieu.

¹⁸⁸*Le Tragique*, p.39- 40.

Ce n'est donc qu'une fois qu'il a assisté au spectacle des massacres, qu'il a enduré le spectacle de la mort de ses proches que d'Aubigné subit l'effet de catharsis et découvre son lot de culpabilité et de passivité : « Parmi ces aspres temps, l'esprit, ayant laissé / Aux assassins mon corps en divers lieux percé/ [...] / Bien qu'impur, fut mené dans les regions pures » (V, 1195-1198). C'est ici que l'on peut proposer une interprétation de la mort ou du transport de d'Aubigné au ciel : soit, à la manière de Dieu qui s'est fait homme pour sauver les êtres humains et fut ensuite crucifié, d'Aubigné se fait « mort » pour sauver de la mort l'existence de ceux qui sont morts. Dans ce cas, il n'y a pas entre Dieu et d'Aubigné d'écart, car comme Jésus il est innocent : « Esprit, qui as de Dieu eu le zele et l'amour » (V, 1272). C'est un véritable sacrifice. Cette interprétation permet de montrer pourquoi d'Aubigné est le spectateur privilégié des tableaux célestes. Soit encore, on peut interpréter sa mort comme l'acte d'expiation qui lui permet de se rapprocher de Dieu.

Après le spectacle, ayant subi l'effet de catharsis, d'Aubigné devient plus conscient de son impureté puisque ce n'est qu'au moment de la vision qu'intervient son aveu d'impureté. Comme les massacrés, il doit lui-même être purifié, ce qui est accompli grâce à l'effet de catharsis. En subissant l'épreuve insupportable de voir les siens « detrachés » (V, 858); en voyant le sang remplacer l'eau :

[...] Or des-ja vous voyez
 L'eau couverte d'humains, de blessez mi-noyez,
 Bruyant contre ses bords la detestable Seine,
 Qui, des poisons du siecle à ses deux chantiers pleine,
 Tient plus de sang que d'eau; son flot caillé,
 A tous les coups rompu, de nouveau resouillé

Par les precipités :[...].
(V, 868-873)

d'Aubigné s'identifie avec horreur et pitié aux morts de la Saint-Barthélemy qui ne sont pas représentés comme des stoïciens, tout au contraire. Dans le vers ci-dessus : « L'eau couverte d'humains » le mot important à retenir est «humain». À la différence des martyrs, il est plus facile de s'identifier avec les morts des guerres et des massacres, car ils représentent l'inextricable mélange qui fait qu'un être est humain. Ils sont, on l'a vu, à la fois innocents et coupables. Innocents, on le répète, car la faute n'est pas évidente : ils ont été piégés par Satan et ne sont donc pas directement coupables : « Chacun des esprits saints [...] / Representoit au vif [...] / Les hontes de Satan » (V, 267-272). Coupables, parce que s'ils ont été trompés par Satan, la faute demeure la leur : « Autres voyoyent du ciel leurs portraits effacés / Sur leur race douteuse, en qui l'ame deteste / Les coeurs degenerés [...]» (V, 286-288). Pour d'Aubigné, le sentiment de culpabilité est non seulement d'avoir passé sa jeunesse à faire babiller ses vers (II, 36), c'est aussi la culpabilité du survivant, celle de celui dont la tête a été épargnée.

Le père de d'Aubigné, en l'amenant voir les Pendus d'Amboise, lui fit prêter un serment qu'il ne pouvait oublier : « Mon enfant il ne faut pas que ta teste soit espargnée après la mienne pour venger ces chefs pleins d'honneur : si tu t'y espargnes, tu auras ma malédiction¹⁸⁹ ». À la fois innocent : « Esprit, qui as de Dieu eu le zele et l'amour » (V, 1272), et coupable : d'Aubigné le soldat est aussi parmi ceux « [...] garçon, enfant, qui quelque sang n'espance / Pour n'estre vu honteux s'en aller la main

¹⁸⁹Madeleine Lazard, *Agrippa d'Aubigné*, p.20.

blanche » (V, 849-850). Impur, il peut plus facilement s'identifier avec des êtres qui, comme les massacrés, le sont aussi, au contraire des martyrs qui ne sont que purs. Cette identification dévoile aussi que d'Aubigné dans la première partie du spectacle n'était pas convoqué pour juger. En voyant en même temps que les autres, il était plus un voyeur alors que, pour le spectacle des massacres, il est convoqué pour juger et se juger. La tragédie est un spectacle éprouvant : en renvoyant au spectateur sa culpabilité, elle le force à s'examiner. Comme un miroir, elle lui renvoie l'autre, le personnage dans toute sa différence (horreur) et dans sa similarité (pitié). C'est pour cette raison que la tragédie permet la constitution d'une communauté où le « nous » ne sera pas une somme de « je », mais une composition de « je », et cela parce que le processus d'identification n'est pas avec la personne, mais selon la définition d'Aristote, avec ses actions. Si, dans *Les Feux*, Dieu était le véritable spectateur de la tragédie, celui qui voit en secret le dedans des âmes, dans la deuxième partie des *Fers*, c'est d'Aubigné qui est le véritable spectateur.

C'est donc parce que d'Aubigné éprouve pour ceux qui sont morts de la crainte et de la pitié qu'il prend conscience de sa propre fragilité et qu'il accepte de s'en remettre à Dieu. Et si le spectacle lui inspire à la fois de la pitié et de l'horreur, c'est parce que, guidé par Coligny, il voit l'histoire à partir de la perspective de ceux qui ont fait l'Histoire, de ceux qui y ont participé et qui sont morts. Au contraire du spectacle des martyrs qui, en inspirant séparément l'effet de catharsis ou encore en inspirant soit de l'admiration soit de l'indignation, semblait plus de l'ordre de l'expérience, car les martyrs faisaient preuve de maîtrise, celui des massacrés qui inspire à la fois pitié et horreur est de l'ordre de l'épreuve.

La mort est advenue brutalement sans que quiconque ait pu s'y préparer. On ne peut pas en dire autant des martyrs. Pour eux, l'épreuve n'est pas impossible à supporter. Jamais ou presque jamais, les martyrs ne perdent leur assurance, toujours ils comprennent ce qui leur arrive. Pour eux qui refusaient qu'on pleure pour eux et qui oubliaient leurs souffrances physiques grâce à l'amour qu'ils portaient à Dieu, l'épreuve de la mort n'implique pas une déchirure de la pensée. On a vu comment ils continuaient à discourir devant le public. Pour les massacrés, rien de tel, car déchus et coupables, pour eux

ce fut crime sur tout de donner sepulture
 [...] somme que la nature
 Le sang, le sens, l'honneur, la loy d'humanité,
 L'amitié, le devoir et la proximité,
 Tout esprit et pitié délaissés par la crainte
 Virent l'ame immortelle à cette fois esteinte.
 (V, 1049-1054)

Si on compare cette description avec celle des martyrs :

Je veux tirer à part la constante Marie,
 Qui voyant en mespris le tombeau de sa vie
 Et la terre et le coffre et les barres de fer
 Où elle alloit le corps et non l'ame estouffer:
 « C'est, ce dit-elle, ainsi que le beau grain d'eslite
 Et s'enterre et se seme afin qu'il ressuscite.
 Si la moitié de moy pourrit devant mes yeux,
 Je diray que cela va le premier aux cieux »;
 (V, 529-536)

on constate une grande différence : non seulement les martyrs sont nommés mais ils sont proprement enterrés¹⁹⁰ et ils n'ont aucun doute que le corps ressuscitera.

Jusqu'à la fin des *Fers*, on ne sait pas où iront les âmes des morts de la Saint-Barthélemy. D'Aubigné les fait garder par un vieillard – dont les paroles rappellent Dieu : « juste je me courrouce » (v. 1318) – qui promet de veiller sur elles tant que Dieu le lui ordonnera et qui avoue que la terre était trop impure pour être la sépulture des saints et des purs (v. 1530). La tension demeure, car ce n'est pas Dieu qui parle ou, du moins, on ressent l'hésitation de d'Aubigné devant ces morts qui ont été privés de la possibilité de reposer dans un cimetière. Même la mort secrète des martyrs n'était pas sans dignité alors que celle des massacrés est totalement dégradée et avilissante. Dénouement tragique pour ce chant qui est écrit d'un « style tragicque eslevé, plus poëtique et plus hardi que les autres » (*Préface*, 6), car il décrit un génocide, « holocaustes nouveaux » (V, 979). D'Aubigné paraît comme quelqu'un qui a perdu la maîtrise de soi. Perte qui est aussi un gain puisque ce n'est qu'à ce moment qu'on lui accorde la possibilité d'accéder aux régions pures, c'est-à-dire d'accéder à la connaissance ou à la vérité. Comme l'ont noté les critiques, c'est bien la présence de d'Aubigné qui

¹⁹⁰Le fait que les huguenots ne pouvaient être enterrés proprement permettrait d'expliquer pourquoi on les considérait comme des fantômes, ce que semble indiquer l'analyse de Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1975, p.158. Elle écrit « The extent to which Protestants could be viewed as vessels of pollution is suggested by a popular belief about the origin of the nickname « Huguenot ». In the city of Tours, *le roi Huguet* was the generic name for ghosts who, instead of spending their time in purgatory, came back to rattle doors and haunt and harm people at night ». C'est N. Zemon Davis qui souligne.

ancre la scène des massacres dans la tragédie, car l'épreuve qui ébranle l'existence ne permet pas à la pensée de se détacher des contingences particulières et de se tenir à distance des impressions¹⁹¹. D'Aubigné, à la fin des *Fers* et au début de *Vengeances*, avoue ses propres limites et son impuissance.

Il réalise qu'il dépend d'un autre, de l'Autre (Dieu) et que les autres dépendent de lui. Il découvre une vie qui ne peut abolir la mort :

Découvrir cela est éprouver jusqu'au vertige le caractère précaire de toute vie d'homme car c'est découvrir qu'exister comme homme est avoir à vivre sous le signe de la finitude, dans la mesure où la prétention du désir et du vouloir humain ne peut prétendre se tenir à la hauteur de ce qu'il souhaite¹⁹².

L'épreuve toutefois n'abolit pas la parole, elle provoque une autre parole: *Vengeances* et *Jugement* ne sont pas écrits sur le même ton que les autres livres. Elle pousse à protester, elle provoque le désir de répondre. Resté silencieux durant le spectacle des martyrs ou durant la première partie du spectacle des guerres, d'Aubigné ne peut le faire en ce qui concerne le spectacle des massacres :

Moy, qui rallie ainsi les échappés de la mort
 Pour prester voix et mains au Dieu de leur support
 Qui chante à l'advenir leurs frayeurs et leurs peines
 Et puis leurs libertés, me tairay-je des miennes?
 (V, 1191-1194)

¹⁹¹ *Le Tragique*, p.45.

¹⁹² *Ibid.*, p.48.

En agissant ainsi, d'Aubigné ne s'identifie pas seulement avec ceux qui furent massacrés, il lie sa destinée à la leur. À ce moment, il s'adresse directement au lecteur : « Ne t'enquiers, mon lecteur, comment il vid et fit / Mais donne gloire à Dieu en faisant ton profit / En cependant qu'en luy, exstatic, je me pasme » (V, 1203-1204). C'est aussi à ce moment que d'Aubigné fait l'expérience d'une extase « mystique ». La fin, comme on le montrera, relève plus d'une extase béatifique, extase qui est pure contemplation.

3.4b: L'extase mystique

L'extase mystique demande à être transcrite, car elle est suivie d'un retour au monde. Elle fait partie de ce que Michel de Certeau appelle une tactique du secret. Selon cet auteur, lorsqu'au XVII^e siècle, le mot mystique remplace le terme spirituel, c'est pour rendre perceptibles

les voyages indicibles des choses ou de la vie intérieure. Plutôt qu'à une intelligence théologique des Desseins divins inscrits dans les événements, elle [l'allégorie des faits bibliques] renvoie à un procédé didactique ou poétique, « à une manière de parler ». À un « style ». Elle (re)devient une métaphore. Aussi voit-on se multiplier les Discours, Élucidations, Institutions, Questions ou Traités «mystiques¹⁹³».

L'extase mystique est une forme de tactique poétique pour souligner une manière de parler ou un style qui, comme celui de d'Aubigné, est autre. Ce qui est rapporté l'est dans une langue qui « dénature la langue [...], défait

¹⁹³Michel de Certeau, *La Fable mystique, 1, XVI-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 131. C'est l'auteur qui souligne.

aussi les cohérences de la signification [...], tourmente les mots pour leur faire dire ce que, littéralement, ils ne disent pas, de manière qu'ils deviennent en quelque sorte, la sculpture des tactiques dont ils sont les instruments¹⁹⁴». Si donc on peut dire que les tableaux des *Fers* sont sublimes, ce serait parce que le style de d'Aubigné, en faisant voir l'incompréhensible, défait toujours le sens. Ou encore, en parlant de sa poésie, on peut parler de poésie hallucinée, plus véridique que la réalité elle-même¹⁹⁵.

Ce qui importe dans un discours mystique, c'est le destinataire, car ce discours s'adresse toujours à quelqu'un : cette manière de parler qui défait, tourmente la langue, libère les mots, exerce sur le lecteur un impact. D'autant plus que le fondement mystique de l'autorité n'est pas tant le sacré que le secret : devient « mystique » tout objet – réel ou idéal – dont l'existence échappe à la connaissance immédiate¹⁹⁶. Aussi, bien que d'Aubigné reconnaisse à son lecteur une envie de savoir, il lui signifie qu'il ne peut rien dévoiler et en même temps que sera dévoilé quelque chose. Mais ce qui l'est dépend de celui qui écoute et entend, car

Le secret n'est pas seulement l'état d'une chose qui échappe ou se dévoile à un savoir. Il désigne un jeu entre des acteurs. Il circonscrit le terrain de relations stratégiques entre qui le cherche et qui le cache, ou entre qui est supposé le connaître et qui est supposé l'ignorer. [...] Le secret noue, par des liens illocutoires, les personnages qui le chassent, le gardent ou le dévoilent. [...] Sous le mode de ce qui

¹⁹⁴*La Fable mystique 1, XVI-XVIIe siècle*, p.195.

¹⁹⁵Voir l'introduction de Frank Lestringant dans son édition des *Tragiques*, p.15.

¹⁹⁶*La Fable mystique, 1, XVI-XVIIe siècle*, p.201.

«s’enveloppe » et se retire, ou bien de ce qui s’affiche et s’impose avec autorité, le secret relève de l’énonciation. C’est une adresse : Il repousse, attire ou lie des interlocuteurs; il vise un destinataire et il agit sur lui. [...] Le secret passionne le discours du savoir¹⁹⁷.

Cette citation met en relief la tactique du secret telle qu’elle est à l’œuvre dans *Les Fers* : un désir de savoir de la part du lecteur anticipé par le poète; un désir de ne pas dire de la part de d’Aubigné, mais en même temps un désir de dire : cacher tout en montrant; garder une part du secret. Est-ce que cet élément peut être considéré comme appartenant au témoignage? Et si c’est le cas, pourquoi? D’Aubigné ne mentionne pas comment il parvient à sa vision. Garde-t-il le secret parce que son texte s’adresse à un public hétérogène? Certains lecteurs seront repoussés par le secret; d’autres seront attirés. D’Aubigné, en ajoutant le pronom possessif « mon » à lecteur (« mon lecteur » (V, 1203)), ne semble s’adresser qu’à ceux qui seront attirés, à ceux qui ne chercheront pas à savoir. Pour eux, savoir comment d’Aubigné est parvenu à la connaissance des choses célestes ou non immédiates importe peu. D’Aubigné demande à son lecteur de le croire sur parole : il demande un acte de foi. Surtout, ce que le secret de la vision mystique rappelle, c’est que d’Aubigné est un témoin. Le témoignage insiste sur l’impossibilité d’identification entre lecteur et narrateur, sur la différence entre l’un et l’autre. Ce que le poète-soldat raconte, c’est son expérience et si celle-ci peut être partagée avec un lecteur ami, elle ne peut pas cependant devenir la sienne. Même l’expérience de d’Aubigné est différente de celle des siens.

¹⁹⁷*La Fable mystique 1, XVI-XVIIe siècle*, p.133.

3.5: Le « je » de d'Aubigné

Le « je » de d'Aubigné qui parle pour « nous » est distinct de ce « nous » qui est, on l'a vu, lui-même hétérogène : c'est un « nous » formé à partir des martyrs, des massacrés, mais aussi un « nous » qui comprend, on va le voir, deux lecteurs : le lecteur ami et l'autre. D'un point de vue historique, beaucoup de critiques ont montré que le protestantisme a permis que se développent des communautés fondées sur un modèle horizontal plutôt que sur un modèle hiérarchique ou familial. Modèle où ce qui compte n'est pas tant la famille, la paroisse, mais une affinité spéciale, plus intellectuelle, moins visible. N. Zemon Davis remarque ainsi que les groupes de lecture les plus innovateurs furent, au XVI^e siècle, les assemblées secrètes des protestants qui se rassemblaient les jours de fête ou la nuit dans des maisons particulières. Innovateurs, dit-elle, car ils encourageaient une participation qui n'était pas d'ordre familial ou seigneurial, mais en dehors de la famille, de la paroisse¹⁹⁸. Dans *Les Tragiques*, l'hétérogénéité du « nous » est signalée: à la fin des *Fers*, le « nous » sera un « nous » qui inclura à la fois les martyrs des *Feux* et les massacrés des *Fers*. Elle est, en outre, indiquée toutes les fois que d'Aubigné nomme ses personnages, leur donne ou redonne un nom, une histoire; toutes les fois donc qu'il individualise ses personnages. L'hétérogénéité du « nous » rappelle ce que l'on a dit de la tragédie, mais elle pose la question en ce qui concerne l'épopée. Peut-on

¹⁹⁸*Society and Culture in Early Modern France*, p.214. On reproduit ici la version anglaise de ce que nous avons approximativement traduit : « But the most innovative reading groups were the secret Protestant assemblies on feasts days or late at night in private homes--innovative among other reasons because they brought together men and women who were not necessarily in the same family or craft or even neighborhood ».

avoir une épopée lorsque l'identité n'est plus comprise comme un produit de la communauté¹⁹⁹, mais comme ce qui permet de fonder une communauté?

En liant sa destinée à celle des massacrés, d'Aubigné peut désormais parler des autres ou encore en parlant de lui-même, il peut parler au nom des autres. On reconnaît donc que c'est bien à ce moment, comme l'a noté F. Lestringant, que d'Aubigné devient un témoin. Par sa mort, il devient «un témoin au sens plein du terme : non seulement historien véridique faisant part à la postérité de son expérience oculaire, mais encore chrétien deux fois né²⁰⁰». Le transport au ciel peut donc être perçu comme une mort: la mort de ce qu'était ou représentait d'Aubigné auparavant. C'est la mort du soldat et la naissance du prophète et du témoin à part entière, naissance qui lui donne la possibilité de parler collectivement. Est-ce que cela implique qu'à ce moment *Les Tragiques* peuvent être perçus comme un texte épique, c'est-à-dire qu'ils deviennent véritablement l'histoire d'une communauté? Est-ce que cela veut dire que le « je » de d'Aubigné n'est pas, avant *Vengeances*, un « je » pluriel, un « je » qui inclut les autres, et qu'il ne le devient qu'après *Les Fers*? À ces questions qu'on élaborera au fur et à mesure, on peut déjà répondre par la négative. Le « je » de d'Aubigné, «je» d'un témoin est depuis le début un « je » pluriel. Après *Les Fers*, il est mieux défini et justifié : il est le « je » d'une communauté à la fois historique et

¹⁹⁹Dans *La Théorie du roman*, p.40 et p.41, G. Lukàcs montre que les héros épiques ressemblent plus à des ombres ou des fantômes qu'à des individus, car jamais ils ne créent du nouveau, mais ils ne font que répéter ce qui est déjà là. Par implication, la tragédie doit inclure le nouveau. Elle est plus innovative, car le héros se sépare de sa communauté et de ses valeurs.

²⁰⁰F. Lestringant, *Agrippa D'Aubigné, Les Tragiques*, p.48.

spirituelle. À la fois le « je » d'une communauté historique qui existe matériellement et celui d'une communauté mystique. Mystique, car elle est composée des âmes des morts. La présence non anachronique de d'Aubigné, présence, qui implique que le texte est toujours temporellement situé, signifie un « nous » qui ne relève pas seulement du propos éternel, mais procède aussi d'un propos historique.

Comme on le verra dans *Misères et Princes*, le témoignage inclut l'épopée, mais il n'est épopée que si on tient compte des différences entre sa forme et la forme d'une épopée traditionnelle ou encore il n'est épopée que si on tient compte de ce que l'épopée est aussi une tragédie. Ainsi par exemple, on devra se demander si une épopée peut être une histoire du et au quotidien. Comme on l'a déjà vu en parlant du caractère démocratique de la tragédie, le témoignage l'est aussi : le texte qui évoque les absents leur donne la parole. Est-ce que l'épopée, par contre, serait plus hiérarchique²⁰¹?

Si donc on a décidé de commencer par *Les Feux et Les Fers*, c'est pour mieux montrer que c'est à la fin de ces deux livres qu'il devient urgent et impératif de raconter l'histoire des vaincus et des oubliés. Mais pour raconter cette histoire qui se déroule encore au présent, il était essentiel de la raconter de manière allégorique et dans un lieu où la mémoire ne pouvait être vaincue. Au ciel, le temps des hommes rejoint l'éternité. Là se déroule la scène tragique lorsque, d'abord séparés, se rejoignent le temps historique et l'éternité. C'est cette double temporalité, même si on ne peut pas parler de temporalité en ce qui concerne l'éternité, qui aide à mettre les événements

²⁰¹Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, p.451, signale la structure hiérarchique de l'épopée.

à l'abri de l'oubli et de la destruction du temps chronologique terrestre, car:
 « [...] jamais à la mémoire / Ne fut si doctement sacré une autre histoire » (V,
 311-312).

Une fois que d'Aubigné est emmené dans les régions pures, ce n'est plus l'espace qui est temporalisé, c'est le temps qui est spatialisé :

Doncques, le front tourné vers le Midi ardent
 Paroissoient du zenit, penchant vers l'Occident
 Les spectacles passez qui tournoyent sur la droicte.
 (V, 1207-109)

Par conséquent, si la temporalisation de l'espace appartient au ciel déguisé en historien, la spatialisation du temps, qui permet de voir simultanément ou en un coup d'oeil passé et présent, intervient à partir du moment où d'Aubigné admet avoir eu une vision. C'est comme si d'Aubigné pouvait désormais voir toute l'histoire contenue à l'intérieur d'une bulle ou d'une sphère qui tourne au-dessus de lui. Ce qui nous permet d'observer qu'il est à l'extérieur de cette sphère, à l'extérieur de l'histoire des tableaux. C'est en ce sens que l'on peut comprendre que d'Aubigné est encore rattaché à la terre mais aussi que, plus qu'omniscient, il est témoin (et pas encore prophète) : il ne voit le futur qui est voilé qu'« en lignes, poincts et ronds, parfaicts et imparfaicts » (V, 1243). Davantage, le temps spatialisé témoigne à nouveau de la présence de la vision, c'est-à-dire de la fiction, d'une fiction où l'événement est désormais rattaché à un « je » qui puisse le raconter.

3.5a: «Tirer les morts du tombeau » (V, 1123)

C'est la fiction qui permet de redonner à l'événement son caractère « uniquement unique », c'est elle qui donne une illusion de présence, c'est à l'imaginaire qu'il appartient de « dépeindre » en « mettant sous les yeux », non pas pour plaire ou distraire, mais pour donner au narrateur, au lecteur, horrifié, des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer. Ou bien le décompte des cadavres ou bien la légende des victimes²⁰². Sortir les massacrés de l'ombre, leur donner une histoire, leur donner un lieu pour reposer, sauver leur histoire de la mort oublieuse, telle est la tâche, la contrainte de d'Aubigné. Sa tâche est de ressusciter « par les escrits le mal » (II, 1085), « les execrables choses » qui ont été mises « dans le puits de l'oubli » (II, 1083-1084). C'est en tant que poète-témoin que d'Aubigné parvient à recréer une histoire personnelle pour les innombrables victimes du massacre. Tout en montrant combien la mort des victimes du massacre, au contraire de celle des martyrs, est source de désespoir :

Où voulez-vous, mes yeux, courir ville après ville,
 Pour descrire des morts jusques à trente mille?
 Quels mots trouverez-vous, quel style, pour nommer
 Tant de flots renaissans de l'impiteuse mer?
 (V, 1117-1120)

d'Aubigné inverse le processus et trouve des mots pour décrire ces morts. Tout en soulevant la difficulté de démarquer une victime d'une autre, car l'on meurt « [...]sans connoissance / De noms, erreurs et temps, marques et difference / Mais quel crime avant vivre ont ils peu encourir » (V, 618-619)?,

²⁰²*Temps et récit, 3: le temps raconté*, p.341.

il parvient à les soustraire du flot anonyme et compact que forme la masse des victimes. En recréant l'expérience des victimes, il les arrache à leur destin anonyme et leur donne une identité. Il leur redonne une voix, une histoire et leur singularité :

[...] sans parole, la mere

Voyait trainer le fruit de son ventre et son coeur;
La plainte fut sans voix, muette la douleur

[...]

Si quelque bouche preste à son ame la voix
Si quelqu'un va chercher en la barge commune
Son mort, pour son tesmoin il ne prend que la lune:
Aussi bien au clair jour ces membres destranchés
Ne se discernent plus fidelement cerchés.

Que si la tendre fille ou bien l'espouse tendre
Cerchent pere ou mari, crainte de se mesprendre
En tirent un semblable, et puis disent: « Je tien,
Je baise mon espoux ou du moins un chrestien ».

(V, 1034-1048)

Comme ces vers le dévoilent, c'est par le biais de la poésie, en mettant sous les yeux du lecteur l'expérience des victimes, que d'Aubigné la recrée et parvient ainsi à nous la faire voir, à nous la faire revivre et à nous la faire comprendre. C'est de cette manière que *Les Tragiques* deviennent la légende des victimes et que cette épopée est « négative²⁰³ », dans la mesure où tout y est inversé. Dans cette œuvre, la parole est donnée non pas aux vainqueurs, mais aux victimes, à ceux que l'histoire oublie. En même temps, en plaçant l'histoire du massacre au cinquième acte à l'instar d'une tragédie, d'Aubigné donne aux victimes la place du héros. C'est le deuil, la perte qui exige un travail de la mémoire et c'est au survivant qu'il incombe

²⁰³Ce terme est emprunté à P. Ricœur, *Temps et récit 3, le temps raconté*, p.342.

de faire en sorte que la dette envers les morts ne demeure pas impayée, que l'histoire ne soit pas oubliée.

Mémoire de choses exécrables, comme d'Aubigné l'écrit lui-même, *Les Tragiques* et *Les Fers* en particulier sont la réponse que d'Aubigné oppose à la dette et à la culpabilité du survivant. Résister à l'amnésie, répondre de et à l'événement, telle est, on le verra en détails plus tard, la responsabilité du témoin. Si on peut lire ce texte comme « une épopée négative », pour emprunter le terme de P. Ricœur, c'est-à-dire une épopée qui, à l'inverse de l'épopée classique où l'inoubliable s'attache aux actions des vainqueurs, s'attache à réhabiliter les victimes, on doit le lire aussi autrement. Si le texte s'était arrêté au livre *Les Fers*, peut-être aurait-il pu être décrit ainsi. Mais d'Aubigné, on l'a vu, ne s'arrête pas à ce livre : il continue avec *Jugement* et *Vengeances* et dans ces deux derniers livres, plus que réhabilitation, il y a renversement. Ce faisant, l'aspect éphémère et momentané des choses, de l'histoire est mis en relief. C'est aussi un peu comme si d'Aubigné, tout en voulant immortaliser l'histoire ainsi que le jugement, refusait que l'on réduise ceux qui ont participé à l'Histoire et aux événements à l'identité abstraite et passive qui est celle de la victime.

Au ciel et dans *Les Fers*, l'histoire est préservée pour l'éternité et le contenu historique de l'événement devient un contenu de vérité, car c'est là que la signification de l'histoire est révélée. Une fois que d'Aubigné a reçu sa vision, il peut devenir véritablement prophétique et écrire l'histoire sacrée, l'histoire du salut. Désormais, soumis à Dieu, d'Aubigné dans les deux derniers livres ne se présente plus, comme on va le voir, en prophète du désespoir comme il l'était dans les premiers livres, mais en prophète de

l'espoir. Plus un prophète qui, comme Isaïe ou Jérémie, comprend sa mission comme l'accomplissement d'un plan divin et moins un prophète qui, comme Jonas, est dépité par un Dieu qui ne donne pas cours aux prédictions de destruction qu'il lui a fait adresser à la ville de Ninive? Après *Les Fers*, d'Aubigné est un prophète qui a désormais établi une relation avec le divin. On devrait continuer de lire le texte linéairement, car c'est certainement de cette manière que d'Aubigné, qui expose l'écart entre l'histoire et le salut, la terre et le ciel, semble vouloir qu'on le lise : d'abord l'histoire de la terre ensuite l'histoire au ciel, l'une contrastant avec l'autre.

Autrement dit, *Les Tragiques* présentent un certain ordre avec un début (*Misères, Princes*), un milieu; (*Les Feux* et *Les Fers*) et une fin (*Vengeances* et *Jugement*). En outre, les livres sont liés entre eux grâce à des transitions qui annoncent le prochain livre. Ainsi, d'Aubigné termine *Les Feux* en écrivant que « la terre se noircit d'espais aveuglement / Et le ciel rayonna d'heureux contentement » (v. 1419-1420) et commence *Les Fers* avec « Dieu retira les yeux de la terre ennemie / La justice et la foy, la lumiere et la vie » (v. 1-2). Cette manière de procéder fait apparaître une vision chrétienne de l'histoire dont le paradis céleste est l'aboutissement.

3.5b: Explication d'une lecture réfractée

Nous voulons montrer que si l'histoire que raconte d'Aubigné possède un contenu véridique ou encore que si l'histoire prophétique est bien une histoire rédemptrice, elle l'est au présent. Le moment de la révélation est un moment de connaissance : la signification religieuse de l'histoire est révélée à d'Aubigné. Cette révélation intervient après *Les Fers*, une fois que l'ange

a dit à d'Aubigné de retourner à sa moitié, c'est-à-dire de retourner à son corps. Si on lit le texte linéairement, le « nous » de la prière à la fin de *Misères* est problématique, toutefois il devient compréhensible une fois que l'on a assisté au spectacle des *Fers* et que d'Aubigné a lié sa destinée à celle des massacrés. Lorsque l'ange dit au poète :

Retourne à ta moitié, n'attache plus ta veuë
 Au loisir de l'Eglise, au repos de Capue.
 Il te faut retourner satisfait en ton lieu
 [...]
 Je t'ay guidé au cours du celeste voyage
 Escrits fidellement: que jamais autre ouvrage
 Bien que plus delicat, ne te semble plaisant.
 (V, 1417-1424)

on peut constater que l'histoire (*Vengeances* et *Jugement*) continue d'être écrite à la lumière de ce que d'Aubigné vient de voir, mais aussi que ce qui a été écrit avant est réécrit à la lumière de ce que d'Aubigné vient de voir. Le « nous » de la prière se comprend mieux que si on lit *Misères* à partir des *Fers*. Il est le « nous » des soldats protestants, mais aussi celui des massacrés et des martyrs. En outre, si on peut attribuer l'aspect fragmenté et hétérogène de ce texte inclusif à la précipitation, il n'en reste pas moins que *Les Tragiques* sont écrits sur une longue période et sont constamment revus et corrigés à la lumière de ce qui arrive. Autrement dit, le texte ne montre pas lui-même une continuité; les livres peuvent être lus linéairement, mais les vers à l'intérieur de ces livres détruisent cette linéarité, car d'Aubigné n'arrête pas de revenir sur ses propres pas, de changer ou d'ajouter des vers. Il se relit et, en se relisant, il considère les choses différemment. *Misères* qui débute, comme l'ont bien montré les critiques, comme une épopée classique continue à l'être malgré les changements. En même temps,

elle ne l'est plus à cause de ces mêmes changements. Là réside un certain tragique. Au moment donc où l'ange parle à d'Aubigné, on est confronté à un choix : continuer à lire l'histoire telle que le texte la présente ou retourner sur ses pas. Si on retourne sur ses pas, on ne s'écarte pas des intentions du texte puisque celui-ci après la trahison d'Henri IV ne pouvait plus être une épopée qui rapporterait les actions des vainqueurs.

Misères et Princes, tout en conservant leur signification particulière, prennent par rapport aux livres IV et V (*Les Feux* et *Les Fers*) une signification plus tragique. De même, cette façon d'agir permet de mieux saisir pourquoi d'Aubigné se présente dans l'avis comme Prométhée, le héros tragique qui défia les rois. S'il apporte la connaissance, cette connaissance n'est pas seulement une connaissance prophétique, une connaissance de l'avenir, elle est aussi une connaissance du présent. Dans *Misères et Princes*, d'Aubigné déconstruit si on peut le dire ainsi tout un système : l'Église, l'État, la Justice, c'est-à-dire les rois, la France. Il montre qu'ils sont tous faux et corrompus. La connaissance que d'Aubigné apporte dans les deux premiers livres est celle de la corruption, des vices afin de montrer aux uns et aux autres pourquoi les braves lieutenants du Roi « eurent peur, sans connoissance / Comment ils fuyoyent et pourquoi » (*Préface*, 221-222). C'est aussi pour rappeler aux uns et aux autres que « Quand Dieu veut nous rendre vainqueurs / Il ne choisit que les cœurs » (*Préface*, 253-254). Pour le dire autrement, la connaissance que d'Aubigné rapporte dans les deux premiers livres est une connaissance qui lie le monde des vivants au monde des morts. Car la plume qu'il tient dans *Misères* : « La plume que je tiens, puis que tu l'as donnée » (v. 54) est la plume que Dieu lui a donnée dans *Les Fers* : « Dieu met en cette main la plume pour écrire »

(v. 307). Dieu donne la plume au présent dans *Les Fers* et ce vers est repris au passé dans *Misères*. Cette connaissance est pour les uns et les autres un feu brûlant ainsi qu'un feu flamboyant.

Quoi qu'il en soit, ce feu que d'Aubigné apporte est à la fois libérateur et subversif. À la fois consolateur et destructeur; à la fois mémoire de l'intervention de la transcendance dans le monde et oubli de cette intervention; à la fois fidélité et infidélité à Dieu.

Digression sur l'avis *Aux Lecteurs* et la *Préface*

Ainsi je suis la nourriture du bourreau d'un supplice
 Affreux, qui me mutile, vivant, pour l'éternité.
 Jupiter vous le voyez, m'a chargé de chaînes
 Et je ne peux éloigner de ma poitrine
 Cet oiseau de malheur.
 Ainsi, vidé de moi, je connais les pires tourments,
 Et j'appelle désespérément la mort
 (Extrait du *Prométhée délivré* d'Accius)

Moi, la Lumière,
 Je suis venu dans le monde
 Afin que quiconque adhère à Moi
 ne demeure pas dans les ténèbres.
 (St Jean, 12:46)

A: Les deux feux de la connaissance

Avant de passer à une analyse détaillée des livres *Misères* et *Princes*, analyse qui nous permettra de montrer pourquoi *Les Tragiques* sont un témoignage dans la mesure où ce texte est la représentation et la narration d'une histoire à la fois collective et personnelle, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse sur le paratexte des *Tragiques*, soit les parties intitulées *Aux lecteurs* et la *Préface*. Ces deux textes exposent la connaissance que d'Aubigné apporte : le feu brûlant de Prométhée et le feu flamboyant de la vérité de la Bible. Le feu brûlant apporte une connaissance plus matérielle tandis que le feu flamboyant apporte une connaissance plus spirituelle. Il est possible de considérer ces deux modes de connaissance comme étant liés

au constant passage dans *Les Tragiques*, et particulièrement dans *Misères et Princes*, d'un discours à l'autre, de l'épopée à la tragédie.

B: D'Aubigné, Prométhée et père de son texte

Dans l'avis *Aux Lecteurs*, d'Aubigné se présente comme Prométhée, le dieu et héros tragique qui vola aux dieux le feu pour le donner aux êtres humains. Cette façon de procéder indique qu'il ancre son avis dans un temps mythique. Comme on l'a vu dans le chapitre sur les martyrs, tout ce qui est envisagé à partir de la perspective de ceux que d'Aubigné appelle les païens est considéré comme un drame, mais demeure une tragédie pour le peuple de Dieu. Dans cette partie, d'Aubigné nous avertit que certains lecteurs liront son texte comme un drame alors qu'en fait, c'est une tragédie:

Nous sommes ennuyés de livres qui enseignent, donnez-nous en pour esmouvoir, en un siecle où tout zele chrestien est peri, où la difference du vray et du mensonge est comme abolie, où les mains des ennemis de l'Eglise cachent le sang duquel elles sont tachees sous les presens, et leurs inhumanités sous la libéralité (*Aux lecteurs*, 3).

Dans la *Préface*, il s'adresse aux lecteurs comme étant l'auteur et le père de son texte: «L'Autheur a son livre»; «Ton pere, en exil, en prison» (*Préface*, 12). C'est-à-dire qu'il s'adresse à nous comme quelqu'un qui appartient à un temps passé par opposition au fils qui représente le présent et le futur, mais on retient que, dans *Aux lecteurs*, d'Aubigné se sépare de son manuscrit alors que, dans la *Préface*, il revendique une filiation, une continuation. Dans le premier, d'Aubigné-Prométhée apporte un don pour changer la vie matérielle des êtres humains, les aider à transcender leur existence de tous les jours; dans le second, le don est une délivrance

spirituelle. La métaphore de la procréation signale que d'Aubigné revendique son texte comme étant le sien.

Dans cette perspective, C. Randall Coats aurait raison de dire que dans *Les Tragiques*, il y a une tension entre d'Aubigné écrivain ou créateur de son texte et d'Aubigné jouant certains rôles, comme celui de prophète. Selon cette critique, si d'Aubigné ne cesse de jouer différents rôles, il s'assume aussi indépendamment de ces rôles, d'où une tension entre soi et le rôle, tension que C. Randall Coats explique par le fait que celui-ci ne cesse de transgresser les principes calvinistes : se présenter comme Prométhée, c'est s'en remettre à une autre source d'inspiration que la Bible²⁰⁴.

Comme on va le voir sous peu et d'une manière plus précise, cette tension est tragique dans la mesure où, en dévoilant une séparation entre soi et son rôle, elle met en relief une interrogation de soi et de son destin ainsi qu'une interrogation sur le monde. La tension à l'œuvre dans *Les Tragiques*, c'est aussi la tension entre quelqu'un qui s'éprouve en contradiction avec le monde et qui éprouve le monde comme quelque chose qu'il ne reconnaît plus. Pour le reconnaître, il lui faut le changer, d'où la nécessité d'apporter et de donner au monde une histoire qui contient le feu brûlant d'une certaine connaissance ou d'un certain savoir. Dans *Aux lecteurs*, l'accent est mis sur le geste à la fois libérateur et criminel de l'auteur alors que, dans la *Préface*, l'accent est mis sur le texte, texte purificateur, car à la fois destructeur et régénérateur.

²⁰⁴*Subverting the System, d'Aubigné and Calvinism*, p.20.

C: La démesure de Prométhée-d'Aubigné

Dans *Aux lecteurs* (3), une voix mal déguisée, celle de d'Aubigné, déclare avoir volé le manuscrit à son auteur :

voici le larron Prométhée, qui, au lieu de grace, demande gré de son crime, et pense vous pouvoir justement faire présent de ce qui n'est pas à luy, comme ayant desrobé pour vous ce que son maistre vous desroboit.

En se présentant comme Prométhée, d'Aubigné se pose comme un personnage sur qui repose le salut des êtres humains dont les existences seront radicalement changées après la lecture : au lieu d'être dans l'ignorance, d'être un peuple qui n'a « des yeux à son mal » (V, 989), ce peuple qui voit sans voir pourra enfin voir. Il aura entre les mains la matière (le feu, le livre) qui le sauvera et le libérera. En agissant ainsi, d'Aubigné est conscient que ce salut ne peut être accompli qu'à travers un crime : l'écriture et la publication d'un ouvrage subversif, car démythificateur. Il va démythifier la France en tant que mère nourricière; démythifier les rois en tant que pères du peuple et démythifier l'Église en tant que servante de Dieu.

Il est conscient que son geste libérateur est risqué et démesuré, car en se déclarant Prométhée, il outrepassa sa condition de mortel et nourrit des pensées au-dessus de cette condition, comme s'il était devenu un dieu capable de faire fi de toutes les lois nécessaires au monde des hommes²⁰⁵ :

²⁰⁵*Le Tragique*, p.55.

Mais où se trouvera qui à langue declose
 Qui à fer esmoulu, à front descouvert ose
 Venir aux mains, toucher, faire sentir aux grands
 Combien ils sont petits et foibles et sanglans!
 Des ordures des grands le poëte se rend sale.
 (II, 85-89)

D'Aubigné-Prométhée est celui qui est en proie à l'*hubris*, c'est-à-dire la démesure, et ce faisant il provoque l'effroi du chœur témoin, car cet homme apparaît comme s'il n'était plus tout à fait humain²⁰⁶. Effroi qui, dans *Aux lecteurs*, est représenté : « Telles excuses n'empeschoyent point plusieurs doctes vieillards d'appeler nostre auteur devant Dieu et protester contre lui » (4). Mais ce geste est-il démesuré devant Dieu? Ne l'est-il pas seulement devant les êtres humains, surtout que d'Aubigné s'adresse spécifiquement au lecteur? En particulier, n'est-il pas démesuré envers ceux que d'Aubigné attaque : « les Dieux de la terre » (*Préface*, 363)? C'est pour eux que d'Aubigné se présente comme un héros tragique, car c'est à leurs yeux que son texte devient un crime qui devra être expié : « Que voulez-vous que j'espere parmi ces coeurs abastardis, sinon de voir mon livre jetté aux ordures avec celui de *L'Estat de L'Eglise*, *L'Alethye*, *Le Resveille-matin*, la *Legende Sainte Catherine*, et autres de cette sorte » (*Aux lecteurs*, 3)?

