

Les tragiques d'Agrippa d'Aubigné : un titre et sa portée

Jean-Raymond Fanlo

Volume 44, numéro 2, 2008

La littérature tragique du XVI^e siècle en France

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019177ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/019177ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fanlo, J.-R. (2008). *Les tragiques d'Agrippa d'Aubigné : un titre et sa portée*. *Études françaises*, 44(2), 107–118. <https://doi.org/10.7202/019177ar>

Résumé de l'article

Le titre des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné définit moins un genre que la tension générique du poème entre différents repères (théâtre, histoire tragique) : un éclatement du discours, une recherche de l'excès et de la violence, pour prendre de front les poétiques apaisées, civiles et régulières du temps de l'Édit de Nantes. Le poème est ainsi solidaire de l'argumentaire politique et historique que construisent l'*Histoire universelle* et les *Écrits politiques* : la violence poétique refuse la pacification que la pensée politique prétend démasquer. De là l'importance de l'inspiration tragique : même si les références précises au théâtre sont rares à l'exception d'un emprunt capital au *Jephthé sive votum* de Buchanan, la volonté de choquer et de faire surgir l'horreur inspire l'invocation à Melpomène au début de *Misères*, et inscrit tout le poème sous le signe du chaos, du thrène funèbre, de l'« hymne discordant des Érinyes » (*Les sept contre Thèbes*), où Nicole Loraux a reconnu l'inspiration anti-apollinienne des Tragiques grecs.

Les tragiques d'Agrippa d'Aubigné : un titre et sa portée

JEAN-RAYMOND FANLO

Si le titre des *Tragiques* a sans doute été choisi sur le modèle des *Géorgiques*, des *Bucoliques*, des *Tristes*, il souligne une complexité, voire une instabilité nouvelles. D'une part, en mobilisant le souvenir de ces recueils poétiques, il fait du poème une collection, un ensemble de pièces autonomes. Il contredit ainsi toutes les marques de continuité logique ou narrative, toute cette «convenance» entre les différents livres que l'«Avis au lecteur» revendique¹. Aubigné est toujours soucieux de méthode, de définition, de partition des sujets, de classement ordonné de l'*inventio*, de rigueur et d'économie dans la *dispositio*, de continuité² : avec ce titre, il parle d'abord de discontinuité. D'autre part et surtout, quand des titres comme *Les géorgiques* ou *Les tristes* définissaient simplement une inspiration, une thématique générales, celui des *Tragiques* mobilise à la fois le genre du théâtre tragique, que l'humanisme de la Renaissance a renouvelé, et celui de l'histoire tragique, à la

1. Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques* (éd. Jean-Raymond Fanlo), Paris, Honoré Champion, coll. «Champion classiques», 2006, p. 226. Toutes nos références renvoient à cette édition et seront dorénavant désignées par le numéro du livre, suivi du numéro de vers.

2. J'ai développé ce point à propos des écrits politiques («introduction», dans Agrippa d'Aubigné, *Œuvres complètes* [éd. Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard et Gilbert Schrenk], T. II : *Écrits politiques*, Paris, Champion, 2007, p. 137 et suiv.), de *L'histoire universelle* («Mettre en ordre des choses tant desordonnées : les enjeux politiques de la disposition dans l'*Histoire universelle* d'Agrippa d'Aubigné», dans Gilbert Schrenck (dir.), *Autour de l'histoire universelle : mélanges à la mémoire d'André Thierry*, Genève, Droz, coll. «Travaux d'humanisme et Renaissance», p. 195-208), et des *Tragiques* («introduction», dans Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques* (éd. Jean-Raymond Fanlo), *op. cit.*, p. 139).

mode dans les recueils de nouvelles à la fin du xvi^e siècle : le titre parle aussi d'hybridation des genres.

Les *Tragiques* posent ainsi une question de poétique, et cette question intéresse nécessairement l'objet du poème, les guerres civiles, les « choses de ce temps-là³ ».

