



CLASSIQUES
GARNIER

MASTROIANNI (Michele), « La théâtralisation de l'histoire contemporaine dans la tragédie française de la Renaissance. *La Guisiade* de Pierre Matthieu », *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, p. 173-189

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-6001-2.p.0173](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-6001-2.p.0173)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2016. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉ – Si toutes les tragédies de Pierre Matthieu peuvent être lues en termes de politique, la *Guisiade* est un véritable pamphlet ligueur qui met en forme de drame un épisode des guerres de religion, l'assassinat du duc de Guise. Cette étude analyse les modalités de théâtralisation d'une chronique qui a eu un retentissement exceptionnel en France et en Europe, soulignant d'un côté les procédés de diabolisation du personnage principal, Henri III, de l'autre mettant en évidence les références à la tragédie classique.

LA THÉÂTRALISATION DE L'HISTOIRE CONTEMPORAINE DANS LA TRAGÉDIE FRANÇAISE DE LA RENAISSANCE

La Guisiade de Pierre Matthieu

On a souvent affirmé que le genre tragique, au XVI^e siècle en France, est un lieu privilégié pour ce qui concerne l'actualisation de la *fabula* littéraire¹. En particulier, la tragédie sainte de sujet biblique – surtout à cause d'une tradition exégétique qui a rendu habituelle la lecture des textes de l'Ancien Testament en tant que *figura futurorum* dans les premières décennies de la Réforme et de la Contre-Réforme, lorsque le recours à l'Écriture est au centre des débats théologiques et que l'identification des parties adverses avec l'Israël éternel est courante, offre la possibilité d'une transposition immédiate de l'histoire sacrée sur l'histoire moderne. Mais aussi dans les tragédies de sujet classique, inspirées de la mythologie ou de l'histoire ancienne gréco-latine, la référence à la chronique contemporaine est fréquente. En effet, la thématique politique est un fil qui traverse la tragédie de la Renaissance. Par exemple, le mythe d'Œdipe (avec les histoires de la *Thébaïde*) ou le mythe troyen sont considérés comme une préfiguration des troubles endémiques et des guerres civiles qui caractérisent la France à l'époque des derniers Valois. Par ailleurs, ce sont les auteurs mêmes des tragédies qui, dans les paratextes de leurs pièces, établissent des parallèles entre

1 Voir Michele Mastroianni, « L'Esther française : da "figura" a personaggio », dans *Lungo i sentieri del tragico. La rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al Barocco*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2009, p. 317-385, ici p. 328-329; *Id.*, « Il tragediografo come autore "politico" nel Rinascimento francese », dans Manfred Tietz et Marcella Trambaioli (dir.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatuto intelectual y social*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 275-289; Dario Cecchetti, « La tragédie sainte rinascimentale come *miroir* della storia presente », dans François Roudaut (dir.), *Religion et littérature à la Renaissance. Mélanges en l'honneur de Franco Giaccone*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 621-642. Voir aussi Mariangela Miotti (dir.), *Rappresentare la storia. Letteratura e attualità nella Francia e nell'Europa del XVI secolo*, sous presse.

les événements du passé – historiques ou mythiques – et les situations de leur temps.

Si nous considérons la production dramatique de l'auteur dont il est question dans cette étude, Pierre Matthieu, nous constatons que toutes ses tragédies (inspirées de l'Ancien Testament : *Esther*, *Vasthi*, *Aman* ; du mythe classique : *Clytemnestre* ; et de l'histoire contemporaine : la *Guisiade*) peuvent être lues en termes politiques, même la *Clytemnestre*, dont l'épître dédicatoire au marquis de Saint-Sorlin (l'un des chefs politiques de la Ligue) suggère une lecture plus temporelle de la pièce, en soulignant le fait que l'auteur a « vestu d'un ornement François » la protagoniste¹. Les épîtres dédicatoires des tragédies bibliques de Matthieu, tout en établissant, comme à l'époque la plupart des pièces inspirées de l'Écriture, un parallèle avec les guerres civiles et de religion, insistent sur des aspects précis de la politique contemporaine, surtout sur des phénomènes qui dans l'imaginaire collectif sont considérés comme des signes de déchéance morale et de dégradation de l'État. C'est le cas des « mignons », les familiers ou favoris du roi, qui, à l'époque d'Henri III, furent accusés de déviance morale et de prévarication politique² et furent l'objet de critiques violentes, surtout de la part des pamphlétaires ligueurs (mais aussi protestants). Vers les années quatre-vingt, contre les mignons, on vit se déchaîner d'un côté les Guise, préoccupés par la perte de leur pouvoir politique, et de l'autre côté les ligueurs qui craignaient le rapprochement, prôné par les favoris du roi, avec le roi de Navarre et avec le parti protestant. En 1588 et 1589, la cible principale fut le