C'est devant eux qu'il commet une faute qui devra être jugée : «Attendez ma mort qui ne peut être loin, et puis examinés mes labours : chastiez-les de ce que l'ami et l'ennemi y peuvent reprendre, et en usez alors selon vos esquitables jugemens » (*Aux lecteurs*, 4). Devant les dieux de la terre, le geste de d'Aubigné exige un châtement. Devant Dieu, le texte

²⁰⁶ *Ibid.*, p.56.

représente l'expiation de la faute de d'Aubigné – le refus de devenir prophète. Il est le sacrifice qui marque la réconciliation du poète avec Dieu, son acceptation de devenir prophète et le texte n'est démesure qu'à la mesure de Dieu :

Ren donc Ô Dieu, si tu cognois
 Mon coeur meschant, ma voix sans voix:
 O Dieu, tu l'esleve au contraire.
 (*Préface*, 397-398)

En écrivant qu'il va faire sentir aux grands combien ils sont faibles et petits, d'Aubigné avoue que la connaissance contenue à l'intérieur de son texte nuira au prestige des dieux de la terre et qu'il est prêt à en subir les conséquences. En écrivant qu'il se rend sale des ordures des grands, on pourrait penser qu'il prend sur lui, à la manière de Jésus, la culpabilité des grands. C'est plus ou moins vrai puisque, dans la *Préface*, en se liant à son texte et en montrant qu'il est le père d'un texte qui est né au tombeau, il met en relief que le texte, inséparable du père, suit le modèle de la Bible :

Va Livre, tu n'es que trop beau
 Pour estre né dans le tombeau
 Duquel mon exil te delivre;
 Seul pour nous deux je veux perir
 Commence mon enfant, à vivre
 Quand ton pere s'en va mourir.
 (*Préface*,1-5)

En mettant une majuscule à Livre, d'Aubigné élève son texte à un statut équivalent à celui de la Bible.

D: *Les Tragiques*: un second Livre de Dieu

C'est pour cette raison que, pour de nombreux critiques, le geste de d'Aubigné est risqué, car il place son texte et se place lui-même dans une position au-dessus de celle des mortels. Mais si, comme le disent C. Randall Coats et Y. Delègue, le texte de d'Aubigné assume un statut équivalent à celui de la Bible ou qu'il est un « Livre Inspiré, un second Livre de Dieu, puisque les hommes ne sont plus en état de lire l'autre, le seul, qu'ils ont volé, perdu par le malheur du Temps, de leur temps²⁰⁷ », peut-on encore dire que ce texte dévoile un auteur, ce mot étant compris dans le sens qu'on lui donne aujourd'hui, à savoir, quelqu'un qui produit un texte et le revendique comme le sien? En effet, la Bible n'est pas écrite par un auteur. C'est un livre inspiré, ce n'est donc pas un texte autonome.

D'une part, parce que la Bible n'a pas été écrite par un auteur ou en une seule fois, mais sur une longue période de temps et par de nombreuses personnes. D'autre part, la Bible, c'est, par écrit, la mémoire d'un peuple, le peuple de Dieu, tout au long de son histoire. C'est l'histoire de la création d'un peuple qui sert de témoin à Dieu. La Bible est un témoignage. Le texte de d'Aubigné, à la manière de la Bible, est aussi un témoignage : il est le témoignage d'un peuple (les protestants), d'une communauté (la France) à un moment critique de son histoire. Si donc d'Aubigné élève son texte à un statut équivalent à celui de la Bible, il ne le fait pas en tant qu'auteur, mais en tant que témoin, en tant que prophète-poète. D'autant plus qu'il ne mêle pas du sien dans la Bible, mais introduit la Bible dans son texte, dans son

²⁰⁷ « L'écriture de la vérité dans *Les Tragiques* », p.8.

histoire. Cela n'empêche pas d'Aubigné de prendre en considération qu'il puisse passer pour un hérétique :

Si mon esprit audacieux
Veut peindre le secret des cieux,
j'attaque les Dieux de la terre:
Il faut bien qu'il me soit permis
De fouiller, pour leur faire guerre,
L'arsenal de leurs ennemis.

(*Préface*, 361-366)

Mais il ne l'est que par rapport aux principes calvinistes ou par rapport à l'Église catholique qu'il condamne dans *La Chambre dorée*, ou encore par rapport aux rois. Pour témoigner de Dieu, d'Aubigné laisse entendre qu'il doit utiliser un langage que les hérétiques comprendront. C'est pour eux qu'il utilise la forme de l'allégorie, pour eux qu'il écrit de la fiction. C'est pour ceux qui, comme on l'a vu dans le premier chapitre, sont en dehors qu'il est forcé de parler de manière allégorique. Il n'a pas d'autre choix que de leur parler ainsi, car

ils se sont bouchés les oreilles, ils ont fermé les yeux, de peur que leurs yeux ne voient, que leurs oreilles n'entendent, que leur esprit ne comprenne, qu'ils ne se convertissent et que je ne les guérisse ²⁰⁸.

²⁰⁸St Marc, 4:15.

E: Le lecteur des *Tragiques*: en dehors et en dedans

Comme dans la Bible, l'allégorie représente un compromis pour se faire entendre. *Les Tragiques* seraient un témoignage à la fois de Dieu et de l'histoire de son peuple. Ce texte suit le modèle de la Bible qui est composée de plusieurs livres et qui ne donne aucune définition d'elle-même, d'où l'importance du lecteur, car c'est grâce à lui que le texte peut acquérir une réalité concrète. On peut dire qu'on ne peut pas avoir de témoignage sans lecteurs.

Il est important d'indiquer que, si le texte de d'Aubigné s'adresse à un lecteur, il raconte aussi l'histoire d'un peuple qui n'est pas encore antérieur au texte, mais qu'il l'est aussi puisque, on l'a vu, d'Aubigné raconte une histoire qui est finie, mais non achevée. Le lecteur de d'Aubigné est aussi et encore un public. *Les Tragiques* sont avant tout l'histoire d'une communauté et on ne peut les lire qu'en tenant compte de ce fait. Toutes les références de d'Aubigné au lecteur ami ou ennemi, bons ou « fascheux » (*Préface*, 35), indiquent qu'il s'adresse non seulement à un public qu'il connaît, mais aussi qu'il s'adresse à tous. Par ailleurs, à la Renaissance et avec l'invention de l'imprimerie, le texte n'est plus valeur d'usage, mais est en train de devenir valeur d'échange. Pour l'auteur, le véritable consommateur est le lecteur, d'où l'importance de l'espace préfaciel où l'auteur fait la publicité de sa marchandise et où il en détermine la valeur pour les autres et invite à sa consommation²⁰⁹. Les arguments négatifs et

²⁰⁹Philippe Desan, *L'Imaginaire économique de la Renaissance*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1993, p. 209.

positifs dans la *Préface* et *Aux Lecteurs* des *Tragiques* peuvent être expliqués comme des tactiques visant à recruter des lecteurs potentiels qui ne sont pas seulement protestants, mais aussi catholiques. Si donc d'Aubigné transgresse les genres ou plutôt se montre inclusif relativement à cette question, c'est parce qu'il veut se faire entendre et comprendre par toute une communauté.

Pour cette raison, *Les Tragiques* mêlent plusieurs genres comme le drame, la tragédie et l'épopée. En fait, les trois n'en font qu'un puisqu'on peut les réunir, mais sans les confondre dans le témoignage dont on peut dire ainsi qu'il se présente sous une forme hétérogène. Ainsi, certains lecteurs s'arrêteront, comme dans le drame, à la couverture : « [...] les autres en ta lecture / Fronçans le sourcil de travers / Trouveront bien ta couverture / Plus agréable que tes vers » (*Préface*, 39-42). Les autres lecteurs, comme dans une tragédie, y trouveront « [...]de quoi / Gemir et chanter avec toi » (*Préface*, 37-38). Comme dans une tragédie classique, le lecteur qui y trouve de quoi chanter et gémir est convoqué pour juger et se juger.

F: Jésus et Prométhée: deux héros tragiques

Que ce soit l'histoire de Jésus ou celle de Prométhée, ces deux histoires sont considérées comme des tragédies. L'une, celle de Prométhée, est une tragédie classique grecque; le geste du héros est celui du héros tragique : il se détourne des dieux. L'autre, celle de Jésus, est une tragédie chrétienne : elle est soumission à Dieu. Prométhée, d'Aubigné donne aux être humains qui forment un peuple, un savoir qui leur permet de se libérer de leur condition, de s'affranchir d'une existence confuse ou qui peut les

détruire. La connaissance de Prométhée est donc rattachée à la vie du peuple : ce qu'il a besoin de savoir pour changer son existence. Dans cette partie, d'Aubigné apparaît en révolté et lie la liberté à la nécessité de mettre sa vie en péril :

Les Adiophoristes, les prophanes mocqueurs, les trafiqueurs du droit de Dieu font monstre de leur douce vie, de leur récompense, et par leur éclat ont esbloui les yeux de nos jeunes gens que l'honneur ne pique plus, que le peril n'esveille point. (*Aux lecteurs*, 3)

En soulevant la question de l'honneur, d'Aubigné soulève la question de la vengeance²¹⁰ et met en évidence sa contrainte ou sa mission : payer sa dette envers les morts, c'est-à-dire venger les pendus d'Amboise, venger les massacrés de la Saint-Barthélemy. Lorsque le texte prend les caractéristiques du fils, de Jésus, la vengeance est autre, car elle apparaît, comme on le verra, moins privée.

D'Aubigné, père de son texte, dévoile que son amour pour les hommes est tel qu'il est prêt à donner son fils afin que « tout homme / qui adhère à la vérité qui est en lui / ne périsse pas / mais ait la vie éternelle ²¹¹ ». Autrement dit, la connaissance que le texte donne en tant que père et fils n'est pas directement rattachée à la vie sur terre des êtres humains : elle est transcendante. Par la suite, le texte peut être considéré comme véritablement rédempteur. Cela ne veut pas dire que le texte n'est plus un

²¹⁰Selon Gilles Lipovetsky si on parle d'honneur, il faut aussi parler de vengeance, car l'un ne va pas sans l'autre; *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 269.

²¹¹St Jean, 3:16.

feu destructeur. « Lumière du monde », il demeure un feu qui brûle ou qui réchauffe :

Mais le second pour plaire mieux
 Aux vicieux fut vicieux.
 Mon esprit par lui fit esprouve
 qu'il estoit de feu transporté:
 Mais ce feu plus propre se treuve
 A brusler qu'à donner clarté.
 (*Préface*, 61-65)

Lumière du monde, car par lui pourra être connue la vérité et celle-ci resplendissante clarté (*Préface*, 136) rendra libre. Cette action n'est pas, toutefois, animée par un désir personnel de revanche; elle est guidée, comme le révèle d'Aubigné dans la *Préface*, par quelque chose de plus impersonnel, soit un certain amour des autres : « Je plains ce qui m'est ennemi / Les montrant j'ai pour eux gemi / Car qui veut garder la justice / Il faut hayr distinctement / Non la personne, mais le vice » (v. 379-383). Dans cette partie, la connaissance qui est vérité conduira à la vie éternelle. Ou à une condamnation éternelle.

Que ce soit le geste prométhéen de d'Aubigné ou le geste de d'Aubigné père de son fils (de son texte), l'un et l'autre sont tragiques et sublimes : l'un amènera la souffrance de l'incompréhension et l'autre la mort, car écrit d'Aubigné : « De celui qui aura porté / La rigoureuse vérité / Le salair'est la mort certaine » (*Préface*, 151-153). Pour la vérité, d'Aubigné est prêt à souffrir le sacrifice suprême. Prométhée, le geste de d'Aubigné est tragique dans la mesure où l'avis *Aux lecteurs*, placé à l'extérieur du texte proprement dit, signale que l'écrivain ne connaît pas son châtiment puisque les verbes qu'il utilise sont au futur :

Je gagneray une place au roolle des fols, et de plus le nom de turbulent, de républicain: on confondra ce que je di des Tyrans pour estre dit des Rois, et l'amour loyal et la fidelité que j'ay monstree par mon epee à mon grand Roy jusqu'à la fin, les distinctions que j'apporte partout seront examinees par ceux que j'offense, surtout par l'inique justice pour me faire declarer criminel de leze-Majesté (*Aux lecteurs*, 3).

Mais que ce soit en tant que Prométhée ou tant que père de son texte, d'Aubigné entre dans une situation où rien n'est déterminé d'avance et qui le voue à s'aventurer en territoire inconnu, car « l'audace de la démesure, c'est oser entreprendre au-delà de ce qui a été osé jusqu'alors, bien au-delà, en tout cas, que ce qu'osent les hommes ordinaires ²¹²». Le style inconnu dont parle d'Aubigné serait ce style démesuré, osé et violent, qui, en transgressant les bienséances de la poésie, dépasse la mesure des choses. Ce style est sublime, car l'audace démesurée se manifeste toujours par une véhémence violente : « tout créateur est inévitablement un aventurier : il a à frayer une voie qui n'avait pas encore été explorée jusqu'alors ²¹³». Ce geste est tragique dans la mesure où l'aventurier doit constamment justifier le chemin qu'il prend : « J'ai voulu alleguer ces choses pour justifier ses escrits » (*Aux lecteurs*, 8); et encore :

Si quelqu'un me reprend que mes vers eschauffez
 Ne sont rien que de meurtre et de sang estoffez
 [...]
 Je luy respons: ami, ces mots que tu reprens
 Sont les vocables d'art de ce que j'entreprens.
 (II, 59-64)

²¹²*Le Tragique*, p.60.

²¹³*Ibid.*, p. 66.

Tragique donc parce que « la démesure demeure inassurée quant à la validité de ce qu'elle ose entreprendre²¹⁴ » : « J'eus cent fois envie et remord / De mettre mon ouvrage à mort / Je voulois tuer ma folie » (*Préface*, 67-69). Cependant, il y a une grande différence entre d'Aubigné alias Prométhée et d'Aubigné père de son texte et cette différence se situe au niveau du témoignage.

G: Le témoignage: un projet esquissé

Ce n'est vraiment que lorsque d'Aubigné se lie à son texte que ce dernier devient un témoignage et peut être considéré comme tel. L'aveu – « Encores vivrai-je par toi / Mon fils, comme tu vis par moi » (*Préface*, 7-8) – dévoile qu'ils ont besoin de l'un et l'autre pour être : le père a besoin du fils qui, en racontant l'histoire du père, lui donne vie et le fils a besoin du père qui, par l'écriture, engendre le texte. Surtout, ces quelques mots rappellent les paroles prononcées par Jésus au sujet du témoignage. Jésus à qui l'on reproche de témoigner pour lui-même répond :

**Il est écrit dans la Thora
que le témoignage de deux personnes
est valable.
Je me rends témoignage à moi-même,
mais pour moi témoigne aussi
le Père qui m'a envoyé²¹⁵.**

²¹⁴*Le Tragique*, p.66.

²¹⁵St Jean, 8:17, 18

La validité du témoignage provient donc du fait qu'il ne consiste pas seulement en un témoignage de soi-même, mais qu'il inclut l'autre. On témoigne à quelqu'un pour quelqu'un d'autre. Encore une fois, ces remarques mettent en évidence la communauté. Et cette communauté est la communauté des autres. Le « je » qui témoigne pour lui-même est un « je » qui, en effet, ne tente pas tant de témoigner pour les autres qu'avec et parmi les autres ainsi que contre les autres. On ne pense pas que le « je » du témoin est un simple embrayeur grammatical; il renvoie toujours à quelqu'un mais ce quelqu'un est protéiforme. Si donc le témoignage contient des éléments autobiographiques comme ceux que contiennent *Les Tragiques*, ces éléments ne sont donnés que pour faire ressortir que le « je » est tantôt celui d'un soldat, tantôt celui d'un poète ou d'un prophète. Ainsi, lorsque J. R. Fanlo remarque que, dans *Les Tragiques*, c'est sous un ensemble de figures hétérogènes que se découvre d'Aubigné au lecteur : « révolté matricide, chef de guerre, croyant agenouillé, témoin²¹⁶ », on préfère indiquer que les différentes figures du poète peuvent être regroupées sous celle du témoin qui est une figure hétérogène dans la mesure où le témoin rapporte son expérience qui est inséparable de l'expérience des autres.

Le témoin n'est pas une figure stable; il est plus, on devrait dire, une voix et cette voix est singulière, car elle exprime non pas le commun mais le « en-commun ²¹⁷ » : le témoin n'est pas l'auteur, il n'est pas non plus le héros, et il n'est peut être pas ce qu'on nomme le poète, ni ce qu'on nomme le penseur, mais il est une voix, singulière, résolument et irréductiblement

²¹⁶*Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, p.35.

²¹⁷*La communauté désœuvrée*, p.221.

singulière²¹⁸. Les critiques n'ont pas manqué de relever la voix singulière, voix rude et forte, voix qui exhulte et s'enthousiasme dans la conquête, voix aussi qui gémit et se plaint²¹⁹; ils n'ont pas manqué non plus de nous mettre en garde contre la possibilité d'attribuer à cette voix singulière une affirmation de la part de d'Aubigné de sa valeur propre d'individu : cette voix est plus un effet de lecture qui porterait à croire unique ce qui est collectif²²⁰. On ne peut pas lire ou interpréter la voix singulière de d'Aubigné comme une voix unique car si, comme le dit J. Luc Nancy, c'est à la limite qu'advient l'être singulier, « cela signifie qu'il advient qu'en tant qu'il est partagé ²²¹», c'est-à-dire en s'exposant, en communiquant. À la limite cela implique que d'Aubigné, témoin, est à la fois dans la communauté à laquelle il s'adresse et en dehors: poète, il décrit une situation qu'il transcende, mais soldat, il décrit une situation dans laquelle il est immergé. Protestant, il est en dehors de la communauté française, mais Français il est dedans; protestant, il écrit avec une parole abstraite, mais poète, il embellit sa parole. Ni protestant dans sa manière de faire, ni catholique dans sa manière de dire, d'Aubigné est toujours placé à la limite, sur la limite. À la limite, on ne peut pas s'imposer mais s'exposer. Ainsi ce qui est partagé n'est pas la communion,

ce n'est pas l'identité achevée de tous en un, et ce n'est aucune identité achevée. Ce qui est partagé n'est pas cette annulation du partage, mais le partage lui-même, et par conséquent la non-identité

²¹⁸*La communauté désœuvrée*, p.173.

²¹⁹*Agrippa d'Aubigné, le corps de Jézabel*, p.12.

²²⁰*Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, p.11.

²²¹*La communauté désœuvrée*, p.95.

de tous, de chacun avec lui-même et avec autrui, et la non-identité de l'œuvre même avec elle-même ²²².

Selon cette citation, on peut donc dire que si *Les Tragiques* présentent un caractère hétérogène, hybride et inachevé, c'est parce que, témoignage, ils font la part à autrui, mais sans cesser d'être eux-mêmes. Témoignage, ils font une peinture de l'humanité tout en demeurant dans la particularité. Témoignage car, comme une « œuvre ouverte », ils rapportent jour après jour « la menue monnaie de l'actualité politique et religieuse de son temps²²³ ». Cette façon de procéder permet de parler des *Tragiques* comme d'une épopée au quotidien. Est-ce que cela nous empêche de l'assimiler à une épopée traditionnelle? Oui, si on dit avec M. Bakhtine, que l'histoire dans une épopée n'est jamais située à la même époque que celle de l'audience : lorsque cela arrive, on passe du monde épique au monde romanesque²²⁴. On peut cependant considérer *Les Tragiques* comme une épopée, car ils révèlent une communauté, mais il faudra se demander comment comprendre cette communauté. Y-a-t-il un « nous » homogène dans *Les Tragiques* ou bien est-ce que le « nous » demeure hétérogène tout le long du texte? L'écriture au jour le jour de d'Aubigné est tragique dans la mesure où, si elle révèle une communauté déjà formée, elle dévoile aussi une communauté où le « nous » apparaît graduellement au fur et à mesure qu'on lit l'histoire. C'est à la fois le « nous » de ceux qui ont disparu et qui réapparaissent, par l'écriture, au cours de l'histoire et celui de ceux qui sont situés au présent, dans un espace géographique donné, la France. On peut

²²²*La communauté désœuvrée*, p.164.

²²³Voir l'introduction par F. Lestringant dans son édition des *Tragiques*.

²²⁴*Esthétique et théorie du roman*, p.450.

ajouter que ces deux « nous » n'étaient visibles ni à ceux qui vivaient l'histoire que d'Aubigné raconte et bien entendu, ni à ceux qui étaient morts. Comme on l'a déjà vu, il semble que le témoignage ait besoin d'un espace de temps pour être accepté. Pour ceux qui vivaient l'histoire, ce qui était visible était la destruction de la communauté. *Misères* et *Princes* représentent cet anéantissement. Par ailleurs, ces deux livres dévoilent aussi une communauté, mais celle-ci n'apparaît plus ou pas comme quelque chose où l'on est commun. Plutôt, elle apparaît comme quelque chose où on est « en-commun », soit une communauté où les contradictions ne sont pas étouffées ou dépassées. Une vision en-commun de la communauté est, à notre avis, une vision à la fois épique et tragique, car elle rapporte à une communauté qui est tout en la convoquant.

CHAPITRE 4

Misères et Princes ou ce que l'épopée et la tragédie apportent au témoignage

We see that it can be as false to create a politics-free fictional universe as to create one in which nobody needs to work or eat or hate or love or sleep. Outside the whale it becomes necessary, and even exhilarating, to grapple with the special problems created by the incorporation of political material, because politics is by turns farce and tragedy, and sometimes both at once. Outside the whale the writer is obliged to accept that he (or she) is part of the crowd, part of the ocean, part of the storm, so that objectivity becomes a great dream, like perfection, an unattainable goal for which one must struggle in spite of the impossibility of success. Outside the whale is the world of Samuel Beckett's famous formula: *I can't go on, I'll go on*. (S. Rushdie, « Outside the Whale »)

Lorsque vers la fin du Moyen-Âge, l'épopée commença à fléchir pour s'effacer ensuite, les contemporains de ce déclin durent éprouver un soulagement : la mythologie chrétienne et chevaleresque une fois épuisée, l'héroïsme, conçu au niveau cosmique et divin, céda la place à la tragédie: l'homme s'empara à la Renaissance, de ses propres limites, de son propre destin et devint lui-même au point d'en éclater. (E. Cioran, *La tentation d'exister*)

Nous avons déjà laissé entendre que pour que *Vengeances et Jugement* n'apparaissent pas comme des ajouts mais comme la continuation d'une même histoire, pour que *Les Tragiques* ressortissent comme le lieu où l'histoire des vaincus est transformée en victoire, pour que l'histoire des martyrs et de ceux qui furent massacrés puisse être rédemptrice, il était

nécessaire que d'Aubigné revienne sur ses pas, sinon *Misères* et *Princes* semblent, au premier abord, deux livres quelque peu séparés, car les martyrs et les massacrés y sont moins visiblement représentés. Tout en conservant l'interprétation d'une histoire sur terre contrastant avec une histoire au ciel, on peut malgré tout avancer une autre interprétation. D'une part, parce que *Du Devoir Mutuel des Roys et des Subjects*²²⁵ montre clairement que, selon d'Aubigné, les protestants prirent les armes seulement après le martyre et le massacre; d'autre part, parce que les intentions de d'Aubigné ou encore son interprétation de la situation se modifiaient au fur et à mesure que se déroulaient les événements.

On ne peut négliger le fait que *Les Tragiques* auraient pu être l'épopée à la fois du peuple de Dieu et celle d'un peuple français protestant sous le règne du roi Henri IV. Il est donc possible d'interpréter la transmission de la signification de l'histoire par l'ange et son injonction – « Je t'ay guidé au cours du celeste voyage / Escrits fidellement: que jamais autre ouvrage / Bien que plus delicat, ne te semble plaisant » (V, 1421-1423) – comme étant la permission donnée à d'Aubigné de corriger non pas l'Histoire, mais son histoire déjà écrite. D'Aubigné, abandonné par son roi, mais soutenu par les anges, Dieu et sa foi, peut désormais insérer des vers qui signalent sa distance envers le roi : « Et fidele et clement il a chanté le Roy / Qui pour tuer les siens, tua sa propre foy » (II, 147-148). L'ange serait la présence textuelle qui permet à d'Aubigné d'utiliser les événements non plus pour servir le roi ou pour le glorifier : « Henri, qui tous les jours vas prodiguant ta vie / Pour remettre le regne, oster la tyrannie » (I, 593-594), mais pour le

²²⁵On renvoie le lecteur au début du chapitre deux de ce travail, p.51.

critiquer. Quoi qu'il en soit, les corrections donnent à penser que *Les Tragiques* sont écrits au jour au le jour, qu'ils présentent un aspect quotidien, un quotidien reconstruit, qui relève du témoignage.

De même, on peut montrer que l'aveu par d'Aubigné de sa « non commune » image dans *Misères* peut être expliqué comme la conséquence de l'effet de catharsis subi dans *Les Fers*. En effet, le ressort de la tragédie

est par le biais des passions de la frayeur et de la pitié, la reconnaissance, la retrouvaille, l'identification d'un sujet (le héros ou le spectateur) avec soi-même. La tragédie fait découvrir à un sujet ses passions, elle dévoile à un sujet son lot de passivité (et, en cela de culpabilité) et, en même temps, en lui faisant reconnaître en elle, elle lui donne une identité libérée et maîtrisée, une libre identité, un libre soi²²⁶.

Parler de libre identité ou d'identité libérée et maîtrisée, ce serait dans la tragédie parler soit d'une identité qui se soumet au destin, soit encore se découvrir différent de ce que l'on pensait être, comme par exemple Œdipe qui, à la fin de la tragédie, découvre qu'il est le fils du père qu'il a tué et le fils de la femme de qui il a partagé le lit. C'est aussi parler d'une identité singulière parce que, comme on l'a vu avec W. Benjamin, la catharsis permet qu'en tous résonne le sentiment d'un soi propre. Ce serait donc à partir de la tragédie et plus particulièrement de la catharsis, c'est-à-dire aussi dans la passion, la souffrance et l'excès qu'il devient possible de se découvrir une identité singulière.

²²⁶ *Point de passage*, p.87.

4.1: De l'identité partagée du témoin

Lorsque d'Aubigné écrit :

Je n'escris plus les feux d'un amour inconu,
 Mais, par l'affliction plus sage devenu,
 J'entreprends bien plus haut, car j'apprens à ma plume
 Un autre feu, auquel la France se consume.
 Ces ruisselets d'argent, que les Grecs nous feignoient,
 Où leurs poètes vains beuvoient et se baignoyent,
 Ne courent plus ici: mais les ondes si claires
 Qui eurent les saphirs et les perles contraires
 Sont rouges de nos morts; le doux bruit de leurs flots,
 Leur murmure plaisant heurte contre des os.
 Telle est en escrivant ma non-commune image.
 (I, 55-65)

Il met en relief sa singularité.

L'être singulier n'est ni l'être commun, ni l'individu. Il y a un concept de l'être commun et de l'individu; il y a une généralité du commun et de l'individuel. Il n'y en a pas de l'être singulier. Il n'y a pas d'être singulier, il y a ce qui est différent, une essentielle singularité de l'être lui-même (sa finitude). [...] La singularité de l'être est singulière à partir de la limite qui l'expose. [...] Par définition, le fait d'y être exposé voue au risque – ou à la chance – d'y changer d'identité. Ni les dieux, ni les hommes, ni les animaux ne sont assurés de leur identité²²⁷.

L'être singulier ne possède pas une identité fixe. C'est pourquoi il est possible de le décrire comme un témoin, car le témoin n'est pas seulement celui qui a vu, il est aussi celui qui rapporte; il n'est pas seulement un narrateur, il peut, comme dans le cas des martyrs, être d'abord un témoin

²²⁷ *La communauté désœuvrée*, p.191.

pour ensuite devenir un martyr. L'exemple de Jésus est un bon exemple de l'identité de témoin. Selon P. Ricœur, Jésus est le témoin par excellence, car témoin de la défense sur terre, il devient le témoin à charge du procès eschatologique²²⁸. On reviendra sur la notion du témoin exemplaire, car d'Aubigné adopte le même rôle dans *Jugement*, mais pour l'instant on tient à montrer que le témoin par excellence est celui qui, comme Jésus, possède une identité plurielle. Jésus s'appelle ou est appelé, entre autres, Messie, Fils de l'Homme, Roi, Logos, Berger, Lumière, Maître, Seigneur, Vérité, Cep²²⁹. La singularité de Jésus, le témoin par excellence, ressort de la non-coïncidence entre ce qu'il est et les rôles ou les noms qu'on lui donne ou qu'il se donne. La fluidité de son identité, ses multiples appellations sont ce qui, pourrait-on dire, lui permet de rejoindre chacun en particulier, soit la communauté. De la même manière, on peut expliquer l'identité de d'Aubigné par la figure du témoin. Chacune des figures de d'Aubigné – soldat, « croyant agenouillé », « révolté matriciel », prophète, poète, protestant, Français, écrivain, auteur, père, Prométhée, Hannibal – est ce qui lui permet de rejoindre chacun en particulier. Partagée et se partageant, l'identité du témoin contribue à montrer que le témoignage est à la fois une épopée, car c'est une forme qui parle à tous et une tragédie, car c'est une forme qui parle à chacun en particulier.

Une autre caractéristique de l'être singulier est sa finitude. Celle-ci n'est pas « un fond, ni une essence, ni une substance, mais elle paraît, elle se présente, elle s'expose et ainsi elle existe en tant que communication. L'être

²²⁸Cité dans *Essays on Biblical Interpretation*, p.145.

²²⁹Voir l'Évangile de saint Jean.

singulier ou la singularité de son être est l'exposition au dehors de cette finitude²³⁰». La prise de conscience de sa finitude et son exposition intervient au moment où, dans l'affliction, d'Aubigné est confronté à la mort. Ce qui le pousse à sortir de lui-même, à s'exposer, à témoigner non plus d'un « amour inconnu », mais de la France, de sa communauté, c'est l'épreuve de la mort. Si la froideur de sa maîtresse Diane avait affecté d'Aubigné et si les marques d'affection qu'elle rejetait l'ont poussé à composer des vers, des sonnets qui, selon R. Melançon, jouent « le rôle d'un sacrifice offert à la déesse terrible²³¹», ce sacrifice ne semble pas affecter la pensée de d'Aubigné puisque, continue R. Melançon, les sonnets ne manquent pas de maîtrise : « Leurs < amours > constituent de vastes suites où la place de chaque sonnet est savamment calculée en vue d'un effet d'ensemble²³²». Les sonnets amoureux d'un d'Aubigné dépité par la froideur de sa maîtresse évoquent quelque chose qui est plus de l'ordre de l'expérience que de l'épreuve.

4.1a: À la mesure de l'expérience, la démesure de l'épreuve

L'expérience comme l'épreuve est une rencontre avec une réalité extérieure : dans l'expérience, le contact avec la réalité permet à l'existence de se découvrir elle-même soit dans la douleur soit dans la satisfaction²³³.

²³⁰*La communauté désœuvrée*, p.72.

²³¹Robert Melançon, « Le rite de l'Hécatombe; le < Printemps > d'Agrippa d'Aubigné », *Études Françaises*, février 1975 (11/1): 5-20.

²³² « Le rite de l'Hécatombe; le < Printemps > d'Agrippa d'Aubigné », p.10.

²³³*Le Tragique*, p.43.

L'expérience peut être évaluée, elle peut se mesurer, comme les vers suivants de d'Aubigné à sa maîtresse le montrent :

*Cent amoureux sonnets donnez pour mon martire,
Si peu de mes langueurs qu'il m'est permis d'escire
Souspirant un Hecate, et mon mal gemissant.
Pour ces justes raisons, j'ay observé les cent:
A moins de cent taureaux on ne fait cesser l'ire
De Diane en courroux...*²³⁴

La mesure est inscrite dans la répétition du nombre « cent ». L'épreuve se donne elle aussi dans une rencontre avec l'extérieur, mais elle ne peut pas être mesurée, « elle ne relève pas du plus ou du moins²³⁵ ». Elle est incommensurable. Elle advient, elle est une rencontre brutale, rencontre sous « le signe de la passivité et dans la proximité de l'imminence de la mort qui se laisse pressentir²³⁶ ». L'épreuve excède l'expérience. Contrairement à ce qui se passe dans l'exemple des sonnets amoureux de « L'Hécatombe à Diane », ce n'est pas juste l'existence qui est bouleversée, mais la vie que l'on découvre ne plus être celle que l'on avait vécue jusqu'alors. On peut ajouter que si l'épreuve de la mort est tragique, c'est parce qu'elle est une confrontation avec la vie ou le destin : la connaissance de sa singularité comme du destin qui lui est impartie ne se gagne que dans l'épreuve. Épreuve qui est nommée dans le premier livre où l'on trouve la mort de la mère, la France, et dans l'histoire personnelle de d'Aubigné, celle de sa propre mère qui meurt en lui donnant naissance; aussi la mort des siens (les

²³⁴ « Le rite de l'Hécatombe; le < Printemps > d'Agrippa d'Aubigné » (XCVI, 1-7). Cité dans *Études Françaises*. C'est nous qui soulignons.

²³⁵ *Le Tragique*, p.52.

²³⁶ *Ibid.*, p. 52.

martyrs, les massacrés); enfin la mort des Français en général. L'épreuve de la mort en faisant prendre conscience à d'Aubigné de sa propre fragilité, lui fait prendre conscience de sa singularité et le confronte à sa destinée : celle d'un poète qui n'écrit plus un amour inconnu mais un autre feu auquel la France se consume, et celle d'un prophète : « Là où estoyent les feux des prophetes plus vieux / Je tends comme je puis le cordeau de mes yeux » (I, 27-28).

4.1b: D'Aubigné ou Jonas jeté à la mer

Même s'il se présente comme un prophète, il est difficile de dire avec assurance que dans *Misères* et *Princes* d'Aubigné est celui à travers qui la parole de Dieu se fait entendre. Même s'il tend comme il peut « le cordeau de ses yeux », sa parole dans ces deux livres appartient plus au pré-prophétique dont parle W. Benjamin :

Le tragique est un sentiment préliminaire de la prophétie. C'est une réalité qui ne se trouve pas dans l'ordre du langage : ce qui est tragique, c'est la parole, le silence de l'époque archaïque où la voix prophétique se cherche, c'est la souffrance et la mort quand elles libèrent cette voix [...] ²³⁷.

Même si d'Aubigné invoque Dieu pour l'écriture de son texte, il ne semble pas être un porte-parole divin. Ce n'est peut-être pas tant Dieu qui libère sa voix que la mort et la souffrance :

Si quelqu'un me reprend que mes vers eschauffez
Ne sont rien d'autre de meurtre et de sang estoffez,

²³⁷ *Origine du drame baroque allemand*, p.126.

Qu'on n'y lit que fureur, que massacre, que rage
 Q'horreur, mal-heur, poison, trahison et carnage,
 Je luy repons: ami, ces mots que tu reprene
 Sont les vocables d'art de ce que j'entreprends.
 (II, 59-64)

Puisqu'il n'est pas porte-parole de Dieu, ses paroles furieuses et violentes ne sont pas, dans ces deux livres, accompagnées par des paroles consolatrices comme le sont les paroles réellement prophétiques. Cela n'empêche pas que ce soldat-poète apparaisse aussi comme un prophète-poète. Dans les deux premiers livres, d'Aubigné peut être comparé au prophète Jonas, celui qui dans la Bible n'obéit à Dieu qu'au deuxième appel, une fois que Dieu l'a secouru, une fois qu'il a passé trois jours dans le ventre de la baleine.

Jonas, appelé par Dieu mais rebelle à sa mission, s'enfuit le plus loin possible de la direction que Dieu lui a indiquée. Il s'embarque dans un bateau, pensant qu'ainsi il s'éloignerait de Dieu. Mais une tempête souffle et, pour apaiser la crainte des marins, Jonas leur propose de le jeter à la mer car, dit-il, « je le sais, c'est à cause de moi que cette violente tempête vous assaille²³⁸ ». Les marins s'y refusent, mais comme la mer se soulève de plus en plus, « ils implorent Yahvé et disent : Ah! Yahvé, puissions-nous ne pas périr à cause de la vie de cet homme, et puisses-tu ne pas nous charger d'un sang innocent, car c'est toi, Yahvé, qui a agi selon ton bon plaisir²³⁹ ». Et s'emparant de Jonas, ils le jettent à la mer et la mer apaise sa fureur. On peut associer d'Aubigné à Jonas parce qu'en liant sa destinée avec celle des massacrés, il s'associe aussi à leur faute. Pourquoi Jonas n'obéit-il pas à

²³⁸Jonas 1:15.

²³⁹Jonas 1:16.

Dieu? Est-ce par peur de Dieu ou par amour des hommes? Tout comme Jonas, d'Aubigné en revenant à sa moitié est prêt à se sacrifier pour la France qui « est pareille au vaisseau » (I, 179), mais il n'est pas encore prêt à le faire pour Dieu. Comme Jonas, il ne répond pas au premier appel de Dieu :

J'ecris ayant senti avant l'autre combat
De l'ame avec son coeur l'inutile debat,
Prié Dieu, mais sans foy comme sans repentance.
(I, 1067-1069)

Autrement dit, *Misères* et *Princes* mettent en scène le premier appel de Dieu à Jonas. Les deux derniers livres, *Vengeances* et *Jugement*, constitueraient le deuxième appel de Dieu à son prophète. Ainsi, lorsque, dans les deux premiers livres, d'Aubigné s'écrie : « Des Isles des bannis, j'y ai trouvé la mort » (I, 172) ou « Mourons, et en mourant laissons languir tous ceux / Qui en flatant nos Rois achètent, mal-heureux / Les plaisirs de vingt ans d'une éternelle peine » (I, 191-193), il déclare, à la manière de Jonas, qu'il préfère mourir plutôt que de rapporter les paroles de Dieu. Mourir soi-même plutôt qu'aller annoncer aux autres leur mort laisse entrevoir l'amour que d'Aubigné porte aux siens ainsi que le fait qu'il a lié sa destinée à la leur : « La faim est devant moi, force est que je la suive » (I, 381). D'Aubigné croit, mais il n'assume pas encore sa foi; élu, il n'assume pas son élection. C'est ce que souligne la prière à la fin de *Misères*, qui est presque entièrement composée sous forme de questions :

Ne veux-tu plus avoir d'autres temples sacrez
Qu'un blanchissant amas d'os de morts massacrez?
« Les morts te loueront-ils? Tes faicts grands et terribles
Sortirons-ils du creux de ces bouches horribles?

N'aurons-nous entre nous que visages terreux
 Murmurans ta loüange aux secrets de nos creux ›?
 (I, 1327-1332)

Avoir la foi, c'est répondre à la parole de Dieu : « Dieu, lorsqu'il parle, a comme besoin d'entendre sa propre parole – devenue ainsi réponse – répétée en l'homme où elle peut seulement s'affirmer et qui en devient responsable²⁴⁰». Les questions à la fin de *Misères* procèdent, à l'inverse de la perspective des prophètes, d'une perspective limitée : l'impossibilité de voir un avenir lointain, de prophétiser une restauration joyeuse pour le peuple de Dieu²⁴¹. On peut objecter que c'est parce que d'Aubigné n'a pas encore eu sa vision et que le sens profond, religieux ou plus universel des événements lui échappe. En même temps, il est possible de montrer qu'en se présentant comme Jonas dans *Vengeances*, mais un Jonas qui cette fois répond à l'appel de Dieu, d'Aubigné nous invite à considérer les livres *Misères* et *Princes* comme le premier appel de Dieu. On ne peut cependant s'empêcher de se poser quelques questions : pourquoi d'Aubigné, alias Jonas, ne répond-t-il pas au premier appel de Dieu? Est-ce parce qu'au premier appel, il n'est pas encore conscient du caractère sublime de Celui qui l'appelle? Est-ce parce qu'il se sent plus proche des êtres humains que de Dieu? C'est comme si d'Aubigné, en refusant de répondre à l'appel de Dieu, refusait à Celui-ci d'intervenir dans l'histoire des hommes. Dans *Misères* et *Princes*, l'histoire est racontée et vue sans l'intervention de Dieu puisque les causes et les effets en sont attribués aux êtres humains. Les

²⁴⁰Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p.115.

²⁴¹James L Kugel, *Poetry and Prophecy*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, p. 160.

misères de la France sont attribuées à Catherine de Médicis ou à l'Espagne ou encore aux tyrans. D'Aubigné, comme Jonas, est un prophète et comme lui, il est, au début de son histoire, un prophète sans voix : Dieu écrit, car « Dieu qui, d'un style vif, comme il te plaist, écris / Le secret plus obscur en l'obscur des esprits » (I, 43-44), mais Il ne parle pas. Ou encore s'Il parle, d'Aubigné ne l'entend pas. Cela dit, d'Aubigné est, nonobstant, un prophète, c'est-à-dire mêlé à l'histoire :

Les prophètes sont certes constamment mêlés à l'histoire dont ils sont seuls à fournir l'immense mesure. Rien de symbolique ni de figuré dans ce qu'ils disent. Pas plus que le désert n'est une image, mais le désert d'Arabie, lieu géographiquement situable [...] ²⁴².

Mais sa vision prophétique n'offre aucun espoir, car la prière de la fin n'assure pas au peuple de Dieu sa rédemption. Elle est une demande : « Tire nos yeux ternis des cachots ennuyeux / Et nous montre le ciel pour y tourner les yeux » (I, 1351-1352). Prophète sans la foi, d'Aubigné apparaît alors comme un prophète du désespoir, mais aussi comme un prophète qui éprouve un fort sentiment de responsabilité envers les siens. Dans *Misères* et *Princes*, il est un prophète-soldat qui, plongé dans l'histoire, prend le risque de devenir un témoin au sens de martyr. Ces deux livres sont donc autant une narration de choses vues que la représentation d'une situation-limite, à savoir l'engagement d'un cœur pur à témoigner de la vérité ²⁴³. D'Aubigné, prophète-témoin, est prêt à se martyriser pour la vérité qui, « La pauvrete soustient mille playes au corps / L'injure, le desdain, dont elle n'est faschee / Souffrant tout à plaisir hormis d'estre cachee » (II, 168-170).