Les occurrences de *tragique* et de *tragedie* établissent un certain nombre de relations génériques parfois complexes. La tragédie est fréquemment opposée à la comédie, pour dénoncer le scandale des plaisirs de la Cour en un temps de violence :

Quand ce siecle n'est rien qu'une histoire tragicque,
Ce sont farces et jeux toutes leurs actions (II, v. 19-20)

Ailleurs, la même opposition marque le nécessaire renversement de point de vue lorsque l'horreur immédiate est dépassée dans l'accès à un point de vue céleste⁴ : Coligny au ciel « se rioit de la foule / Qui de son tronc roullé se jouoit à la boulle » :

Un jeu lui fut des roys la sotte perfidie,
Comique le succez de la grand tragedie (II, v. 1435-1436).

Mais les connexions sont parfois plus complexes : si les dénonciations de *Princes* opposent la tragédie à l'imposture des comédies de la Cour dans le cadre d'une satire ambitieuse sur le modèle de Juvénal⁵, un renversement caractéristique expose ce grand style à la bassesse des pasquils :

Triste je trancheray ce tragicque discours,
Pour laisser aux pasquils ces effroyables contes... (II, v. 1058-1059)

L'interruption, ici, a moins pour fonction de repousser dédaigneusement une possibilité pour préserver le grand style du poème que de commenter l'audace des deux alinéas précédents qui traitent d'infanticide et de « clysteres infects » (II, v. 1048) où les superstitions imputées aux catholiques se confondent avec la sodomie imputée à Henri III.

3. Agrippa d'Aubigné, *Aux lecteurs*, dans *Les tragiques* (éd. Jean-Raymond Fanlo), *op. cit.*, p. 222.

4. Voir Jean Céard, « Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné », *Studi di letteratura francese, Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura francese del Cinquecento*, vol. XVIII, 1990, p. 245-257, et Frank Lestringant, « L'œil de Scipion. Point de vue et style dans *Les tragiques* », dans *Les tragiques* (éd. Marie-Madeleine Fragonard et Madeleine Lazard), Paris, Champion, 1990, p. 63-86.

5. Voir Pascal Debailly, « Juvenal en France au xvi^e et xvii^e siècle », *Littératures classiques*, vol. 24, 1995, p. 29-47.

Deux sujets orduriers, de la boue pour les pasquils. C'est donc le poème *tragique* qui frôle le *pasquil*, l'infra-littérature. À royauté dénaturee, poème contaminé. Si le lecteur perd ses repères, si les hiérarchies littéraires se brouillent c'est que la réalité est effarante. Effet proche dans *Les fers* : le saisissant tableau de la Cour pendant la Saint-Barthélemy est un tableau de théâtre :

On voioit par l'orchestre en tragicque saison
Des comiques Gnatons, des Taïs, un Thrazon :
[...]
En tel estat la cour au jour d'esjouissance
Se pourmene au travers des entrailles de France. (V, v. 955-962)

Orchestre, et les noms propres des personnages de Térence, replacent la tragédie sur la scène comique et rappellent le carnaval festif du livre des *Princes*. D'une part, l'incongruité significative démystifie la monarchie des derniers Valois, qui utilisait la fête comme un rituel épiphanique produisant des valeurs d'ordre, des symboles d'autorité, de prospérité et de paix dans l'éclat et le faste de la *majestas* royale. À ce rituel, la satire tragique substitue une bouffonnerie sanglante. D'autre part, « jour d'esjouissance », le massacre où s'abîment l'unité du royaume et le crédit de la royauté, est aussi scène sexuelle. Les dames sont « eschauffees » (V, v. 934), l'amour et la mort échangent leurs flambeaux au-dessus des « lits pieges fumans » (V, v. 863-864) : Melpomène, la muse tragique, se confond avec « Libithine » (V, v. 861), cette déesse funèbre que l'humanisme a identifiée avec Vénus et avec la volupté⁶, et dont l'image fascinante, sinistre et trouble, se projette ici sur Marguerite de Valois, la princesse lubrique. Scène sexuelle, scène originelle : la mort, la pulsion comme loi de l'histoire. Dès lors, ces profondes images de fête terrible doivent se renverser par anamorphose dans leur contrepoint nécessaire : la fête splendide des galeries de tableaux que contemplant les anges et les âmes des élus. Tout le livre des *Fers* est ainsi conçu pour être montré de deux points de vue : un point de vue dans l'histoire, et un point de vue céleste, où l'histoire est représentée par les anges dans une série de tableaux au « vif esclat » (V, v. 275), peints par les anges « comme à prendre relasche » (V, v. 268), comme par délassément après l'épreuve⁷.