²⁴²*Le Livre à venir*, p.111.

²⁴³Déjà cité, voir p.67 de ce travail.

Ces remarques indiquent que la manière de rapporter les choses dans le témoignage est aussi importante ou peut-être plus que le témoin lui-même. Le témoignage serait moins quelque chose qui rapporte ce que les yeux ont vus, moins un reflet de l'expérience du témoin qu'un rapport où s'entremêlent et se juxtaposent les faits, la mémoire et les intentions du témoin. La vérité n'est pas un reflet de la réalité, elle est la réalité interprétée par le témoin ou encore, elle est la trace d'une réalité impossible à raconter. Lorsque d'Aubigné écrit qu'il veut nous émouvoir, c'est pour que le lecteur fasse l'expérience d'un « comme si » de la réalité. Aussi le lecteur est-il averti que ce qui suit ne sera pas « Ces ruisselets d'argent, que les Grecs nous feignoient / Où leurs poètes vains beuvoient et se baignoyent » (I, 59-60), car ici « Le sang n'est feint, le meurtre n'y fait défaut / La mort jouë elle-mesme en ce triste eschaffaut » (I, 75-76). On lui indique tout de suite que, pour raconter cette histoire non feinte, d'Aubigné fait appel à la muse païenne Melpomène : « J'appelle Melpomene en sa vive fureur » (I, 79). C'est une histoire non inventée qui utilise les mécanismes de la fiction afin de rendre visible – la vérité – que la réalité cache. Le témoignage est un mélange d'histoire et de fiction, c'est-à-dire qu'il fait appel à l'épopée.

4.1c: Le redéploiement du réel

On s'est déjà aperçu que d'Aubigné est conscient de la différence entre l'histoire que l'on rapporte sans choisir, c'est-à-dire sans interpréter, et celle que le poète raconte. On a aussi remarqué que la dimension morale à l'œuvre dans *Les Tragiques* provient du fait que si les fortes et brutales

images offertes au lecteur s'adressent au sentiment, elles s'adressent aussi à sa conscience. Écrits pour lutter contre l'oubli, le texte et ses tableaux s'inscrivent dans la durée. De nombreux critiques ont montré que les deux premiers livres des *Tragiques*, le premier écrit « d'un style bas et tragique, n'excédant que fort peu les loix de la narration », et le deuxième écrit « d'un style moyen mais satirique » (*Aux lecteurs*, 6), mettent en relief l'épopée, c'est-à-dire une forme où s'entrecroisent la fiction et l'histoire²⁴⁴.

Selon P. Ricœur qui s'inspire d'Hannah Arendt, à l'origine, épopée et histoire n'étaient qu'une seule et même chose : elles transformaient la gloire éphémère des héros en renommée durable. Fusionner l'histoire ou « historia » – récit de faits réels; ce qui s'est passé – avec la fiction ou « muthos » – récit de faits possibles – ramènent ceux-ci à leur origine commune, l'épopée²⁴⁵. De toute manière, il y a toujours une part de fiction dans l'histoire, car pour la dire, il faut la raconter, c'est-à-dire ordonner la narration; il y a aussi toujours une part de réel dans la fiction, part qui apparaît lorsque le lecteur rattache ou ramène ce qu'il lit du texte à sa propre expérience²⁴⁶.

P. Ricœur souligne l'absence d'une différence radicale entre fiction et histoire en montrant que la fiction qu'il analyse comme « l'être comme »

²⁴⁴*Temps et récit*, 3. le temps raconté, p.342.

²⁴⁵*Ibid.*, p.342.

²⁴⁶Voir les chapitres intitulés « monde du texte et monde du lecteur » et « l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction » dans *Temps et récit*, 3. le temps raconté, p. 284-345. Voir aussi le texte d'Olivier Mongin, *Paul Ricœur*, Paris, Seuil, 1998, p. 131.

a moins pour tâche de se séparer du réel ou de le reproduire que de le redéployer²⁴⁷. C'est exactement ce que fait d'Aubigné avec ses tableaux non feints. Redéployer le réel, c'est faire « comme si » c'était vrai à l'aide de métaphores, d'allégories et de symboles. Une des stratégies du témoignage serait donc le « comme si ». Dans *Les Tragiques*, la France est décrite comme si elle était une mère ou une louve. Ou encore, la reine de France, Catherine de Médicis est décrite comme si elle était une sorcière :

En vain fais tu amas dans les tais des deffuns
De poix noire, de canfre à faire tes parfuns;
Tu y brusles en vain cyprès et mandragore;
La ciguë, la ruë et le blanc hellebore,
La teste d'un chat roux, d'un ceraste la peau,
D'un chat-huant le fiel, la langue d'un corbeau,
De la chauve souris le sang, et de la louve
Le laict chaudement pris sur le point qu'elle trouve
Sa tasniere vollee et son fruit emporté
Le nombril frais-couppé à l'enfant avorté
Le coeur d'un vieil crapaut, le foye d'un dipsade,
Les yeux d'un basilic, la dent d'un chien malade
Et la bave qu'il rend en contemplant les flots.
(I, 921-935)

Ces quelques vers permettent de rendre compte de la manière dont fonctionne le redéploiement. Le réel est réorganisé par l'imagination afin de dépeindre, de mettre sous les yeux, de donner une illusion de présence, mais dans le témoignage qui serait plus de l'ordre de ce que P. Ricœur appelle « une épopée négative », cette illusion contrôlée n'est pas destinée à plaire : « Je n'excuse pas mes escrits / Pour ceux-là qui y sont repris / Mon plaisir est de leur déplaire » (*Préface*, 367-369). « Elle est mise au service de

²⁴⁷Paul Ricœur, p.131.

L'individuation de l'événement exercée par l'horrible qui resterait aveugle en tant que sentiment, aussi élevé et profond soit-il, sans la quasi-intuitivité de la fiction²⁴⁸». La nécessité de la fiction dans une histoire qui rapporte une expérience douloureuse, c'est la nécessité de porter le deuil, c'est-à-dire d'écrire un récit qui porte mémoire. Le deuil exige un travail de mémoire, car sans la mémoire, l'histoire devient « le décompte des cadavres²⁴⁹ », le livre de morts anonymes.

Avec la mémoire, gardienne des histoires d'une vie, réceptable des noms de ceux qu'on pleure, l'histoire devient la légende des victimes. La mémoire est donc fortement liée au genre épique, c'est-à-dire aussi à l'oralité. On reviendra sous peu sur cette notion. L'histoire sans la fiction tenterait de faire ressortir les faits particuliers; fictionnalisée, elle suivrait plus la définition aristotélicienne, à savoir quelque chose que l'on croit possible parce que les événements ont eu lieu : « Les événements qui n'ont pas eu lieu, nous ne croyons pas encore qu'ils soient possibles, alors que ceux qui ont eu lieu sont évidemment possibles : s'ils étaient impossibles, ils n'auraient pas eu lieu²⁵⁰». L'histoire est dès lors plus générale. Comme on l'a déjà fait remarquer, l'accent mis sur l'histoire fictionnalisée relève à la fois de la tragédie et de l'épopée, car pour Aristote, « il est clair [...] que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de vers. [...] Et au cas où il compose un poème sur des événements qui ont eu lieu, il n'en n'est pas

²⁴⁸*Temps et récit, 3. le temps raconté*, p.341.

²⁴⁹*Ibid.*, p.342.

²⁵⁰*Poétique*, chap. IX:1451b, p.117.

moins poète ²⁵¹». Dans ce qui suit, on aimerait montrer que c'est parce que l'histoire fictionnalisée de d'Aubigné est à la fois une épopée et une tragédie que *Les Tragiques* ressortissent au témoignage, c'est-à-dire sont un texte qui montre et démontre à la fois.

On part de l'hypothèse que, lorsque le texte montre, il offre une vision tragique de l'épique et, lorsqu'il démontre, il présente une vision épique du tragique. Ces catégories sont à manier avec précaution : le texte de d'Aubigné est rebelle à un regroupement formel ou à une organisation précise et nette. On peut s'attendre à ce qu'il y ait une certaine distance entre lui et son histoire lorsqu'il démontre, comme par exemple, lorsqu'il dit: « ici je veux sortir du general discours / De mon tableau public » (I, 367-368). Cette distance est moins visible lorsqu'il montre : « je flechirai le cours / De mon fils entrepris, vaincu de la memoire / Qui effraye mes sens d'une tragique histoire / Car mes yeux sont tesmoins de mes vers » (I, 368-371). Cet exemple ne permet pas de généraliser puisque « une épopée négative » démontre en montrant, en mettant sous les yeux.

On constate que lorsque d'Aubigné parle d'une « tragique histoire», c'est-à-dire lorsqu'il s'implique comme acteur-témoin plutôt que comme narrateur-témoin, l'histoire rapportée ne désigne pas seulement un événement malheureux, mais aussi « une certaine tonalité de l'expérience et de la pensée²⁵²». La combinaison « adjectif plus nom » exprime « un

²⁵¹*Poétique*, chap. IX: 1451b, p.117.

²⁵²*Le Tragique*, p.4.

jugement, une impression, une réaction subjective, souvent affective²⁵³» qui met en relief l'épreuve. À notre avis, cette combinaison offre une vision tragique de l'épique, vision qui tend à faire ressortir la singularité de ceux pour qui d'Aubigné témoigne. Ce faisant, leur mort est une tragédie plutôt qu'une statistique ce qui, par extension, signifie que la communauté représentée est une communauté où l'on est en-commun plutôt que commun. Lorsque l'accent est mis sur une « histoire tragique » – « Quand ce siècle n'est rien qu'une histoire tragique» (II, 206) –, l'adjectif, placé après le nom, prend une valeur discriminative « énonçant un caractère spécifique, une catégorie, une qualité physique de l'histoire ²⁵⁴». Cette façon de procéder offre, à notre avis, une vision plus épique du tragique, car l'accent est mis sur la perte physique d'un monde (espace) commun. Ou du moins cette vision permet de s'adresser à toute la communauté française. Tout en ne perdant pas de vue que la différence entre ces deux visions n'est pas aussi évidente que cela, il est possible de montrer que, dans une vision tragique de l'épique, l'histoire rassemble plus un peuple qu'une communauté si on dit que, pour faire partie de la communauté française, il faut partager non seulement le sol et la culture mais aussi la langue et la foi.

Dans une vision épique du tragique, l'objectif de d'Aubigné consiste à reprendre la tradition afin de montrer aux Français leur histoire; dans une vision tragique de l'épique, l'objectif consiste à fonder une tradition pour les protestants afin que leur histoire puisse être léguée et par la suite reprise. Il est difficile de maintenir cette distinction séparée, car ces deux visions

²⁵³Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, Gembloux, Éditions J.Duculot, 1969, p.338.

²⁵⁴*Le Bon Usage*, p.338.

s'entrecroisent constamment dans le texte : d'Aubigné est autant Français que protestant, autant narrateur qu'acteur. On s'efforcera toutefois de les analyser séparément. Avant de passer à une étude textuelle de ces deux visions, une parenthèse historique s'impose afin de rattacher la question de l'identité de soi ou de la communauté aux deux genres que sont la tragédie et l'épopée qui sont l'un et l'autre des genres inséparables de la communauté.

4.2: La question du lien, une question d'identité

Déjà au XVI^e siècle, le sentiment d'appartenir à un seul pays était répandu, car depuis des siècles la monarchie visait à rassembler les morceaux que forme la France, mais cela n'empêchait pas ce pays de constituer une mosaïque, « un rassemblement souvent anarchique d'intérêts particuliers, de groupes conduits par des morales distinctes, de paroisses plus attentives à la dimension locale de l'existence qu'aux directives provenant de l'extérieur²⁵⁵». Bien que l'on se définissait souvent plus par rapport à son appartenance à tel ou tel village, telle ou telle famille, telle ou telle paroisse, il n'en reste pas moins qu'on partageait le sentiment d'une identité commune – l'identité française, grâce à la religion qui était la même pour tous et grâce à la devise française qui était, à l'époque, « Une Foy, un Roy, une Loy²⁵⁶». Les critiques sont en général d'accord pour dire qu'un sentiment de perte de communauté est apparu au moment des guerres de

²⁵⁵Robert Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne, cultures et sensibilités en France du X^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1988, p.XVII.

²⁵⁶Voir par exemple Myriam Yardeni, *La Conscience nationale en France pendant les guerres de religion*, Paris, Éditions Nauwelaerts, 1971, p.103.

religion; s'est alors effectuée « la rupture définitive amorcée par la Renaissance des structures qui englobaient l'individu dans un réseau de relations : religion, société féodale, constituée par les cellules harmonieuses des ordres de l'unité villageoise²⁵⁷ ». Pour C. Taylor, la Réforme et ses conséquences ont remis en question la communauté – familiale, paroissiale, nationale – qui était jusqu'alors tenue pour acquise. La question de la soumission à l'autorité de la communauté est désormais posée et la contribution à la réponse – le consentement individuel – est en grande partie redevable aux sociétés calvinistes pour lesquelles la notion d'engagement personnel était décisive²⁵⁸. Ce sont donc les protestants qui encouragent la formation de communautés où l'on se définit plus par rapport à soi – sa religion – que par rapport à la place que l'on occupe dans ces communautés. Cela ne veut pas dire une identité indépendante de la communauté ou des rôles que l'on tient, mais il y a néanmoins prise de distance avec les liens considérés jusqu'alors comme naturels. Si la religion provoque les guerres, ce sont celles-ci qui forcent les uns et les autres à poser la question de la communauté ou du lien social et du même coup celle de l'identité française. Cette question revient souvent dans le texte de d'Aubigné où elle est énoncée en termes de bons ou mauvais, vrais ou faux Français : « Du sang des vrais François se sent la curée » (I, 482); « François de nom » (I, 191). C'est donc lors des guerres, que l'on perçoit le risque :

(le dernier mais le pire de tous, car c'est, pour toute société, l'épreuve ultime – et la seule à laquelle nulle ne résiste) c'est que soit corrodé,

²⁵⁷Jean-François Maillard, *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640). Le même et l'autre*, Paris, Nizet, 1973, p. 13.

²⁵⁸*Les Sources du moi, la formation de l'identité moderne*, p.252.

et déjà prêt à lâcher, non plus seulement leur âme ou leurs principes, mais le noeud de leur lien social : ce qui fait qu'elles sont des sociétés, qu'elles rassemblent leurs sujets et que ce rassemblement tient à peu près²⁵⁹.

C'est la perception de ce risque qui favorise en France une méditation collective sur ce qui fonde l'être ensemble. La résurgence de formes épiques suggère la nécessité de trouver et retrouver un lien commun; l'abondante publication de pamphlets et de dialogues souligne le caractère urgent de la question²⁶⁰. Mais ce qui donne à d'Aubigné sa spécificité par rapport à d'autres écrivains de son temps, c'est que toute son œuvre est un appel au lien : ses textes retentissent de l'appel obsédant au lien que le contrat devrait établir entre deux partenaires, « entre le prince et son sujet, entre le lecteur et son auteur, entre Dieu et le croyant. Toute son œuvre est une insistance à tisser des relations fondées sur l'émotion et la passion²⁶¹».

Cet appel au lien, à la relation, souligne un profond désir d'appartenir, d'être relié, de faire partie de, d'être avec. Si on peut dire que

²⁵⁹Bernard-Henri Lévy, *La Pureté dangereuse*, Paris, Grasset, 1994, p. 130.

²⁶⁰Voir, pour une vue d'ensemble de la question, Charles Lenient, *La Satire en France ou la littérature militante au XVIe siècle*, tome I et II, Paris, Librairie Hachette, 1877. Voir aussi le chapitre neuf de Montaigne dans les *Essais*, chapitre où il partage avec le lecteur ses réflexions sur ce que signifie une communauté : « Car en mon voisinage, nous sommes tantôt, par la longue licence de ces guerres civiles, envieux en une forme d'État si débordée, qu'à la vérité, c'est merveille qu'elle se puisse maintenir. La société des hommes se tient et se coud à quelque prix que ce soit ». De même, *La République* de Jean Bodin est l'aboutissement d'une réflexion entreprise pour remédier aux désordres des guerres. Son concept de « souveraineté » est un concept qui repose sur une conception plus laïque que chrétienne, p. 9, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

²⁶¹*Agrippa d'Aubigné, le corps de Jézabel*, p.37 et p.67.

pour les protestants en général, la remise en question des liens était plus intense, ce serait parce que, pour eux, la rupture avec la famille, la paroisse ou la nation, mais aussi avec une religion qui reliait le divin au matériel était nettement plus visible. On peut traduire leur insistance à prouver qu'ils sont des « vrais » Français comme l'expression d'un besoin de justification ou comme l'expression d'un sentiment de fragilité à l'égard de leur identité nationale. Fragilité que met en relief la conjuration d'Amboise, organisée afin de montrer au roi que les intentions des Guise, nobles catholiques, étaient de le détrôner²⁶². Pour d'Aubigné, la question du lien est autant personnelle que collective. Elle relève autant du fait d'être protestant que de celui d'être Français, autant du fait de s'être retrouvé orphelin de mère et de père à l'âge de onze ans que du fait ou du sentiment d'avoir été trahi par son compagnon de guerre, Henri de Navarre. Obsession qui se traduit dans son texte par des images ambivalentes, c'est-à-dire tragiques, du père et de la mère. La mère est à la fois nourrice et vampire : « Ce n'est plus du lait qu'elle prodigue en l'air / C'est du sang » (I, 587-588). Quant au père il est dit bon et montré mauvais²⁶³ – ambivalence que l'on retrouve à un niveau collectif et textuel. En effet, les deux premiers livres manifestent plus visiblement que les autres à la fois la tragédie et l'épopée. D'Aubigné ne les sépare pas. Il rejoint ainsi les vues d'Aristote pour qui, on l'a vu, l'épopée contient les éléments de la tragédie.

²⁶² *La Conscience nationale en France pendant les guerres de religion*, p.125

²⁶³ *Agrippa d'Aubigné, Le corps de Jézabel*, p.26.

4.3: Une vision épique du tragique

Le caractère épique de l'histoire tragique est souligné dès le début de *Misères* : premièrement, par le contenu qui est narration d'« un combat contre l'Autre, l'étranger hostile, l'ennemi extérieur au groupe – que ce dernier soit une nation, une classe sociale, ou une famille²⁶⁴» :

Je veux peindre la France une mere affligee
 Qui entre ses bras de deux enfans chargee
 Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts
 Des tetins nourriciers; puis, à force de coups
 D'ongles, de poings, de pieds, il brise le partage
 Dont nature donnoit à son besson l'usage;
 Ce volleur acharné, cet Essau malheureux
 Faict degast du doux laict qui doit nourrir les deux,
 [...]
 Mais son Jacob, pressé d'avoir jeusné meshui,
 Ayant dompté longtemps en son coeur son ennui,
 A la fin se defend, et sa juste colere
 Rend à l'autre un combat dont le champ est la mere.
 (I, 97-110)

Deuxièmement, ces vers, qui mettent en scène les éléments épiques, sont précédés par une apostrophe qui fait ressortir un autre élément épique, l'oralité du texte : « O France desolee! ô terre sanguinaire / Non pas terre, mais cendre! ô mere si c'est mere / Que trahir ses enfans aux douceurs de son sein» (I, 89-91). Même si on peut critiquer d'Aubigné d'avoir abusé des formules rhétoriques – apostrophe, formules répétitives, inversion²⁶⁵ – leur présence qui rythme les phrases et parle à l'oreille fait ressortir la voix,

²⁶⁴ *Introduction à la poésie orale*, p.110.

²⁶⁵ Voir par exemple *Agrippa d'Aubigné* de Jacques Bailbé, p.32.

c'est-à-dire la présence à la fois du narrateur et de son auditoire. La voix fait apparaître celui qui parle, et pénétrante, elle est ce qui permet de s'immerger, car « le son coule à l'intérieur de l'auditeur²⁶⁶ ». À l'égard du langage rhétorique souvent violent de d'Aubigné, on aimerait ajouter que cette manière de parler est aussi une façon de s'adresser à tout le monde. Si quelquefois le contenu peut paraître savant – la présence de mythes grecs ou des références latines – il est aussi à la portée de tous grâce à la présence de la Bible – connue de tous. Cependant, l'insistance sur la voix se double d'une insistance sur l'écrit.

Cette histoire, soufflée et dictée par Dieu et qui porte l'empreinte de la voix du témoin et du prophète, est écrite. Est-ce que l'insistance de d'Aubigné sur la présence du mot phonétique et du mot graphique, de l'oral et de l'écrit, cherche à s'assurer que l'histoire ne sera pas déformée au cours des temps? Liée à l'oralité, au témoin oculaire, la mémoire qui est facilement vaincue est aléatoire. L'information transmise peut se modifier selon les circonstances, les événements et les narrateurs. L'écriture fixe l'événement, elle en fait quelque chose d'inaltérable. C'est ce que met en évidence le proverbe latin *Verba volant, scripta manent* (« les paroles s'envolent, les écrits restent »). Est-ce que l'immortalité de l'événement serait son inaltérabilité? Cela soulève une autre question : quel rôle joue un passé qu'on ne peut pas altérer? Et si le rôle du passé est de ne pas oublier, est-il possible de cicatriser ce même passé, de lui pardonner? On répondra à ces questions petit à petit. Pour le moment, on peut dire que l'insistance

²⁶⁶Walter J. Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the World*, London-New-York, Methuen, 1983, p.71.

sur l'écrit et l'oral signale que l'histoire racontée est à la fois connue et non connue du public; que d'Aubigné connaît et ne connaît pas son public.

4.3a: Le témoignage : autobiographie et hétérobiographie de la communauté

Il est utile de rappeler que le XVI^e siècle appartient à un moment de transition entre une culture orale et une culture écrite, ce que Wlad Godzich appelle une culture auditive²⁶⁷. Dans une telle culture, le public est plus valorisé que le narrateur, car les postes narratifs ne sont pas distribués de la même manière que dans une culture purement orale. Avant l'introduction de l'imprimerie, mais sans qu'ils disparaissent complètement, les postes narratifs étaient distribués de telle manière que

le droit d'occuper l'un – destinataire – se fonde sur le double fait d'avoir occupé l'autre, celui de destinataire, et d'avoir été, par le nom qu'on porte, déjà raconté par un récit. [...] Le savoir que véhiculent ces narrations [...] détermine ainsi d'un seul coup ce qu'il faut dire pour être entendu, et ce qu'il faut écouter pour pouvoir parler, et ce qu'il faut jouer [...] pour pouvoir faire l'objet d'un récit. [...] Le savoir qui se dégage d'un tel dispositif [...] laisse apercevoir clairement comment la tradition des récits est en même temps celles de critères qui définissent une triple compétence, savoir-dire, savoir-entendre, savoir-faire, où se jouent les rapports de la communauté avec elle-même et son environnement. Ce qui se transmet avec les

²⁶⁷Wlad Godzich dans son texte *The Culture of Literacy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, désigne le moment de la Renaissance comme un moment de transition entre une culture purement orale et une culture écrite. Il appelle cette culture, auditive. Dans une telle culture, la position du narrateur est dévalorisée, ce qui force les écrivains à tenir compte du lecteur, car le public est de moins en moins connu, p.79.

récits, c'est le groupe de règles pragmatiques qui constitue le lien social²⁶⁸.

Dans ces conditions, le narrateur n'occupe pas une place privilégiée, car son statut n'est pas séparé de celui des auditeurs. On peut dire que d'Aubigné est le narrateur qui fut dans *Les Fers* l'auditeur-spectateur de l'histoire qu'il raconte, et que par les noms avec lesquels il s'associe – Hannibal ou le prophète – il est déjà raconté par un récit. Selon ce schéma, l'autorité du narrateur est sanctionnée par la tradition, car il fait appel à des connaissances qui ont déjà été transmises. C'est ainsi qu'est souligné le lien entre le narrateur et le public. Ce contact permet à l'épopée de remplir sa fonction d'autobiographie de la communauté. Elle est destinée à une communauté qui se la destine. Ainsi, même écrits au présent, *Les Tragiques* peuvent remplir la fonction propre à l'épopée qui, selon P. Zumthor, n'est pas celle d'un musée :

[...] fût-elle provoquée par le souvenir de l'événement le plus proche et le moins incertain, [l'épopée] instaure une fiction; et celle-ci constitue, comme telle, un bien collectif, un plan de référence et la justification d'un comportement. Il n'y a pas « d'âge héroïque » et « le temps des mythes » n'est pas celui de l'épopée²⁶⁹.

L'épopée doit être sur le modèle d'un témoignage, mais inversé : le narrateur est un témoin qui, en racontant à la communauté son histoire, raconte aussi sa propre histoire. Dans un témoignage comme *Les Tragiques*, le narrateur qu'est d'Aubigné rapporte sa propre histoire et, ce faisant, il rapporte celle de la communauté. Le témoignage est tragique dans la

²⁶⁸Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 40.

²⁶⁹*Introduction à la poésie orale*, p.109.

mesure où le narrateur qui raconte l'histoire de sa communauté la raconte en tant que survivant. Dans un témoignage, les relations entre le témoin et le public ou le narrateur et le lecteur (l'interlocuteur) sont très complexes et dévoilent de profondes contradictions. Déjà on s'aperçoit qu'un témoignage ne s'adresse jamais à une seule communauté ou encore à une communauté où l'on est commun, mais à une communauté où l'on est en-commun. Dans *Les Tragiques*, le témoignage ressortit à la fois de l'autobiographie – histoire des Français – et de l'hétérobiographie – histoire du peuple protestant, histoire des morts. Tout le long des *Tragiques*, d'Aubigné rapporte l'histoire de son peuple, mais dans *Misères* et *Princes* l'histoire comme autobiographie de toute la communauté française est nettement plus évidente que dans les autres livres. Cependant, on doit conserver à l'esprit que lorsque d'Aubigné semble se séparer de l'histoire comme celle de la communauté française, cela ne veut pas dire que celle-ci n'est pas destinée à cette même communauté.

On a décidé de mettre en relief comment d'Aubigné procède pour parler de et à la communauté française catholique et protestante des trois manières suivantes : en montrant comment il fait appel à une tradition commune; comment il révèle la communauté à elle-même par la tragédie ou la mort; et enfin comment il attribue les malheurs de la France à des étrangers.

4.3b: La tradition ou « l'être-affecté-par-le-passé »

Pour exprimer son identité de Français, d'Aubigné plonge dans le passé de la France, dans le patrimoine commun, dans la tradition que l'on

définit comme étant un passé hérité, c'est-à-dire un passé rattaché à la mémoire de quelqu'un :

Jadis nos Rois anciens, vrais peres et vrais Rois
 Nourrissons de la France, en faisant quelquesfois
 Le tour de leur païs en diverses contrees,
 faisoient par les citez de superbes entrees.
 Chacun s'esjouissoit, on sçavoit bien pourquoy;
 Les enfans de quatre ans crioyent: vive le Roy!
 (I, 563-568)

La tradition est génératrice de sens ainsi que de vérité : ce que l'on reçoit du passé,

ce sont en effet des croyances, des persuasions, des convictions, c'est-à-dire des manières de « tenir pour vrai ». [...] Cette prétention à la vérité, en tant qu'elle ne procède pas de nous, mais nous rejoint comme une voix venant du passé, s'énonce comme auto-présentation des choses mêmes²⁷⁰.

On retrouve dans ces remarques la définition du témoignage comme quelque chose qui est entendu par quelqu'un. Le passé qui est transmis comme tradition est un passé qui se retrouve dans ce que P. Ricœur appelle « l'être-affecté-par-le-passé » et ce passé, interprété, et qui s'énonce comme « auto-présentation des choses mêmes », convoque le lecteur non pas comme juge, mais comme témoin. Dans le témoignage, le rôle du lecteur n'est donc pas toujours le rôle du spectateur tenu dans la tragédie; il peut être aussi celui du rôle de l'auditeur de l'épopée. On demande au lecteur d'écouter une histoire, de croire ce qu'il n'a pas vu, de le « tenir pour vrai » afin d'y reconnaître le sens, reconnaissance qui se fait « dans l'échange entre le passé

²⁷⁰*Temps et récit, 3. le temps raconté, p.402 et p. 403.*

interprété et le présent interprétant²⁷¹». Le passé interprété est un passé dont on a témoigné et qui, légué au lecteur, demande à nouveau à être interprété ou témoigné. On comprend dès lors la constante interpellation de d'Aubigné au lecteur, à son public, à son héritier, à celui qui représente à la fois le présent et le futur. Ce qui est tradition n'a pas besoin d'appartenir à un passé lointain, mais doit relever d'un passé interprété, c'est-à-dire rapporté par quelqu'un. À partir de ces remarques, on se demande pourquoi pour Ronsard, ainsi que pour de nombreux critiques, le narrateur doit, dirait W. Benjamin, revenir de loin – géographiquement et temporellement. Pourquoi, pour Ronsard qui soutenait que l'écriture d'un discours d'un grand poème doit être éloignée de la mémoire des hommes²⁷², l'écriture ou la narration d'une épopée ne peut-elle pas participer du présent? De même, M. Bakhtine refuse de concevoir l'épopée comme un genre susceptible d'assumer l'actualité :

Ce n'est pas pour rien que le passé épique est qualifié de « passé absolu » car, étant aussi un passé de valorisation (hiérarchique), il est dépourvu de toute relativité, c'est-à-dire des transitions graduelles, purement temporelles, qui le lieraient au présent. Il est séparé par une frontière absolue de tous les temps à venir, et, avant tout, de celui où se trouvent le chanteur et son auditoire. Cette barrière est immanente à la forme même de l'épopée; elle est perceptible et résonne dans chacun de ses mots. Anéantir la frontière, c'est détruire la forme du genre épique²⁷³.

²⁷¹*Temps et récit, 3. le temps raconté*, p.400.

²⁷²*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p.475.

²⁷³*Esthétique et théorie du roman*, p.449.

Pour Ronsard, la distance temporelle est liée à la nécessité de rappeler aux hommes ce qu'ils ont oublié. Avec l'aide de la muse épique, muse de la mémoire, le poète redit aux hommes, à la communauté, leur histoire. Pour cet écrivain, la tradition doit se rapporter à quelque chose de très lointain alors que, pour d'Aubigné, la tradition peut être ou devenir un passé que l'on vient de vivre. Il raconte au peuple français une histoire qu'il vit ou vient de vivre : les guerres de religion. Faut-il vraiment puiser dans un passé lointain pour unifier la communauté en un tout plus homogène?

Pour M. Bakhtine, la distance temporelle est nécessaire afin de conférer aux événements et aux personnages un caractère qui, hors du quotidien, puisse devenir exemplaire. On s'aperçoit très vite que l'exemplarité dans *Les Tragiques* est surtout visible à partir de la perspective céleste. C'est le cas par exemple des martyrs des *Feux* et certains personnages des *Fers*, comme Coligny. M. Bakhtine aurait donc raison. Mais, dans les deux premiers livres, les événements, qui sont fictionnalisés, sont aussi autonomisés, ce qui leur confère une certaine exemplarité ou ce que P. Zumthor appelle « une charge mythique²⁷⁴ ». Catherine de Médicis est une Jézabel; la France est une louve. Malgré la présence dans ces deux livres d'une certaine exemplarité, la « charge mythique » est discutable parce que d'Aubigné ne substitue pas complètement à Jézabel Catherine de Médicis : il est évident qu'il parle de la reine de France. Dans ces deux livres, la charge mythique pourrait aussi être attribuée au témoin qu'est d'Aubigné. Véritable héros car, en rapportant ces choses exécrables, d'Aubigné prend un risque et il devient ainsi une figure hors du commun.

²⁷⁴ Introduction à la poésie orale, p.105.

Prométhée qui affronte les dieux afin de leur montrer « Combien ils sont petits, foibles et sanglans »! (II, 88), d'Aubigné est exemplaire dans la mesure où son courage peut être considéré, ainsi que dans une épopée, comme presque surhumain :

Hardi, d'un nouveau cœur, maintenant je m'adresse
 À ce geant morgueur, par qui chacun trompé
 Souffre à ses pieds languir tout le monde usurpé.
 Le fardeau, l'entreprise est rude pour m'abbattre,
 Mais le doigt du grand Dieu me pousse à la combattre.
 (II. 38-42)

D'Aubigné peut et veut servir d'exemple mais, comme on l'a vu, le témoin qui est et demeure une personne réelle ne peut que difficilement devenir un personnage mythique. Même s'il faut du temps pour qu'un témoignage devienne digne de considération, le temps n'efface pas la tragédie même si on peut entrevoir la possibilité de cicatrifier le passé. Peut-on avancer l'hypothèse que, pour Ronsard et M. Bakhtine, la nécessité de revenir de loin proviendrait de la nécessité de montrer qu'il y a plus une continuité entre passé et présent qu'une ressemblance? On définit la continuité comme ce qui maintient une tradition mais sans la changer, sans donc l'interpréter, et on définit la ressemblance, qui sous-entend quelque chose d'analogue ou de similaire, comme ce qui offre la possibilité d'une tradition semblable mais non pareille : « Le semblable n'est pas le pareil. Je ne *me* retrouve pas, ni ne *me* reconnais dans [le semblable]²⁷⁵». Pour servir d'exemple, le passé interprété doit être intégré au présent, car ce n'est que de cette manière que l'on peut noter des ressemblances entre passé et présent. Dans le cas d'un passé, qui n'a pas été converti en tradition, car comme celui auquel

²⁷⁵ *La Communauté désœuvrée*, p.83. C'est l'auteur qui souligne.

d'Aubigné se réfère, il est encore un présent, peut-on parler d'intégration au présent? Ronsard et M. Bakhtine auraient raison.

Pour que l'histoire devienne la transmission de règles pragmatiques, c'est-à-dire réunisse les trois savoirs dont on a parlé et que l'on désigne sous le terme de sagesse, pour qu'il y ait ajustement – « ajustement de l'homme et du monde, ajustement à la communauté à laquelle il appartient²⁷⁶ » – une distance entre passé et présent s'avère souhaitable. La distance temporelle permet d'harmoniser les différences ou les contradictions; elle permet de rappeler aux uns et aux autres leur identité, une identité qui n'a plus besoin d'être fixée ou justifiée comme cela est le cas pour les protestants. Dans *Misères* et *Princes*, l'histoire est préservée plus ou moins littéralement et, par conséquent, elle ne montre pas tant une ressemblance entre passé et présent qu'une continuité. L'absence de véritable distance temporelle n'empêche pas que l'on puisse considérer l'histoire comme une épopée. Mais rapportée au présent, cette épopée manifeste une incertitude quotidienne ce qui permet de l'analyser comme un témoignage.

4.3c: Mémoire exemplaire et mémoire littérale

On remarque que, dans *Misères* et *Princes*, la mémoire, facilement vaincue, ne joue pas le même rôle que dans *Les Fers* et les deux derniers livres où « À l'heur de cette souvenance / Rien n'ostera l'acier des ciseaux de l'absence / Ce triomphant estat sera franc annobli / Des larrecins du temps, des ongles de l'oubli » (VII, 1143-1145). Dans les deux derniers livres, la

²⁷⁶*Le Tragique*, p.29.

mémoire n'est plus soumise aux aléas du temps, car l'événement est préservé de manière exemplaire alors que, dans les deux premiers, il est préservé plus ou moins littéralement : les causes et conséquences des misères de la France sont relevées et nommées ainsi que les personnes tenues pour responsables. L'attribution des malheurs de la France se fait de l'extérieur à l'intérieur : dans *Misères*, même si d'Aubigné accable le peuple français qui a dégénéré en la mélancolie, il présente ses souffrances comme étant directement liées à l'Italie, soit à Catherine de Médicis, et à l'Espagne, soit à l'Inquisition. Puis, il devient plus précis et montre dans *Princes* que la France, divisée et déchirée, est le produit des rois et du peuple français qui « entreten[t] et garde[] [s]es voleurs » (II, 564). Dans les deux derniers livres, l'événement est encore conservé dans sa singularité mais, plutôt que de parler d'une mémoire littérale, on peut parler d'une mémoire exemplaire, c'est-à-dire d'une mémoire qui ouvre le souvenir à l'analogie et à la généralisation²⁷⁷. Ces remarques seront approfondies lors de notre étude de *Vengeances*, livre qui met en évidence l'intégration du passé dans le présent et souligne que seule la mémoire exemplaire est libératrice, car elle implique la justice.

Misères et *Princes* sont les étapes nécessaires pour arriver à *Jugement* et *Vengeances*. Dans ces deux premiers livres, l'accent sur le non-oubli peut s'expliquer de la manière suivante : pour pouvoir généraliser l'histoire, il faut d'abord ne pas oublier le passé, le recouvrer. D'abord conserver le passé puis l'intégrer. Si *Les Tragiques* apportent une rédemption, c'est, d'une part, parce qu'ils donnent la voix aux victimes; d'autre part, parce que l'événement singulier, incorporé à l'intérieur d'une histoire plus vaste,

²⁷⁷On doit ses réflexions à l'article de Tzvetan Todorov, « La mémoire et ses abus », *Esprit*, juillet 1993 (no 193): 36.

c'est-à-dire devenu publique, peut devenir un principe d'action pour le présent. C'est, d'autre part, parce que cette histoire écrite, comme on le suggère, pour fonder une tradition aux protestants, est aussi rédigée pour raconter aux Français leur histoire : refuser de « couler dans le puits de l'oubli les excécrables choses », c'est pour insister que les Français, tous les Français, incorporent dans leur mémoire ce que d'Aubigné considère comme étant aussi leur histoire puisqu'ils l'ont faite :

On dit qu'il faut couler les execrables choses
 Dans le puits de l'oubli et au sepulcre encloses,
 Et par les escrits le mal resuscité
 infectera les mœurs de la posterité:
 Mais le vice n'a point pour mere la science,
 Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance;
 Elle est le chaud fumier sous qui les ords pechez
 S'engraissent en croissant s'ils ne sont arrachez,
 Et l'acier des vertus mesme intellectuelles
 Tranche et détruit l'erreur, et l'histoire par elles.
 Mieux vaut à descouvert monstrier l'infection
 Avec sa puanteur et sa punition.

(II, 1083-1094)

Tous ces vers indiquent l'exigence de ne pas oublier et le refus de refouler le passé. Tous ces vers sont un appel à assumer le passé, à le reconnaître pour ce qu'il fut. Ils stipulent aussi que la seule possibilité de se réconcilier avec ce qui est arrivé, avec les événements, c'est de montrer à « descouvert » l'infection. Ils offrent donc à tous les Français la possibilité d'incorporer dans leur identité une partie de leur histoire plutôt que de s'en couper. D'Aubigné montre ici l'illusion d'une identité qui ne tient pas compte de toute son histoire. Comme on l'a mentionné, la nécessité d'oublier la Saint-Barthélemy pour que la France devienne une nation homogène signifie que l'identité de Français était plus une imposition que

quelque chose dont on avait fait l'expérience. C'est comme si on devait expliquer aux Français pourquoi ils étaient Français plutôt que de leur montrer en leur racontant leur histoire. C'est en fait corrompre l'identité de Français et cela que ce soit pour les vainqueurs autant que pour les vaincus, car ils sont, les uns et les autres, privés de leur passé. Pour les uns, les vainqueurs, cela implique une identité fragmentée et pour les autres, les vaincus, cela entraîne leur marginalisation à l'intérieur d'une communauté. Montrer à découvert l'infection, c'est, par conséquent, ouvrir la voie à un passé qui pourra être pardonné. Mais le pardon prend du temps. On le constate parce que cette œuvre commencée vers 1577 est terminée bien plus tard, en 1616.

On peut ajouter, en outre, que la mémoire exemplaire autorise une clôture dans la mesure où la douleur provoquée par le souvenir est neutralisée alors que la mémoire littérale souligne le travail d'un deuil encore à faire. Dans *Misères* et *Princes*, le travail du deuil d'un passé rempli de souffrances n'est pas encore achevé. L'écriture au fur et à mesure des événements dévoile que ce serait plutôt le deuil lui-même qui est mis en évidence; deuil d'une France, mère nourricière; deuil d'un peuple français qui est devenu des « os sans moëlle » (I, 154); deuil de rois qui étaient dans le temps « vrais peres et vrais rois » (I, 561); deuil des nobles qui sont devenus des courtisans, des gladiateurs, au lieu de rester des guerriers (I, 1168). D'Aubigné fait le deuil de ce qu'il connaissait ou de ses espérances. Il fait le deuil, c'est-à-dire qu'il écrit son testament : « Dieu seelle de son seau ce piteux testament » (I, 459). Le passé est un héritage, mais pour qu'il ne devienne pas oublié ou refoulé, pour qu'il devienne porteur d'avenir, il est nécessaire que l'héritage soit précédé d'un testament : le testament, qui dit

à l'héritier ce qui sera légitimement sien, assigne un passé à l'avenir²⁷⁸. C'est le futur qui contient la promesse du pardon lorsque, selon H. Arendt, il y a naissance et nouveaux venus, car la naissance permet un nouveau commencement, c'est-à-dire ouvre des possibilités d'action²⁷⁹, ce qui ne veut pas dire oubli du passé, mais pardon du passé.

Sans testament, pas de tradition et sans tradition pas de mémoire, ce qui expliquerait pourquoi d'Aubigné insiste pour publier son texte malgré un climat peu favorable : Henri IV qui était plus ou moins son protecteur est désormais mort. Dans les deux derniers livres, le passé (même avec la présence de d'Aubigné) est mieux intégré au présent alors que dans *Misères* et *Princes*, il semble encore être un présent. C'est encore un passé de l'ordre de « l'être-affecté-par-le-passé », mais comme ce passé ne marque aucun écart entre le présent interprétant et le passé interprété, il fait plus ressortir, à notre avis, une pensée déchirée. Dans ces deux livres, la tentative d'assurer une continuité entre passé et présent est une tentative de s'assurer une certaine identité : Français, protestant, peuple élu, Jacob. Au début des *Tragiques*, le lecteur n'apparaît pas comme quelqu'un d'anonyme, mais semble plus appartenir à un public connu. *Misères* et *Princes* sont une tentative pour fonder une tradition, mais comme la tradition ne porte pas en elle l'achèvement de l'événement, elle ne porte pas non plus tout le sens de l'histoire. Plongé dans l'histoire, d'Aubigné semble néanmoins dominer son histoire, capable de la raconter tout en la vivant. Il montre aux Français leur histoire tout en la leur démontrant; il montre aux Français leur tragédie

²⁷⁸*La Crise de la culture*, p.14.

²⁷⁹*Condition de l'homme moderne*, p.233.

tout en les faisant participer. Cette vision ressortit d'une vision épique du tragique, car d'Aubigné, en s'adressant à tous les Français, dévoile une identité commune à tous.

4.3d: « Voyez la tragedie, abaissez vos courages » (I, 169)

Lorsque d'Aubigné s'écrie : « voyez la tragedie, abaissez vos courages, / Vous n'etes spectateurs, vous estes personnages » (I, 169-170), il signale à la fois sa présence et celle du public et soulève à nouveau la différence entre drame et tragédie. Le drame, comme on l'a vu, est un spectacle qui n'engage pas le spectateur. Dans la tragédie, la distance entre le spectateur horrifié et les actions du personnage ne l'empêche pas de reprendre à son compte ce qu'il voit et entend. Il y a, par le biais de la catharsis, un rapprochement. La tragédie est contagieuse dans la mesure où elle touche le spectateur, ne le laisse pas indifférent. Dans le drame par contre, la distance entre le spectateur et le personnage est plus absolue : «Car encor vous pourriez contempler de bien loin / Une Nef sans pouvoir lui aider au besoin » (I, 171-172). C'est comme si l'histoire jouée l'était dans une langue étrangère qui ne permet de saisir de la pièce que ce que l'on voit, les gestes extérieurs : « Le peuple voyait bien ces cramoisis flambeaux / [...] ne peut les juger d'une pareille sorte » (I, 716-717). Dans *Misères*, incapable de juger, le peuple est incapable de ressentir les émotions de la tragédie : « le feu de charité» (v. 654), « le feu de la pitié» (v. 520). N'ayant « yeux ni oreilles » pour les pleurs et les cris (v. 366), le peuple assiste à la représentation de sa tragédie comme un spectateur alors qu'il en est acteur. Et, ce faisant, il n'est remué que par la mélancolie, l'émotion qui caractérise le drame :

La masse degenerate en la melancholie;
 Ce vieil corps tout infect, plein de sa discrasie,
 Hydropique, fait l'eau, si bien que ce geant,
 Qui alloit de ses nerfs ses voisins outrageant,
 Aussi foible que grand n'enfle plus que son ventre.
 (I, 145-149)

La mélancolie, en encourageant les larmes plutôt que l'action – « Sous qui le laboureur s'abreuve de ses larmes » (I, 164) –, encourage la tristesse et s'oppose aux émotions fortes de la tragédie. Dans *Misères*, d'Aubigné reproche au peuple d'être plein de « langueurs » (v. 167) plutôt que de « vigeurs » (v. 168). Comme on l'a déjà évoqué avec W. Benjamin, la tragédie en posant des questions comme : pourquoi le héros meurt-il? pose des questions d'ordre moral. La scène de la tragédie présente des caractéristiques similaires à une scène judiciaire : les spectateurs ressemblent à des juges dont les rôles comporteraient à la fois celui d'avocat de la défense – la pitié – et celui du procureur – l'horreur. En demandant au spectateur de juger le héros – le châtiment – , la tragédie demande au spectateur de répondre des actions du héros et éventuellement de ses propres actions. C'est ainsi que l'on peut dire que la tragédie est relative à la morale dans la mesure où elle engage la responsabilité du spectateur et de l'acteur. Une conscience tragique de la responsabilité, c'est-à-dire une conscience d'avoir à répondre de ses actions, apparaît lorsque « les plans humains et divins sont assez distincts pour s'opposer sans cesser pourtant d'apparaître inséparables²⁸⁰».

²⁸⁰Mythe et tragédie en Grèce ancienne, p.16.

Dans *Misères et Princes* où les causes des guerres ne sont pas encore attribuées à Dieu, mais aux hommes, le sens tragique de la responsabilité se manifeste clairement au moment où d'Aubigné s'écrie: « vous n'êtes spectateurs, vous êtes personnages » (I, 170). Il incite le public à répondre de ses actions, à répondre à ce qui se passe. Il le convoque, c'est-à-dire lui signifie que ce qu'il lit ou ce qui arrive n'est pas un drame, n'est pas un spectacle à l'extérieur duquel il peut demeurer, mais une tragédie, soit un spectacle qui exige sa participation. En agissant ainsi, d'Aubigné met en évidence la présence du public – le peuple – ainsi que son lien avec lui. Il notifie également à ce peuple que cette histoire qu'il lit est aussi l'histoire qu'il fait.

Mais cette tragédie dans laquelle le passé est encore vivant, c'est-à-dire dans laquelle l'histoire est racontée presque simultanément aux événements et dans laquelle les personnages sont des acteurs, ne sera pas une tragédie de type aristotélien dans la mesure où, comme on l'a déjà suggéré, non anachronique, elle interdit une contemplation de l'extérieur. Elle sera plus une tragédie telle qu'elle était comprise avant d'être théorisée par Aristote, lorsque les frontières entre spectateurs et acteurs étaient encore fluides, lorsque « spectacle ouvert à tous les citoyens, dirigé, joué, jugé par les représentants qualifiés des diverses tribus, la cité se fai[sait] théâtre; elle se pren[ait] en quelque sorte comme objet de représentation et se jou[ait] elle-même [...]»²⁸¹. *Misères et Princes* représentent une tragédie qui reflète une réalité remise en question, déchirée et divisée contre elle-même et qui met en scène le chaos. Comme l'observe René Girard, la plupart des

²⁸¹Mythe et tragédie en Grèce ancienne, p.24.

critiques analysent la tragédie à partir de l'ordre qui est en train de naître, mais « jamais du point de vue de l'ordre en train de s'écrouler²⁸²». On a vu comment W. Benjamin parle du sacrifice comme de l'acte de substitution qui annonce des contenus nouveaux à la communauté. Selon R. Girard, la raison pour laquelle la plupart des critiques préfèrent s'en tenir à une analyse de la tragédie à partir de la communauté à venir plutôt qu'à partir d'une communauté en train de s'effondrer tient à la difficulté d'attribuer une fonction réelle au sacrifice. Or, pour ce critique, on ne peut toucher au sacrifice sans menacer

les principes fondamentaux dont dépendent l'équilibre et l'harmonie de la communauté. La décomposition du religieux entraîne l'effondrement de l'ordre culturel, car il suffit d'ôter ce lien pour que s'ensuive une confusion générale²⁸³.

La fonction du sacrifice est curative et préventive : il permet de préserver l'ordre. On peut considérer le sacrifice des martyrs comme préventif et, avec réserve, celui des morts de la Saint-Barthélemy comme curatif : Dieu permet à Satan le massacre pour guérir les êtres humains de leur aveuglement et les soumettre à Sa volonté; du point de vue des catholiques, le massacre pourrait être considéré comme un acte de purification. De nombreux historiens ont noté que les guerres de religion et le massacre de la Saint-Barthélemy concernaient plus un corps de croyants qu'un corps de croyance. Chacun percevait l'autre comme un polluant ou un hérétique qui menaçait sa propre conception de l'ordre social, ce qui

²⁸²*La Violence et le sacré*, p.70.

²⁸³*Ibid.*, p. 78.

justifiait de s'exterminer mutuellement²⁸⁴. Lorsque d'Aubigné parle dans *Les Fers* des guerres d'argent – « C'est la guerre d'argent, qu'après tout je [Satan] prépare » (v. 157) –, on peut traduire qu'il parle symboliquement des guerres de pureté, car l'argent, blanc et lumineux, est aussi symbole de pureté²⁸⁵.

Bien que d'un point de vue historique, il n'y ait aucun doute que les guerres de religion ont débuté bien avant le massacre, du point de vue de d'Aubigné, les protestants n'ont commencé à répondre à la violence par la violence qu'après la Saint-Barthélemy. Si d'Aubigné révisé l'Histoire pour écrire son histoire, c'est peut-être pour témoigner pour ceux qui, disparus, ont fait l'histoire. Le témoignage ne peut jamais être que partial, car aux événements rapportés sont ajoutées la signification et l'interprétation. Quoiqu'il en soit et si on s'en tient au texte, on s'aperçoit que, déjà dans *Les Fers*, la différence entre le sang versé rituellement et le sang versé criminellement a disparu. Dans *Les Fers*, cependant, la violence n'est pas confusion, car si la perte des différences est signe de chaos, les guerres et le massacre vus à partir d'une perspective céleste le sont de façon ordonnée, surtout que même si d'Aubigné contemple les spectacles au présent, ceux-ci appartiennent tout de même au passé : « Il [Satan] deploye, piteux, tant de mal-heurs passés » (V, 245). Sur terre, dans *Misères*, le spectacle est au présent.

²⁸⁴Mack Holt, *The French Wars of Religion, 1562-1629*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1995, p.2.

²⁸⁵*Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 75.

Comme dans *Les Fers*, on peut attribuer la décomposition de l'ordre social et du religieux à la confusion entre signe et chose, à la confusion entre les Français devenus « meurtrier[s] d'[eux-mêmes] » (I, 133), à la confusion entre drame et tragédie. C'est, il semble, ce que d'Aubigné reproche aux Français, qui n'ayant pas

[...] discerné les querelles des grands
 Au lit de leur repos soudain tressaillent, entendans
 En paisible minuict que la ville surprise
 Ne leur permet sauver rien plus que leur chemise.
 (I, 243-245)

Trop tard, le peuple français s'aperçoit que ce qui se joue n'est pas un drame, mais une tragédie. Ce même peuple a regardé le spectacle des martyrs comme si c'était un drame alors qu'aux yeux de Dieu, c'était une tragédie; il a regardé et assisté au spectacle des massacres comme si c'était un drame alors qu'aux yeux de d'Aubigné, c'était une tragédie. Maintenant dans *Misères* et selon d'Aubigné, il se regarde jouer à l'intérieur d'une tragédie comme si c'était un drame, car il réalise mais trop tard qu'il est acteur. Trop tard signifie que pour d'Aubigné, les guerres ne font pas partie de l'expérience du tragique; au contraire du massacre, elles ne sont pas une épreuve. Mais cela ne veut pas dire que le peuple lui-même ne fait pas l'expérience du tragique, de l'épreuve qui advient et dont il est incapable de prendre la mesure puisque il est écrit que le peuple est surpris par l'événement (« la ville surprise »).

4.3e: « Un portraict reprochant, miroir de son miroir »(I, 556)

Selon R. Girard, la notion traditionnelle de tragédie est fortement liée à un système hiérarchique dans lequel les différences sont prises en compte et ordonnées. La tragédie intervient, lorsqu'il y a perte de différence : « Ce ne sont pas les différences mais leur perte qui entraîne la rivalité démente, la lutte à outrance entre les hommes d'une même famille ou d'une même société²⁸⁶». Lorsque le système hiérarchique s'effondre, la violence se généralise, car les positions ne cessent de s'échanger : « Des femmes les mestiers quittez et mesprisez / Se font pour parvenir des hommes desguisez» (II, 1081-1082). Ou encore on ne cesse de s'imiter :

Ce sont les représailles, c'est-à-dire les reprises d'une imitation violente, qui caractérisent l'action tragique. La destruction des différences apparaît de façon plus particulièrement spectaculaire là où la distance hiérarchique est, en principe, la plus grande, entre le fils et le père, par exemple²⁸⁷.

Ce qui dans *Misères* devient :

L'homme est en proye à l'homme, un loup à son pareil
Le pere estranglé au lict le fils, et le cerceuil
Preparé par le fils sollicite le pere.
(v. 211-213)

La femme qui imite l'homme, l'homme qui imite la bête mettent en évidence une communauté où il n'y a plus de limites, car il n'y a plus de différences

²⁸⁶ *La Violence et le sacré*, p.78.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.

entre les antagonistes et cette absence manifeste qu'il n'y a plus aucun interdit,

comme si le meurtre devenait un acte ordinaire et que rien ne puisse arrêter l'élan meurtrier du désir. Si rien n'est en mesure de l'arrêter, alors ce qui est désiré peut être regardé comme « allant de soi », quelque prix qu'il faille faire payer à un autre²⁸⁸.

Il est désormais possible de répondre à la violence par la violence, car il n'y a plus d'écart ou de distance entre soi et l'autre. On ne reconnaît plus l'autre et on ne se reconnaît plus. On peut dire que le souci d'égalité que manifeste d'Aubigné lorsqu'il montre que les reîtres noirs – les soldats suisses protestants – tuent un des leurs comme le laisse entendre R. Fanlo²⁸⁹, n'est un souci d'égalité que parce qu'il est lié à la tragédie, à la destruction du système hiérarchique, à l'absence de différence et fait ressortir l'ambivalence à l'œuvre dans la tragédie et la guerre :

J'ai veu le reistre noir foudroyer au travers
 Les masures de France, et comme une tempeste
 Emporter ce qu'il peut, ravager tout le reste.
 [...]
 Ce demi-vif la mort à son secours appelle
 De sa mourant voix, cet esprit demi-mort
 Disoit en son patois (langue de Périgord)
 « Si vous estes François, François, je vous adjure
 Donnez secours de mort [...]».

(I, 372-374, 386-390)

²⁸⁸*Le Tragique*, p.70.

²⁸⁹*Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, p.82.

La loi de la guerre sous-entend la destruction non seulement d'une communauté ordonnée hiérarchiquement, mais aussi celle d'une communauté organisée horizontalement. Comme d'Aubigné l'écrit, la guerre a ses propres lois : « [...] sous la loi de la guerre / Les tygres vont bruslans les thresors de la terre » (I, 436-437). La guerre autorise une affirmation de soi qui empêche d'avoir le moindre égard pour la souffrance des autres : « Le meschant rit plus haut que le bon n'y soupire / Nos cris mortels n'y font qu'incommoder leurs ris / Les ris de qui l'esclat oste l'air à nos cris » (I, 1370-1372). Cela ne veut pas dire être ignorant de ce que l'on fait puisque, pour ignorer la prière des yeux, on crève les yeux de l'ennemi afin de « chasser la pitié en le monstrant hideux » (IV, 1172). Comme E. Lévinas l'explique bien dans la plupart de ses textes, la vulnérabilité du visage est quelque chose qui requiert l'autre impérativement. Dans un monde en proie à la violence, le visage doit disparaître, car le regarder, c'est entendre le commandement lointain : « Tu ne tueras point²⁹⁰ ». Faire disparaître le visage, c'est en quelque sorte faire disparaître la possibilité d'être jugé par celui qu'on tue. C'est ce qui permet de céder à une violence sans limite. La guerre est le terrain de prédilection d'une violence meurtrière, car elle confère aux hommes

ce singulier privilège de se croire au dessus de tous les autres et, par là, au-dessus de leur propre condition. Leur accordant le droit de disposer de la vie et de la mort des autres, elle est la forme suprême de la griserie car elle a suspendu toute loi autre que celle qu'elle se donne à elle-même. Et plus encore, lorsqu'elle se déchaîne entre des proches. Le plus proche peut être le plus aimé, il peut être aussi le

²⁹⁰Tous les textes d'Emmanuel Lévinas reviennent constamment sur la question du visage. Voir en particulier *Entre nous*, Paris, Grasset, 1991 ou *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset, 1993.

plus haï d'une haine impitoyable. Celui qui voue une haine sans merci à Abel, c'est Caïn²⁹¹.

Vécue, la guerre est une tragédie et elle l'est doublement si elle est faite entre deux frères, entre Jacob et Essäu ou entre Français catholiques et Français protestants comme dans *Les Tragiques*. Comme les vers suivants le montrent, la proximité est de nature contradictoire, à la fois un espace de tendresse (la mère combat le feu de la pitié envers la créature qu'elle aime) et un espace de violence sans pitié (ses lèvres deviennent des dents et ses baisers des morsures) :

La mere ayant long-temps combatu dans son coeur
 Le feu de la pitié, de la faim la fureur,
 Convoite dans son sein la creature aimee
 Et dict à son enfant (moins mere qu'affamee):
 « Rends miserable, rends le corps que je t'ay faict» ;
 [...]
 De sa levre ternie il sort des feux ardens,
 Elle n'appreste plus les levres, mais les dents,
 Et des baizers changés en avides morsures.
 La faim acheve tout de trois rudes blessures.
 (I, 519-538)

La guerre, qui met en relief un monde d'où s'absentent la justice, les lois – « [...] le peuple abat ses loix / Tous nobles et tous Rois, sans nobles et sans Rois» (I, 143-144) –, révèle la destruction du monde commun, l'absence ou la perte de la communauté :

J'entre et n'en trouve qu'un, qui lié dans sa couche
 Avoit les yeux flestris, qui de sa pasle bouche
 Poussoit et retiroit cet esprit languissant

²⁹¹*Le Tragique*, p.72.

Qui, à regret son corps par la faim delaisant,
 Avoit lassé sa voix bramant apres sa vie.
 Voici apres entrer l'horrible anatomie
 De la mere assechee: elle avoit de dehors
 Sur ses reins dissipez trainé, roulé son corps,
 Jambes et bras rompus, une amour maternelle
 L'esmouvant pour autrui beaucoup plus que pour elle.
 A tant ell' approcha sa teste du berceau
 La releva dessus; il ne sortait plus d'eau
 De ses yeux consumez; de ses playes mortelles
 Le sang mouilloit l'enfant; poinct de laict aux mammelles,
 Mais des peaux sans humeurs; ce corps seché, retraits,
 De la France qui meurt fut un autre portraict.
 Elle cherchoit des yeux deux de ses fils encor,
 Nos fronts l'espouventoyent; en fin la mort devore
 En même temps ces trois. [...]

(I, 410-427)

Ces vers inscrivent la problématique de l'identité ainsi que celle de la communauté. Ils affichent l'absence d'une communauté dans laquelle on est à la fois en-commun et commun. On peut interpréter l'enfant lié à sa couche et qui est mouillé par le sang de la mère comme étant l'enfant naturel de la mère France. Décrit (« yeux flestris; pasle bouche »), cet enfant serait le Français dont l'identité est celle qu'il a reçue à la naissance, celle qui lui donne une appartenance physique, géographique, culturelle et historique à la communauté française (il est dans le berceau). Les deux enfants que la mère cherche de ses yeux sont le Français catholique et le Français protestant. Deux fils naturels aussi, mais deux fils dont l'identité est moins visible, car ce qui les définit n'est pas leur appartenance à un village, à une famille, à un lieu géographique, mais leur foi respective. Ici encore, on souligne que la querelle des grands, celle que le peuple n'a pas su discerner, est en fait une querelle qui se situe au niveau des symboles. On a vu comment la crise des symboles, comme par exemple la contestation de

l'autorité papale ou encore la crise sacrificielle – l'hostie n'est plus comprise par les protestants comme étant littéralement le corps du Christ – est ce qui conduit éventuellement à la violence et à l'éruption des guerres ainsi qu'au sentiment de perte d'une communauté immanente.

En montrant qu'à la fin les trois enfants sont dévorés par la mort, d'Aubigné raconte une histoire destinée à toute la communauté française. La mort est donc ce qui révèle la communauté française à elle-même. Surtout que les causes de cette mort, les causes de la tragédie, sont attribuées au tyran, c'est-à-dire à un personnage qui, par son comportement, n'appartient plus à la communauté. D'Aubigné parvient à rassembler le peuple français en un tout plus ou moins homogène en rejetant la responsabilité des guerres sur Catherine de Médicis en particulier.

4.3f: Catherine de Médicis : « Verge de courroux, impure Florentine» (I, 802)

La reine de France est représentée comme un monstre qui

**[...] infecte le ciel par la noire fumée
 Qui sort de ses nareaux; ell' haleine les fleurs
 Les fleurs perdent d'un coup la vie et les couleurs;
 Son toucher est mortel, la pestifère tuë
 Les païs tous entiers de basilique veüë
 Elle change en discord l'accord des éléments.
 En paisible minuict on oit ses hurlements,
 Ses sifflements, ses cris, alors que l'enragée
 Tourne la terre en cendre, et en sang l'eau changée.
 (I, 890-898)**

Rien n'arrête Catherine de Médicis, pas même la peste qui la craint, car elle est portée par les ailes de la rage (I, 858-859). Le comportement tyrannique est un comportement anti-social, ce qui est notamment mis en relief grâce aux nombreuses scènes cannibalistiques. Provoqué par la faim, le cannibalisme de *Misères* prépare à la scène cannibalistique de *La Chambre dorée* où il est représentation allégorique du moment de la communion lors de la messe. L'allégorie permet de représenter les prêtres – « la gent canibale » (v. 197) – en train de manger le pain – « le corps des enfans desguisez » (v. 195) – et de boire le vin – « Suc, laict, sang et sueurs des vefves esplorees » (v. 214) – dans leurs « coupes dorees » (v. 213). Pour les protestants, ce sont les catholiques qui ont touché à la fonction du sacrifice et l'ont dérégulé. Les actes de cannibalisme, en montrant « comment en la destruction l'homme n'est plus un homme » (I, 312), signalent un retour à un monde avant l'existence de la communauté, monde barbare pire que celui des païens : « De ce banquet d'horreur, pire que de Thyeste » (I, 546). D'Aubigné n'invente rien, puisque Montaigne dans ses *Essais* confirme un retour à cette pratique :

Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer par tourments et par géhennes un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement lu, mais vu de fraîche mémoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous prétexte de pitié et de religion), que de le rôtir et manger après qu'il est trépassé²⁹².

²⁹²Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1967, Livre I, chapitre 31, p. 98.

Le cannibalisme est tragique dans la mesure où il est présentation de l'humain devenu inhumain, de l'homme devenu un monstre : « la face terrifiante de l'homme, ou son caractère monstrueux, est donc ce qui relève de la laideur de son âme et non pas celle de son corps²⁹³». Cette laideur est particulièrement soulignée dans la figure du tyran, figure cannibale par excellence : « De France, que tu as faict gibier d'Italie » (I, 766). Ou encore:

Ces tyrans sont des loups, car le loup, quand il entre
 Dans le parc des brebis, ne succe de leur ventre
 Que le sang par un trou et quitte tout le corps,
 Laissant bien le troupeau, mais un troupeau de morts.
 (I, 601-604)

La tyrannie évoque une pratique pervertie et violente du pouvoir d'un seul:

Dans la *République* platonicienne, le comportement tyrannique marque l'apparition au grand jour des appétits sauvages qui ne s'éveillent ordinairement en nous qu'avec le sommeil quand sous l'effet de la boisson, la partie bestiale de l'âme [...] entreprend en rêve de commettre l'inceste avec sa mère, de violer n'importe qui, homme, dieu ou animal, de tuer son père ou de manger ses propres enfants²⁹⁴.

C'est ainsi que le tyran, qui se place au-dessus des autres et au-dessus des lois et qui se prend pour un dieu, est du même coup exclu de la communauté. Il est une tête sans corps : « Le chef n'est plus chef quand il prend ses esbats / A couper de son corps les jambes et les bras » (II, 470-471). Par son comportement, le tyran s'exclut de la communauté qui dépend pour

²⁹³ *Le Tragique*, p.71.

²⁹⁴ Cité dans Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1998, p.144.

fonctionner de tous ses membres. D'Aubigné rejette le blâme de la désintégration des liens et de la communauté sur Catherine de Médicis, reine de France, mais Italienne, c'est-à-dire une étrangère :

Pleust à Dieu, Jesabel, que tu euss' à Florence
 Laissé tes trahisons, en laissant ton païs,
 Que tu n'eusses les grands des deux costez trahis
 Pour regner au milieu, et que ton entreprise
 N'eust ruiné le noble et le peuple et l'Eglise!
 Cinq cens mille soldats n'eussent crevé, poudreux,
 Sur le champ maternel, et ne fust avec eux
 La noblesse faillie et la force faillie
 De France, que tu as faict gibier d'Italie.
 (I, 758-766)

C'est donc en mettant en relief l'étranger – l'Italie ou l'Espagne – que d'Aubigné parvient à montrer qu'il parle à un seul et même public et à communiquer son lien avec les Français, qu'ils soient catholiques ou protestants. Dans ces vers, d'Aubigné affirme le caractère général de la désintégration de la communauté française : « N'eust ruiné le noble, et le peuple et l'Eglise ». Le fait que l'ennemi ne soit pas situé à l'intérieur de la France, mais à l'extérieur facilite une identification collective française :

En ce fascheux estat, France et François, vous estes
 Nourris, entretenus pas estrangeres bestes,
 Bestes de qui le but et le principal soin
 Est de mettre à jamais au tyrannique poin
 De la beste de Rome un sceptre qui commande
 L'Europe, et encor plus que l'Europe n'est grande.
 (I, 1209-1214)

Devant un ennemi extérieur, il est plus facile de raconter une histoire dans laquelle ce qui prime est plus l'identité nationale que l'identité religieuse.

L'hostilité est déniée à l'intérieur même de la communauté et projetée à l'extérieur. En apparence, cela permet de réconcilier la communauté française avec elle-même et communique un certain lien social. Mais d'Aubigné en racontant aux Français leur histoire, leur en raconte une autre qui, tout en continuant à être la leur, rompt le sentiment d'uniformité. Il leur raconte une histoire qu'ils préféreraient ne pas entendre : « Vous ne m'écoutez plus, stupides endormis » (III, 1006). Histoire tragique d'une différence qui n'est pas visible; histoire de l'autre qui est soi; histoire qui souligne la différence entre vrais et faux Français. Autobiographie au pluriel, l'histoire des Français des guerres de religion est aussi une histoire qui rejette l'ambivalence, la différence.

D'Aubigné raconte l'histoire de l'exclusion ou encore celle de l'intégration par la force : le cannibalisme étant l'acte d'absorber l'autre. Dans cette histoire, le public est encore connu comme le vers ci-dessus le montre puisque l'emploi du verbe « écouter » fait ressortir la qualité orale qui ne fonctionne que par rapport à un groupe socio-culturel défini. Mis à la forme négative, le « vous ne m'écoutez plus » de d'Aubigné signale soit qu'il n'y a personne pour écouter, soit que ses valeurs ne sont pas partagées. Si on peut appeler cette histoire de l'autre une vision tragique de l'épique, c'est parce que d'Aubigné s'adresse à un public (les Français) qui n'est plus défini par rapport à l'extérieur mais qui n'est pas pour autant homogène. Divisé, ce public est un ensemble d'êtres semblables, mais qui ne sont pas pareils, c'est-à-dire il est composé d'êtres humains dont on éprouve l'altérité²⁹⁵. Une vision tragique de l'épique serait une vision qui juxtapose

²⁹⁵ *La Communauté désœuvrée*, p.83.

deux histoires (celle des protestants et celle des catholiques) sans les synthétiser ou sans mettre à plat les contradictions.

Comme l'ont montré de nombreux critiques, *Les Tragiques* sont écrits de manière dialectique. Ils ont aussi noté qu'il n'y a pas de synthèse à la fin puisqu'au ciel est répétée, mais renversée, l'histoire terrestre. Autrement dit, la dialectique à l'œuvre dans ce texte pose une question de définition. Ce concept tel que W. Benjamin le comprend peut nous aider dans notre lecture des *Tragiques*. Selon cet auteur, l'allégorie est une image dialectique qui, ne pouvant être synthétisée, fonctionne comme une constellation : de même qu'une constellation ne prend forme

dans le ciel que par l'émergence d'étoiles disposées en des lieux opposés, l'image, de la même manière, ne devient dialectique qu'en laissant affleurer – s'éveiller – dans le présent les dimensions contradictoires du passé (qui ne prennent sens qu'au sein de l'image enfin dialectique, mais restent de simples contradictions, dénuées de sens pour l'époque qui les vit)²⁹⁶.

De cette définition, on peut retenir que W. Benjamin ne conçoit pas la dialectique en termes d'argument ou de raisonnement, mais en termes de composition ou de disposition. On revient par ce détour à quelque chose de relationnel puisque c'est la disposition des étoiles qui permet d'établir des relations. Plus précisément encore, on peut dire que la méthode dialectique que se donne W. Benjamin tient compte à la fois de la situation historique de l'objet et de l'intérêt porté à cet objet :

²⁹⁶Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992, p. 112.

On dit que la méthode dialectique consiste à rendre chaque fois justice à la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique. Mais cela ne suffit pas. Car il est tout aussi important, pour cette méthode, de rendre justice à la situation concrète de l'intérêt qui est porté à son objet. Et cette situation a ceci de particulier que l'intérêt est lui-même performé dans cet objet et surtout a le sentiment que cet objet est en lui-même concrétisé, qu'il est arraché à son être antérieur et accède à la concrétion supérieure de l'être-maintenant (qui n'est rien moins que l'être éveillé!) Comment cet être-maintenant (qui n'est rien moins que l'être-maintenant du « temps présent » et qui est, au contraire, un être maintenant intermittent, discontinu) peut-il, par lui-même, représenter déjà une concrétion plus haut²⁹⁷?

Pour que l'image ou encore l'histoire devienne dialectique, il faut en quelque sorte endormir le passé et ensuite le réveiller, réveil qui se fait à partir d'une perspective plus lointaine, comme par exemple, à partir de la perspective céleste dans *Les Tragiques*. Ce n'est que lorsque l'histoire est représentée dans sa totalité que l'on peut voir « l'être-maintenant » de son passé. La méthode dialectique étant ce qui permet de faire apparaître le passé avec toutes ses dimensions contradictoires. *Les Tragiques* utilisent cette méthode dans la mesure où ce texte est plein de contradictions. D'Aubigné corrige son texte au présent, mais il ne corrige pas le passé des événements. Il ne retire rien. Au contraire, il ajoute, d'où les contradictions. D'Aubigné réveille au présent un passé que l'on allait ou avait déjà oublié. Encore, les images pétrifiées, endormies ou mises dans le puits de l'oubli sont réveillées par le témoin et, ce faisant, elles donnent à voir au présent et de manière dialectique, c'est-à-dire contradictoire, ce qui du passé ne pouvait se voir.

²⁹⁷Cité dans *La Fidélité aux choses, pour une perspective benjaminienne*, p.11. C'est W. Benjamin qui souligne.

Les contradictions à l'œuvre dans *Les Tragiques* rappellent pourquoi ce texte constitue un témoignage : il est le lieu qui rend justice à l'objet – les guerres de religion, le martyre et le massacre, et, grâce à la présence de d'Aubigné, il est aussi la réalisation concrète de l'intérêt porté à l'objet. C'est pourquoi on peut parler d'une vision tragique de l'épique puisque les contradictions ne sont pas surmontées, mais inscrites dans le texte.

4.4: Une vision tragique de l'épique

Dans une vision tragique de l'épique, l'histoire rapportée est toujours celle de la communauté française, mais cette histoire qui n'étouffe pas ou ne dépasse pas les contradictions, ne fait pas ou plus communauté : plutôt, elle met en-commun. Elle n'est plus l'histoire des Français; elle est l'histoire à la fois des Français catholiques et des Français protestants. Partagée, elle partage. Tragique, car le « en » du « en-commun » signifie qu'être ensemble ne veut pas dire pas la perte de sa singularité mais sa sauvegarde. La mise en-commun tient compte des différences des uns et des autres. Tragique aussi, car à la manière d'une constellation, les images, qui travaillent par opposition, mettent en valeur un modèle relationnel. Bien que dans le passage sur la mère et ses trois fils d'Aubigné montre l'impossibilité d'une communauté dans laquelle il y aurait union des différences, le fait qu'il utilise le chiffre trois soulève la possibilité d'une communauté ordonnée de manière relationnelle. En effet, ce chiffre est le chiffre qui sous-tend le mystère de la trinité d'un Dieu qui est à la fois Un et Trois. Les Trois – le Père, le Fils et le Saint-Esprit – ne sont pas semblables; chacun est reconnu dans sa singularité. Trois est donc le chiffre qui additionne ou juxtapose les différences sans les annuler. C'est le chiffre de la relation. Notre vision

épique du tragique expose l'impossibilité de ce modèle, car elle analyse comment de trois on arrive à zéro, comment c'est la mort qui, en révélant la communauté française à elle-même, révèle une communauté homogène d'où les singularités ont disparu. Notre vision tragique de l'épique va montrer comment de deux, on arrive à un, comment de Caïn et Abel, on arrive à Caïn, comment des Français catholiques et des Français protestants, on arrive aux Français catholiques.

Comme dans une tragédie, d'Aubigné montre que la revendication du héros (sa religion), qui est à la fois affirmation de soi et d'un ordre de valeurs, est considérée comme une démesure par ceux qui détiennent l'autorité. On peut émettre l'hypothèse que le peuple protestant, qui se considère comme les premiers chrétiens, représente pour la communauté française cela même qu'elle a dû condamner et rejeter pour s'établir : des groupes qui se réunissent clandestinement dans des maisons privées afin de pratiquer leur religion ²⁹⁸, mais aussi ce à partir de quoi elle s'est constituée et dont elle reste solidaire ²⁹⁹. C'est de cette manière que l'on peut dire que

²⁹⁸À ses débuts, le christianisme était un mouvement clandestin. Il était composé surtout d'artisans et de gens de commerce et tous ceux qui confessaient être chrétiens étaient susceptibles de peine de mort. Il n'y avait pas encore d'églises et les chrétiens se réunissaient dans des maisons privées, appelées *domus ecclesiae*. On a retrouvé sur les murs de ces maisons des traces de peinture qui étaient manifestement des illustrations du *Nouveau Testament* comme « Le partage du pain » qui date du II^e siècle après Jésus, peint dans les catacombes de Priscilla à Rome. En même temps, ces groupes clandestins sont les mêmes qui ont aidé à construire le christianisme et à en faire quelque chose d'universel. Pour ces idées, on a consulté le chapitre sur «Early Christian and Byzantine art », dans le texte de Hugh Honour et John Fleming, *The Visual Arts: a History*, New-Jersey, Prentice-Hall, 1984.

²⁹⁹Ces remarques empruntent à l'argument de J. Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, p.16.

l'histoire des protestants est une tragédie à l'intérieur de la tragédie des guerres de religion. En effet, si dans une vision épique du tragique la tragédie que sont les guerres révèle la communauté française à elle-même, dans une vision tragique de l'épique elle est ce qui révèle la communauté protestante à elle-même. Révélation catastrophique, car elle est révélation d'une communauté de morts :

Nous avons fait ouïr aux tombeaux,
 Fait sonner aux tombeaux le nom de Dieu le fort
 Et annoncé la vie aux logis de la mort
 « Tu peux faire conter ta loüange à la pierre;
 Mais n'as-tu pas tousjours ton marchepied en terre?
 Ne veux-tu plus avoir d'autres temples sacrez
 Qu'un blanchissant amas d'os de morts massacrez »?
 (I,1322- 1338)

C'est sous la forme d'un amas blanchissant d'os de morts massacrés que la communauté protestante est révélée à elle-même. C'est cet amas qui pousse d'Aubigné à sortir de lui et à écrire *Les Tragiques* : « Quoi! serons-nous muets, serons-nous sans oreilles » (I, 1337)? Si la mort des martyrs ou des massacrés pose à d'Aubigné la question tragique du pourquoi, elle est aussi ce qui lui fait prendre conscience de sa propre mort. Lors de notre étude du paratexte, on a vu combien la mort était omniprésente. D'Aubigné-Prométhée s'écrie : « Attendez ma mort » (*Aux lecteurs*, 3); d'Aubigné, père d'un texte né au tombeau, écrit : « Quand ton pere s'en va mourir » (*Préface*, 6). C'est au moment où il est confronté à la mort des siens qu'affligé, il accède à une conscience de lui-même qui tient compte de l'autre: « S'il voit son semblable mourir, un vivant ne plus subsister que hors de soi-même, [car] chacun de nous est alors chassé de l'étroitesse de sa personne et se perd autant qu'il peut dans la communauté de ses

semblables³⁰⁰». À ce moment qui est, dans *Misères*, à tout moment, «l'histoire tragique » qu'était celle des Français devient « une tragique histoire», c'est-à-dire une histoire qui met en relief la singularité de d'Aubigné soit aussi sa pensée déchirée.

4.4a: La pensée déchirée de d'Aubigné

Saisi et frappé parce qu'il voit et a vu, d'Aubigné ne cache pas sa douleur. Au lieu de démontrer, d'expliquer ou de raconter, il donne à voir, il présente, il montre :

La faim va devant moi, force est que je la suive
 J'oy d'un gosier mourant une voix demi-vive:
 Le cri me sert de guide et me fait voir à l'instant
 D'un homme demi-mort le chef se debattant,
 Qui sur le seuil d'un huis dissipoit sa cervelle.
 Ce demi-vif la mort à son secours appelle
 De sa mourante voix, cet esprit demi-mort
 Disoit en son patois (langue de Perigord):
 « Si vous estes François, François, je vous adjure,
 Donnez secours de mort, c'est l'aide la plus seure
 [...]
 Faictes-moi d'un bon coup et promptement mourir.
 Les reistres m'ont tué par faute de viande » .
 (I, 381-393)

En écrivant « La faim va devant moi, force est que je la suive », d'Aubigné révèle l'impossibilité de prendre ses distances avec ce qu'il voit, de se détacher et même de se détourner. Incapable de s'arracher au spectacle des souffrances, d'Aubigné montre qu'il n'a pas de choix. Ce n'est

³⁰⁰*La Communauté désœuvrée*, p.43.

pas qu'il n'y a plus tentative de comprendre ce qui se passe. Simplement, l'impossibilité de se détacher ou de se distancier implique que d'Aubigné, tout entier soumis au moment, donne à voir. Il montre que la faim, c'est-à-dire la mort, résonne comme un impératif qui se réfléchit dans l'absence d'alternative et dans la violence de ses vocables. Une pensée déchirée est une pensée qui ne peut être que violente ou passionnée, car elle n'est pas indifférente :

Le penser tragique ne peut jamais s'effectuer de manière [...] sereine. Là, en effet, la pensée ne choisit pas de se mettre à distance de ce qui pourrait l'entraver du monde qu'elle entend connaître parce qu'elle est toujours et déjà [...] une pensée affectée. [...] Lorsque la douleur affecte l'existence dans la totalité de son être, elle révèle [...] une triple déchirure. Celle qui lui révèle la discordance entre le monde de la vie et elle-même. Celle qui lui rend impossible l'assurance de soi sur soi. Celle, enfin, qui fait vaciller sur elle-même la pensée quand elle découvre, dans l'effroi, qu'elle est incapable de comprendre ce qui lui advient³⁰¹.

On pourrait ajouter qu'un penser tragique ou une pensée déchirée est aussi une pensée éveillée et qui réveille : l'image de la faim est une allégorie ou un signe de la mort, soit aussi un signe de ce que W. Benjamin appelle l'histoire de la nature. La faim expose très concrètement l'histoire des souffrances des hommes. Elle réveille les hommes de leur assoupissement, de leur suffisance. Elle s'impose à l'autre qui ne peut pas échapper ou se dérober à son appel: «force est que je la suive ». Cet éveil est tragique car il est ambivalent. Suivre la faim peut signifier suivre ceux qui sont tués par faute de nourriture ou suivre ceux qui tuent pour la même raison. De surcroît, lorsque le demi-mort demande à d'Aubigné d'aller jusqu'au bout, il le place

³⁰¹ *Le Tragique*, p.35.

dans une situation intolérable : le laisser mourir tout seul ou devenir un meurtrier. Ses mots sont comme une prière ou une demande à laquelle d'Aubigné ne dit pas répondre. D'Aubigné nous renvoie la question: comment répondre à la mort? La réponse de d'Aubigné, c'est, en fait, l'écriture des *Tragiques*.

Symboliquement, *Les Tragiques* sont le pain qui répond à la faim, tellement visible dans *Misères*. Ce texte, manifestation du besoin urgent de raconter, traduit aussi le besoin urgent de nourrir et le devoir de ne pas oublier. *Les Tragiques*, nés au tombeau, représentent Jésus-Christ, comme on l'a noté dans notre digression sur l'avis *Aux lecteurs* et la *Préface*. Ils sont le Verbe qui s'est fait chair afin de détruire la mort et de la transformer en vie. Symboliquement donc, *Les Tragiques* rappellent les mots de Jésus :

Qui mange ma chair et boit mon sang a la Vie Éternelle
 Je le ressusciterai au Jour à venir.
 Ma chair est vraiment une nourriture,
 mon sang est vraiment une boisson.
 Qui mange ma chair et boit mon sang
 demeure en Moi et moi en Lui³⁰².

Si on peut considérer *Les Tragiques* comme le verbe qui se fait chair, c'est aussi, comme le remarque Henri Weber, parce que dans ce texte l'idée se fait chair pour nous conquérir plus impérieusement³⁰³. D'Aubigné nous demande de faire nôtre ce qu'il dit et écrit afin que ses paroles, à l'instar des paroles de Jésus, deviennent les nôtres. Dans un tel texte, le lecteur n'est pas

³⁰²St Jean, 6:53-56.

³⁰³*La Création poétique au XVIe siècle en France*, p.686.

invité à choisir sa propre interprétation. Il est invité à faire de la parole de l'autre sa propre parole. Plus peut-être pour le lier à lui ou lui rappeler qu'il est lié à lui, qu'il est en somme soit de la même race – race de Dieu –, soit de la même communauté – la France –, soit de la même famille – protestant – que pour, on l'a vu, simplement le réduire à sa merci. De plus, si on peut considérer ce texte comme un pain qui donne la vie éternelle, c'est aussi parce qu'il ressuscite les corps morts : en redonnant une histoire à ceux qui n'en ont plus, il leur donne une vie éternelle. L'écriture des *Tragiques*, comme celle d'une épopée traditionnelle, glorifie le guerrier mais non la violence ou la mort.

4.4b: Responsabilité ou l'identité en un mot du témoin

L'incapacité de demeurer détaché ou impassible à l'égard des morts s'explique par le fait que devant la mort, il est impossible de demeurer indifférent : « je ne peux laisser autrui mourir seul, il y a comme un appel en moi. [...] La relation avec autrui n'est pas symétrique ou réciproque, car ce qui s'affirme dans la relation au Visage, [c'est-à-dire à l'autre] c'est ma responsabilité³⁰⁴ ». E. Lévinas est important pour notre étude des *Tragiques*, car il lie la responsabilité à l'élection au sens biblique du terme, ce que l'on approfondira dans notre dernier chapitre. Toujours selon E. Lévinas, une relation avec Dieu ou ce qu'il appelle l'Infini est la responsabilité d'un mortel pour un mortel. À cet égard, il cite la Genèse où Abraham, effrayé

³⁰⁴*Entre nous*, p.114.

par la mort des autres, prend la responsabilité d'intercéder et dit : « je suis moi-même cendre et poussière³⁰⁵».