6. Voir Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques* (éd. Jean-Raymond Fanlo), *op. cit.*, p. 619 et la note au v. 861.

7. Voir notamment André Tournon, « Le cinquième sceau. Les tableaux des *Fers* et la perspective apocalyptique dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », dans *Mélanges sur la*

Les rencontres inédites du tragique et de la farce, ou du pasquil, de la comédie et de la fête, accusent ainsi l'impossibilité d'une représentation univoque de l'histoire, font éclater les repères génériques. Comme le dit déjà la dissociation chez Aubigné d'une même matière historique en histoire (*Histoire universelle*), poème (*Les tragiques*), satire (*Sancy*, notamment), discours politique (*Écrits politiques*, et notamment les parties historiques du *Caducee*, de l'*Apologie pour l'assemblée des six provinces*, et du *Devoir mutuel*), toutes œuvres qu'une série de marques intra-textuelles relie, confrontent, en accusant les contrastes tout en affirmant une impossible unité⁸. Écrire l'histoire implique « tous les genres d'écrire » (Montaigne) : un risque, où l'unité de l'œuvre se morcelle en *membra disjecta*, et une possibilité de s'illustrer, pour un poète virtuose capable de jouer sur tous les registres, pour un poète ambitieux qui veut intégrer tous les savoirs, toutes les langues dans une œuvre-somme.

Tragique est le plus souvent employé au sens de « terrible », « catastrophique », « déchirant », « cruel » : la « tragicque table » du festin cannibale de Lycaon (III, v. 390), les « tragicques erreurs » de la guerre civile (V, v. 366), la « tragique bataille » de Moncontour (V, v. 420), les « tragiques voix » des enfants assassinés (V, v. 615) et les « tragicques horreurs » du massacre des Innocents (VI, v. 466), le « tragicque jour » de la Saint-Barthélemy (V, v. 859), le « pont tragicque » (V, v. 903) d'où les victimes sont précipitées, les « tragicques sens » du poète des *Vengeances* décrivant les châtiments horribles des persécuteurs (VI, v. 1104) constituent autant d'emplois conformes aux définitions bien connues des dictionnaires et des théoriciens. Ainsi, Calepino emploie *tragicus* « *pro crudeli et scelerato* » et pour lui, la tragédie représente des calamités⁹. Pour Jean de la Taille, la tragédie « ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que banissemens, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans, et bref, que larmes et miseres extremes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune¹⁰ ». *Tragique et tragedie*

littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 1984, p. 273-283.

8. Voir mon étude, « Topiques : l'œuvre inachevée », dans Olivier Pot (dir.), *Poétiques d'Aubigné : actes du colloque de Genève, mai 1996*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 1999, p. 63-76.

9. Ambrogio Calepino, *Ambrosii Calepini Dictionarium*, entrées « *Tragicus* » et « *Tragedia* ».

10. Jean de la Taille, *Saül le furieux ; La famine ou les Gabéonites*, (éd. Elliot Forsyth), Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1968, p. 3-4.

concernent donc d'abord le sujet du poème, avant d'intéresser la représentation elle-même. Dans l'*Aux lecteurs*, contrairement à ce qu'écrit Jean de la Taille pour qui « la Tragedie est une espece et un genre de Poësie non vulgaire, mais autant elegant, beau et excellent qu'il est possible¹¹ » et requiert un style élevé, Aubigné associe *tragique* au style *bas* aussi bien qu'au style *moyen* ou *élevé*¹². *Tragique* ne relève donc pas des taxinomies des arts poétiques. Le mot souligne la violence spectaculaire, la terreur ou l'effroi, le caractère exceptionnel. Ces valeurs apparaissent assez bien dans un épisode de l'*Histoire universelle* : Gavaret, un apostat, assassine par trahison plusieurs calvinistes, avec des raffinements d'esthète dans la cruauté. Il fait venir deux survivants devant le « monceau » de cadavres, exécute le premier, un vieillard, pour son refus de louer ce « brave traict », puis demande au second, un jeune homme à la voix exquise, de chanter : « Mon frere, je te prie, donne moi un air des plus tristes et des plus beaux que tu saches. » Le malheureux chante d'une façon telle que les présents disent « n'avoir jamais rien ouy tel ». Puis Gavaret le poignarde après ces mots : « Il n'y a que Gavaret qui puisse achever cette tragedie¹³. »