La responsabilité, dans l'optique de E. Lévinas, est liée à la question de l'identité, car :

Si je ne réponds pas de moi, qui répondra?
Si je ne réponds que de moi, suis-je encore moi?
Si pas maintenant, quand³⁰⁶?

Être responsable, ce n'est pas répondre que de soi, c'est répondre pour les autres. Être soi, c'est répondre de soi et des autres. Ces trois questions peuvent servir de définition au témoin. Qu'est-ce qu'un témoin sinon celui qui répond au présent pour lui-même et pour les autres, avec eux ou en leur nom? Répondre maintenant, au présent, souligne l'urgence qui sous-tend le témoignage. D'Aubigné est celui qui dans *Les Tragiques* répond à ces trois questions. C'est la mort de l'autre qui, en le poussant à prendre conscience de sa propre mortalité, le pousse à réagir comme Abraham : « Mourons, et en mourant laissons languir tous ceux / Qui en flatant nos Rois achètent, mal-heureux / Les plaisirs des vingt ans d'une éternelle peine » (II, 191-193). *Les Tragiques* sont la réponse urgente de d'Aubigné aux événements, à la mort, à ses propres actions et à celles des autres. Mais dans *Misères*, il y répond moins en tant que prophète qu'en tant que survivant. On l'a analysé au début de ce chapitre, d'Aubigné dans *Misères* et *Princes* se présente plus comme un prophète totalement désemparé devant Dieu et l'injustice du

³⁰⁵ Dieu, la Mort et le Temps, p.133.

³⁰⁶ Cité dans Lévinas, *Le passeur de justice* par Jean-François Rey, Paris, Michalon, 1997, p. 35.

monde. Lorsqu'il pose à Dieu des questions comme : « Ne veux-tu plus avoir d'autres temples sacrez / Qu'un blanchissant amas d'os de morts massacrez » (I, 1327-1328), il paraît même presque en colère. Aussi, on ne peut pas dire que d'Aubigné dans ces deux livres est un témoin prêt à rendre témoignage de Dieu aux hommes; il n'est pas encore un témoin dans le sens prophétique, c'est-à-dire qu'il ne répond pas à la question de son identité avec « me voici³⁰⁷ ». Il est davantage un témoin dans le sens juridique.

La différence entre le témoin juridique et le témoin prophétique n'est pas aussi grande qu'on pourrait d'abord le croire quoique le témoignage du prophète ne lui appartienne pas, car il provient d'une initiative absolue en ce qui concerne son origine et son contenu³⁰⁸. Par contre, le témoignage du témoin juridique lui appartient. Il ne rapporte pas la parole d'un autre, mais ce qu'il a vu ou ce qu'il croit avec sa propre parole. Comme le montre P. Ricœur, l'acte de témoigner entretient une étroite relation avec une institution, la magistrature; avec un lieu, le tribunal; avec une fonction sociale, l'avocat, le juge; avec une action, plaider, c'est-à-dire être avocat de la défense ou procureur. Témoigner indique que l'accusation ou la défense sont organisées afin d'influencer la décision du juge et du jury. Le juge interprète ce qu'il entend, l'histoire, à la lumière de différents témoignages, ce qui lui permet éventuellement de se décider, c'est-à-dire soit de condamner ou d'acquitter ceux qui sont en cause. Dans *Les Tragiques*,

³⁰⁷Pour E. Lévinas, ce serait lorsque à l'appel de Dieu, lorsque débusqué par Dieu, le prophète qui ne peut se dérober répond en disant « me voici » que l'on peut commencer à parler de témoignage prophétique dans le sens que ce qui est témoigné n'est pas tant la vérité mais la gloire de l'Infini. On reviendra sur cette notion. On renvoie le lecteur au texte *Dieu, la Mort et le Temps*, p.228.

³⁰⁸*Essays on Biblical Interpretation*, p.131. Notre traduction.

d'Aubigné se présente en général comme témoin à la fois pour la défense et pour la poursuite. Comme le souligne G. Mathieu-Castellani, ce texte relève à la fois de la forme du réquisitoire et du plaidoyer³⁰⁹.

En prenant le rôle de témoin à charge et de témoin à décharge, d'Aubigné souligne de nouveau qu'il ne s'adresse jamais à un public homogène, mais divisé; que son texte ne fait pas communauté, mais met en commun. En outre, ces deux rôles manifestent qu'il est celui qui doit persuader le juge et le jury qui sont, dans *Les Tragiques*, tour à tour le lecteur ou le public et Dieu. Dans *Misères* et *Princes*, c'est surtout au lecteur et au public que le témoignage de d'Aubigné s'adresse et, par la suite, c'est Dieu qui juge cette histoire montrée devant lui. Dans ces deux livres donc, d'Aubigné, témoin dans le sens juridique du terme, convoque le public ou le spectateur pour juger de ces rois qui ne sont plus rois, de ces guerriers qui sont devenus des mignons, de ces magistrats qui ne pratiquent plus la justice. Il l'invite à être horrifié de ce qu'il lit : « Lisez-le : vous aurez horreur de votre horreur » (II, 12). Il l'invite aussi à se prendre en pitié : « La mère ayant long-temps combattu dans son cœur / Le feu de la pitié » (I, 520).

La scène du tribunal rappelle celle de la tragédie et nous oblige à nous demander si le témoignage est toujours relié à une tragédie. Même si on ne peut pas généraliser, il est possible de dire que la nécessité de témoigner provient de la nécessité de rendre justice. Mais celle-ci s'incarne dans une loi impersonnelle; elle est, au contraire de la vengeance qui est souvent

³⁰⁹ Agrippa d'Aubigné, *Le corps de Jézabel*, p.37-38.

personnelle, rendue par un juge impersonnel, c'est-à-dire quelqu'un qui, comme Dieu, « pleut sur les bons et sur les vicieux / [...] frappe les meschans et les bons parmi eux » (II, 1501-1502). Est-ce que la justice est rendue une fois que le témoignage est donné? Peut-on parler de justice lorsque l'histoire est plus une histoire qui recherche des responsables, la vengeance? Lorsqu'elle est une recherche de s'assurer sa propre identité? Est-ce que la justice ne peut s'exercer que lorsque l'histoire est devenue exemplaire? Lorsque que d'Aubigné, devenu véritablement prophète, peut répondre à l'appel de Dieu en disant : « me voici »? Dans les deux premiers livres est présent un témoignage prophétique puisque d'Aubigné est envoyé par Dieu – « Toi, prophète, en mourant du mal de ta grandeur / Mieux que le medecin tu chantes ton mal-heur » (I, 639-640) – pour faire le procès des idolâtres, de ceux qui ne reconnaissent pas que « Dieu tout vrai n'aime point tant de feintes douleurs » (II, 419). Cependant, ce témoignage prophétique demeure incomplet, car d'Aubigné ne parvient pas à voir l'histoire dans sa totalité. Dans *Misères* et *Princes*, la réponse qu'il apporte aux événements est celle du témoin survivant, celle de quelqu'un qui est déchiré par ce qu'il voit et a vu :

Nous avons veu nos grands en debat, en conflict,
 Accorder, reprocher telles nopces, tel licit;
 Nous avons veu nos Rois se desrober des villes,
 [...]
 Mais nos princes, au lieu de tuer Agrippine,
 Massacrent l'autre mere, et la France a senti
 De ses fils le couteau sur elle appesanti:
 [...]
 Que di-je? Pour parler on regarde trois fois
 Les arbres sans oreill' et les pierres sans voix:
 Si bien que de nos maux la complainte abolie
 Eust d'un siecle estouffé caché la tyrannie,

Qui eust peu la memoire avec la voix lier,
 A taire nous forçant, nous force d'oublier.
 (II, 829-862)

Cet extrait fait bien ressortir la voix du survivant. On note que, lorsque le poète souligne la vue, il témoigne avec le pronom « nous », mettant ainsi en relief son appartenance à une communauté. Lorsqu'à la vue, il ajoute la voix, c'est-à-dire rapporte ce qui sans lui serait demeuré « estouffé », caché, car ne restent plus que « les arbres sans oreilles et les pierres sans voix », il parle en tant que survivant. La voix implique le poète dans son histoire et garantit en quelque sorte le témoignage. L'interruption, « que di-je? », intensifie la représentation d'une pensée troublée et attentive au présent : présent de l'écriture, présent des événements.

4.4c: L'interruption: un lieu de partage

C'est surtout dans les deux premiers livres que l'on remarque un texte qui s'interrompt et que d'Aubigné interrompt constamment comme, par exemple : « Ici je veu sortir du général discours » (I, 367); « Ah! Que dirai-je de plus? » (I, 463); « Que di-je ? » (II, 857); ou encore :

Je laisse ce sujet, ma main quitte ma plume,
 Mon cœur s'estonne en soy; mon sourcil refrongné,
 L'esprit de son sujet se retire esloigné.
 Ici je vai laver ce papier de mes larmes.
 (II, 1100-1103)

Les interruptions signalent une écriture au fur et à mesure des événements; elles donnent l'impression que d'Aubigné ne compose pas mais qu'il écrit par compilation, qu'il écrit un journal plutôt qu'une histoire; qu'il aligne

des informations plutôt qu'il ne transmet un savoir. Comme on l'a déjà évoqué, aux yeux de nombreux critiques, l'histoire épique doit puiser dans un passé révolu ou doit revenir de loin, car ce n'est qu'ainsi qu'elle peut transmettre une certaine sagesse alors qu'au présent, elle tend à communiquer quelque chose qui, comme l'information, vient de ce qui est proche.

L'information serait ce qui fragmente le temps et l'espace et mettrait en relief l'isolement de d'Aubigné. On remarque par exemple que, lorsque d'Aubigné s'interrompt et écrit – « Ici je vai laver ce papier de mes larmes»–, cette interruption prend place au moment où il quitte, dégoûté, le palais du Louvre et « gaigne logis et lict » (II, 1176). Dégoûté, car la cour est devenue un espace pour les mignons du roi plutôt que pour les guerriers. Dégoûté aussi parce qu'elle est devenue un espace où ceux qui font l'histoire en sont exclus. Avant de montrer comment *Les Tragiques* créent un espace qui redonne aux vaincus leur histoire sans exclure l'histoire des vainqueurs, on aimerait ajouter que, si les interruptions indiquent l'isolement de d'Aubigné, elles manifestent aussi sa singularité et celle de son texte. C'est-à-dire leur inachèvement.

L'inachèvement de l'identité du poète et du texte permet de dire que la communauté n'est pas un produit, mais une expérience, elle est ce qui nous arrive : « On en fait l'expérience ou son expérience nous fait³¹⁰ ». Ces paroles, qui suggèrent un double mouvement (passif et actif), suggèrent aussi que l'on est, comme d'Aubigné, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la

³¹⁰*La Communauté désœuvrée*, p.78.

communauté et que l'histoire, qui est celle du témoin, est aussi celle des autres qui est encore celle du témoin. Ces paroles rappellent qu'en parlant de communauté, il est important de reconnaître la limite. D'Aubigné est à la limite tout comme ses personnages qui sont à la fois spectateurs et acteurs, tout comme son texte qui est à la fois épopée et tragédie. L'inachèvement souligne que les retouches, les interruptions sont les interprétations de d'Aubigné, l'intérêt qu'il porte à ce qui arrive à sa communauté et à ce qui lui arrive dans cette même communauté. Sa voix singulière fait ressortir une parole qui est « communautaire à la mesure de sa singularité, et singulière à la mesure de sa vérité de communauté ³¹¹».

Les interruptions de d'Aubigné font valoir le témoignage, car elles indiquent un texte qui, parce qu'il raconte son interruption, n'a pas lui-même pour enjeu, pour fin ni pour principe. Le texte s'interrompt là où il se partage et dans ce partage, c'est la communauté qui s'échange³¹². Autrement dit, l'interruption, en signalant l'inachèvement de l'identité du poète et celle du texte, signale aussi que l'un et l'autre s'exposent plutôt qu'ils ne s'imposent. Ce faisant, elle montre que ce qui est communiqué ou délivré n'est pas une parole fondatrice ou encore sacrée. Au contraire. Le texte qui s'expose et le poète qui s'expose « si nous l'écoutons, nous expose nous-mêmes, ne nous délivre pas d'une parole fondatrice. Il la suspend [...]. Il l'interrompt et il dit qu'il l'interrompt³¹³». Ce qui revient à dire que d'Aubigné ne délivre pas une parole rassurante, pleine ou originelle comme

³¹¹*La Communauté désœuvrée*, p.173.

³¹²Ces idées sont empruntées à *La Communauté désœuvrée*, p.150-166.

³¹³*La Communauté désœuvrée*, p.169.

celle du mythe, mais une parole risquée, illégitime, et qui ne rassemble pas. Cette parole tient à la fois de celle du prophète et de celle d'Hannibal.

4.4d: L'histoire des vaincus: une tradition cachée

En s'associant tout au début de *Misères* (livre I) à Hannibal, d'Aubigné annonce que son histoire est celle d'un soldat vaincu et exilé. Hannibal était un soldat visionnaire et courageux qui se battit constamment contre les Romains, mais éventuellement il fut vaincu et puis forcé de s'exiler de sa communauté, car il s'opposait à de nombreux personnages officiels de son pays³¹⁴. En se présentant quelques lignes plus loin comme un prophète, d'Aubigné avertit qu'il s'associe à une parole qui, incorporée à un discours apocalyptique, ne laissera aucune trace. La parole prophétique n'est pas une parole qui rassemble ou qui fait communauté, mais une voix dans le désert, voix qui parle mais ne sait pas si elle est écoutée. Ainsi, lorsqu'il écrit:

Astres, secourez-moi: ces chemins enlacez
Sont par l'antiquité des siècles effacez,
Si bien que l'herbe verte en ses sentiers acreuë
En fait une prairie espaisse, haute et druë.
Là où estoyent les feux des prophètes plus vieux,
Je tens comme je puis le cordeau de mes yeux,
Puis je cours au matin; de ma jambe arrosée
J'esparpille à costé la première rosee,
Ne laissant après moi trace à mes successeurs
Que les reins tous ployez des inutiles fleurs.
(I, 23-32)

³¹⁴Livy, *Rome and the Mediterranean, Books XXXI-XVV of the History of Rome from its Foundation*, translated by Henry Bettenson, Middlesex (England), Penguin Books Ltd, 1976, p.138-139.

d'Aubigné prend soin de montrer que son histoire qui puise dans un passé sans traces ne laissera pas non plus de traces. Au lieu de souligner une mémoire ou une tradition commune, il signale leur absence d'équivalence : « [...] que mon reste les suive / Par un chemin tout neuf, car je ne trouve pas / Qu'autre homme l'ait déjà escorché de ses pas » (I, 27-29). C'est comme si d'Aubigné se servait du passé non pas pour faire ressortir une mémoire ou une tradition commune, mais pour créer une mémoire et fonder une tradition. Il sait que l'histoire des vaincus qu'il écrit ne laissera pas de traces, car « [...] je voy lances, escus / Cœurs et noms des vainqueurs sous les pieds des vaincus » (II, 1253-1254). À une différence près : en nommant son texte un testament, il fait du lecteur son héritier et assigne ainsi un passé à l'avenir: il laisse donc une trace. L'héritier du texte de d'Aubigné, c'est le public divisé de la France et c'est aussi un lecteur anonyme. C'est ainsi que l'on peut dire que le poète interrompt la constitution d'une histoire-épopée qui oublierait d'incorporer ou mettrait de côté la Saint-Barthélemy et les martyrs des guerres de religion.

Il donne aux Français leur histoire et cette histoire est singulière. Elle est semblable à d'autres histoires, mais elle n'est pas pareille (Caïn et Abel; Jacob et Essai). Elle est singulière aussi, car le lecteur ne s'y retrouve pas, ne se reconnaît pas et cela en raison de la présence du témoin. En même temps, les différents rôles du témoin laissent entendre qu'il y a possibilité pour le lecteur ou le public de s'identifier à un de ces rôles, mais cette identification n'est pas exclusive. Différents lecteurs s'identifieront avec différents rôles. C'est pour cela que l'on peut dire que *Les Tragiques* permettent une identification qui n'est pas une substitution : « je » pour

« nous ». Elle le fait en-commun. Cependant, pour qu'il y ait véritablement histoire et échange d'histoire, il était essentiel que d'Aubigné reconstitue une histoire à ceux qui ont fait de l'histoire.

4.4e: L'hétérobiographie: une histoire perdue et retrouvée

Redonner ou donner aux morts une histoire provient de l'importance de leur donner une identité. Comme on l'a déjà souligné, dans *Misères* et *Princes*, le travail du deuil est le travail de l'identité. Pour avoir une identité, pour pouvoir répondre à la question « qui sont-ils? » ou « qui furent-ils? », il faut posséder une histoire. Selon H. Arendt, « *qui est ou qui fut* quelqu'un, nous ne le saurons qu'en connaissant l'histoire dont il est lui-même le héros – autrement dit, sa biographie³¹⁵ ». Elle ajoute que donner ou redonner une identité à ceux qui sont morts dans l'anonymat leur rend leur dignité humaine. D'où la nécessité de reconstituer l'histoire des vaincus. Et selon P. Ricœur, c'est exactement ce qui arrive lorsqu'il y a union de l'histoire et de la fiction, car celle-ci permet l'assignation à un individu et à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler une identité narrative :

« Identité » est pris ici au sens d'une catégorie de la pratique. Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui a fait telle action? qui en est l'agent, l'auteur?* Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre? Qu'est-ce qui justifie que l'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort? La réponse ne

³¹⁵ *Condition de l'homme moderne*, p.240. C'est l'auteur qui souligne.

peut être que narrative. Répondre à la question « qui? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie³¹⁶.

Répondre à la question de l'identité, c'est raconter une vie, en faire une histoire, car racontée, elle devient exemplaire, c'est-à-dire publique. Le récit, en répondant à la question de l'identité, permet aussi d'affirmer que l'histoire n'est pas quelque chose d'abstrait, mais ce grand « conte sans commencement, ni fin », dont parle H. Arendt. Si d'Aubigné donne ou redonne aux victimes une identité, cela ne veut pas dire qu'il expulse les vainqueurs de l'histoire. Ambivalent, il hésite à introduire les « mignons » dans son histoire. Il semble que ceux qui ont été persécutés ne peuvent pas se passer de l'autre sinon leur histoire n'aurait pas de sens au contraire de celle des vainqueurs qui n'a de sens que si les vaincus sont oubliés. Pour articuler une identité homogène ou du moins une histoire dans laquelle la langue du narrateur se co-fondra avec celle du public, comme dans une épopée traditionnelle³¹⁷, les vainqueurs sont presque forcés d'ignorer les vaincus, qui, de leur côté, sont forcés de les inclure. D'Aubigné donc intègre dans son texte les vainqueurs, mais il le fait ironiquement en leur retirant leur identité, leur singularité.

Lorsqu'il écrit : « A l'enfant qui disoit : Sont-ils grands terriens / Que leur nom est sans nom par les historiens? » (II, 1165-1166), il montre bien que posséder un nom, c'est posséder une histoire. Sans nom, les mignons sont exclus de l'histoire, celle de d'Aubigné. Comme les vers suivants le

³¹⁶*Temps et récit, Vol. 3, le temps raconté, p.442.*

³¹⁷*Point de passage, p.79.*

dévoilent, faire l'histoire, c'est agir pour la communauté; faire l'histoire n'est pas une affaire privée mais publique; ce n'est pas une affaire de cour et de courtisan, mais une affaire de guerrier :

Ont-ils sur l'Espagnol conquis quelque province?
 Ont-ils par leurs conseils relevé un mal-heur,
 Délivré leur pays par extrême valeur?
 Ont-ils sauvé le Roy, commandé quelque armee,
 Et par elle gagné quelque heureuse journee?
 (II, 1168-1172)

En arrachant les morts au tas d'os blanchissant, d'Aubigné répond pour eux à ses propres questions. Témoigner pour les morts, c'est écrire sa propre autobiographie : moins pour représenter ses propres souffrances que pour arracher les morts à l'anonymat. Retrouver l'histoire perdue, c'est reconstituer une histoire pour ceux qui l'ont faite. C'est ainsi qu'à nouveau on constate que les morts des guerres de religion sont singularisés, que si la mort est anonyme, l'expérience littéraire de cette mort demeure une expérience singulière, comme dans les deux courts extraits cités ici :

Ce demi-vif la mort à son secours appelle
 De sa mourante voix, cet esprit demi-mort
 Disoit en son patois (langue de Périgort).
 « Si vous este François, François, je vous adjure,
 Donnez secours de mort [...] ».
 (II, 386-388)

Et encore :

La mere ayant lon-temps combatu dans son coeur
 Le feu de la pitié, de la faim la fureur,
 Convoite dans son sein la creature aimée
 Et dict à son enfant (Moins mere qu'affamée):

« Rends miserable le corps que je t'ay fait ».
(I, 519-523).

Petit à petit, l'accumulation de ces histoires singulières, perdues et retrouvées, permet la formation d'un « nous » au singulier, hétérogène, d'un « nous » qui émerge au fur et à mesure de l'écriture des *Tragiques*. Cela ne veut pas dire que d'Aubigné renonce à une communauté hiérarchique, mais plutôt que le « nous » qui se construit par couches d'histoires singulières redevient lentement le membre dont la France s'est amputée. Graduellement, le membre manquant réapparaît, un pluriel singulier, rattaché aux autres membres. Ceci est beaucoup plus visible dans *Jugement*, mais toutes les histoires qui se sont accumulées depuis *Les Feux* et *Les Fers* permettent néanmoins de rendre visible le membre amputé de la France. En demandant comment un massacre se justifie, d'Aubigné montre l'interdépendance des membres du corps de la France et met en relief l'absence du membre considéré comme gangréneux :

Mais ne vaut-il pas mieux, comme les traistres disent
Quand la playe noircit et sans mesure croist
Quand premier à nos yeux la gangrene paroist
Ne vaut-il pas mieux d'un membre se deffaire
Qu'envoyer laschement tout le corps au suaire?
(II, 476-477).

Considérer l'autre comme une « playe », comme ce qui cause la gangrène, justifie le remède : couper le membre affecté afin d'empêcher l'infection de se répandre dans tout le corps. En somme, d'Aubigné laisse entendre que si ce n'était des protestants, le membre qui fait plaie, la communauté fonctionnerait très bien. Ce sont les protestants qui corrompent le corps de la France en sorte que les tuer ou les massacrer est presque un service

puisque cela rétablira la communauté telle qu'elle était avant. Comme il le montre encore, il y a toujours un chef ou une tête derrière un massacre. D'Aubigné ne nomme pas exactement le chef. Sans nom précis, il n'est pas sans titre : il est le tyran :

On peut conoistre à l'oeil le tyran et le Roy:
 L'un desbrise les murs et les loix de ses villes,
 Et l'autre à conquérir met les armes civiles
 L'un cruel, l'autre doux, gouvernement leurs sujets
 En valets par la guerre, en enfants par la paix;
 L'un veut être haï pourveu qu'il donne crainte.
 (II, 488-493).

Couper le membre manifeste la volonté de détruire l'hétérogénéité de la communauté. D'Aubigné, en refusant de se taire, en refusant de devenir compagnon « du mesfait » (II, 1512), en refusant d'étouffer les voix, reconstruit graduellement et textuellement le membre manquant. Il le fait en insérant l'histoire des autres, en leur donnant un espace public où ils peuvent à nouveau s'exprimer. Cet espace, c'est non seulement la rédaction des *Tragiques*, c'est aussi la publication du texte. L'espace public, c'est

l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants ou inanimés, mais font explicitement leur apparition. [...] En être privé signifie que l'on est privé de réalité, réalité qui humainement parlant, ne se distingue pas de l'apparence³¹⁸.

En publiant son histoire, d'Aubigné donne aux morts un espace dans lequel, apparaissant aux autres, on peut entendre leurs voix; il leur donne une réalité, c'est-à-dire aussi une identité. Identité de vaincus mais cette

³¹⁸Condition de l'homme moderne, p.258.

identité, incorporée à l'intérieur de l'histoire de la communauté française, est plus tard transformée. Les deux histoires, celle des vainqueurs et celle des vaincus, s'échangent. Dans cet échange, ce qui est raconté à la communauté française est qu'il arrive quelque chose en-commun même devant la déliaison du sens commun³¹⁹. Là réside la vision tragique de l'épique de d'Aubigné : vision pessimiste et révoltée qui met en scène sa et la marginalisation des protestants ainsi que les divisions, les oppositions et les contradictions à l'intérieur de la communauté française, et cela sans jamais s'en séparer :

Deschaussons le cothurne et *rions*, car il faut
 Jetter ce sang tout frais hors de *notre* eschaffaut
 En prodiguant dessus mille fleurs espanchees
 Pour cacher *notre* meurtre à l'ombre des jonchees.
 (II, 211-214)³²⁰.

Indigné et scandalisé par les événements, d'Aubigné n'en n'écrit pas moins une histoire qui intègre sa propre responsabilité. C'est ici que l'on peut revenir sur le souci d'égalité que mentionne J. R Fanlo, au moment où, comme les vers ci-dessus le montrent, au lieu de nommer séparément les responsables, il utilise le «nous». Mise en scène d'oppositions non pas tant sous la forme d'un argument, mais sous la forme d'un arrangement en composant et en recomposant avec différents genres, *Les Tragiques* communiquent la vérité d'une expérience dont la réalité ne peut être que difficilement saisie et toutes ces voix qui atteignent le lecteur sont à

³¹⁹*La Communauté désœuvrée*, p.221.

³²⁰C'est nous qui soulignons.

considérer comme autant de témoignages, réunis dans un seul témoignage.

4.5: Conclusion

Pour conclure et résumer brièvement ce chapitre, on pourrait dire que le témoignage ne peut jamais être qu'une forme hétérogène parce que si, comme dans *Les Tragiques*, il témoigne toujours de l'expérience de ceux qui sont marginalisés ou vaincus, il témoigne toujours d'une expérience singulière. Pour exprimer cette expérience, d'Aubigné n'a, à sa disposition, que les genres consacrés et officiels de l'épopée et la tragédie. Par eux-mêmes ces genres sont insuffisants, car ils ne permettent de reproduire que ce qui est officiellement acceptable. C'est donc l'interaction entre ces genres qui fait ressortir la singularité du témoignage, lequel est une forme qui se construit au fur et à mesure parce que le témoin est ancré dans une communauté particulière. La nécessité d'employer les formes génériques de l'époque tient aussi au fait que le témoignage s'adresse à toute une communauté. C'est ce que mettent en relief les différents rôles du témoin. De surcroît, l'hétérogénéité du témoignage est indissociable du fait qu'il est une réponse urgente à une réalité qui ne cesse de changer : « [...] Cet esprit transporté / Des visions du jour, par idée infecté / Void [...] l'image de Fortune » (II, 1177-1179).

C'est ici que l'on pourrait dire que d'Aubigné donne l'impression de rapporter brutalement les faits, mais à la manière d'un chroniqueur, il en

fait choisit avec soin certains éléments³²¹. Chroniqueur, il compile au présent une histoire du présent, ce qui, tout en détruisant la linéarité des événements, n'empêche pas d'Aubigné d'ordonner ce qu'il raconte.

Le présent (ou le quotidien) que les interruptions signalent semble détourner le témoignage d'une certaine exemplarité et l'ancrer dans une certaine littéralité : les mots utilisés sont censés représenter ou retraduire littéralement ce qui est arrivé : « Non, il n'est plus permis sa veine desguiser» (II, 79), ou encore « Qui à fer esmoulu, à front decouvert ose/Venir aux mains, toucher, faire sentir aux grands / Combien ils sont petits et foibles et sanglans!» (II, 86-88). Littéralement ne veut pas dire objectivement ou non fictivement : ils disent ce qu'ils signifient sans déguiser la chose en autre chose ce qui, en retour, impliquerait que l'on a pas besoin d'interpréter. La littéralité du témoignage qui, on l'a vu, a permis aux critiques de montrer que les deux premiers livres étaient proches de l'histoire, c'est-à-dire de ce qui est arrivé, s'oppose à l'allégorie qui signifie parler autrement et qui, ce faisant, semble loin de l'histoire. Les questions que l'on se pose sont les suivantes. Pourquoi d'Aubigné qui est protestant décide-t-il de consacrer

³²¹Pour un conception de l'histoire comme historiographie on a utilisé les deux textes déjà cités d'Hannah Arendt, *La crise de la culture* et *Condition de l'homme moderne* ainsi que le tome 3 de *Temps et récit* de Paul Ricoeur. Ces textes montrent bien qu'au XVIe le rôle de l'historien est encore celui d'un chroniqueur ou encore d'un témoin qui rapporte intégralement tous les faits sans relier les causes aux effets. W. Benjamin dans *Rastelli raconte et autres récits*, Paris, Seuil, 1987, p. 162, donne une définition du chroniqueur qui manifeste les mêmes qualités que celles du témoin : « En subordonnant le récit des événements aux insondables desseins de la providence divine, ils [les chroniqueurs] se sont déchargés dès l'abord du souci de démontrer et d'expliquer. Ils se contentent de pratiquer une exégèse, dont le rôle n'est aucunement de situer des événements dans une chaîne rigoureuse, mais de décrire la manière dont ils prennent place dans le cours insondable des choses ».

tout un livre de son texte à l'allégorie? Est-ce parce que la littéralité du témoignage bloque, empêche ou ne fait pas assez ressortir la vérité? Est-ce parce que l'insuffisance du langage soulève la nécessité d'un autre langage? Est-ce parce que, tout en admettant vouloir être victime de la vérité ou en refusant de se taire, d'Aubigné n'a pas encore tout dit? L'allégorie permet-elle d'extraire plus clairement une moralité? Quel est le rapport entre allégorie et témoignage? On note que l'allégorie débute à la fin de *Princes* lorsque d'Aubigné est confronté à *Fortune* et *Vertu*. Pourquoi allégorise-t-il sa conversation avec lui-même? Est-ce pour en faire un exemple? L'allégorie signale aussi que d'Aubigné ne se perçoit pas de manière unifiée. Cette distance avec lui-même marque, comme on espère le montrer, une distance de plus en plus prononcée avec sa communauté – qu'elle soit protestante ou catholique.

La Chambre dorée: Un « intermède » allégorique

The difficulty of allegory is rather that this emphatic clarity of representation does not stand in the service of something that can be represented. Why is it that the furthest reaching truths about ourselves and the world have to be stated in such a lopsided, referentially indirect mode. (P. De Man, « Pascal's Allegory of Persuasion»)

A: Introduction

Pourquoi la vérité semble-t-elle ne pouvoir être affirmée que d'une manière oblique ou déviée? Pourquoi, dirait d'Aubigné, ne peut-elle se déclarer que « Dedans la grotte d'un rocher? » (*Préface*, 121). Comme le montre P. De Man dans son article, l'allégorie a souvent été rejetée en faveur du symbole parce qu'elle est considérée comme inefficace, laide, stérile et de bois. Elle rêve de présenter la chose elle-même – la Justice, la Pitié et non des cas particuliers de justice et de pitié –, mais tout ce qu'elle peut faire, c'est inscrire l'impossibilité d'un projet mimétique, l'impossibilité d'un langage référentiel³²².

W. Benjamin, dans *Origine du drame baroque allemand*, relève lui aussi cette infirmité de l'allégorie, mais il le fait en la réhabilitant. Il

³²²Paul de Man, « Pascal's Allegory of Persuasion », dans *Allegory and Representation*, with a preface by Stephen J. Greenblatt, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981, p.1-25.

redonne à cette figure poétique, souvent ignorée, visibilité et dignité en signalant qu'elle est le fond obscur sur lequel se détache le monde du symbole³²³. Comme on va le voir, le contenu de vérité de l'allégorie diffère de celui du symbole qui se charge plus de saisir la beauté des choses. Selon W. Benjamin, l'utilisation de l'allégorie dans le drame baroque est différente de celle faite pendant la période médiévale qui était didactique et chrétienne; dans le drame, elle est utilisée soit pour abriter certaines idées qui ne pouvaient pas être exprimées en clair devant les rois, soit pour aider à se faire comprendre de tous³²⁴. Comme on l'a vu dans le premier chapitre, Ronsard pensait que la « Poésie » à ses débuts était une « Théologie Allégorique » pour aider les êtres humains à pénétrer les secrets qu'ils ne pouvaient pas découvrir si la vérité leur était révélée trop ouvertement³²⁵. Si l'allégorie est une forme poétique, elle est aussi pour W. Benjamin une forme historique. Son utilisation coïncide avec des périodes sanglantes et violentes – la guerre de Trente Ans au XVIIe siècle en Allemagne, les guerres de religion en France au XVIe siècle – au cours desquelles on ne peut pas révéler la vérité en termes trop clairs.

L'allégorie intervient à un moment où le monde n'a plus de sens et elle inscrit ce moment comme celui de la chute de l'histoire, celui de la ruine de l'histoire qui apparaît comme une « tête de mort ³²⁶». Dans *Les Tragiques*, le livre allégorique intervient immédiatement après *Misères* et *Princes*, une

³²³*Origine du drame baroque allemand*, p.173.

³²⁴*Ibid.*, p. 183.

³²⁵*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p.467.

³²⁶*Origine du drame baroque allemand*, p.178.

fois que la communauté française est devenue un corps mort, un « grant geant changé en une horrible beste / [qui] A sur ce vaste corps une petite teste / Deux bras pendans, des-ja secs, des-ja morts » (I, 157-159). L'allégorie, écrit W. Benjamin, est au-delà de la beauté : elle est « au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses³²⁷ ». Le rejet du beau pour la ruine constitue le contenu de vérité de l'allégorie. Tenir compte de la priorité que donne le symbole à la beauté nécessite que l'on prenne compte d'abord de l'allégorie qui est son « fond obscur ». D'abord la vérité, ensuite la beauté. Ou encore la vérité est le contenu de la beauté³²⁸. Afin d'illustrer ce contenu, une explication des termes « allégorie » et « symbole » s'impose.

B: Allégorie et symbole

La différence entre la présentation symbolique et la présentation allégorique est la suivante : celle-ci ne signifie qu'un concept universel, ou une idée distincte d'elle; celle-là est l'idée même incarnée, rendue sensible. Là une chose en représente une autre [...] ici, ce concept lui-même est descendu dans le monde des corps, et c'est lui que nous voyons immédiatement dans l'image³²⁹.

Le symbole, qui exprime le particulier sans songer à l'universel, donne à voir l'idée instantanément et comme telle. Ainsi par exemple, la Croix symbolise la souffrance ou l'humiliation. Par contre, l'allégorie, qui vise l'universel par le biais du particulier, décrit par une série de signes le

³²⁷*Origine du drame baroque allemand*, p.191.

³²⁸*La Fidélité aux choses, pour une perspective benjaminienne*, p.65.

³²⁹*Origine du drame baroque allemand*, p.177.

concept qu'elle n'approche jamais que de manière extérieure. L'allégorie parvient à donner une signification au concept mais seulement par une accumulation progressive de signes. *La Chambre dorée* est un livre rempli de descriptions allégoriques. Lorsque d'Aubigné décrit des concepts qui, comme la Pitié et la Justice, sont des représentations positives, il tend à être moins descriptif et plus abstrait alors qu'il l'est, lorsqu'il utilise des concepts comme la Trahison ou la Haine. Ce faisant, la progression temporelle de l'allégorie est mieux mise en valeur. Ainsi, cette description de la Vanité:

Encores en changeant d'un et d'autre costé
Tient là son rang la fade et sottie Vanité,
Qui porte au sacré lieu tout à nouvelle guise,
[...],
La rotonde, l'empoix, double colet perdu,
La perruque de crin d'un honneste pendu
Et de celui qui part d'une honteuse place.

(III, 395-401)

D'Aubigné part du concept pour retourner au concept. On note la succession de signes extérieurs concrets et ancrés dans l'histoire contemporaine de la mode : « chausses en valise »; « perruque de crin ». C'est probablement pour cette raison que les allégories vieillissent ou que, attachées au particulier, elles ne peuvent pas atteindre l'universel. Selon W. Benjamin, depuis la chute de l'homme du paradis, ou plus exactement la chute hors du langage paradisiaque des Noms, qui ne visait pas une réalité extérieure mais qui nommait les choses³³⁰, il semblerait que l'on parle toujours allégoriquement : depuis ce temps, le mot étant séparé de la chose,

³³⁰Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, p.21.

l'homme ne peut plus dire la chose que de l'extérieur. L'allégorie serait la figure poétique qui montre le mieux cette distance entre le mot et la chose. Son utilisation durant certaines périodes historiques où le monde a perdu son sens n'est pas gratuite : en montrant la distance entre les mots et les choses ou entre Dieu et sa créature, distance qu'elle ne comble pas, l'allégorie montre aussi la vérité de ce moment historique. Mieux que le symbole, elle permet la recherche d'un sens qui ne soit pas totalisé ou idéalisé³³¹.

C: Quel est le rapport entre allégorie et témoignage?

L'utilisation de l'allégorie dans un monde en ruine, dévasté, signifie qu'on ne peut mettre en scène sa relation au monde, à Dieu, que de manière fragmentée ou par une succession progressive de signes. Signe qui désigne, l'allégorie expose plutôt qu'elle ne donne l'idée ou le concept, et cette exposition, qui montre plutôt qu'elle ne dit, permet de la rapprocher du témoignage. Comme on l'a vu, le témoignage est un signe, car il ne devient témoignage dans le sens littéraire ou esthétique que progressivement, à partir d'une analyse successive de différents genres. On verra aussi que le rapport entre allégorie et témoignage peut être établi à travers l'aspect subjectif de l'allégorie. La signification du témoignage qui exige la présence

³³¹Cette interprétation peut être discutée. Pour certains critiques, comme E. Cassirer, l'activité symbolique est une activité dynamique qui sans cesse déchiffre le monde, va au-delà des images pour y trouver du sens; voir *Cassirer, La politique du juste* par Bertrand Vergely, Paris, Éditions Michalon, 1999. Il faut se rappeler, cependant, que W. Benjamin n'exclut pas le symbole, qu'il ne l'oppose pas à l'allégorie. Il pose l'existence de l'allégorie comme une forme d'expression antérieure au symbole.

du témoin, comme celle de l'allégorie qui exige celle de l'allégoriste, est difficilement généralisable. Ce serait dire aussi que le témoignage demeure dans le domaine du particulier. D'où peut-être la tentation de toujours vouloir ramener *Les Tragiques* à un genre connu et reconnu officiellement, comme l'épopée ou la tragédie. Analyser un texte comme un témoignage empêche que l'on neutralise son contexte historique ou idéologique. L'allégorie, au contraire du témoignage littéral ou concret, offre une certaine exemplarité, et cela à cause de l'aveu de son caractère totalement construit et fictif. C'est ainsi qu'elle permet une rédemption de l'histoire grâce à ce que P. De Man appelle son caractère « lopsided » (de travers). La particularité de l'allégorie, c'est la mise en scène d'une histoire qui n'est pas « modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt celui d'un destin inéluctable³³²».

D: Justification d'une lecture allégorique

Ce destin inéluctable est représenté dans *Les Tragiques* en premier lieu par le drame des martyrs (*Les Feux*), puis par le massacre (*Les Fers*) et enfin par les guerres (*Misères; Princes*). Il est aussi le testament que représentent *Les Tragiques*, soit encore quelque chose de lié à la mort. La chute de l'histoire n'est vraiment visible que dans cet ordre : sans *Les Fers*, sans le massacre, une partie de l'histoire serait estompée. La présence de *La Chambre dorée* entre *Princes* et *Les Feux* s'expliquerait donc par le fait que d'Aubigné, après avoir montré la chute de l'histoire des êtres humains, commence à faire intervenir Dieu dans ce chant. Il le fait descendre de son

³³²*Origine du drame baroque allemand*, p.191.

trône pour qu'il assiste au spectacle de l'histoire des êtres humains. On pourrait aussi expliquer la présence de *La Chambre dorée* à partir de la méthode chrétienne médiévale qui distingue quatre niveaux d'interprétation: niveau historique, allégorique, moral (symbolique) et anagogique (théologique). En se rappelant qu'on retrouve ces différents niveaux dans chaque livre, on peut néanmoins montrer que *Misères* et *Princes* se rapporteraient de manière plus évidente au premier niveau; *La Chambre dorée*, *Les Feux* et *Les Fers* au deuxième; *Vengeances* au niveau moral – la punition de Dieu – et *Jugement*, qui est écrit d'un style « eslevé, tragique» (*Aux lecteurs*, 7), au dernier niveau³³³. Encore, on peut penser aux quatre étapes de la *Lectio Divina* chez les moines : les deux premiers livres consisteraient en la lecture de l'histoire; les trois autres seraient une méditation de l'histoire; *Vengeances* une assimilation de l'histoire et finalement *Jugement* une contemplation de l'histoire³³⁴. Ces différentes méthodes font ressortir que la vérité n'est pas qu'une seule chose et qu'elle n'a pas d'unité, mais qu'elle apparaît au moyen de ces quatre niveaux d'analyse. Ces observations nous obligent à revenir sur une hypothèse que nous avons déjà évoquée : la possibilité de lire *Les Tragiques* comme un deuxième Livre, une deuxième Bible qui est aussi un témoignage³³⁵. On a adopté l'approche de W. Benjamin parce que, d'une part, *La Chambre dorée* est le livre allégorique par excellence, ce qui dans l'optique benjaminienne permet de l'assimiler au chœur de la tragédie classique grecque, et parce que cette approche est à la fois esthétique et théologique.

³³³Henri de Lubac, *Exégèse médiévale*, Paris, Aubier, 1959-1964, 4 vol.

³³⁴Jean-Yves Leloup, *L'Évangile de Jean*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 19.

³³⁵Déjà cité, voir p.142 de ce travail.

En affirmant que l'allégorie est au-delà de la beauté et qu'elle est plus une recherche de vérité, W. Benjamin suggère que l'on ne peut pas approcher un texte, comme celui de d'Aubigné, uniquement de manière esthétique. Il doit être lu aussi de manière théologique :

Le contenu ne peut être en aucun cas développé en dehors des concepts de la théologie. [...] Du point de vue critique, la forme-limite de l'allégorie qu'est le *Trauerspiel* ne peut être résolue qu'à partir du domaine supérieur, celui de la théologie, alors qu'à l'intérieur d'une considération purement esthétique, le dernier mot reste au paradoxe. Cette résolution, comme toute sacralisation d'un objet profane, doit s'accomplir dans le sens de l'histoire, d'une théologie de l'histoire³³⁶.

Bien sûr, on peut dire que dès *Les Fers* est mise en place une lecture théologique puisque le sens de l'histoire est élargi et intégré à partir d'une perspective céleste. Cependant, si on dit que d'Aubigné est allégoriste, ou bien un prophète, il ne l'est pas encore dans ce livre, mais ne commence à l'être véritablement que dans *Vengeances*. Dans *La Chambre dorée*, il commence à assumer son élection. De plus, si une lecture théologique s'impose plus visiblement à partir de *Vengeances* et *Jugement* plutôt qu'à partir des *Fers*, c'est parce que *Vengeances* est, comme l'écrit d'Aubigné, « théologien et historial » (*Aux lecteurs*, 7). Notre approche jusqu'à maintenant a été plutôt esthétique : elle a consisté à examiner différents genres afin d'établir pourquoi on peut considérer *Les Tragiques* comme un témoignage. Sans abandonner cette approche, on peut, à partir de *La Chambre dorée*, juxtaposer une lecture théologique qui permet de dégager le caractère rédempteur de l'histoire. Une telle lecture demeure esthétique puisque W. Benjamin relie au chœur antique de la tragédie grecque

³³⁶ *Origine du drame baroque allemand*, p.234.

classique la présence de l'allégorie « pure », c'est-à-dire la présence condensée de l'allégorie dans un seul livre qui accumule toutes les figures allégoriques de la Justice, de la Piété, de la Vengeance, de la Haine, de la Formalité et bien d'autres encore.

E: L'allégorie: un intermède

W. Benjamin montre que la présence de l'allégorie « pure » n'est pas, comme dans la tragédie classique, extérieure. Elle serait aussi nécessaire à la scène que l'était le chœur antique qui n'était séparé des acteurs que par une étroite plate-forme³³⁷. Aussi ajoute W. Benjamin, l'espace de l'intermède est un espace plus homogène où il est plus facile d'embrasser les choses simultanément ce qui, dans *La Chambre dorée*, est facilité par la présence de Dieu. Comme le note G. Schrenck, il se crée dans ce livre un resserrement de l'unité de lieu : l'action se déroule au Palais de justice³³⁸. Le rôle du chœur, être collectif et anonyme, dans la tragédie classique grecque consistait à exprimer de manière lyrique les sentiments des spectateurs – craintes, espoirs, jugements – qui composent la communauté civique³³⁹. Le chœur dévoile en quelque sorte la vérité de la cité, vérité collective ou encore vérité historique. Dans une tragédie classique grecque, le héros est celui qui meurt à la fin alors que le chœur demeure. Selon W. Benjamin, le chœur de la tragédie classique devient dans le drame

³³⁷*Origine du drame baroque allemand*, p.207.

³³⁸Gilbert Schrenck, « Ubris et Themis, la Justice dans les livres II et III des *Tragiques* » dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, p.136.

³³⁹*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, p.14.

l'allégorie. On comprend pourquoi : l'allégorie représente le concept collectivement à partir d'une accumulation progressive de particularités.

Ensemble, ces allégories, qui se démasquent : « L'Avarice en mangeant est toujours affamee / La Justice à ses pieds, en portraict diffamee / Lui sert de marchepied » (III, 257-259), interviennent comme un chœur qui porte un jugement sur l'histoire, comme « un grand intermède exégétique». Cependant, au contraire de la tragédie, cet intermède ne sert pas à renforcer l'action dramatique : « Les actes ne s'engendrent pas les uns aux autres, ils s'empilent³⁴⁰». *La Chambre dorée* est cet intermède où l'histoire, interprétée allégoriquement, dévoile une vérité collective, une vérité de la communauté et une vérité de l'histoire : l'Injustice a remplacé la Justice. Le Palais de Justice est devenu une vaste

[...] Chambre Doree
 De justice jadis, d'or maintenant paree
 Par dons, non par raison: là se void-on decider
 La force et non le droit; la void-on presider
 Sur un throsne eslevé l'Injustice impudente.
 (III, 233-237)

On peut ajouter que c'est en allégorisant des morceaux d'histoire comme la scène de cannibalisme ou encore celle des martyrs et en les intercalant entre des allégories pures que d'Aubigné atteint à ce que l'on peut appeler une histoire pétrifiée, c'est-à-dire éternisée et qui éventuellement sera sauvée.

Le caractère anonyme et collectif de cet intermède allégorique est souligné grâce à la présence d'images qui sont contemplées par Dieu, le

³⁴⁰ *Origine du drame baroque allemand*, p.208.

spectateur privilégié : « Apres, Dieu vid » (III, 561) ainsi que par un regard souvent anonyme : « L'on void » (III, 279). Dans ce livre, d'Aubigné est plus spectateur qu'acteur : il ne fait intervenir sa voix qu'à la fin, lorsqu'il s'écrie contre ces stupides endormis qui ne l'écoutent pas. Paradoxalement, en tant qu'allégoriste, c'est-à-dire aussi écrivain ou scripteur, sa présence est dominante et cela parce que l'allégorie est, selon W. Benjamin, extrêmement subjective. Aussi, on note les nombreux « je » qui signalent la présence de d'Aubigné : « Quel monstre voy-je encore? » (III, 477). Présence nécessaire, car sans allégoriste, la signification des allégories n'est pas claire ou plutôt les allégories n'ont de signification que par rapport à l'allégoriste qui s'attribue le pouvoir de nomination, c'est-à-dire se donne la tâche de restaurer la signification.

F: L'allégoriste dit: que la chose soit et la chose fut

L'allégoriste est celui qui redonne un nom aux choses, celui qui, comme Adam avant la chute, profère le nom des choses, Nom par lequel Dieu lui-même les créa. Sa fonction n'est pas, comme celle de Dieu, créatrice, mais elle est une fonction de connaissance. Il traduit le langage muet des choses anonymes dans son langage articulé, ce langage de Noms que Dieu livra en vue de la connaissance. Dans l'énonciation du nom, l'homme adamique communique à Dieu la part communicable de l'essence spirituelle des choses³⁴¹. Déjà on comprend comment l'allégorie devient une histoire rédemptrice si l'allégoriste est celui qui tente de retrouver le langage d'avant la Chute. Ces observations remettent en question la thèse qu'avance

³⁴¹Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, p.20 et p.21.

C. Randall-Oats à savoir que d'Aubigné se met souvent à la place de Dieu. Cela ne veut pas dire que l'allégoriste ne se comporte pas comme un souverain car, il règne comme « un sultan farouche » sur « le sérail de ses images », sur la signification de ses images³⁴². Mais son règne est allégorique.

D'où la nécessité de lire *Les Tragiques* comme un drame de la rédemption, car l'allégorie est l'étape nécessaire pour renverser l'histoire. Cette restauration ne va pas sans difficulté car, si d'Aubigné ne nous disait pas quel concept il décrit, le lecteur éprouverait de la difficulté à le deviner, comme l'illustre l'exemple suivant : « Mais quelle est cette teste aussi longue en arriere / Aux yeux noirs, enfoncez sous l'espaisse paupière [...] » (III, 329-330). Si d'Aubigné ne livrait pas immédiatement une traduction, on aurait du mal à savoir de quoi il retourne : « [...] Si ce n'est la Vengeance au teint noir, palissant / Qui croit et qui devient plus forte en vieillissant? » (III, 331-332).

Il faut tout de suite ajouter que c'est surtout le lecteur d'aujourd'hui qui a du mal à comprendre parce qu'il ne connaît plus le code auquel il se réfère. Les descriptions des allégories de d'Aubigné ne sont en effet pas complètement originales et elles puisent dans un fonds commun³⁴³. Cela n'empêche pas que

[d]ans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine d'un

³⁴²*Origine du drame baroque allemand*, p.196.

³⁴³Keith Cameron, *Agrippa d'Aubigné*, Boston, Twayne Publishers, 1977, p. 79.

savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture³⁴⁴.

Dans les mains de l'allégoriste, les objets, les choses n'existent plus pour elles-mêmes ou par elles-mêmes, mais seulement pour être manipulées par lui afin de devenir ce qu'il veut qu'elles deviennent. Ce qui l'intéresse n'est peut-être pas tant la chose que sa signification allégorique, c'est-à-dire sa signification par rapport à un concept théologique du salut, car il ne faut pas oublier que le spectateur privilégié des allégories, c'est Dieu. Entre les mains de l'allégoriste, la destruction de l'histoire est mise en scène : celle-ci se fragmente en morceaux qui agissent comme des signes, des poteaux indicateurs, qui exposent la ruine, comme les rois corrompus attablés à un festin funéraire, les corps à demi-morts des martyrs, les cendres des brûlés, la chair des orphelins, les matelas faits des poils des orphelins :

Dieu voulut visiter cette roche aux lions,
 Entra dans la tanière et vit ces Lycaons,
 Qui lors au premiers mets de leurs tables exquis
 Estoyent servis en or, avoyent pour friandises
 Des enfans desguisez; il trouva là dedans
 Des loups cachez ayans la chair entre les dents.
 [...]
 Qui de son vif gibier le sang tout chaud avalle,
 Qui au commencement par un trou en la peau
 Succé, sans escorcher, le sang de son troupeau
 Puis acheve le reste, et de leurs mains fumantes
 Portent à leurs palais bras et mains innocentes;
 Font de leur chair de la chair des orphelins occis.
 [...]
 Ostans l'horreur du nom, cette brute canaille
 Fait tomber sans effroy entrailles dans entraille.
 (III, 191-206)

³⁴⁴ *Origine du drame baroque allemand*, p.197.

Cet exemple, qui montre le corps en morceaux, fait ressortir comment fonctionne l'allégorie. C'est dans les morceaux, morceaux de corps ou de texte qu'il devient possible de trouver la vérité. Il faut se rappeler qu'au XVI^e siècle, on commençait à disséquer les corps parce qu'on espérait qu'en arrivant au plus près du corps, on pénétrerait son secret, et ce faisant, on découvrirait une certaine vérité³⁴⁵. Le festin cannibale est un motif qui accentue l'aspect brisé de l'histoire. C'est l'allégoriste ou le prophète qui montre le chaos, mais un chaos désormais pétrifié. La perspective allégorique-théologique permet de conférer à l'histoire une vérité qu'elle ne possède pas lorsqu'elle est considérée à partir d'un point de vue qui n'est qu'esthétique ou que terrestre. L'un et l'autre seraient des points de vue limités et erronés. Mais à qui la vérité apparaît-elle? Pour qui est-elle donnée si l'allégoriste est celui qui, non seulement, met en pièces l'histoire, mais détient aussi le monopole des significations?

G: À qui s'adresse l'intermède allégorique?

Lorsque d'Aubigné écrit:

Dans vostre grand palais, où vous n'avez point leu,
 Oyans vous n'oyez point, voyans vous n'avez veu
 Ce qui pend sur vos chefs en sa voute effacee,
 Par un prophète ancien une histoire tracee
 Dont les traits par dessus d'autres traits desguisez
 Ne se decouvrent plus qu'aux esprits advisez.

(III, 683- 687)

³⁴⁵*Origine du drame baroque allemand*, p.234.

il soulève la difficulté : un trait par-dessus d'autres traits sous-entend deux histoires ou deux écritures qui, l'une au-dessus de l'autre, sont l'une et l'autre difficilement lisibles. On peut interpréter la première écriture comme appartenant à l'histoire profane et l'autre comme appartenant à l'histoire révélée ou à une écriture sacrée, ce que la présence du prophète permet. Ou est-ce que l'une (la seconde) parle allégoriquement de l'autre (la première)? Ou bien est-ce le contraire? Est-ce que l'écriture sacrée, «desguisée», contient une dimension cachée que seuls quelques esprits avisés peuvent lire? C'est donc au moment où d'Aubigné parle allégoriquement que l'on s'aperçoit que, si sa parole s'adresse toujours à un même public, elle devient une parole qui divise : certains lecteurs seront incapables de comprendre ce que peuvent comprendre ceux qui lisent les traits par-dessus les traits. L'écriture sacrée est le Verbe de Dieu et ce verbe est supérieur, car il appartient à l'écrit : « l'écrit, c'est la supériorité, la toute puissance devant les choses d'ici-bas³⁴⁶ ». Mais est-ce que d'Aubigné refuse vraiment à certains lecteurs la compréhension de l'écriture sacrée?

L'incompréhension ne naît-elle pas du fait que certaines allégories relèvent plus du drame, car sans paroles, elles ne sont que spectacle? Muettes, c'est-à-dire païennes, elles seraient incompréhensibles, car ceux qui les contemplant ne possèdent pas l'esprit :

Tout ce qui est dit, écrit ou enseigné au sujet de Dieu, sans que soit connu le signe, reste muet et dépourvu de sens, car cela provient seulement d'une illusion de l'histoire, d'une autre langue, où l'esprit est muet sans la connaissance du signe : mais si l'esprit le fait accéder

³⁴⁶*Origine du drame baroque allemand*, p.218.

au signe, il comprend la langue de l'autre, et en outre la manière dont l'esprit se révèle [...] dans le son avec la voix³⁴⁷.

C'est ainsi que l'on remarque que certaines allégories, comme la Pitié et la Justice, se rapportent plus à la tragédie. En leur donnant une voix, d'Aubigné leur permet d'exprimer, à la manière du chœur antique, les espoirs, craintes et jugements de certains spectateurs :

A ce throsne de gloire arriva gemissante
 La Justice fuitive, en sueurs pantelante,
 [...]
 Elle pousse avec peine et à genoux ces voix:
 Du plus bas de la terre et du profond du vice
 Vers toi j'ai mon recours : te voici. Ta Justice
 [...]
 La voici à tes pieds en pieces deschiree:
 Les humains ont meurtri sa face reveree.
 (III, 33-46)

Encore une fois, en réduisant certaines allégories à un chœur silencieux ou muet, d'Aubigné crée l'espace nécessaire pour que la parole des autres, la Justice, puisse se faire entendre. On se rend vite compte que les allégories négatives ou silencieuses dominant la scène dans *La Chambre dorée*, ce qui impliquerait que le chœur, celui qui porte un jugement sur ce qui se passe, n'est pas l'expression de la « cité », mais celle d'une minorité. Peut-être est-ce pour cette raison que, dans *La Chambre dorée*, d'Aubigné apparaît moins immergé dans sa communauté? Et parce que les allégories sont de l'écriture, parce qu'elles sont visuelles, elles isolent, elles séparent plutôt qu'elles ne rassemblent ou groupent. « Alors que la vue situe l'observateur

³⁴⁷ *Origine du drame baroque allemand*, p.219.

à l'extérieur de ce qu'il voit, à distance, le son coule de l'intérieur³⁴⁸». En outre, malgré le son ou la parole, d'Aubigné demeure isolé, car il semble avoir perdu la position d'autorité dévolue au narrateur traditionnel : « Mais, aspics, vous avez pour moy l'oreille close » (III, 1003). Ont-ils l'oreille close parce qu'ils ne comprennent pas, parce qu'ils ne veulent pas comprendre, parce qu'ils n'écoutent pas, ou encore parce que d'Aubigné refuse de leur révéler le sens de l'écriture sacrée, des traits par-dessus les traits?

Est-ce que d'Aubigné, comme on l'a vu dans le premier chapitre lorsqu'on a abordé l'Évangile de saint Marc, souhaite que certains demeurent sans connaissance afin qu'ils ne se convertissent pas et que leurs péchés ne leur soient pas pardonnés? Mais cela ne peut pas être vrai, car l'allégorie permet plusieurs niveaux de signification. On peut trouver un sens, si on la lit littéralement, et un autre sens si elle est lue symboliquement. Il est aussi possible de trouver une signification à travers l'opposition ou la dialectique des images. D'où un choix en ce qui concerne la signification et l'interprétation. On revient par ce détour aux quatre niveaux d'interprétation. Autrement dit, ce n'est pas d'Aubigné qui exclut, mais ceux qui refusent de voir et d'entendre, ceux qui se bouchent les oreilles s'excluent eux-mêmes. D'Aubigné parle « De ce troupeau, Seigneur, qui l'oreille se bouche » (III, 1031). Il continue à parler pour tous mais, pour certains, ceux qui ne savent pas entendre, la vérité sera plus littérale alors que pour les autres, elle sera plus symbolique. Pour les uns comme pour les autres, il y a révélation, découverte d'une certaine vérité, car « toute chose

³⁴⁸W. Ong, *Orality and Literacy. The technologizing of the World*, p.71-72.

a son langage en vue de la révélation³⁴⁹ ». Bref, l'histoire sera rédemptrice pour tous. Et si elle l'est, c'est parce que l'allégorie s'affirme comme une « fausse » histoire. Lorsque d'Aubigné écrit : « Les poètes ont feint que leur feinct Jupiter » (III, 187), ou encore : « Il faut bien se garder d'oublier en ce conte » (III, 433), il admet inventer ce qu'il présente. La rédemption réside dans le fait que l'histoire, avouée comme étant imaginée, allégorisée, peut être ainsi inversée, renversée ou retournée.

H: « L'allégorie reste les mains vides » ou la rédemption de l'histoire

La présence des allégories remplace le désespoir par l'espoir et permet d'envisager le salut de l'histoire, car elle est présence qui avoue signifier autre chose que ce qui est. Cet aveu est, en partie, redevable à ce que W. Benjamin appelle l'extrême subjectivité de l'allégoriste :

L'allégorie reste les mains vides. Le mal par excellence qu'elle abritait comme une profondeur constante n'existe qu'en elle, il n'est rien qu'allégorie, il signifie autre chose que ce qu'il est. Et ce qu'il signifie, c'est précisément la non-existence de ce qu'il présente. Les vices absolus représentés par les tyrans et les intrigants sont des allégories. Ils ne sont pas réels, et ils n'ont l'apparence de ce qu'ils sont que sous le regard subjectif de la mélancolie. Ils renvoient à la songerie profonde, par excellence subjective, sans laquelle ils n'auraient pas d'existence. Par sa forme allégorique, le mal par excellence se trahit comme phénomène subjectif. [...] il est dit de Dieu, après la création du monde : « Dieu vit ce qu'il avait fait: cela était très bon ». La connaissance du mal n'a pas donc d'objet³⁵⁰.

³⁴⁹ *Origine du drame baroque allemand*, p.219.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 252.

Il est vrai que *La Chambre dorée* apparaît comme un lieu de rêverie, car d'Aubigné laisse son imagination outrepasser les frontières de l'horreur: la matérialisation hallucinante des représentations n'est pas obtenue à partir de faits réels, mais grâce à des métaphores, comme par exemple « dépouiller l'orphelin » ou « dépecer l'innocent³⁵¹». Ce lieu de songeries à peine dissimulées, comme lorsque d'Aubigné admet que la Vengeance devient plus forte avec l'âge, est aussi le lieu où sont rassemblés, sous forme d'allégories, les vices des tyrans, les agonies des martyrs, les actes de cannibalisme, les guerres meurtrières, le massacre. Rassemblement d'un monde dépravé, plein d'ossements et plein d'horreur mais qui, allégorisé, implique le refus de s'attarder sur ce tas d'os, sur le cimetière de l'histoire, et appelle son contraire : l'espoir de résurrection. À partir de *La Chambre dorée*, on s'achemine vers cette résurrection. Peut-on encore parler de témoignage au sens d'un rapport plus ou moins authentique de choses vues ou entendues, c'est-à-dire de choses qui auraient pu être ainsi puisque c'est ainsi que c'est arrivé, si ce livre qui est une songerie, admet que d'un point de vue théologique et esthétique tout ce qui est rapporté n'est pas réel? Est-ce que la subjectivité du témoin est comparable à celle de l'allégoriste? On peut répondre positivement à ces questions pour deux raisons.

D'une part, parce que, comme l'indique P. Ricoeur, sous le titre témoins (martures) Aristote ne pensait pas tant aux narrateurs de choses vues qu'aux autorités morales auxquelles le narrateur fait appel. Mettre l'accent sur les autorités morales sous-entend que ce n'est pas tant le

³⁵¹Claude Gilbert Dubois, « « Dieu descend », figuration et transfiguration dans *Les Tragiques*, III, 139-232 », dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, p.109.

témoignage qui compte, mais le témoin³⁵². C'est aussi mettre l'accent sur une manière de rapporter les choses. Aristote lie la logique de l'argumentation à celle du témoignage, ce qui lui permet de lier des preuves non techniques, non factuelles et non vérifiables à des preuves plus factuelles et qui peuvent être plus facilement vérifiées³⁵³. Dans *La Chambre dorée*, on trouve des exemples de preuves techniques et vérifiables, comme par exemple le vers 503 : « A mercure maqreau, dire Mercuriale ». C'est un rappel de la Mercuriale du 15 juin 1559 qui condamna à mort Anne du Bourg pour avoir protesté contre la persécution des huguenots. Encore le vers 565 : « Où est peint Ferdinand, sa compagne Isabelle », où les deux noms propres se réfèrent à Isabelle de Castille, épouse de Ferdinand d'Aragon qui fit de l'Inquisition une institution redoutable³⁵⁴. Ces preuves vérifiables sont constamment liées et mêlées aux preuves non factuelles et vérifiables que sont les allégories. Dieu est l'autorité morale à laquelle d'Aubigné fait appel pour influencer la décision du juge qui, dans le livre III, est l'allégoriste. L'histoire profane est vue par Dieu pour ensuite être jugée par lui, mais elle ne l'est pas encore dans *La Chambre dorée*, car le temps des verbes est au futur :

Juges, où seront lors vos fuites, vos acroches,

³⁵²*Essays on Biblical Interpretation*, p.127, notre traduction : « Aristotle has in mind, under the headings of « witnesses » (martures) not narrators of things seen as much as moral authorities appealed to by the orator. This sort of argument from authority is indeed an argument exterior to the cause but susceptible of contributing to the decision of the judge ».

³⁵³Ces idées sont suggérées par l'analyse de P. Ricoeur dans *Essays on Biblical Interpretation*, p.128.

³⁵⁴On a trouvé l'explication de ces vers dans les notes de l'édition des *Tragiques* par H. Weber.

Vos exoines, delais, de chicane les tours?
 Serviront-ils vers Dieu qui tiendra ses Grands Jours,
 Devant un jugement si absolu, si ferme,
 Lequel vous ne pourrez mespriser pour le terme?
 (III, 674-678)

Dans ce livre, l'histoire, jugée par les chœurs allégoriques, est en fait jugée par d'Aubigné.

D'autre part, si on peut encore parler de témoignage, c'est parce que si, comme le laisse entendre W. Benjamin, l'allégoriste se réveille dans le monde de Dieu, si la subjectivité avouée se soumet à la toute puissance de Dieu³⁵⁵, on peut dire que d'Aubigné dans *Vengeances* se réveille dans le monde de Dieu. Désormais, son témoignage sera celui d'un prophète qui témoigne pour Dieu. La perspective théologique permet de déchiffrer toutes les choses morcelées, de faire éclater les apparences en même temps qu'elle dépossède l'allégorie de ce qui lui appartenait en propre comme,

[l]e savoir secret, privilégié, le pouvoir discrétionnaire dans le domaine des choses mortes, la prétendue infinité de la désespérance. Tout cela tombe en poussière avec ce seul retournement, où la profonde méditation allégorique doit évacuer le dernier phantasme d'objectivité, et où elle se retrouve, entièrement renvoyée à elle-même, non plus ludique, dans un monde terrestre de choses, mais grave, sous le ciel. Telle est justement l'essence de la profonde méditation mélancolique : ses objets ultimes, où elle croît s'assurer le plus totalement du monde dépravé, se changent en allégories, ils comblent et nient le néant dans lequel ils se présentent, de même qu'à

³⁵⁵ *Origine du drame baroque allemand*, p.253.

la fin l'intention ne se fige pas dans la contemplation fidèle des ossements, mais se retourne, infidèle, vers la résurrection³⁵⁶.

Après *La Chambre dorée*, d'Aubigné dévoilera son savoir secret qui, cette fois, ne sera plus allégorique; il partagera le sens de la révélation d'une langue sacrée; il fera retentir la voix de Dieu, abandonnera son désespoir et deviendra un prophète de l'espoir. L'espoir est déjà indiqué dans le livre allégorique grâce à la sage Themis qui ouvre le cortège de bons rois comme David, Moïse ou Salomon. Ce cortège annonce le grand cortège historique qui prendra place dans *Vengeances* :

C'est le triomphe saint de la sage Themis,
 Qui abat à ses pieds ses pervers ennemis:
 Themis vierge au teint net, son regard tout ensemble
 Fait qu'on desire et craint, qu'on espere et qu'on tremble;
 [...]
 On void aux deux costez et devant et derriere
 Des gros cavaliers de diverse maniere
 Les premiers sont anciens juges du peuple Hebrieu
 Qui n'ont point desmenti leur estat ni leur lieu,
 Mais justement jugé. Premier de tous Moyse.
 (III, 695- 705)

L'intégration d'histoires exemplaires où les époques sans se confondre s'enchâssent les unes dans les autres permet de montrer comment peu à peu l'histoire particulière de d'Aubigné, intégrée à d'autres histoires, deviendra elle aussi exemplaire.

³⁵⁶ *Origine du drame baroque allemand*, p.251.

L'allégoriste, devenu prophète, serait comme l'écrivain qu'évoquait S. Rushdie³⁵⁷ : celui qui est hors ou sorti du ventre de la baleine. Le livre allégorique nous fait penser à la baleine qui, elle aussi, représente un intermède : entre le moment où Jonas, jeté à la mer, est avalé par une baleine à l'intérieur de laquelle il prie et le moment où Dieu permet à la baleine de le vomir sur le rivage. Dans *La Chambre dorée*, d'Aubigné est l'allégoriste qui, sur le modèle de Jonas, prie Dieu au fond de la baleine, car il reconnaît que c'est de « Yahvé que vient le salut³⁵⁸ ». L'intermède (la baleine) intervient comme un moment de prise de conscience : le regard de d'Aubigné (Jonas) est moins tourné vers les hommes que vers Dieu. À partir du moment où d'Aubigné s'éloigne de l'histoire considérée d'un point de vue terrestre, il devient plus subjectif, car plus inspiré. En même temps, la compilation et l'accumulation des témoignages des autres (les martyrs, les massacrés, les soldats morts sur le champ de bataille ou ceux morts de faim) ainsi que l'élaboration et la rédaction de son propre témoignage sont dans *Vengeances* rassemblés dans une histoire qui paraît plus objective.

C'est comme si tout ce qui a été accumulé jusque-là, accumulation par l'épreuve, soumis au regard critique et absolu de Dieu, était désormais communiqué au lecteur de manière moins heurtée et interrompue et même peut-être moins émotionnelle. Non pas que d'Aubigné abandonne l'idée d'émouvoir le lecteur, mais la perspective céleste introduit néanmoins une distance qui, sans neutraliser le contexte ou l'histoire, l'émancipe quelque peu. Après *La Chambre dorée*, c'est-à-dire dans *Vengeances*, d'Aubigné,

³⁵⁷Voir page 154 de ce texte.

³⁵⁸Jonas, 2:10.

comme Jonas, est hors de la baleine : hors de celle-ci, il est celui qui accepte qu'il est fait partie de la foule, de l'océan, de telle sorte que l'objectivité devient un grand rêve (« part of the crowd, part of the ocean, part of the storm, so that objectivity becomes a great dream [...] »)³⁵⁹. Hors de la baleine, on passe du langage de la plainte à un langage musical : « Debout, ma voix se taist; oyez sonner pour elle / La harpe qu'animoit une force eternelle » (III, 1007-1008). Hors de la baleine, d'Aubigné se comprend comme assigné à son destin, c'est-à-dire contraint d'assumer son rôle de prophète.

³⁵⁹On renvoie le lecteur au début de ce chapitre, p.154.

CHAPITRE 5

Vengeances et Jugement ou le témoignage devenu la foi de d'Aubigné

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme
Ouvre le firmament;
Et que ce qu'ici bas nous prenons pour le terme
Est le commencement
Je conviens à genoux que vous seul, Père auguste,
Possédez l'infini, le réel, l'absolu;
Je conviens qu'il est bon, je conviens qu'il est juste
Que mon coeur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu!
(« À Villequier », V. Hugo)

Ce n'est pas la justice qui tient la balance précise,
c'est toi, ô Dieu à l'envie indivise,
qui pèse nos torts,
et qui de deux coeurs qu'il meurtrit et triture
fait un immense coeur plus grand que nature,
qui voudrait encore
grandir....Toi, qui indifférent et superbe,
humilies la bouche et exaltes le verbe[...].
(R.M. Rilke, « Eros »)

5.1: Apologie d'une lecture non linéaire

La Chambre dorée représente le livre où l'interprétation de l'histoire des êtres humains arrive à un point de non retour. À une impasse. On peut interpréter la présence des nombreuses allégories dont la signification varie comme l'aveu d'un besoin : la nécessité d'une interprétation unique de

l'histoire des hommes, ce qu'indique la présence de Dieu. À l'instabilité de la signification des allégories correspond une revendication : unifier la signification, donner un sens au « Sens insensé » (V, 585), rassembler les morceaux et les fragments d'un texte qui « Ne souffre rien d'entier, veut tout voir en morceaux » (V, 329). *La Chambre dorée* dramatise allégoriquement la mort des lois humaines, l'impossibilité par les êtres humains d'interpréter correctement l'histoire et d'atteindre la vérité. D'Aubigné met en évidence la difficulté de rassembler l'histoire en un tout homogène lorsqu'il écrit : « Fi des puants vocables/ Qui m'ont changé mon style et mon sens à l'envers! » (III, 926-927). C'est parce que d'Aubigné avoue lui-même que tout est à l'envers dans son texte que nous avons pu entreprendre une lecture réfractée, c'est-à-dire contournée des *Tragiques*. Si nous l'avons fait, ce n'est pas simplement pour montrer que notre interprétation était guidée par le texte lui-même, mais aussi par respect pour le texte.

Lorsqu'un texte est analysé comme un témoignage, lorsque donc ce texte est imprégné de la présence du témoin, il est difficile au lecteur de le manipuler à son gré. Le témoin, dans *Les Tragiques*, n'est pas seulement un narrateur fictif, mais une véritable personne qui continue à se battre pour sa religion. Comme on l'a montré, dans un témoignage, les événements rapportés sont déjà interprétés par le témoin qui a vécu l'expérience. Le témoignage ne permet pas une identification hâtive du lecteur avec le texte. Il demande à être constamment perçu dans sa différence. Il importe que le lecteur respecte la voix du témoin et ne se lance pas dans un soliloque ou monologue en recouvrant le texte de sa propre voix. Cependant, le témoignage est aussi un texte qui constamment s'adresse au lecteur et qui plaide pour que celui-ci adhère à ses arguments. Plus que dans tout autre

texte, il y a, dans le témoignage, demande de répondre à ce qu'on lit. *Les Tragiques* qui insistent tant sur le non-oubli des événements sont une invitation constante à répliquer. Autrement dit, la lecture d'un témoignage est un acte éthique dans le sens qu'E. Lévinas donne à ce mot, à savoir qu'elle nous engage à répondre à. Elle impose une certaine responsabilité. Nos justifications proviennent donc à la fois de la nécessité de répondre au texte de d'Aubigné et d'y répondre fidèlement, ce qui ne veut pas dire le suivre pas à pas. Nous avons tenté de poursuivre notre propre réflexion en essayant de maintenir le texte dans sa différence tout en inscrivant notre différence. Arrivée à ce point de notre travail, notre lecture rejoint une lecture linéaire du texte. Cela n'affaiblit pas notre interprétation car, et c'est ce que l'on va essayer de montrer dans ce qui suit, il est encore possible de justifier notre approche. À cette fin, il est nécessaire d'ouvrir ce chapitre avec la fin de l'histoire de Jonas telle que la présente la Bible.

5.1a: Quel est l'intérêt de la fin de l'histoire de Jonas?

Dans la Bible, l'histoire de Jonas ne s'arrête pas à l'annonce de destruction de la ville de Ninive, mais continue en montrant que Dieu, qui voit ce que les habitants font pour se détourner de leur mauvaise conduite, ne réalise pas ses prédictions. Ceci rend Jonas furieux et lui fait désirer la mort. Il ne meurt pas, car Dieu fait grandir un arbre qui le protège du soleil. L'arbre meurt. Jonas, troublé par cette mort, désire à nouveau mourir. S'ensuit un dialogue où Dieu tente d'expliquer à Jonas pourquoi il a pardonné aux habitants de la ville de Ninive :

Toi, tu as de la peine pour ce ricin, qui ne ne t'a coûté aucun travail et que tu n'as pas fait grandir, qui a poussé en une nuit, et en une nuit a péri. Et moi, je ne serais pas en peine pour Ninive, la grande ville, où il y a plus de cent vingt mille êtres humains qui ne distinguent pas leur droite de leur gauche, ainsi qu'une foule d'animaux³⁶⁰.

Dieu pardonne ce que Jonas refuse de pardonner. Il montre par ce biais qu'il est plus grand que les hommes et que la justice divine est différente. Si on a décidé d'inclure la fin de cette histoire au début de ce chapitre, c'est pour discuter notre démarche et relever certaines difficultés. On doit se poser la question si *Les Tragiques* incluent la fin de l'histoire de Jonas. Est-ce que ce texte où la fin de l'histoire est connue manifeste la déception de d'Aubigné? Et si cela est, par rapport à qui d'Aubigné serait-il déçu? Par rapport à Dieu? Peut-être dans les deux premiers livres, mais certainement pas dans les deux derniers dans lesquels le témoignage, on va le montrer, célèbre la gloire de Dieu. Peut-on dire que ce serait plus par rapport au roi Henri IV qui représente celui qui aurait arrêté court les prophéties des protestants : une France protestante? De nouveau, on peut répondre que la déception de d'Aubigné envers le roi est plus évidente dans les deux premiers livres. Qui représente la ville de Ninive? Est-ce Paris? Ou bien toute la France? À qui donc s'adresse le pardon de Dieu, inscrit dans *Jugement*? Ne s'adresse-t-il pas plus à son peuple? Dieu, dans *Jugement*, semble avoir pardonné à ceux qui, comme d'Aubigné et les massacrés, ont péché contre lui et se sont repentis. Pourtant, c'est aussi plus compliqué. En effet, si on lit le texte linéairement, le martyre et le massacre interviennent après que Dieu ait vu les misères de la France. C'est après *Misères* et *Princes* que d'Aubigné fait descendre Dieu pour constater les dégâts, les

³⁶⁰ Jonas 4:10.

souffrances. Dieu ne descend donc pas seulement pour les protestants mais pour tous les Français, au moment où le visage des pauvres est broyé, au moment où le peuple est écrasé. C'est à ce moment, comme le montre la citation d'Isaïe, que Dieu se lève à son tribunal afin de juger les princes :

Yahvé se lève à son tribunal, il est debout pour intenter un procès à son peuple. Yahvé traduit en jugement les anciens et les princes de son peuple. « C'est vous qui dévastez la vigne et recelez la dépouille du pauvre. De quel droit écrasez-vous mon peuple et osez-vous broyer le visage des pauvres? ».

Ceux qui resteront de Sion et survivront de Jérusalem seront tous appelés saints et inscrits pour survivre, à Jérusalem. Car au-dessus de tout, la gloire de Yahvé sera un dais et une tente pour faire ombre le jour contre la chaleur et servir de refuge et d'abri contre la pluie et l'orage³⁶¹.

Dieu se lève pour châtier les princes et défendre les opprimés, les pauvres qui sont les protestants, mais aussi le peuple de France qui, dans *Misères*, est à la fois protestant et catholique. Est-ce que Dieu descend pour tout son peuple? Est-ce que ce sont donc seulement les guerres et la dévastation qu'elles produisent qui poussent Dieu « à se lever à son tribunal»? À cette question, on peut répondre négativement. Comme on l'a vu, d'Aubigné fait descendre Dieu dans *La Chambre dorée*, livre qui, tout en rassemblant les souffrances des protestants et des catholiques, met plus l'accent sur celles des protestants grâce à la présence de descriptions détaillées du martyre, du massacre et des actes de cannibalisme. Si Dieu se lève pour tout son peuple, est-ce que cela signifie que seuls les princes seront, dans *Vengeances*, traduits en justice? Ces remarques posent une autre question : pour qui d'Aubigné demande-t-il vengeance? *Les Fers* (le

³⁶¹Isaïe, 3:13-15; 4: 3-6.

massacre) sont directement suivis par *Vengeances*. En même temps, tout au long du texte, d'Aubigné clôt la plupart de ses livres par un appel à une vengeance divine : « leve ton bras de fer, haste tes pieds de laine / Venge ta patience en l'aigreur de la peine » (I, 1377-1378); « Lorsque le fils de Dieu, vengeur de son mespris / Viendra pour vendanger de ces Rois les esprits » (II, 1513-1514); « A ce troupeau, Seigneur, qui l'oreille se bouche / [...] / Pren ta verge de fer » (III, 1031-1033); « Estourdis, qui pensez que Dieu n'est rigoureux / [...] / L'Eternel fait à point vengeance et jugement » (V, 1555-1560).

Ces constants appels ne permettent pas de dire clairement qui d'Aubigné veut que Dieu châtie, car on constate qu'il passe des rois au troupeau et ensuite dans *Les Fers* aux étourdis. Ils montrent, cependant, que l'appel à la vengeance n'est pas seulement pour les martyrs et les massacrés, que donc on peut aller directement de *La Chambre dorée* à *Vengeances*, mais on ne peut le faire qu'en prenant certaines précautions.

5.1b: Confrontation d'une lecture linéaire et d'une lecture réfractée

Il est possible d'interpréter *La Chambre dorée* comme le livre qui annonce le martyre et le massacre, mais il est aussi possible de l'interpréter comme ce qui refigure allégoriquement le martyre et le massacre. Et pourtant, c'est après la mort des massacrés, après donc la punition de Dieu sur les siens que d'Aubigné, qui termine *Les Fers* par l'évocation du vieillard Océan qui plonge au fond de l'eau avec les âmes des massacrés qu'il gardera jusqu'à nouvel ordre de Dieu, commence *Vengeances* avec l'aveu qu'il a été jeté sur une mer, enflée par Dieu. Ceci revient à dire que

d'Aubigné répond à l'appel de Dieu seulement une fois que les siens et lui-même, envoyés au fond de l'océan, ont été punis et en même temps sauvés par Dieu. Peut-on dire que, pour eux, Dieu a déjà exercé sa vengeance, sa justice? Ils ont été châtiés. Cette explication ne diminue pas notre argumentation, car même si après le massacre, le besoin de justice contre ceux qui furent responsables du massacre est fortement ressenti, ce besoin est représenté de manière beaucoup plus éclatante dans *La Chambre dorée* où l'absence de justice humaine est ce qui détermine d'Aubigné à faire intervenir Dieu afin qu'il rende sa propre justice. À la destruction du système de justice des êtres humains soulignée dans *La Chambre dorée* est opposée, dans *Vengeances*, la justice de Dieu. Cela n'empêche pas que, pour arriver à *Vengeances*, on a besoin de la vérité révélée dans *Les Fers*. Depuis le début, notre lecture a permis de faire ressortir les effets qu'ont provoqués le martyre, le massacre et les guerres.

À ces justifications, on peut ajouter que les fantasmes de vengeance auxquels se livre d'Aubigné dans *La Chambre dorée* – la Vengeance qui croît avec l'âge – peuvent être reliés au chant *Vengeances* qu'il commence par l'aveu qu'il n'est plus tout jeune : « Il faut estre vieillard, caduc, humilié / A demi mort au monde, à luy mortifié / Que l'ame recommence à retrouver sa vie » (v. 23-25). Finalement, la prière à la fin de *La Chambre dorée* dans laquelle d'Aubigné invoque Dieu : « Vien Seigneur et te haste » (v. 1059), marque la reconnaissance que ce n'est que « de Yahvé que vient le salut » alors que l'invective à la fin des *Fers* signifierait que d'Aubigné est déjà sorti de la baleine pour proférer ses malédictions contre la ville de Ninive :

Estourdis, qui pensez que Dieu n'est rigoureux
Qu'il ne sçait foudroyer que sur les langoureux

Respirez d'une pause en soupirant, pour suivre
La rude catastrophe [...].