L'anecdote, dit l'historien, révèle « des marques [...] hors du naturel » propres à faire détester « un siecle qui produisist des monstres tant prodigieux ». L'excès, la transgression presque inintelligible des normes humaines et des lois de nature, font le tragique de cette histoire. Gavaret aura lui-même une mort « estrange » (c'est-à-dire prodigieuse¹⁴).

Cette horreur qui fait défi à la raison a une portée générale. Deux allusions au genre de l'histoire tragique lui donnent une portée allégorique. Dans *Miseres*, l'épisode de Monmoreau est présenté comme un souvenir qu'on voudrait taire et qui s'impose, véritable retour du refoulé : « Qui effraye mes sens d'une tragicque histoire » (I, v. 370).

Dans *Princes*, « ce siecle n'est rien qu'une histoire tragicque » (II, v. 19), et le fait divers est donc loi. L'histoire est tragique, car elle se rassemble dans la Saint-Barthélemy. Absents du livre VII, rares dans le livre VI (deux occurrences seulement) ou dans le livre IV (une occurrence qui récupère simplement « tragédie » au sens de représentation

11. *Ibid.*, p. 3.

12. « Miseres, [...] d'un style bas et tragicque », « les Feux [...] d'un style tragicque moyen », les « Fers, du style tragicque eslevé », de même que *Vengeances et Jugement*, (Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques* (éd. Jean-Raymond Fanlo), *op. cit.*, p. 226-227).

13. Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, (éd. André Thierry), T. VI, Genève, Droz, 1992, p. 162.

14. *Ibid.*, p. 160, 161 et 162.

théâtrale par opposition à la réalité¹⁵), *tragique* et *tragedie* se concentrent dans le livre V des *Fers* avec huit occurrences¹⁶, dont cinq relatives à la Saint-Barthélemy, et cette densité nouvelle s'associe à des hyperboles, à des effets de généralisation ; le massacre est « la tragedie qui efface le reste » (V, v. 703), « la tragedie » (V, v. 753), « le tragicque jour » (V, v. 859), le pont d'où les victimes sont précipitées dans la Seine est le « pont tragicque » (V, v. 903) : ces rappels du titre de l'œuvre font des *Fers* et de la Saint-Barthélemy le cœur du poème.

Le tragique a dès lors une portée nouvelle : à la Renaissance, fait divers terrible que provoque le déchaînement des passions humaines (l'histoire tragique) ou énormité des mythes, de l'histoire des guerres civiles romaines ou des récits bibliques, le tragique est une exception singulière. Dans les *Tragiques*, il est la loi de l'histoire. Annonçant « la tragedie / Qui efface le reste », le massacre de la Saint-Barthélemy, Coligny parle « de propheticque voix » (V, v. 704), il parle au présent pour tous les temps, son discours analyse le massacre d'août 1572 en des termes qui forcent à le penser plusieurs décennies plus tard, avec la condamnation de ces huguenots « devenus prudens » qui veulent fonder la paix et leur « foy » sur « la promesse du roy » (V, v. 707-708), c'est-à-dire ces « Prudens » de l'Assemblée de Saumur (1611-1612) qui pour Aubigné font le lit d'un nouveau massacre¹⁷. Si le livre des *Fers* est au centre du récit des *Tragiques*, si c'est au moment de la Saint-Barthélemy que commence le discours apocalyptique dans la vision de Talcy¹⁸, et si le livre des *Fers* est le livre tragique par excellence, c'est que la tragédie n'est plus un événement terrible mais unique, ni un sacrifice purificateur ou fondateur comme dans les *Juifves* de Garnier ou dans la *Famine* de La Taille. La scène tragique durera jusqu'à la fin du monde. La pacification d'Henri IV la travestit sans doute de manière trompeuse, mais elle couve et attend le moment propice, comme veulent le rappeler l'*Histoire universelle* et les *Écrits politiques*. Le poème est tragique pour rendre au présent toute sa violence, contre les leurres de la pacification et de l'Édit de Nantes. L'excès tragique « hors du naturel »

15. Agrippa d'Aubigné, *Les tragiques* (éd. Jean-Raymond Fanlo), *op. cit.*, IV, v. 821.

16. *Ibid.*, V, v. 366, v. 420, v. 615, v. 701, v. 753, v. 859, v. 903 et v. 955.