(V, 1555-1558)

Vengeances débute par une prière qui laisse croire que d'Aubigné est encore dans le ventre de la baleine et qui ressemble en tous points à celle de Jonas. Ce n'est donc qu'après *La Chambre dorée* que d'Aubigné, qui se réveille dans le sein de Dieu, répond au deuxième appel de Dieu et devient véritablement prophète, c'est-à-dire capable de révéler la Vérité divine qui est aussi celle de l'histoire. C'est dans *Vengeances* qui débute comme une confession autobiographique que d'Aubigné, à la manière de Jonas, promet à Dieu des victimes. On ne reprendra pas l'histoire de Jonas, car d'Aubigné lui-même la reprend presque textuellement :

5.2: « Me voici » ou la réponse de d'Aubigné à l'élection

Encor faut-il Seigneur, ô Seigneur qui donnas
Un courage sans peur à la peur de Jonas,
Que le doigt qui esmeut cet endormi prophète
Resveille en moy le bien qu'à demi je souhaite,
Le zele qui me fait du fer de verité
Fascher avec Sathan le fils de vanité.
J'ay fuy tant de fois, j'ay desrobé ma vie
Tant de fois, j'ay suivi la mort que j'ay fuye,
J'ay fait un trou en terre et caché le talent,
J'ay senti l'esguillon, le remors violent
De mon ame blessee, et ouy la sentence
Que dans moy contre moy chantoit ma conscience.
Mon coeur vouloit veiller, je l'avois endormi;
Mon esprit estoit bien de ce siecle ennemi,
Mais, au lieu d'aller faire au combat son office,
[...]
Je m'enfuyois de Dieu, mais il enfla la mer,

M'abysma plusieurs fois sans du tout m'abysmer.
 J'ay veu des creux d'enfer la caverne profonde;
 J'ay esté balancé des orages du monde;
 Aux tourbillons venteux des guerres et des cours,

Insolent, j'ay usé ma jeunesse et mes jours;
 Je me suis pleu au fer, David m'est un exemple
 Que qui verse le sang ne bastit pas le temple;
 J'ay adoré les Rois, servi la vanité;
 Estouffé dans mon sein le feu de vérité;
 J'ay esté par les miens precipité dans l'onde,
 Le danger m'a sauvé en sa panse profonde,
 Un monstre de labours à ce coup m'a craché
 Aux rives de la mer tout souillé de peché;
 [...]
 Le doigt de Dieu me leve et l'ame encore vive
 M'anime à guerroyer la puante Ninive,
 Ninive qui n'aura sac ne gemissement
 Pour changer le grand Dieu qui n'a de changement.
 (VI, 99-140)

Ce long extrait, écrit au passé, confirme ce que l'on a dit dans le chapitre quatre : d'Aubigné, appelé ou convoqué, ne répond à l'appel de Dieu que dans *Vengeances*, où son histoire qui reproduit celle de Jonas ainsi que la sienne est, sous la forme d'une prière, une réponse à Dieu. C'est au deuxième appel que d'Aubigné alias Jonas ajoute à la croyance en Dieu, la foi. Croire en Dieu, c'est croire en son existence et participer à des rites religieux; avoir la foi, c'est donner ou ajouter une réponse personnelle à ses croyances. La foi relève d'un engagement envers Dieu qui affecte l'existence. Pour le dire autrement, la foi concrétise la croyance. Dans les deux premiers livres d'Aubigné croit en Dieu, mais cette croyance ne devient un acte de foi qui l'engage à répondre à Celui-ci, à le suivre, que dans les deux derniers. Avoir la foi implique non seulement un aspect verbal, mais aussi un aspect pratique : ce n'est pas seulement dire, c'est aussi agir et,

dans le cas de d'Aubigné, agir, c'est accepter de devenir le témoin par excellence, c'est-à-dire accepter les différents rôles que Dieu lui demande de jouer (prophète, héros tragique (Prométhée, Jésus), écrivain, Hannibal, juge). La foi, c'est aussi réaliser que la liberté n'est pas fuir au plus loin de Dieu, mais au contraire se soumettre à Lui. D'Aubigné avait voulu fuir, mais Dieu l'a rattrapé, car le lointain, c'est aussi le Lointain, soit encore Dieu. Pour E. Lévinas, il est impossible à l'élu ou au prophète, de se dérober, car Dieu débusque toujours l'appelé. Le « je » abordé de l'extérieur, c'est-à-dire par Dieu, est un

je abordé à partir de la responsabilité pour l'autre, [ce je] est dénudation, exposition à l'affection, pure susception. Il ne se pose pas, se possédant, et se reconnaissant, il se consume et se livre, se désitue, *perd sa place*, s'exile, se relègue en soi [...], exposé à la blessure et à l'outrage, se vidant dans un non-lieu, au point de se substituer à l'autre, ne se tenant en soi que comme dans la trace de l'exil³⁶².

Les mots tels que « exil », « separe », « mort », « organe » suggèrent une dénudation, une fissuration du « je ». Le « je » de l'élu ou de l'appelé est donc un « je » qui, éventuellement, sera vide de soi. En fait, ce n'est même pas un « je », c'est un « me ». Lorsque d'Aubigné écrit :

Que si d'entre les morts, Pere, tu as envie
De m'esveiller, il faut mettre à bas l'autre vie:
Par la mort, d'un exil fay moy revivre à toy
Separé des meschans, separe moy de moi;
D'un saint enthousiasme appelle aux cieux mon ame,
Mets au lieu de ma langue une langue de flamme,
Que je ne sois qu'organe à la celeste voix.

(VI, 53-59)

³⁶² *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p.216. C'est E. Lévinas qui souligne.

il met en évidence qu'on ne ne répond pas à Dieu avec la forme pronominale « je », mais par l'accusatif : « fay moy revivre »; « separe moy de moy ». Le « me » est moins égocentrique que le « je », il connote une certaine passivité. D'Aubigné demande à Dieu d'agir sur lui. Mais ce n'est pas une passivité néfaste. Au contraire. La passivité de l'élu ressemble à celle du héros tragique, de celui qui, assigné à son destin, ne peut pas y échapper. L'appel de Dieu et la réponse de l'appelé peuvent être interprétés comme ce qui, à l'instar d'une tragédie, fait découvrir à un sujet ses passions, son lot de passivité, et en cela de culpabilité – « Un printemps de péchés, espineux de malice » (VI, 34) – et, en lui faisant assumer sa propre passivité, lui donne «une identité libérée, une identité bien à soi³⁶³». L'identité du prophète serait sa passivité, sa capacité de réception, le fait qu'il est appelé non pas pour être, nous dit E. Lévinas, mais pour se substituer. Organe, réceptacle, otage, tous ces mots dévoilent que le prophète est un être décentré, exposé et partagé. Ces remarques rejoignent ce que l'on a déjà dit au sujet de la singularité et permettent de répéter que la singularité est épreuve de l'altérité : celle innommable de l'Autre (Dieu) et par conséquence aussi celle des autres.

³⁶³Déjà cité, voir chapitre quatre de ce travail.

5.2a: La singularité du prophète

La singularité, on l'a déjà évoqué, ne se découvre pas dans un moment de repli sur soi, mais lorsque l'attention de l'être est requise par l'extériorité d'un appel :

Dieu se révèle à sa créature sur le mode du commandement et non sur celui de la connaissance. Il ne dévoile pas les secrets relatifs à Son essence. Il prescrit d'aimer. Chaque singularité humaine est requise par l'extériorité de ce commandement, elle ne se découvre pas à elle-même dans le mouvement spontané de sa liberté mais dans son obéissance à cette Parole impérative³⁶⁴.

C'est dans le partage de soi que se dévoile la singularité, ce qui implique un mouvement relationnel, un dialogue : on répond à un appel. D'où une profession de foi qui est accompagnée d'une confession de soi : « Rens moy mort en ce monde, oste la mauvaistié / Qui possède à son gré ma jeunesse premiere / Lors je songeray songe et verray ta lumiere » (VI, 36-38). Le discours autobiographique dans *Vengeances* révèle une certaine singularité, mais ce n'est plus un « je » centré sur lui-même, comme il l'était encore dans *Princes* lors du discours entre Fortune et Vertu :

Ce mauvais courtisan, guidé par la colere,
Gaigne logis et lic; tout vient à lui desplaire,
Et repas et repos. Cet esprit transporté
Des visions du jour, par idee infecté,
Void dans une lueur sombre, jaunastre et brune
Sous l'habit d'un rezeul, l'image de Fortune
Qui entre à la minuict, conduisant des deux mains

³⁶⁴Catherine Chalier, *Lévinas, L'utopie de l'humain*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 65.

Deux enfans nuds bandez: [...]

[...]

« Jette l'oeil droit ailleurs, regarde l'autre bande
En large et beau chemin plus splendide et plus grande.
Au sortir des berceaux ce prosperant troupeau
A bien tasté des arts, mais n'en prit que la peau»

[...]

Ce fut assez, c'est là que rompit patience
La vertu, qui, de l'huis, escoutoit la science
de Fortune, [...]

[...]

« Mon fils, n'attends de moy la pompeuse harangue
De la fausse Fortune, aussi peu que ma langue
Fascine ton oreille et mes presents tes yeux.
Je n'esclatte d'honneur ni de dons precieux,
Je foulle ces beautez desquelles Fortune use
Pour ravir par les yeux une ame qu'elle abuse ».

(II, 1175-1340)

On ne reproduit ici que des bribes de ce discours qui est assez long, mais ces quelques vers permettent de soulever plusieurs points. La forme allégorique choisie par d'Aubigné peut signifier une invitation à l'identification : les deux figures allégoriques quoique particulières décrivent deux concepts. Cette invitation est celle du témoin puisque le témoin désire que le lecteur s'identifie à ce qu'il dit, mais non à son expérience qui, elle, demeure singulière. La particularité des allégories – une mère et deux enfants pour Fortune, une mère seule pour Vertu – ainsi que leur abstraction permet d'accomplir ce genre d'identification. La présence de l'allégorie peut aussi signifier que d'Aubigné ne peut pas véritablement partager ce qu'il pense avec le lecteur, qu'il ne peut pas exprimer à voix haute ou publiquement ses réflexions. Si la seule manière de dire ce que l'on pense se fait en se masquant à l'autre, cela implique une certaine connaissance de soi. Lorsque l'appelé est habité par Dieu plutôt que par soi-même, c'est le contraire qui

arrive : le refus ou l'impossibilité du secret, l'impossibilité de se cacher ou de se masquer :

Ouvre tes grands thresors, ouvre ton sanctuaire
 Ame de tout, Soleil qui aux astres esclaire
 Ouvre ton temple saint à moy, Seigneur, qui veux
 Ton sacré, ton secret enfumer de mes voeux.
 (VI, 1-4)

Répondre à l'appel de Dieu, c'est, en s'ouvrant à Lui, Le laisser Se manifester ce qui, en retour, implique s'exposer et exposer, se mettre à découvert et mettre à découvert. On peut indiquer que, même de manière allégorique, la confrontation entre Fortune et Vertu est un acte de réflexion de la part de d'Aubigné (il rentre chez lui pour réfléchir à ce qu'il a vu). D'Aubigné partage avec le lecteur ses réflexions. Dans sa réponse à Dieu où il continue à maintenir le contact avec le lecteur, il ne lui montre plus des réflexions qui portent sur la vie profane ou mondaine, mais des réflexions qui portent sur sa vie spirituelle. Il s'agit d'ailleurs moins de réflexions que d'une confession et d'une conversion et moins de sentiments de colère que d'une expiation : « Refai-moy » (VI, 35). D'Aubigné ne semble plus quelqu'un d'ambivalent ou qui fait semblant d'être ambivalent et qui donc aurait encore un choix, mais quelqu'un sans choix, d'obligé, ce que le présent du vers suivant souligne : « Le doigt de Dieu me leve et l'ame encore vive / M'anime à guerroyer la puante Ninive » (VI, 37-138). Convoqué par Dieu, il est désormais prêt à l'obéir : annoncer aux habitants de la ville qu'à moins qu'ils ne changent, la ville sera détruite. Véritable prophète, il ne cherche plus à échapper à l'appel de l'élu, à sa responsabilité, mot qui, dans le vocabulaire d'E. Lévinas, signifie répondre à et répondre de.

5.2b: La responsabilité du prophète

E. Lévinas développe le concept de responsabilité en se servant pour ses bases théoriques et philosophiques de la Bible et surtout de *L'Ancien Testament*. Son concept est ancré dans une théologie et pour cette raison, il peut nous guider dans notre lecture des deux derniers livres des *Tragiques*. Dans la Bible, le concept de responsabilité n'est pas défini, mais décrit et raconté sous la forme d'une histoire. Ce qui lui donne un sens très concret mais aussi un sens révélé, c'est-à-dire absolu. Ainsi parle Dieu à Ézéchiel :

Si je dis au méchant : « tu vas mourir, et que tu ne l'avertisses pas, si tu ne parles pas pour avertir le méchant d'abandonner sa conduite mauvaise. Afin qu'il vive, c'est lui, le méchant, qui mourra de son péché, mais c'est à toi que je demanderai compte de son sang. [...] Lorsque le juste se détournera de sa justice pour faire le mal, et que je mettrai un piège devant lui, c'est lui qui mourra; parce que tu ne l'auras pas averti, il mourra de son péché, et on ne se souviendra plus de la justice qu'il a pratiquée, mais je te demanderai compte de son sang. Si au contraire tu avertis le juste de ne pas pécher et qu'il ne pèche plus, il vivra parce qu'il aura été averti, et toi, tu auras sauvé ta vie »³⁶⁵.

Ces mots donnent une idée de la manière dont il faut comprendre la responsabilité lorsqu'elle est imposée par Dieu. Ils dévoilent qu'être responsable n'est pas une tâche à prendre légèrement, mais une charge pesante et encore plus pesante pour le juste, c'est-à-dire le prophète. Si l'élection peut se dégrader en un sentiment d'orgueil, si donc on peut interpréter les paroles suivantes de d'Aubigné comme provenant d'un sentiment de supériorité : « Je suis importuné de dire comme Dieu » (VI,

³⁶⁵Ézéchiel, 3: 18-21.

927), on ne peut pas oublier qu'avant tout l'élection est un fardeau, « une charge obsédante et inquiétante qui interdit le repos et la sérénité. L'élu appartient à l'ordre de la responsabilité, plus qu'il ne se situe en position de décider quoi que ce soit à son égard³⁶⁶». *Vengeances* plus que *Jugement* appartient à cet ordre de la responsabilité. Ce livre est exhortation à changer, mais les deux derniers livres lancent des avertissements et mettent en garde. C'est ce que les vers suivants signalent :

Meurtriers de votre sang, appréhendez ce juge,
 Appréhendez aussi la fureur du deluge
 Superbes esventés, tiercelets de geants,
 Du monde espouvantaux, vous braves de ce temps,
 Outrecuidés galans, ô fols à qui il semble
 Qu'en regardant le ciel, que le ciel de vous tremble!
 (VI, 217-222)

Prophète dans les deux derniers livres, d'Aubigné ne le devient, cependant, véritablement dans un sens étroit – quelqu'un qui annonce le futur – que dans *Jugement*. Dans *Vengeances*, il apparaît comme un prophète qui, pour pouvoir répondre des autres, doit d'abord répondre de lui-même. Tout ce livre est la réponse de d'Aubigné à Dieu ainsi qu'une réponse de ses actions ou de celles des siens. Il est un acte d'expiation. Ce n'est qu'après qu'il devient organe de Dieu. Dans *Vengeances*, il est plus un prophète qui parle plutôt qu'il ne révèle ou encore c'est un prophète qui parle au nom de Dieu, mais pas encore en son nom³⁶⁷.

³⁶⁶Lévinas, *L'utopie de l'humain*, p.68.

³⁶⁷La différence entre les deux n'est pas évidente. Cependant, dans *Le Bon Usage*, M.Grevisse signale que si « croire en » et « croire à » s'emploient dans le même sens, le premier (« croire en ») exprime mieux une idée de confiance, p.918. De même, on peut dire que « parler au nom de Dieu » plutôt que « parler en son nom » exprime moins bien l'idée de réceptacle.

5.2c: *Vengeances* et *Jugement* ou l'ordination de d'Aubigné

Afin de montrer en quoi consiste le témoignage de d'Aubigné dans les deux derniers livres, il est important d'examiner pourquoi on peut les lire comme le processus d'une ordination : dans le premier, d'Aubigné reçoit de Dieu un ordre, celui d'aller annoncer à la ville de Ninive son imminente destruction, et, dans l'autre, il est consacré, c'est-à-dire élevé jusqu'au visage de Dieu. Lorsque dans *Vengeances*, d'Aubigné écrit :

Encor faut-il Seigneur, ô Seigneur qui donnas
Un courage sans peur à la peur de Jonas
Que le doigt qui esmeut cet endormi prophete
Resveille en moy le bien qu'à demi je souhaite.
(VI, 99-102)

il laisse entendre qu'il a besoin d'être guéri par Dieu. Ces versets de la Bible où Dieu parle au prophète Isaïe peuvent servir d'explication :

Rebelle, il allait par les chemins préférés de son coeur; ses chemins, je les ai vus. Mais je le guérirai, je le consolerais. Je le comblerai de réconfort, lui et ses affligés, en faisant éclore la louange sur leurs lèvres. [...] Crie à pleine voix, sans contrainte, élève ta voix comme le cor³⁶⁸.

C'est comme si Dieu, dans *Vengeances*, demandait, comme il le fait avec Isaïe, que d'Aubigné utilise sa propre voix, ses propres paroles pour parler de lui. D'Aubigné est un prophète sur la voie de la guérison ou du repentir, mais comme la question au futur au début de ce livre le laisse entendre : «Qui en des lieux si laids, tiendra un si beau lieu? » (v. 48), il n'est pas encore

³⁶⁸Isaïe, 57: 17-19; 58:1.

sûr d'être pardonné par Dieu, d'être celui qui ira consacrer « à Dieu ses mains » (v. 42). Le repentir n'est inscrit qu'à la fin du livre, lorsque d'Aubigné avoue que son texte est « Testamens d'Antioch, repentances tardives » (v. 1110).

Pour cette raison, le témoignage quoique théologique semble plus appartenir à d'Aubigné qu'à Dieu : « Que le haut ciel s'accorde en douces unissons / A la sainte fureur de mes vives chansons » (VI, 67-68). Dans *Jugement*, il paraît plus inspiré, car, habité par Dieu, il parle en son nom. En outre, ce livre est révélation du futur, de l'avenir alors que, dans le premier, il est vision des « spectacles passez » (VI, 88). Dans *Vengeances*, le témoignage serait plus un témoignage de la justice de Dieu avant le verdict³⁶⁹, témoignage qui dévoile la rigueur et l'impartialité de cette justice et que l'on peut mettre en parallèle avec ces mots de la Bible: « Car Yahvé votre Dieu est le Dieu des dieux et le Seigneur des seigneurs, le Dieu grand, vainqueur et redoutable, qui ne fait pas acception de personne et ne se laisse pas corrompre par des présents³⁷⁰». *Jugement* serait le livre après le verdict, car il est le livre qui dévoile la bénédiction de Dieu. *Jugement* appartient à ce moment dans la Bible où Dieu parle à Moïse en ces termes : « Que Yahvé fasse pour toi rayonner son visage et te fasse grâce! Que Yahvé te découvre sa face et t'apporte la paix³⁷¹». Dans un premier temps, on analysera la justice de Dieu sur terre (avant le verdict) et, dans un second temps, celle qui s'exerce au ciel (après le verdict).

³⁶⁹On s'est inspiré pour cette idée d'E. Lévinas et de son texte *Entre nous*.

³⁷⁰Le Deutéronome, 10:17.

³⁷¹Les Nombres, 6:24-25.

5.3: De la justice

Que ce soit sur terre ou au ciel, la justice de Dieu telle que d'Aubigné la décrit est une justice qui relève du proportionnel, justice où celui qui a péché reçoit la même mesure de ce qu'il a donné : la justice, c'est la proportion. L'injuste est ce qui est contraire aux proportions; l'injuste est inégal et le milieu pour l'inégal, c'est l'égalité; le juste est donc un milieu; l'égal qui tient le milieu entre l'un et l'autre, est ce que nous appelons le juste³⁷². Le fonctionnement de cette justice est mis en évidence dans l'exemple suivant :

Domitian morgueur, qui pris plaisir à voir
 Combien la cruauté peut contre Dieu pouvoir,
 Quand tu oyois gemir le peuple pitoyable
 Spectateur des mourans, tu ridois, effroyable,
 Les sillons de ton front, tu fronçois les sourcis
 Aux yeux de ta fureur: les visages transis
 Laissoient là le supplice, et les tremblantes faces
 Adoroyent la terreur de tes fieres grimaces.
 Subtil, tu desrobois la pitié par la peur.
 On te nommoit le Dieu, le souverain Seigneur!
 Où fut ta deité quand tu te vis, infame,
 Dejetté par les tiens, condamné par ta femme,
 Ton visage foulé des pieds de tes valets?
 Le peuple despouilla tes superbes palais
 De tes infames noms, et ta bouche et ta jouë
 Et l'oeil adoré n'eut de tombeau que la bouë.
 (VI, 539-554)

³⁷²Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, chapitre II à V du livre V, intitulé « théorie de la justice », p.197-214.

L'histoire ci-dessus offre un bon exemple de rétribution réciproque. Dieu est le suprême justicier qui rend à chacun selon son crime : « Aurelien traittoit les hommes comme chiens / Ce qu'il fit envers Dieu il le receut des siens » (VI, 607-608). Maltraiter l'homme, c'est maltraiter Dieu. Le juge quand il rend jugement est celui qui divise en deux parties égales³⁷³:

Voyez quels justes poids, quelles justes balances
 Balacent dans les mains des celestes vengeances,
 Vengeances qui du ciel descendent à propos,
 Qui entendent du ciel, qui ouïrent les mots
 De l'imposteur Picard, duquel à la semonce
 La mort courut soudain pour lui faire responce.
 (VI, 905-910)

On note aussi que, dans ce livre, toutes les histoires que d'Aubigné rapporte sont des histoires qui ont quelque chose en-commun : c'est souvent à travers les proches, la famille que Dieu exerce sa justice. Les pronoms qui reviennent sont « les siens », « les tiens ». Comme on va l'analyser, ce discours de la ressemblance, discours de l'analogie, est ce qui donne un air de famille aux différentes histoires et ce qui, par la suite, permet d'en faire des exemples. La nécessité de la mesure, c'est la nécessité d'équilibrer, de rétablir l'ordre. Mais est-ce que l'ordre est rétabli en punissant autant les criminels que les justes? Est-ce que, dans ce livre, les âmes des massacrés sont encore au fond de l'eau ou bien sont-elles déjà sauvées? Il semble que seuls les martyrs soient épargnés du châtement de Dieu surtout que, encore une fois, ce n'est qu'à la fin du livre que d'Aubigné se repent. Et ceci affecte le témoignage de d'Aubigné qui, pour montrer comment «Dieu peint par juste analogie » (VI, 793), utilise une parole que l'on peut appeler du milieu.

³⁷³ *Éthique à Nicomaque*, p.204-205.

Parole à la fois historique et théologique, elle est une parole mêlée au fracas de l'histoire, mais aussi une parole, liée à une interruption momentanée de l'histoire,

à l'histoire devenue un instant l'impossibilité de l'histoire, vide où la catastrophe hésite à se renverser en salut, où dans la chute déjà commence la remontée et le retour³⁷⁴.

C'est à la fin de *Vengeances* que l'on ressent l'hésitation d'une histoire qui va ou ne va pas se renverser en salut :

Un temps, de son Eglise il soustint l'innocence,
Ne marchant qu'au secours et non à la vengeance
Ores aux derniers temps, et aux plus rudes jours
Il marche à la vengeance et non plus au secours.
(VI, 1129-1132)

Juste avant la fin du livre, la parole historique mêlée à la parole théologique révèle une parole qui fait ressortir la mesure :

Trouvez vous ces raisons en la chaîne du sort,
Telle proportion de la vie à la mort?
Est-il vicissitude ou fortune qui puisse,
Fausse ou folle, trouver si à poinct la justice?
Tels jugemens sont-ils d'un esgaré cerveau
A qui vos peintres font un ignorant bandeau?
(VI, 1079-1884)

Parole du milieu, cette parole est celle du juste, car comme d'Aubigné pose la question lui-même : peut-on être considéré fou si le jugement répond au principe de réciprocité? La parole du juste est une parole reliée à l'analogie, c'est-à-dire à la proportion.

³⁷⁴ *Le Livre à venir*, p.112.

5.4: Le discours du juste: un discours de l'analogie

L'analogie est un terme qui, en grec, désigne une proportion parfaite et qui, en mathématique, correspond à l'homologie³⁷⁵. Elle met deux choses en équivalence, c'est-à-dire elle égalise ou donne la même mesure à deux réalités, deux histoires. L'analogie est donc dialectique dans la mesure où elle met en rapport deux choses sans donner plus de valeur à l'une ou l'autre. Ceci veut dire aussi qu'elle ne fixe pas dans une seule identité. Comme le montre Marie-Hélène Prat, *Les Tragiques* mettent en scène un discours de l'analogie et celle-ci n'est pas utilisée comme une figure de style, mais plus comme argument³⁷⁶. Dans *Les Tragiques*, d'Aubigné donne la même mesure à deux histoires, celle des vainqueurs et celle des vaincus. Dans *Vengeances* en particulier, il met en rapport ou juxtapose des histoires qui se ressemblent, mais qui demeurent autonomes, car elles sont des histoires liées à des noms propres. En lisant ce livre on a, malgré tout, l'impression que c'est toujours la même histoire avec des noms différents. Est-ce que d'Aubigné, en incorporant ou plutôt en déposant son histoire, en ajoutant ainsi une autre couche aux histoires qui se sont sédimentées à travers les temps, relativise sa propre histoire? Dans une certaine mesure, on peut répondre que oui.

Ouvrir l'histoire à l'analogie, c'est l'ouvrir à la possibilité de sa généralisation, c'est-à-dire aussi à la possibilité d'en faire un exemple à la

³⁷⁵Gérard Legrand, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 1983, p.23.

³⁷⁶Marie-Hélène Prat, « Le discours de l'analogie, dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique » dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, p.39.

suite des autres histoires qui sont utilisées comme des exemples. Le discours de l'analogie gravite autour de la notion d'exemple : « Maints exemples me cherche, et je ne cherche pas » (VI, 923). Comme le fait remarquer M. H. Prat, « la contiguïté est plus le plus fréquemment verticale, d'ordre historique, en particulier dans les livres IV et VI », et elle ajoute que la comparaison est moins bien traitée dans *Les Tragiques* que l'analogie³⁷⁷:

C'est faire son profit de ces leçons nouvelles
De voir que tous pechez ont les vengeances telles
Que merite le faict, et que les jugemens
Dedans nous, contre nous, trouve les instrumens,
De voir comme Dieu peint par juste analogie
Du crayon de la mort les couleurs de la vie.
(VI, 789-794)

Faire du passé un exemple afin de se garantir contre l'oubli. S'en servir pour rendre justice aux qualités des héros qui ont fait l'histoire ou stigmatiser ce qu'il y a de « mauvais » dans cette histoire. Selon Tacite, le rôle de l'histoire consiste à faire en sorte que les qualités morales ne sombrent pas dans l'oubli et que ce qu'il y a de mauvais en paroles ou en actes craigne que la postérité ne le juge infâme³⁷⁸. Autrement dit, le non-oubli du passé sert une mémoire critique. C'est ici que l'on peut dire que la mémoire exemplaire dont on a parlé au début de notre chapitre sur *Misères* et *Princes* est une mémoire critique. Moins littérale mais en même temps moins mémoire de l'expérience ou de l'épreuve que mémoire des faits, la mémoire dans les deux derniers livres est une mémoire qui, parce qu'elle

³⁷⁷ « Le discours de l'analogie dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique », p.55.

³⁷⁸ Tacite, *Annales (I-III)*, Paris, Les Belles Lettres, texte traduit et établi par Henir Goelzer, 1963, chapitre LXV, p.159.

incorpore le passé et le dépasse, peut servir à l'avenir ou (et) au présent. Faire mémoire des autres histoires relativise l'histoire dans la mesure où celle-ci est replacée dans un contexte plus vaste, mais elle ne la relativise pas dans la mesure où il n'y a pas comparaison. L'absence ou le mauvais traitement que subit la comparaison dans *Les Tragiques* peut être attribué au fait que comparer, c'est en quelque sorte refuser à la chose d'être ce qu'elle est. De plus, la comparaison serait, comme l'expérience, de l'ordre du plus ou moins. Si donc d'Aubigné n'utilise guère la comparaison, c'est parce que l'analogie n'est pas utilisée comme une figure de style, mais pour argumenter et surtout pour nommer : l'analogie exprime le processus de désignation, processus qui est dévoilé dans l'acte de nommer.

Alors que la comparaison et l'allégorie mettent en relief l'écart entre le mot et la chose, d'Aubigné, en utilisant un discours de l'analogie, utilise un discours qui tente de redonner un Nom aux choses. Le discours prophétique donne accès au Nom, au langage divin ou sacré :

À l'inverse du Nom, le mot, *les mots des langues plurielles tentent, de l'extérieur, de dire la réalité, de se réapproprier les choses du monde dont ils sont littéralement tombés. [...] La vérité du langage de Noms n'est plus du tout dans ce contexte de se rendre adéquat à la choses visée. Ce que le langage de Noms vise et signifie n'est pas une réalité extérieure au langage [...]. Ce qu'il communique, ce n'est jamais que le caractère éminemment langagier des choses elles-mêmes et le caractère [...] « nommable » de l'homme, en un mot le fait que tout son être est dirigé vers et par cette nommabilité, en tant que pouvoir de donner Nom*³⁷⁹.

³⁷⁹Walter Benjamin, p.21. C'est B.Tackels qui souligne.

D'Aubigné prophète reçoit le pouvoir de nommer : « Le prophète domteur des lions indomptés / Le nomme en ses escrits l'escrit de verités » (V, 1255-1256). À partir des *Fers*, mais surtout dans les deux derniers livres, la restauration d'un langage plus authentique ou encore sacré provient du fait que d'Aubigné mort au monde renaît « [...] net de pollutions : / Ne sçavoir qu'un sçavoir, se sçavoir sans science / Pour consacrer à Dieu ses mains en innocence » (VI, 40-43). D'Aubigné, habité par Dieu, redevient innocent comme l'était Adam avant la chute. Le contenu libérateur du discours analogique, c'est, d'une part, la leçon que l'on peut tirer du passé et, d'autre part, la communication de l'essence spirituelle des choses, c'est-à-dire leur vérité. Parler un tel langage peut entraîner un sentiment de puissance (se prendre pour Dieu), mais ce sentiment ne l'est qu'en apparence, car dans « le langage de Noms, le prophète rend hommage à la grandeur de la création divine³⁸⁰».

Mort au monde, à nouveau innocent, plus enclin à rendre hommage à Dieu qu'aux rois, d'Aubigné apparaît de plus en plus détaché du monde. Dans *Jugement*, le lecteur encore présent n'est plus interpellé directement comme il l'était jusqu'alors. C'est comme si d'Aubigné, en se détachant du péché, en expiant sa faute et celle des autres, expiation qui est l'écriture des *Tragiques*, se détachait aussi de sa communauté, des autres; comme s'il renonçait à tout ce qui n'est pas Dieu; comme si vidé de lui-même, il devenait peut-être pas impersonnel, mais trans-personnel : un moi traversé par les autres, un moi qui accepte de mourir pour l'Autre et les autres. E. Lévinas appelle cette possession de soi par Dieu, qui n'est pas aliénation ou

³⁸⁰Walter Benjamin, p.21.

anéantissement de la liberté, « l'extra-ordinaire de la responsabilité³⁸¹ ». Ce surcroît de responsabilité envers l'autre transforme le témoignage de d'Aubigné en un témoignage prophétique.

5.5: Le témoignage prophétique

Lorsque Dieu, l'Extérieur, se fait Intérieur et s'introduit dans une âme pour y faire sa demeure, il le fait sans effraction de domicile (« Altération sans aliénation »³⁸²), mais aussi sans que l'âme puisse se dérober. Animée par Dieu, la parole du prophète n'est plus dans *Jugement*, comme elle l'était dans *Vengeances*, un discours qui rapporte les faits de Dieu, mais une parole inspirée : « l'inspiration ne saurait se confondre avec le don de belles paroles ou avec celui du chant³⁸³ ». Inspiré, le prophète, laisse parler son âme ou encore c'est l'âme à qui le souffle qui vient du dehors, le *pneuma*, souffle les paroles; inspiré, le témoignage n'est plus le témoignage d'une expérience, mais devient le témoignage de l'Infini. Ce témoignage ne se fait pas sous l'égide d'un dialogue, mais dans « la dissymétrie, dans l'inégalité foncière de la relation entre Dieu et l'être humain. L'Infini n'a de gloire qu'à travers l'approche de l'autre, par ma substitution à l'autre ou par mon expiation pour autrui³⁸⁴ ». D'Aubigné qui, comme Jésus, a pris sur lui la faute des pécheurs (ceux qui furent massacrés), témoigne dans *Jugement*

³⁸¹ *Dieu, la Mort et le Temps*, p.221.

³⁸² *Ibid.*, p. 220.

³⁸³ *Ibid.*, p.220.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.233.

pour le Père. Selon F. Lestringant, l'histoire de Jonas est ce qui permet à d'Aubigné de passer de témoin à prophète³⁸⁵. Comme on a essayé de le montrer tout au long de ce travail, le prophète est avant tout un témoin, non seulement parce qu'il peut être un martyr, mais aussi parce qu'en témoignant de Dieu, Dieu témoigne pour lui. Avant le jugement, d'Aubigné témoigne de Dieu; après, Dieu témoigne pour lui-même ou de lui-même à travers la voix du prophète. E. Lévinas remarque qu'il n'y a pas séparation de l'âme et du corps; l'arrachement à soi sous-entend un donner qui implique un corps « parce que donner jusqu'au bout, c'est donner le pain arraché à sa propre bouche³⁸⁶ ». Être prophète, ce n'est pas dire je vais prendre la croix, c'est prendre la croix.

5.5a: Le langage prophétique

La parole prophétique, parole qui fait ce qu'elle dit, ne contient aucune figure de rhétorique, elle n'est ni allégorie, ni symbole:

[...] Par la force concrète du mot, [elle met] à nu les choses, nudité qui est comme celle d'un immense visage qu'on voit et qu'on ne voit pas et qui, comme un visage, est lumière, l'absolu de la lumière, effrayante et ravissante, familière et insaisissable, immédiatement présente et infiniment étrangère, toujours à venir, toujours à découvrir et même à provoquer, quoique aussi lisible que peut l'être la nudité d'un visage humain : en ce sens seulement, figure³⁸⁷.

³⁸⁵F.Lestringant, *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques*, p.55.

³⁸⁶*Dieu, la Mort et le Temps*, p.221.

³⁸⁷*Le Livre à venir*, p.117.

La parole prophétique est sublime, c'est-à-dire tragique, car elle ne résout pas les contradictions, mais plutôt elle les accentue. Elle est « familière et insaisissable », « immédiatement présente et infiniment étrangère », puissante et sans pouvoir, obéissante et contestataire. Tragique aussi, car elle est lourde. Elle ne dit pas des choses agréables ou plaisantes. La pesanteur de cette parole est le signe de son authenticité, car « il ne s'agit pas de laisser parler son cœur, ni de dire ce qui plaît à la liberté de l'imagination. Imposée de Dehors, elle est le Dehors même, le poids et la souffrance du Dehors³⁸⁸ ». On doit tenir compte que la vocation prophétique de d'Aubigné est un procédé littéraire : dans la vie réelle, il ne s'est jamais fait passer pour un prophète³⁸⁹. D'Aubigné parle en riant de ses « apothéties » (*Aux lecteurs*, 7), prophéties qui sont déjà arrivées, qui ont déjà été réalisées. Mais si on peut interpréter la parole prophétique de d'Aubigné comme un procédé pour mieux persuader le lecteur, elle est aussi davantage: d'Aubigné a dévoué toute sa vie à la cause protestante, ce qui permet de rattacher sa parole au témoignage. Il n'est peut être pas prophète dans la vie, mais il a tout au long de sa vie témoigné de sa foi en Dieu.

³⁸⁸*Le Livre à venir*, p.113.

³⁸⁹Natalie Zemon Davis dans *Society and Culture in Early Modern France*, p.167-168, montre qu'il était fortement déconseillé de se faire passer pour un prophète, car il n'y avait aucune évidence dans la Bible qui pouvait inciter des individus particuliers à se sentir appelés ou élus. Ces remarques sous-entendent qu'il devait y avoir de nombreux individus qui, justement, se sentaient appelés pour dénoncer les scandales associés aux guerres de religion. Quoi qu'il en soit et comme on vient de le montrer, l'appel n'est pas réservé à des personnes particulières, mais il est lancé, selon E. Lévinas, à tout individu. Ce qui compte c'est la réponse: ce « me voici » dont on a parlé.

Lorsque, dans le texte, d'Aubigné devient véritable porte-parole des paroles de Dieu, sa parole manifeste cette pesanteur dont on vient de parler :

Voici les propres mots des organes de Dieu :
 « Vos flancs ressentiront le prix de vostre ouvrage,
 Car je vous frapperay d'espais aveuglemens,
 [...]
 Vermisseaux impuissans, vous m'avez fait la guerre,
 Vos mains ont chastié la famille de Dieu.
 O verges de mon peuple, et vous irez au feu.
 [...]
 Vous, sanglantes cités, Sodomes aveuglees,
 Qui, d'aveugles courroux contre Dieu desreglees,
 N'avez transi d'horreur aux visages transis,
 Puantes de la chair, du sang de mes occis» .
 (VII, 222-250)

Ces vers rappellent que la parole prophétique, parole du Dehors, est une parole osée qui ne mâche pas ses mots. Rien de clandestin dans l'attitude de d'Aubigné prophète. Écrits sous la dictée de Dieu, *Les Tragiques* ne revendiquent pas une révélation souterraine, mais sont écrits pour « à découvert montrer l'infection / avec sa puanteur et sa punition » (II, 1093-1094). D'une histoire de secrets qu'elle aurait pu être, l'histoire, celle des guerres, du massacre et du martyre, devient ainsi une histoire de la responsabilité. Et comme on vient de le voir, la responsabilité pour l'autre est une exigence qui s'accroît au fur et à mesure qu'on répond à l'appel lancé par Dieu.

Surcroît de responsabilité qui est exprimé à la fois envers ceux qui ont été persécutés et ceux qui furent les persécuteurs :

Je viens à vous, des deux fidelle messenger

**De la gehenne sans fin à qui ne veut changer
Et à qui m'entendra, comme Paul Ananie
Ambassadeur portant et la veuë et la vie ³⁹⁰.
(VII, 23-25)**

Pour les uns comme pour les autres, le surcroît de responsabilité est exprimé dans l'impossibilité de se taire, dans l'absence de choix, dans le jugement prononcé par le prophète, mais décidé par Dieu; il est aussi exprimé sous la forme du futur prophétique, c'est-à-dire un futur par-delà le futur, par-delà ce qui, pour le prophète, est à venir³⁹¹.

5.5b: Le témoignage comme révélation

Après le verdict, lorsque ceux qui sont sauvés sont séparés de ceux qui sont damnés, le témoignage devient synonyme de révélation, c'est-à-dire associé au discours apocalyptique. Il n'est plus narration de ce qui est vu, il n'est plus confession autobiographique, il n'est même plus un témoignage de Dieu; il est manifestation de l'Infini qui se glorifie à travers la voix du prophète. Il n'est plus une vérité dévoilée, mais une vérité témoignée ce que les vers suivants mettent en relief : « C'est fait, Dieu vient regner, de toute prophetie / Se void la periode à ce poinct accomplie» (VII, 663-664). Cette vérité est irréductible, et cela parce que la Gloire qui se glorifie n'est pas un phénomène, elle ne peut pas être représentée : « elle vient d'un passé [...]

³⁹⁰Le nom, Paul Ananie, est en fait celui de Francesco Spiera qui, ayant adhéré à la Réforme, fut dénoncé à l'Inquisition en 1547, abjura sa foi publiquement et s'en repentit jusqu'à sa mort. Voir les notes qui suivent le texte dans l'édition d'H. Weber et de M. Soulié.

³⁹¹On a emprunté cette idée à E. Lévinas dans *Entre Nous*, p.180.

réfractaire à la représentation [qui] n'a jamais laissé la marque d'un commencement³⁹²». Dieu en témoignant à travers le prophète fait de celui-ci un ambassadeur. Celui qui est envoyé pour révéler devient comme celui qui l'envoie, et c'est ainsi que le témoin est élevé à la position de juge³⁹³. Lorsque d'Aubigné s'associe à Jésus-Christ (VII, 81), il élève sa fonction de témoin à celle de juge :

Condui, très saint Esprit, en cet endroit ma bouche
 Que par la passion plus exprés je ne touche
 Que ne permet ta regle, et que, juge leger,
 Je n'attire sur moi jugement pour juger.
 Je n'annoncerai donc que ce que tu annonces;
 Mais je prononce autant comme ta loy prononce.
 (VII, 803- 808)

Comme Jésus donc, d'Aubigné se présente comme le témoin par excellence: sur terre, un témoin; au ciel, un juge-témoin; celui qui témoigne pour Dieu et pour qui Dieu témoigne. P. Ricœur rejoint E. Lévinas dans la mesure où, pour lui aussi, la perspective du grand jugement dernier indique un

³⁹²*Dieu, la Mort et le Temps*, p.225.

³⁹³Paul Ricœur, dans *Essays on Biblical Interpretation*, écrit que les mots prononcés par Jésus – « Pour moi témoigne aussi le père qui m'a envoyé » – s'inscrivent dans une perspective différente si on les replace dans le contexte d'un grand procès, celui du jugement dernier. La fonction du témoin s'élève au niveau de celle du Juge de la Fin. On reproduit ici le texte de P. Ricœur : « It is in the framework of a great trial that the witness is also emissary: the one sent is like the one who sends; he has all authority of a plenipotentiary. We then understand the insistence to recall the rabbinic rule of two witnesses. Placed in the perspective of the great trial, the declaration: « The works testify of me that the Father has sent me » takes on a new perspective. The Christ is witness par excellence because he evokes the « crisis », the judgment on the works of the world : « I testify of it that it works are evil (John 7:7) ». The function of the witness rises to the level of that of Judge of the End », p.141.

témoignage intérieur³⁹⁴, un témoignage de l'âme habitée par le Saint-Esprit, c'est-à-dire un témoignage où Dieu se révèle et révèle sa vérité. Cette révélation, qui se manifeste au moment où Jésus, défenseur des hommes sur terre, devient au ciel leur juge, s'appelle aussi retournement.

5.5c: Le jugement après le verdict

Après le verdict, l'histoire est complètement retournée ou renversée: ceux qui ont péché souffriront sans fin, car Dieu ne détruira pas les corps des persécuteurs lorsqu'il les enverra brûler mais « les gardera entiers en sa vengeance » (VII, 999); ceux qui auront souffert pourront contempler la face de Dieu et « seront vestus de splendeur éternelle » (VII, 1064); ceux qui avaient pris la tragédie pour un drame deviennent les « héros » de leur propre tragédie. À ce moment de l'histoire, le lecteur devrait ressentir de l'horreur et de la pitié pour ces corps qui brûlent sans fin mais demeurent entiers, comme le foie de Prométhée qui est régénéré dès que dévoré. Pour les autres, les victimes, la tragédie ne devient pas un drame, car d'Aubigné n'en fait pas des spectateurs. Le seul spectacle auquel ils assistent, c'est « Au contempler de Dieu » (VII, 1087). Contemplation qui manifeste la bénédiction divine, soit aussi le pardon de Dieu. Aux autres, ceux qui ne se sont pas repentis ou qui n'ont pas changé, Dieu donne un châtiment éternel. La présence de ce châtiment pose la question de sa nécessité.

³⁹⁴*Essays on Biblical Interpretation*, p.141.

5.5d: *Les Tragiques*: un châtement et un pardon

Au XVI^e siècle, le droit à la vengeance faisait partie du code de l'honneur d'une société hiérarchique et guerrière. Ce droit qui est fondé sur la réciprocité et qui est plus qu'une satisfaction meurtrière – le sang pour le sang – provient

de la nécessité intérieure de la victime, et en cas de meurtre, de ses proches qui réclament la restitution d'une identité perdue. Exigeant la même mesure de justice pour l'assassin, ils le situent sur le même pied d'égalité avec la victime en lui reconnaissant donc sa qualité de personne et sa dignité. Une valeur égale à la valeur du disparu. Vu sous cet angle la mise à mort de l'assassin ne nie aucunement la dignité de sa personne³⁹⁵.

La nécessité de venger est provoquée parce qu'il y a eu atteinte à l'honneur, atteinte au « caractère absolument intouchable de la chair et du sang³⁹⁶». Le droit à la vengeance permet de restaurer l'identité des victimes, leur honneur et leur dignité humaine. Est-il possible de dire que la vengeance est une forme de justice? Il semble que non, car la vengeance entraîne un cycle infernal. C'est ainsi que, peu à peu, à l'honneur comme revendication d'un privilège d'une violence légitimée se substitue au XVI^e siècle l'idée que l'on peut maintenir (ou rester fidèle à) son honneur par les mots seulement³⁹⁷. *Les Tragiques* sont un acte de vengeance : vengeance

³⁹⁵*Esthétique de la violence*, p.113.

³⁹⁶*Origine du drame baroque allemand*, p.88.

³⁹⁷Pour ces idées nous avons consulté Kristen B. Neuschel, *Word of Honor, Interpreting Noble Culture in Sixteenth-Century France*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989, p.186-210. Nous avons aussi tenu compte du texte de Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, p.247-269.

par l'écriture de ceux qui ont fait l'histoire mais qui en seront (l'histoire est écrite au présent) ou en ont été exclus. On se souvient que, dans *Princes*, d'Aubigné refuse de donner aux mignons un nom, une histoire. C'est surtout dans *Vengeances* que le poète souligne son acte de vengeance : « Ce ver sentit le vers » (v. 837), et « Espagnol Triomphant, Dieu vengeur à sa gloire / Peindra de vers ton corps, de mes vers ta memoire » (v. 865-866).

La vengeance de d'Aubigné, son châtement, c'est de sacrer à la mémoire une histoire dans laquelle les vainqueurs ne pourront pas oublier les vaincus pour lesquels le poète a créé tout au long de son texte l'espace nécessaire où ils puissent (re)trouver leur identité et leur honneur. D'où la nécessité de publier ce texte inspiré, même sans le soutien d'un roi. Non légitimé par une autorité royale, il l'était par Dieu. En agissant ainsi, d'Aubigné s'acquitte-t-il de la dette que lui avait transmise son père, de sa dette envers les massacrés, les martyrs et les morts? Est-ce qu'il s'acquitte de sa dette envers Dieu? À ces questions, on peut répondre que si la vengeance est ce qui permet d'assurer dans le sang la solidarité avec les morts, *Les Tragiques* sont le lieu qui manifeste cette solidarité. D'Aubigné écrit un texte qui le lie aux morts. Jusqu'au moment de l'extase, il utilise le « nous ». La vengeance est la réaction humaine devant le crime. *Les Tragiques* sont un acte de vengeance de la part du soldat, du poète qui a été trahi par son roi. Mais devant Dieu et les persécutés, ce texte est plus un acte d'expiation, de réparation, un acte de repentir.

Dans *Jugement*, les massacrés, les pécheurs sont pardonnés par Dieu. Le pardon signifie la possibilité d'entrer en relation avec Dieu. Désormais, ceux qui sont pardonnés n'ont plus peur de Dieu, ils le craignent : « Donne

aux foibles agneaux la salutaire crainte/La crainte, et non la peur, rende la peur esteinte » (VII, 5-6). La peur, au contraire de la crainte, n'est pas ambivalente. Seule la crainte, qui à la fois attire et repousse (la peur repousse seulement), permet de reconnaître le caractère sublime de Dieu (ou de la nature)³⁹⁸. Le pardon fait prendre conscience du pouvoir de celui qui le donne et de son immense compassion : en pardonnant aux pécheurs, en les glorifiant, Dieu supprime les actes du passé. Seul à pouvoir pardonner et punir ce qui est impardonnable, Il empêche ainsi que les pécheurs demeurent victimes des conséquences de leurs actions et que leurs fautes demeurent « suspendues comme l'épée de Damoclès au-dessus de chaque génération nouvelle³⁹⁹ ». La grâce du pardon signifie la possibilité accordée aux protestants pécheurs de réintégrer la communauté des Élus :

On s'enquiert si le frere y connoistra le frere,
 La mere son enfant et la fille son pere,
 La femme le mari: l'oubliance en effect
 Ne diminuera point un estat si parfaict.
 (VII, 1107-1109)

Le pardon permet de rétablir l'ordre et d'unifier la communauté protestante en un tout organisé hiérarchiquement : « la femme, le mari; la fille son pere », ainsi qu'horizontalement : « le frere y connoistra le frere ». La communauté mystique sera organisée selon la place que l'on tient ou le rôle que l'on joue. Surtout, ce passé pardonné signale la possibilité de donner à la postérité protestante un avenir, un futur, car le pardon met fin au cycle infernal de la vengeance, et ce faisant libère le présent et le futur.

³⁹⁸Voir la partie sur « Le sublime » dans le chapitre trois de ce travail, p.103.

³⁹⁹*Condition de l'homme moderne*, p.306.

On peut commencer à neuf tout en se souvenant du passé. Est-ce pour cette raison que de nombreux critiques ont interprété les deux derniers livres comme un appel à la résistance, une incitation à continuer à se battre pour la foi? Pour les protestants, le passé pardonné implique la possibilité d'action. Pour les autres, les persécuteurs, l'absence de pardon de la part de Dieu met en relief une répétition infernale. Pour les non pardonnés, le futur est leur passé. La mort pour eux n'accomplit rien; elle n'est pas le sacrifice tragique qui annonce des contenus nouveaux, mais une répétition sans fin. Cependant, si la mort n'est pas rédemptrice pour ces derniers, cela ne veut pas dire que l'histoire de d'Aubigné ne l'est pas.

Au « vain lecteur » (VI, 74), comme aux lecteurs, « enfans de verité » (VI, 1108), *Les Tragiques*, et en particulier *Jugement* grâce à la vision apocalyptique, décapent l'histoire : ce que les vainqueurs de l'histoire ne voulaient pas voir – les morts, les horreurs de la guerre, le cannibalisme – l'histoire révélée l'étale à la vue. La vision apocalyptique est libératrice, car elle force ceux qui ne voient pas ou n'entendent pas les marginalisés, les opprimés, les victimes à les voir et à les entendre. Elle invite à porter attention à ce qui se passe autour de soi. Elle est aussi libératrice pour les victimes pour lesquelles elle témoigne qu'il n'y pas à perdre l'espoir, car personne ne peut déposséder quelqu'un de sa mémoire. Pour eux, l'histoire indique que tant qu'il restera un survivant d'un désastre, il sera possible d'écrire une histoire d'où la vérité ne sera pas exclue. Pour les autres, elle est un avertissement : tant qu'il restera un survivant pour raconter l'histoire, il sera possible d'interrompre l'histoire officielle. À la fin, d'Aubigné s'interrompt lui-même : « Chetif, je ne puis plus approcher de mon oeil / L'oeil du ciel » (VII, 1209-1210). L'interruption au lieu de

refermer « expose à nouveau la singularité à sa limite, [...] à l'autre singularité⁴⁰⁰», c'est-à-dire à Dieu.

5.6: Le témoignage comme gloire de l'Infini qui se glorifie

À la fin, vidé de soi, arraché à soi, fissuré, d'Aubigné se « pasme au giron de son Dieu » (VII, 1218). L'union avec Dieu n'est pas confusion, mais interaction et relation : « Je suis dans le Père et le Père est en moi, dit Jésus⁴⁰¹». On nomme l'extase mystique de la fin béatifique, car elle est plus radicale que la vision extatique des *Fers*. Elle est pure contemplation; il n'y a pas injonction de retourner sur terre pour raconter l'histoire même si c'est sous-entendu. En fait, cette injonction appartient désormais au lecteur. C'est à ce moment que l'on peut considérer d'Aubigné comme véritablement mort à lui-même, mort au monde :

Mes sens n'ont plus de sens, l'esprit de moy s'envole,
 Le coeur ravi se taist, ma bouche est sans parole:
 Tout meurt, l'ame s'enfuit et reprenant son lieu
 Exstatique se pasme au giron de son Dieu
 (VII, 1215-1218)

La mort à soi de d'Aubigné serait ce qui, à nouveau, dévoile la réponse qu'il fait à Dieu : « La gloire de l'Infini se glorifie par la sortie du sujet hors des coins sombres de son quant-à-soi [...] ⁴⁰²», et cette sortie rappelle que Dieu a besoin des hommes pour se loger et qu'il ne peut le faire qu'à la

⁴⁰⁰*La Communauté désœuvrée*, p.152.

⁴⁰¹St Jean, 7:29.

⁴⁰²*Dieu, la Mort et le Temps*, p.228.

condition de se soumettre totalement à lui et d'oublier tout ce qui relève de soi. Mort à lui-même, d'Aubigné est en relation avec Dieu, mais l'est-il encore avec les autres ou avec son histoire? On note qu'on passe à la fin du « nous » au « je ». C'est comme si la mort à soi ou la relation à Dieu imposait que l'on mette entre soi et le monde « a cloud of forgetting » (un nuage d'«oubliance», dirait d'Aubigné) :

Just as the « cloud of unknowing » is above you, between you and God, so you must put a « cloud of forgetting » below you, between you and all creation. [...] Everything, without exception, must be removed, hidden under the cloud of forgetting⁴⁰³.

C'est comme si, à la fin, d'Aubigné laissait derrière lui à la fois la mémoire, le corps, les sens et l'histoire. Dans la vision béatifique, l'âme n'a pas besoin du corps ou de la mémoire pour savoir puisqu'en présence de la mémoire absolue qu'est Dieu, on reçoit de lui « Un sçavoir tout divin surpassant la memoire » (VII, 1120), surtout que dans cette vision « [...] l'oubliance en effect / Ne diminuera point un estat si parfait » (VII, 1109-1110). La mémoire, le corps, l'histoire et les autres sont transcendés:

Les apostres ravis en l'esclair de la nuë
 Ne jettoyent plus ça bas ni memoire, ni veuë
 Femmes, parens, amis n'estoyent pas en oubli
 Mais n'estoyent rien au prix de l'estat annobli.
 (VII, 1159-1162)

« L'estat annobli » qui permet une vision béatifique, soit encore de puiser « la lumiere à sa premiere source » (VII, 1168), c'est la résurrection des corps:

⁴⁰³*The Cloud of Unknowing*, London, Halcyon Backhouse, 1985, p.28.

Rejouissez-vous donc, ô ames celestes;
 Car vous vous referez de vos piteuses restes;
 [...]
 Pour aux corps préparés du haut du ciel descendre,
 Vous les cerchastes lors: ore, ils vous chercheront,
 Ces corps par vous aimez encor vous aimeront.
 Vous vous fistes mortels pour vos pauvres femelles,
 Elles s'en vont pour vous et par vous immortelles.
 (VII, 651-660)

La résurrection, c'est l'affirmation à la fois du corps historique et singulier qui, devenu un corps glorifié, transcende les conditions historiques et les réaffirme. En parlant des corps, d'Aubigné écrit : « Vous les cerchastes lors : ore, ils vous chercheront ». La fin signale à la fois la mort et la résurrection de l'histoire, son immortalité. En transcendant les genres, elle est devenue une histoire sacrée. La fin signale aussi la mort et la résurrection de d'Aubigné, car le Bouc du désert écrira désormais sous son véritable nom:

L'essence de « qui » est quelqu'un ne commence à exister que lorsque la vie s'en va, ne laissant rien derrière elle qu'une histoire. Par conséquent, quiconque vise consciemment à être « essentiel », à laisser une histoire et une identité qui lui procureront une « gloire immortelle » doit non seulement risquer sa vie mais, [...] choisir expressément une vie brève, une mort prématurée ⁴⁰⁴.

L'histoire n'est immortalisée que parce que d'Aubigné a sauvé de la mort ceux qui sont morts; il les a sortis de l'oubli de la mort. À la fin d'Aubigné se tait et le témoignage doit s'entendre comme une manifestation qui n'est pas une présence, ni la représentation d'une présence, mais comme l'éclatement de l'expérience en témoignage, comme

⁴⁰⁴ *Condition de l'homme moderne*, p.252.

témoignage de l'Infini, [...] témoignage qui ne thématise pas ce dont il témoigne et dont la vérité n'est pas vérité de représentation, n'est pas évidence. L'Infini n'apparaît pas à celui qui en témoigne. C'est au contraire le témoignage qui appartient à la gloire de l'Infini ⁴⁰⁵.

C'est par la voix du témoin que Dieu qui humilie la bouche exhorte le Verbe pour reprendre les vers de M. Rilke⁴⁰⁶. D'Aubigné se tait car, dans la vision béatifique, Dieu, qui se témoigne comme expérience, ne peut pas être thématisé, ni être dit, ni même être contemplé : « [...] je ne puis plus supporter le soleil » (VII, 1210). Désormais, le futur du texte inscrit dans le futur prophétique repose dans le lecteur. Comme si, en se taisant, d'Aubigné faisait du lecteur un survivant, celui qui doit à son tour témoigner de l'histoire.

⁴⁰⁵ *Dieu, la Mort et le Temps*, p.228-235.

⁴⁰⁶ Cité au début de ce chapitre, p.257.

CONCLUSION

La critique actuelle des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné est souvent rebelle à une lecture générique de ce texte qui efface et nie la généricité dont il semble relever. Pour de nombreux critiques, les genres littéraires traditionnels n'arrivent pas, dans leur formulation traditionnelle, à décrire la complexité et la singularité des *Tragiques*. Plutôt que de renoncer à une analyse générique, nous avons entrepris ce travail en nous demandant s'il était possible d'intégrer et d'unifier la pluralité des genres sous la catégorie du témoignage. Nous avons tenté de saisir cette notion en travaillant les rapports complexes des différentes formes et des matériaux (thème, image). De notre étude, nous aimerions souligner que le témoignage, relié à une expérience singulière, guidé par les intentions de l'auteur et donc soumis à une fin, se métamorphose selon le contenu qu'on y met. La forme fuyante et fluide du témoignage signifie qu'il appelle des éléments de définition particuliers. Pour cette raison, nous avons pratiqué une lecture croisée à l'écoute à la fois du texte lui-même, des critiques de d'Aubigné et appuyée sur des analyses théoriques et génériques.

L'étude de l'épopée et de la tragédie selon la perspective aristotélicienne et l'étude du drame selon la perspective benjaminienne de l'allégorie ont permis d'exploiter une notion du témoignage qui ne se rapporte pas seulement à un vocabulaire propre à la scène judiciaire, qui n'est donc pas simplement un rapport de choses vues, vécues ou entendues. En étudiant les nombreuses dimensions à l'œuvre dans le texte de d'Aubigné

(narrative, historique, documentaire, tragique, allégorique), nous nous sommes aperçu que le témoignage est un genre hybride qui comporte une grande part de subjectivité. Le vocabulaire utilisé pour désigner ce que signifie un témoignage est prolifique mais cette prolifération ne relève pas d'un flou terminologique : elle signale diverses solutions pour poétiser cette notion. Toutes ces dimensions, combinées à l'intérieur de différents genres, permettent d'accéder au regard multiple que requiert une expérience à la fois singulière et collective et de restituer la matière diverse des manifestations des guerres, du martyre et du massacre. Le témoignage n'est pas seulement capable de faire entendre et d'exprimer une expérience singulière, il est aussi capable de la transfigurer. Il ne constitue pas une unique réalité, mais une seule réalité vraie. Afin d'élargir nos éléments de définition, nous avons aussi élaboré un modèle du témoignage sur la base des travaux de Paul Ricœur et d'Emmanuel Lévinas qui montrent comment cette forme touche à l'identité et à la responsabilité. Les travaux de P. Ricœur ont permis de tenir compte de l'importance et de la nécessité de sauvegarder son identité alors que ceux d'E. Lévinas ont permis d'apprécier comment le témoignage, en devenant une profession de foi, libère d'une obsession identitaire, car il introduit une altération de l'identité. Nous avons donc essayé de faire ressortir en quoi consiste la singularité du témoignage tout en apportant quelques éléments de théorie en vue d'alimenter une réflexion poétique et éthique de cette notion.

*

Dans un témoignage, la nécessité d'entrecroiser les genres et de les faire entrer en relation les uns avec les autres provient de la nécessité de

répondre aux questions que pose la transmission de l'événement. Ainsi l'analyse du drame, de la tragédie et de l'épopée a fait ressortir l'importance d'un public hétérogène. Parce que d'Aubigné s'adresse à un public divisé, nous avons étudié le rôle que jouent l'écrit et l'oral dans un témoignage. Les interpolations – écrit dans l'oral ou vice versa, drame dans la tragédie ou tragédie dans l'épopée – illustrent bien la dissolution des limites que ce soit au niveau des genres ou entre réalité et fiction. Mais cette dissolution ne veut pas dire confusion, car manipulée par d'Aubigné, elle est une redistribution des genres. Autrement dit, si d'Aubigné met en scène une certaine confusion, c'est pour mieux exprimer comment il redistribue les genres, leur donne des accents qu'ils ne possèdent pas traditionnellement (la tragédie dans *Les Tragiques* est modelée sur la tragédie grecque mais l'accent est chrétien; le drame selon la perspective benjaminienne est ce qui remplace la tragédie classique grecque mais d'Aubigné met l'accent sur le côté païen du drame).

Dans le drame, spectacle qui ne requiert aucune participation active de la part du spectateur, le public confond la réalité avec l'illusion, l'être avec l'apparence, le jeu avec la vie, alors que dans la tragédie où les acteurs sont aussi spectateurs, l'effet cathartique force à ne pas être sourd à ce que l'on entend et à voir ce que l'on ne veut pas voir. L'effet cathartique transforme l'acte de témoignage en un devoir moralement nécessaire, car cet effet permet une connaissance de l'événement par l'épreuve, c'est-à-dire par l'identification. Pour les personnages du texte comme pour le témoin, cette connaissance est celle, ultime, de la mort. Pour le lecteur, elle implique une confrontation directe avec un texte dont le caractère lacunaire et l'opacité exigent une approche respectueuse et une démarche progressive : d'abord

se soumettre au texte, s'y perdre, revenir en arrière avant de tenter de comprendre d'emblée ce qui est communiqué. C'est en partie pour cette raison que nous n'avons pas choisi une lecture linéaire des *Tragiques*, mais une lecture qui débute au milieu. Cette activité de déchiffrement de la part du lecteur rejoint celle qui est imposée au témoin, personne réelle, qui, jour après jour, s'efforce de déchiffrer, de faire sens de ce qui lui arrive et arrive aux autres. Notre étude de l'épopée nous a permis de signaler l'incertitude quotidienne présente dans le témoignage, ce que les retouches et les corrections de d'Aubigné mettent en relief. Cependant, la fiction permet de dépasser une temporalité ancrée dans les aléas du présent. Le décalage temporel entre le temps des événements et le temps de l'écriture est souligné grâce à la présence d'une perspective céleste (perspective allégorique) laquelle favorise une perspective sélective et réflexive. Notre analyse générique a dévoilé que la tragédie offre un futur plein de promesse, que l'épopée implique une continuité entre présent et passé, et que le drame est une répétition infernale du présent. Ces trois temporalités sont les unes et les autres également nécessaires au témoignage, car elles sont également réelles. Ensemble, elles ordonnent une réalité qui n'est pas unique, qui peut être partagée par tous, c'est-à-dire une seule réalité vraie.

Dans le drame, la confusion qui engendre une certaine mélancolie aboutit à l'impuissance, elle empêche d'agir, alors que, dans la tragédie et l'épopée, le temps est créatif : il permet de réagir aux événements. Ces deux genres font ressortir que si, on est fils du passé qui nous engendre (*Les Tragiques*), on est aussi père du passé qu'on se crée car, on l'a vu, d'Aubigné, père de son texte, redéploie le réel. Il ne le fait pas pour l'embellir, mais pour l'authentifier ou le préciser ce qu'il fait au moyen d'un

langage métaphorique qui consiste à exposer en images des pensées. Les métaphores dans *Les Tragiques* ne sont jamais ornementales, car elles servent toujours à dire et à raconter quelque chose qui s'est réellement passé. Mais comment l'histoire est-elle authentifiée? L'est-elle à cause de la présence du témoin? Celui-ci est-il toujours une personne réelle et jamais une personne fictive? Ou est-elle authentifiée parce que le témoin est celui qui dit non pas : « je me porte garant[e] que cela s'est passé ainsi. [Mais celui qui dit] : je me porte garant[e] que cette histoire appartient à celui qui vous l'a racontée [...] »⁴⁰⁷. Ou bien encore l'est-elle grâce au principe de répétition, de réitération? La répétition joue un rôle prépondérant dans le témoignage dans lequel la même histoire est jouée et rejouée dans des formes différentes et à partir de différentes perspectives (terrestre, céleste) ce qui implique aussi prendre des rôles différents. D'Aubigné, poète, soldat et témoin, se transmue tantôt en prophète, tantôt en spectateur, tantôt en écrivain. Nous avons regroupé ces rôles sous la notion de témoin laquelle permet de rassembler une communauté dans laquelle le « nous » est un pluriel singulier.

Réitérer la même histoire afin de ne pas oublier ce qui est arrivé, afin de transmettre le passé et afin de sauvegarder son identité. À cette fin, on a constaté l'importance de redonner aux victimes, à ceux qui sont morts, un espace où ils peuvent s'exprimer, se narrer et conférer à leurs propres histoires leurs propres significations. Dans *Les Tragiques*, on entend des voix singulières, on lit des histoires particulières. Ensemble ces voix et ces histoires singulières font ressortir une histoire semblable, quelque chose

⁴⁰⁷*La Fidélité aux choses, pour une perspective benjaminienne*, p.187.

d'en-commun. Le témoignage exprime la singularité de l'expérience, mais lui-même ne devient singulier que grâce à l'accumulation d'histoires particulières. De même, le témoin est une voix singulière, mais celle-ci ne l'est que parce qu'elle contient toutes les voix singulières de la communauté. On a remarqué que les différents rôles que d'Aubigné prenait étaient des rôles avec lesquels chacun en particulier pouvait s'identifier. D'où l'hétérogénéité présente dans le témoignage puisque si le témoin parle au nom (ou pour les) des autres, jamais il ne se substitue à eux. Lié à la notion de communauté, le témoignage rassemble, assemble, met en-commun des cas particuliers, des instants particuliers, bref, tout ce qui de l'histoire serait resté caché, éparpillé et oublié. Il annexe tous les éléments susceptibles de colmater les brèches de l'histoire. À la fin, *Les Tragiques* parviennent à rassembler fictivement une communauté, comme si le témoignage appelait la fiction comme tactique de survie. C'est un peu comme si d'Aubigné s'était comporté en scribe ou en copiste et avait rassemblé, en une seule histoire, différents témoignages. *Les Tragiques* seraient le témoignage par excellence, c'est-à-dire un texte qui témoigne pour ceux qui ont fait l'histoire et ces derniers, en retour, témoignent pour le texte qui les raconte. La mise en-commun des histoires particulières, en révélant quelque chose de plus universel, nous a amené à la notion d'une histoire exemplaire qui puisse trouver écho chez le lecteur ou le spectateur.

La nécessité de pardonner le passé est liée au problème de se souvenir, ainsi que, paradoxalement, à la nécessité de s'arracher à la douleur causée par ce même souvenir. Elle est donc liée au problème de la mémoire, à la nécessité de ne pas oublier. Ce n'est que lorsqu'on ne vit plus le présent comme une continuité du passé, c'est-à-dire qu'on ne le vit plus comme s'il

était encore un passé, mais comme semblable ou analogue au passé, qu'il y a pardon. À partir de ce moment, il devient possible de vivre le présent non plus comme une répétition qui duplique, mais comme une répétition qui réplique, comme réponse à ce qui arrive. D'Aubigné répond à l'appel de Dieu, aux événements une fois que son propre passé est pardonné. *Les Tragiques* représentent sa réponse. Lorsque le passé devient un principe d'action pour le présent, l'histoire devient un *exemplum*. Elle cesse d'être privée, elle cesse d'appartenir à un petit groupe, elle entre dans la sphère publique et devient quelque chose de mémorable et dont on peut tirer une leçon. M. Proust a montré dans ses romans que la seule façon de profiter d'une leçon du passé consistait à ne pas rester dans le particulier mais à s'élever jusqu'au niveau général afin de ne pas réagir devant une expérience nouvelle comme si elle était sans précédent. Dans *Vengeances*, le récit des événements est soumis au tribunal de l'Histoire afin que justice soit rendue. L'offense particulière, généralisée, est ainsi jugée plus impartialement.

Dans *Les Tragiques*, ce n'est pas tant la perspective céleste qui permet de faire de l'histoire un exemple que son retournement. Les deux derniers livres montrent que les vainqueurs deviennent à leur tour les victimes, que ceux qui font souffrir deviendront ceux qui souffrent. Le retournement est lié à l'allégorie dont la structure dialectique et double permet de parler du caractère rédempteur de l'histoire. Si donc l'entrecroisement de différents genres est nécessaire pour montrer que le témoignage s'adresse à un public hétérogène, l'allégorie, de son côté, est nécessaire pour apporter non pas une synthèse à l'histoire, mais une clôture. Elle permet de la conclure. Ce serait pour cette raison que *Les Tragiques* sont le témoignage par excellence, c'est-à-dire l'exemple ou le modèle parfait de ce que peut signifier un témoignage.

Ils ne représentent pas seulement l'histoire à venir, mais aussi l'histoire restituée à partir d'une accumulation de récits ou de témoignages. Ils représentent au présent l'avenir. Cette restitution est rédemptrice et libératrice.

En adoptant tout au long de notre travail une perspective benjaminaise de l'allégorie, nous avons pu considérer l'histoire comme un témoignage, c'est-à-dire comme quelque chose composé de morceaux, de fragments, de contradictions, quelque chose donc qui ne peut pas suivre une évolution linéaire. L'allégorie détrône la représentation de l'histoire telle que la donnent les vainqueurs; elle défigure ou exagère la réalité pour mieux lui arracher son masque de mensonges, de puanteur (II, 1094). Paradoxalement, elle est elle-même mensonge. En admettant qu'elle soit fiction, en niant la réalité de ce qu'elle raconte, elle permet le retournement de l'histoire. Dans l'allégorie, le témoin voit ce qu'il invente et le rapporte. C'est de cette manière que le récit apparaît inspiré, redevable à une expérience intérieure, à la foi. Non pas que la foi est détachée du contexte, car le récit continue à être un témoignage de l'expérience du désastre (le massacre de la Saint-Barthélemy et le martyre), mais cette expérience qui admet la réalité de la perte est intégrée dans le présent. L'allégorie libère le récit des vainqueurs de ses mensonges et délivre de l'oubli les vaincus. Cette remarque pose la question du témoignage comme mythe. L'épopée traditionnelle était, on peut dire, un acte de témoignage dans lequel l'histoire devenait le récit d'un fondement, un mythe. *Les Tragiques* n'ont pas fondé de communauté. Est-ce parce qu'ils témoignent d'une communauté de morts? Peut-on dire que l'imprimerie autant que les événements est à blâmer? L'imprimerie implique la difficulté de rassembler un peuple. Peut-

on donc considérer *Les Tragiques* comme un des premiers témoignages modernes? Écriture, l'allégorie est une forme de résistance, un moyen de demeurer vigilant contre la possibilité de disparaître de la mémoire du monde. Peut-on dire que le témoignage est une forme compensatoire?

L'écriture d'un témoignage est une activité insolite à la condition présente (guerres, massacre) si on dit que le désastre implique une préoccupation matérielle de survie, mais tout à fait appropriée à la condition présente si on dit que la perte des siens entraîne un désir plus spirituel ou poétique de survie. Est-ce que la forme compensatrice ajoute au caractère rédempteur du témoignage? Peut-on ranger le témoignage dans la catégorie des récits qui appartiennent à un « récit palimpseste » que S. Rusdhie décrit comme un récit hanté par le fantôme d'une histoire qui aurait pu être? ⁴⁰⁸ Le retournement indique cette possibilité : *Les Tragiques* auraient pu être le récit de la fondation historique d'un peuple. Cette remarque soulève quelques questions : l'écriture du témoignage appartient-elle seulement aux victimes de l'histoire? Par exemple, pourrait-on considérer *Les Châtiments* de Victor Hugo, texte écrit en exil et inspiré par celui de d'Aubigné, comme un témoignage? La qualité du témoin est celle d'un être à ou sur la limite. Peut-on dire que les vainqueurs ne sont jamais à l'extérieur, mais à l'intérieur de l'histoire? Cette situation à la limite qui est celle du témoin implique la possibilité d'être impartial, de blâmer autant les uns que les autres, ou encore elle permet, comme on l'a vu, d'incorporer toute l'histoire. Le témoignage ne soustrait pas, il intègre. Est-il plus facile d'intégrer si on

⁴⁰⁸Cité dans l'article par Christine Brooke-Rose, « Palimpsest History », dans *Interpretation and Overinterpretation*, Edited by Stefan Collini, Cambridge (England), Cambridge University Press, 1992, p.125-138.

est victime plutôt que vainqueur? Ces questions qui prolongent notre étude permettent de constater que la clôture de l'histoire dans *Les Tragiques* n'empêche pas le témoignage d'être un processus, un devenir. Pour d'Aubigné, l'histoire restituée est terminée. Pour le lecteur, elle ne fait que commencer. Moyen de faire face à la perte, *Les Tragiques* sont la revanche symbolique de d'Aubigné devant la souffrance des siens et devant des événements qui auraient pu être interprétés différemment. Ayant répondu à l'injonction de l'ange, à l'appel de Dieu et aux événements, d'Aubigné est désormais libre. A-t-il pardonné à l'histoire? À cette question, on peut répondre positivement. Ayant rompu avec la loi du silence, ayant vengé les siens, ayant accepté d'être celui dont la parole sera celle qui fait mémoire, il semble avoir payé sa dette de survivant, car il rompt avec son texte :

Va Livre, tu n'es que trop beau
 Pour estre né dans le tombeau
 Duquel mon exil te delivre;
 Seul pour nous deux je veux perir:
 Commence, mon enfant, à vivre
 Quand ton pere s'en va mourir.
 Encores vivrai-je par toi.

(*Préface*, 1-7)

Pour un témoin, rompre avec le texte, c'est rompre avec la dette et cette double rupture est libératrice puisque d'Aubigné écrira désormais sous son propre nom. L'histoire n'est pas terminée, elle commence tout juste à vivre (« commence, mon enfant, à vivre »), mais la dette abolie ouvre à la possibilité d'enfanter un présent libéré du passé. Rompre avec le texte, c'est, en remettant l'histoire entre les mains du lecteur, lui remettre sa propre histoire et l'obliger à la transmettre à son tour. Le témoignage plus que tout autre texte endette et oblige, mais cette obligation est libératrice puisque le

récit, en racontant comment dans la détresse « une intrigue se noua entre un monde blessant et une vie humaine, comment des acteurs [...] jouèrent au grand jeu du monde », comment dans l'amertume ou dans le dégrisement, ils révèrent d'héroïsmes ambigus⁴⁰⁹, raconte comment garder une raison de vivre et tenter de donner un sens à l'existence.

⁴⁰⁹*Point de passage*, p.80.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

Agrippa d'Aubigné; *Les Tragiques* dans les *Œuvres* éditées par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p.1 à 243.

Agrippa d'Aubigné; *Les Tragiques*, édition de Frank Lestringant, Paris, Gallimard, 1995.

Agrippa d'Aubigné; *Du Devoir Mutuel des Roys et des Subjects*, dans *Œuvres*, éditées par H. Weber, J. Bailbé et M. Soulié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 467 à 489.

Agrippa d'Aubigné; *Méditations sur les Pseaumes*, dans *Œuvres*, éditées par H. Weber, J. Bailbé et M. Soulié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 493 à 572.

Agrippa d'Aubigné; *L'Histoire Universelle*, publié par André Thierry, Genève, Droz, « Textes littéraires français », t. 1, 1981, t. 2, 1982.

II. Ouvrages sur Agrippa d'Aubigné et sur la Renaissance

Bailbé, Jacques, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.

Bodin, Jean, *La République*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

Calvin, *Œuvres choisies*, Paris, Gallimard, 1995.

Changing Identities in Early Modern France, edited by Michael Wolfe, Durham and London, Duke University Press, 1997.

- Cameron, Keith, *Agrippa d'Aubigné*, Boston, Twayne Publishers, 1977.
- , *A Concordance to Agrippa D'Aubigné : Les Tragiques*, Exeter, University of Exeter, 1982.
- Céard, Jean, « Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné », dans *Studi di letteratura francese XVIII, Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, Olschki, Florence, 1990, p. 245-257.
- Certeau De, Michel, *La Fable mystique 1, XVI-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982.
- Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*, Routledge, London and New-York, 1994.
- Delègue, Yves, « L'écriture de la vérité dans *Les Tragiques* », *Albinéana* 3 (90).
- Desan, Philippe, *L'Imaginaire économique de la Renaissance*, Mont-de-Marsan, éditions InterUniversitaires, 1993.
- Dickens, A.G., *The Age of Humanism and Reformation*, London, Prentice-Hall International Inc., 1977.
- Duchesne, Carole, « Théodore Agrippa d'Aubigné charmé par les voix du mythos », *Renaissance et Réforme*, Vol. XVI, no. 4:41-48.
- Erasme, *Œuvres choisies*, Paris, Librairie Générale Française, 1991.
- Faguet, Emile, *La Tragédie française au XVIe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- Fanlo, Jean-Raymond, *Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, Paris, Champion, 1990.
- Fragonard, Marie-Madeleine, *La Pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, thèse, Université de Paris III, 1981; atelier de reproductions des thèses, Lille, et Didier Érudition, Paris, 1986, 2 vol.

—, *Essai sur l'univers religieux d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, éditions InterUniversitaires, 1991.

Hagiwara, Michio Peter, *French Epic Poetry in the Sixteenth Century*, Paris, Mouton, 1972.

Holt, Mack. P, *The French Wars of Religion, 1562-1629*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1995.

Houston, John Porter, *The Rhetoric of Poetry in the Renaissance and Seventeenth Century*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1983.

Jomphe, Claudine, *Ronsard et le long poème : les théories de la disposition et l'organisation textuelle de la Franciade*, Tome 1, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Mai 1997 (à paraître chez Champion, 2000).

Jouanna, A., « Le sujet, le roi et la loi », *Revue d'histoire littéraire*, Juillet-Août 1992, (no 4) : 619-629.

Langer, Ullrich, *Rhétorique et intersubjectivité : Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Papers on French seventeenth Century Literature, Paris, Seattle, Tuebingen, 1983.

Lazard, Madeleine, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Fayard, 1998.

Lénient, Charles, *La Satire en France ou la littérature militante au XVI^e siècle*, tomes I et II, Paris, Librairie Hachette, 1877.

Lestringant, Frank, *La Cause des martyrs dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniveristaire, 1991.

—, *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques*, Paris, PUF, 1986.

Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné, études réunies par M. Madeleine Fragonard et Madeleine Lazard, avec le concours de C. G. Dubois, J. R. Fanlo, F. Lestringant, M. H. Prat, G. Schrenck, A. Tournon, Genève, Slatkine, 1990.

McFarlane, Ian D., « Langage et vérité dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », dans *Langage et vérité*, études offertes à Jean-Claude Margolin, éditées par Jean Céard, Librairie Droz S.A, Genève, 1993.

Maillard, Jean-François, *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640), le même et l'autre*, Paris, Nizet, 1973.

Maskell, David, *The Historical Epic in France, 1500-1700*, London, Toronto, Oxford University Press, 1973.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Agrippa d'Aubigné, le corps de Jézabel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

Melançon, Robert, « Le rite de l'Hécatombe; < Le Printemps > d'Agrippa d'Aubigné », *Études Françaises*, février 1975 (11/1).

Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1967.

Muchembled, Robert, *L'Invention de l'homme moderne, cultures et sensibilités en France du XVe au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1988.

Neuschel, Kristen B., *Word of Honor, Interpreting Noble Culture in Sixteenth-Century France*, Ithaca and London, Cornell University Press, Ithaca and London, 1989.

Parrow, Kathleen A., *From Defense to Resistance: Justification of Violence during the French Wars of Religion*, American Philosophical Society, Philadelphia, Volume 83, Part 6, 1993.

Randall Coats, Catharine, *Subverting the System, d'Aubigné and Calvinism*, Sixteenth Century Journal Publishers Inc., Kirksville, Missouri, 1990.

Regosin, Richard, *The Poetry of Inspiration, Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970.

Ronsard, *Discours des misères de ce temps*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954.

Schrenck, Gilbert, *La Réception d'Agrippa d'Aubigné, (XVIe-XXe siècles)*, Paris, Honoré Champion, 1995.

Soulié, Marguerite, *L'Inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Klincksieck, 1977.

Takahashi, Kaoru, *Concordance des Tragiques*, Tokyo, éditions France Tosho, 1982.

Tournon, André, « Le cinquième sceau », *Studi Francesi*, 1967 (32):272-281.

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, introduction, notices et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

Walker, J. A., « D'Aubigné's *Les Tragiques* : A Genre Study », *A Canadian Journal of the Humanities*, XXXIII (january 1964) : 109-124.

Wanegffelen, Thierry; *L'Édit de Nantes*, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

Weber, Henri, *La Création poétique au XVIe siècle en France. De Maurice Scève à A. d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1956.

Yardeni, Myriam, *La Conscience nationale en France pendant les guerres de religion*, Paris, Éditions Nauwelaerts, 1971.

Zemon Davis, Natalie, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1975.

III. Théorie, critique, méthodologie

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

—, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.

—, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.

Auerbach, Erich, *Figura*, Paris, Belin, 1944.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par André Hirt et Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985.

—, *Rastelli raconte et autres récits*, Paris, Seuil, 1987.

Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

Chalier, Catherine, *Lévinas, l'utopie de l'humain*, Paris, Albin Michel, 1993.

Chirpaz, François, *Le Tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Cozea, Angela, *La Fidélité aux choses, pour une perspective benjaminienne*, Collection L'univers des discours, Montréal, Éditions Balzac, 1996.

Damisch, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.

De Man, Paul, « Pascal's allegory of Persuasion », *Allegory and Representation*, edited by Stephen J. Greenblatt, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1981.

Detienne, Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1998.

Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

Garrison, Janine, *L'Homme protestant*, Paris, Éditions Complexe, 1986.

Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

—, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

Godzich, Wlad, *The Culture of Literacy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Honour, Hugh and Fleming, John, *The Visual Arts: A History*, Prentice-Hall Inc., New-Jersey, 1984.

Interpretation and Overinterpretation, with Umberto Eco, Richard Corty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985.

Kelly, Donald, *The Beginning of Ideology, Consciousness and Society in the French Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, (UK), 1981.

Kermode, Frank, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Harvard, Harvard University Press, 1979.

Kugel, James, *Poetry and Prophecy*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990.

Legrand, Gérard, *Dictionnaire de philosophie*, Bordas, Paris, 1983.

Leloup, Jean-Yves, *L'Évangile de Jean*, Paris, Albin Michel, 1989.

Le Pouvoir, textes choisis et présentés par Céline Spector, Paris, Flammarion, 1997.

Lévinas, Emmanuel, *Entre nous*, Paris, Grasset, 1991.

—, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1993.

—, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

Lévy, Bernard-Henri, *La Pureté dangereuse*, Paris, Grasset, 1994.

Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993.

Livy, *Rome and The Mediterranean, Book XXXI-XV of the History of Rome from its Foundation*, translated by Henry Bettenson, Penguin Books Ltd, Middlesex, England, 1976.

- Luckàcs, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- Mongin, Olivier, *Paul Ricoeur*, Paris, Seuil, 1998.
- Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986 et 1990.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy, The technologizing of the World*, London and New-York, Methuen, 1983.
- Platon, *Phédon*, Paris, Pocket, 1994.
- Proust, Françoise, *Point de passage*, Paris, Kimé, 1994.
- Rey, Jean-François, *Lévinas, le passeur de justice*, Paris, Michalon, 1997.
- Ricoeur, Paul, *Essays on Biblical Interpretation*, Philadelphia, Fortress Press, 1980.
- , *Temps et récit, vol III : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- , *Figuring the Sacred, Religion, Narrative and Imagination*, Minneapolis, Fortress Press, 1995.
- Said, Edward, *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New-York, A Division of RandomHouse Inc., 1993.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- Smith, Anthony; *The Ethnic Origins of Nations*, Blackwell, Oxford, Uk, 1986.
- Steiner, George, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993.
- Tacite, *Annales (I-III)*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, texte établi et traduit par Henri Goelzer.
- Tackels, Bruno, *Walter Benjamin*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992.

Taylor, Charles, *Les Sources du moi, la formation de l'identité moderne*, texte traduit par Charlotte Melançon, Boréal, Montréal, 1998.

The Cloud of Unknowing, London, Halcyon Backhouse, 1985.

Todorov, Tzvetan, « La mémoire et ses abus », *Esprit*, juillet 1993 (no 193): 36

Tzitzis, Stamatios, *Esthétique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Van Deer, Peter, « The Victim's Tale », dans *Violence, Identity, and Self Determination*, edited by Hent de Vries and Samuel Weber, Stanford University Press, Stanford, 1997.

Vergely, Bertrand, *Cassirer, La politique du juste*, Paris, Éditions Michalon, Paris, 1999.

Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions La découverte, 1995.

Weimann, Robert; *Authority and Representation in Modern Discourse*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1996.

Wolin, Richard; *Walter Benjamin, An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1994.

Zumthor, Paul; *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.