17. Voir notamment le *Caducee* et l'*Apologie pour l'Assemblée des six Provinces*. La même thèse est développée en 1621 dans le *Devoir mutuel des roys et des subjects*.

18. Faute de pouvoir développer, je renvoie à mes études : *Les tragiques, Vengeances et Jugement, livres VI et VII, d'Agrippa d'Aubigné*, Neuilly, Atlande, 2003, p. 67 ; *Tracés, ruptures : la composition instable des Tragiques*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 1990, p. 197-200.

dément une possible régulation du corps social¹⁹. La stupeur et la terreur tragiques démentent les prétentions d'une raison humaine à donner un sens humain à une histoire travaillée par le diable et orientée par Dieu, et s'intègrent donc dans une rhétorique et une apologétique chrétiennes qui fondent le nécessaire recours à la foi sur le monstrueux, la « merveille », l'incompréhensible. La véhémence, le *furor* tragiques s'insurgent contre les rhétoriques de la civilité et contre la poétique régulière de Malherbe, qui prétend polir les poèmes comme on prétend polir les hommes pour éteindre les passions dans le piège d'une paix civile qui ne ferait qu'inaugurer un nouveau massacre. Le théâtre des *Tragiques* est violence poétique et terreur politique.

Il s'agit de théâtre tragique, comme le disent les figures allégoriques (Melpomène) et un lexique spécialisé (orchestre, cothurne...). Les références à des pièces précises sont sans doute rares. Sauf erreur, aucune citation des tragiques grecs, très peu de citations du théâtre de Sénèque, et plutôt des sentences empruntées à un recueil de lieux communs qu'aux pièces proprement dites²⁰, aucune trace du théâtre de Bèze, de La Taille ou de Garnier. On se souvient alors que les vers qu'Aubigné a consacrés dans sa jeunesse à Jodelle célébraient certes ses « plaintes tragiques », mais celles d'un poète plutôt que d'un auteur dramatique²¹. Le seul effet intertextuel important que nous ayons rencontré se trouve dans la célébration des dernières martyres, « rose d'automne » des *Feux* :

Le printemps de l'Eglise et l'esté sont passez,
Si serez-vous par moy verds boutons amassez,
Encor esclorrez-vous, fleurs si franches, si vives,
Bien que vous paroissiez dernieres et tardives :
On ne vous lairra pas simples de si grand pris
Sans vous voir et flairer au celeste pourpris.
Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise :
Vous avez esjoui l'automne de l'Eglise (IV, v. 1227-1234)

19. Soit la thèse que défend un Jacques-Auguste de Thou dans la préface de ses *Historiae* et dans son épître « *Christianissimo Franc. Et Navar. Regi Henrico IV* » : une rationalité nouvelle met le souverain et son historien au-dessus des passions, et permet la tolérance, la mansuétude, pour que reflourissent les bâtiments, l'éloquence et la justice.

20. Par exemple le « courroux... pesant » des princes (II, 31) qui vient de *Médée* (« *Gravis ira regum* », v. 494) ou encore la fière formule stoïcienne que Palissy oppose au roi, « Or vous et tous ceux-là qui vous ont peu contraindre / Ne me contraindrez pas, car je ne sçay pas craindre / Puisque je sçay mourir » (IV, 1249-1251), qui vient d'*Hercule furieux* (« *Cogi qui potest nescit mori* », v. 426).

21. Agrippa d'Aubigné, *Œuvres* (éd. Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 72.

Nature s'emploiant sur cette extremité
 En ce jour vous para d'angelique beauté :
 Et pource qu'elle avoit en son sein preparées
 Des graces pour vous rendre en voz jours honorees,
 Prodigue, elle versa en un pour ses enfans
 Ce qu'elle reservoit pour le cours de voz ans :
 Ainsy le beau soleil monstre un plus beau visage,
 Faisant un soudre clair soubz l'espaiz du nuage,
 Et se faict par regrets, et par desirs aimer,
 Quand les raisons du soir se plongent en la mer. (IV, v. 1263-1272)

Souvenir du *Jephté* de Buchanan :

*Et forte solito gratiores afflaverat
 Natura honorem, ceu supremo munere
 Dignata funus nobilis viraginis,
 Ut jam ruentis æquor in Tartessium
 Phæbi recedens esse gratior solet
 Splendor, rosæque vere supremo halitus,
 Colôrque cupidos detinet oculus magis :
 Sic virgo...*²²

Largesse de Nature qui pare les victimes, séduction des roses tardives, beauté du soleil à son coucher : quoique bien en deçà de la beauté des vers d'Aubigné, le récit de la mort d'Iphis en contient cependant les principaux éléments. L'importation de ce récit dont la grâce mélancolique permet de récupérer la topique néo-pétrarquiste, transforme la scène du martyr en scène du sacrifice. Il serait passionnant de réfléchir sur la proximité des deux, mais le fait est qu'Aubigné ne fait pas de référence intertextuelle à Buchanan (alors qu'ailleurs, il souligne par exemple la convocation du récit mythologique ovidien²³).

22. George Buchanan, *Jephte sive votum tragoedia*, Paris, Guillaume Morel, 1554, p. 50. Traduction Claude de Vesel, Paris, Robert Estienne, 1566, p. 30 : « Nature à sa façon et grace accoustumee / Une splendeur nouvelle avoit lors allumee / Pour à sa chaste mort faire un dernier present, / Comme est en se couchant le soleil plus plaisant : / Comme au dernier printemps les roses arrivees, / Sont plus belles à l'œil, douces au nez trouvees. / Ainsi la vierge... ». Traduction Florent Chrestien, Paris, Robert Estienne, 1573, p. 31 : « Et plus que de costume encores d'aventure / Sa face avoir reçu un honneur de nature : / Comme pour honorer d'un present pretieux / La vierge magnanime au tombeau glorieus. / Comme un soleil couchant lors que sa blonde tresse / Se vient precipiter dans la mer de Tartesse / Nous est plus agreable, et la Rose à nos yeus / Quand elle voit la fin du Printemps gracieus. : / Ainsi la pauvre fille... ». Si ce n'est pas du texte latin, c'est de cette dernière traduction qu'Aubigné s'inspire : *honneur* n'est pas conservé par Claude de Vesel, et *se plongent en la mer* vient soit de Buchanan (*ruentis*) soit de Florent Chrestien (*precipiter*).

23. Voir, par exemple : III, v. 187.

Les tragiques comportent donc peu de références précises aux pièces de théâtre. Pourtant le modèle théâtral est omniprésent. L'ensemble de l'œuvre est sous le signe d'une théâtralité généralisée, qu'il s'agisse de la scène judiciaire de *Jugement*, du spectaculaire des scènes de massacre (*Fers*) avec les signes des victimes (mains sanglantes ou bras vengeur élevés vers le ciel [V, v. 359 et v. 634]), du mime des premiers martyrs anglais qui au lieu de parler, silencieusement, font des gestes, et transforment ainsi leurs corps en signes parlants²⁴, du rituel de l'Inquisition (*La chambre doree*) ou du carnaval de la cour (*Princes*). Par elle-même, et indépendamment de la puissance de signification qu'elle peut recouvrir dans certains de ses emplois, cette théâtralité n'est pas étonnante. D'une part, les autodafés, les exécutions des martyrs, voire les massacres, prenaient souvent forme théâtrale dans le cadre d'un rituel célébrant la puissance de l'Église ou un « théâtre de l'Enfer²⁵ ». D'autre part, on le sait, c'est le théâtre, la scène, qui constituent le modèle de la représentation visuelle, et notamment des gravures si souvent en arrière-plan dans les *Tragiques*²⁶. Le théâtre est forme de visibilité : la représentation est scène au double titre de la monumentalité, avec ses enjeux moraux et rhétoriques (solennité édifiante), et du pathos (commotion du visible, de l'*imago agens* à même de frapper l'imagination et le cœur). C'est ce second aspect qui est le plus important dans les *Tragiques*, et qui décide de la référence majeure au théâtre tragique, la référence à Melpomène, Muse de la tragédie, sous laquelle l'œuvre entière est placée :

Ici le sang n'est feint, le meurtre n'i deffaut,
 La mort jöüe elle mesme en ce triste eschaffaut :
 Le juge criminel tourne et emplit son urne,
 D'icy la botte en jambe et non pas le cothurne :
 J'appelle Melpomene en sa vive fureur
 Au lieu de l'Hypocrene, esveillant cette sœur
 Des tombeaux rafraischis dont il faut qu'elle sorte,
 Eschevelee, affreuse, et bramant en la sorte

24. Voir notre étude, *Tracés, ruptures : la composition instable des Tragiques*, op. cit., p. 385 et suiv.

25. L'expression est de Denis Crouzet : *Les guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion*, T. I, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p. 276. Sur ces questions, voir David Nicholls, « The Theatre of Martyrdom in the French Reformation », *Past and Present*, n° 121, novembre 1988, p. 49-73.

26. Les planches de Tortorel et Périssin pour *Les fers*, voire certaines gravures du martyrologe de Foxe pour *Les feux*. Voir aussi Richard Verstegan, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* (éd. Frank Lestringant), Paris, Chandeigne, 1995.

Que fait la biche apres le faon qu'elle a perdu,
 Que la bouche luy saigne, et son front esperdu
 Fasse noircir du ciel les voutes esloignees,
 Qu'elle esparpille en l'air de son sang deux poignees,
 Quand espuisant ses flancs de redoublez sanglots,
 De sa voix enrueuee elle bruira ces mots.

Ô France desolee ! ô terre sanguinaire [...] (I, 75-89).

C'est en fait la seconde invocation qui est adressée à la Muse ; la première, comme le veut la mission chrétienne assignée au poème, s'adressait à Dieu (« Tout puissant, tout voyant, qui du haut des hauts cieux »... [I, v. 35]). D'emblée, la poésie se distend entre les deux possibilités contradictoires de l'harmonie riche de la période nombreuse qui porte la première prière et celle du cri tragique²⁷. Deux postulacions poétiques et les deux termes d'un parcours possible entre l'horreur et la lumière. Mais l'invocation à Melpomène met aussi l'accent sur le méta-discours, alors même qu'il s'agit d'exclure la peinture, la représentation, de proclamer que c'est la chose elle-même, la mort « elle mesme » qui joue sur l'échafaud... Monstration du vrai, évidence d'un théâtre. C'est sans doute que celui-ci se pense contre la poésie : de même que quantité d'occurrences des mots *tragique* et *tragédie* soulignent une volonté dysphorique au nom des vraies « miseres » contre les faux plaisirs que les « Princes » et aussi les amateurs d'art et de poésie recherchent, de même, Melpomène est une anti-Muse : bouche ensanglantée et non pleine de miel, voix enrouée et non suave, cheveux défaits et non harmonieusement arrangés²⁸, c'est une Muse des charniers (« tombeaux rafraîchis ») et non de l'Olympe. La parole poétique est ici *evocatio*, rituel d'évocation des morts. La figure appelée et qui surgit, après celles de la France et de l'Église qui s'opposent au seuil du poème (I, v. 1-16) et avant les allégories de la France, est un fantôme. Un Zoran Music autant qu'une sage allégorie de Ripa, une d'une irruption violente de la mort. Melpomène met le poème sous le signe de la tragédie non comme cérémonial, mimésis ordonnée, mais comme suspens des règles civiles, des formes policées, comme surgissement transgressif du cri, comme transe fantomale. Violence incivile, retour d'une mort refoulée, en écho

27. Voir Frank Lestringant, « Le mugissement sous les mots : l'agonie poétique d'Agrippa d'Aubigné », dans Olivier Pot (dir.), *op. cit.*, p. 51-62.

28. Giancarlo Fasano, « *Les tragiques* » : *un'epopea della morte*, Bari, Adriatica, coll. « Studi e testi di letteratura francese », 1971, p. II, 84.

à la page de titre de l'édition imprimée²⁹, ce titre, *Les tragiques*, entre en résonance avec un médaillon vide dérobant l'effigie de l'auteur et représentant son absence. Il entre aussi en résonance avec les initiales L.B.D.D., soit « Le Bouc du Désert », le Bouc, *tragos* de la *tragœdia*³⁰. En post-nietzschéen, Aby Warburg pensait l'image sous les formes opposées de la pleureuse apollinienne et de la bacchante : du simulacre recouvrant le deuil, et de l'irruption dansante du fantôme³¹. C'est la seconde qui ouvre les *Tragiques* et qui en définit moins la tonalité que le bruit, car la Muse tragique « bruira » au lieu de parler ou de chanter. Bruit des vociférations du poète de *Misères*, des hurlements, sifflements et cris (I, v. 896) ou des murmures impies (I, v. 901) de la sorcière (Catherine de Médicis), des clameurs des Innocents massacrés (*Fers*), des possédés « nuds et bavans, et hurlans » qui hallucinent l'enfer et qui, comme Lady Macbeth ou les visionnaires de la tragédie, ouvrent la scène de l'histoire sur l'au-delà (*Vengeances*), des « vocables / Longs et rudes », des malédictions du prophète du Deutéronome, jusqu'aux hurlements et aboiements des damnés en enfer (*Jugement*, v. 1033), où revient l'« hymne discordant des Érinyes » des *Sept contre Thèbes*, ce thrène sans lyre constitue pour Nicole Loraux le thrène tragique³². La « voix enroue » du fantôme de Melpomène (I, v. 88), beaucoup plus troublante voire angoissante que les accents convenus d'une rhétorique de l'intensité et des affects, est donc le fantôme de la tragédie grecque, même si les relais textuels qui ont pu permettre cette survivance sont mal connus. D'autres discours plus rassurants, roides sentences des martyrs, frêles et gracieux accents des martyres, le didactisme des allégories et un peu partout le chant des Psaumes sur terre et dans le ciel, la transforment, la contredisent ou l'éclairent, sans doute. Mais elle constitue la matière profonde du poème³³, elle éclaire le titre en profondeur.

29. L'édition anonyme de 1616 est très probablement la seule édition imprimée du vivant d'Aubigné. La soi-disant seconde édition est vraisemblablement posthume. Voir mon introduction aux *Tragiques*, *op. cit.*, p. 154-156.

30. Sur cette page, voir Malcom Quainton, « Vers une lecture graphique des *Tragiques* », dans Olivier Pot (dir.), *op. cit.*, p. 169-190.

31. Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

32. Voir Nicole Loraux, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999. Nicole Loraux réhabilite ainsi le tragique dionysiaque de Nietzsche. On aura par ailleurs remarqué l'absence de toute lyre dans les *Tragiques*, alors qu'Aubigné admire Ronsard.

33. Comme le dit Frank Lestringant (« Le mugissement sous les mots : l'agonie poétique d'Agrippa d'Aubigné », *loc. cit.*, p. 53).

Une poétique de l'effroi et de la terreur s'allie donc à une apologétique religieuse pour terrifier, stupéfier, abasourdir et imposer la foi. S'allie aussi à une argumentation politique pour faire surgir le fantôme pour que les jeunes générations n'oublent pas ; mais ce *Remember* des remparts d'Elseneur est aussi « prophétique voix » : la tragédie est d'hier et aussi de demain. Elle installe l'histoire dans la terreur. En 1622, *Le docteur d'Heidelberg* montre au présent, en France et dans le Palatinat, les scènes de massacre de *Miseres* et des *Fers*. Dans ses effets disruptifs, le tragique revendique enfin un nouveau *furor*, celui que Ronsard a introduit en France, et que de petits esprits, versificateurs et non poètes, courtisans et non esprits libres, ont voulu chasser, mais un *furor* à la fois plus légitime et plus trouble, lié qu'il est d'un côté à une parole prophétique qui prétend actualiser la Bible, de l'autre à la fascination tragique pour la violence et le deuil, pour une nuit de chaos et d'effroi qui est donc la scène primitive du poème et la scène même de l'histoire.