-
- 1 Voir Pierre Matthieu, *Clytemnestre*, dans *Théâtre complet*, éd. Louis Lobbes, Paris, H. Champion, 2007, p. 611 : « Recevez pour ceste raison ce petit livre, portant le nom d'une Princesse estrangere que j'ay vestu d'un ornement François, pour vous estre plus agreable, à fin que le plaisir de son histoire discourue en une demy heure de voz serenades, ensevelisse en l'oubly tant de traverses, dont la Fortune pensoit bouleverser vostre tresillustre maison, donnant le cartel à vostre magnanime constance qui est demeurée victorieuse : et qui à contre-poincte des trais de son ennemye, vous donnera le comble des felicitez, vous faisant triompher en voz vrayment Catholiques et Chrestiennes actions ». Voir aussi Michele Mastroianni, « Vasthi figura antinomica di Esther », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Fasano, Schena, 2012, p. 351-370 ; Dario Cecchetti, « La tragédie sainte rinascimentale come miroir della storia presente », art. cité.
 - 2 Voir Jacqueline Boucher, *La Cour d'Henri III*, Paris, Éd. Ouest-France, 1986 ; *Ead.*, « Mignons », dans Arlette Jouanna, Jacqueline Boucher, Dominique Biloghi et Guy Le Thiec (dir.), *Histoire et dictionnaire des Guerres de Religion*, Paris, Laffont, 1998, p. 1102-1104 ; Nicolas Le Roux, *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547-vers 1589)*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.

duc d'Épernon, surnommé « archimignon » par les pamphlétaires, ainsi que le duc Anne de Joyeuse, autre favori du roi¹.

Non seulement Pierre Matthieu établit un parallèle entre l'histoire biblique et l'histoire contemporaine, mais il insiste aussi sur le fait que la période des guerres de religion est une période tragique dont les événements se déroulent sur une scène ensanglantée. Dans l'évocation des faits qui caractérisent cette scène, il prend parti pour la Ligue contre les soi-disant « politiques » favorables à l'apaisement, et il noircit le règne d'Henri III qu'il représente en proie aux mignons². C'est la propagande des ligueurs en général. D'ailleurs, Matthieu consacre à cette propagande un véritable pamphlet, sous forme de tragédie, la *Guisiade* (1589), dont le frontispice³ vante l'exactitude d'un chroniqueur qui représente « au vray et sans passion » l'assassinat du duc de Guise. Si les tragédies de Matthieu d'inspiration mythologique ou biblique dénoncent un passage de la *fabula* ancienne à l'actualité, la *Guisiade* évoque un mouvement contraire de l'actualité au mythe, dans la mesure où l'on essaie, par le moyen de l'écriture, une identification de la situation tragique moderne avec le mythe ancien : « à peine a elle [*scil.* la *Guisiade*] ressué les yeux de ceux qui se ressentent des malheurs d'une si estrange vengeance. Sur laquelle le Poëte à la maniere des Grecs et Latins, sous un vers grave et coulant, dresse le theatre de ceste histoire, non moins prodigieuse que tragique⁴ ». En effet, cette volonté déclarée de se servir d'un « vers grave et

1 Voir Maria Chaintron, *Le Duc d'Épernon, 1554-1642 : l'ascension prodigieuse d'un cadet de Gascogne*, Paris, Publisud, 1988 ; Véronique Larcade, *Jean-Louis Nogaret de La Valette, duc d'Épernon*, thèse, Université Paris-IV Sorbonne, 1994 ; Jacqueline Boucher, « Épernon », dans *Histoire et dictionnaire des Guerres de Religion*, *op. cit.*, p. 886-889.

2 En 1583 Robert Garnier, dédiant ses *Juifves* à Anne de Joyeuse, l'un des deux « archimignons », avait établi le même parallèle entre l'histoire biblique et l'histoire moderne (celle des guerres civiles et de religion), en prenant un tout autre parti. En effet, la célébration du duc de Joyeuse comme représentant d'une religiosité exemplaire (« tout ainsi que c'est un discours Chrestien et religieux, il s'est convenablement adressé à vous, Monseigneur, qui l'estes autant que nul autre de ce Royaume », voir Robert Garnier, *Les Juifves. Tragedie*, éd. Sabine Lardon, Paris, H. Champion, 2004, p. 35) indique de toute évidence que Garnier accomplit un choix politique opposé à celui de Matthieu. Voir Michele Mastroianni, « Il tragediografo come autore "politico" nel Rinascimento francese », art. cité, p. 282-284.

3 GVISIADE | TRAGEDIE | NOUVELLE. | — | En laquelle au vray & sans passion, est | représenté le massacre du Duc | de Guise. | DEDIEE | *Au Treschrestien & tresgeneroux Prince, Charles | de Lorraine, Lieutenant general de l'Estat | & Couronne de France.* | — | A LYON, | L'an mil cinq cents quatre vingts & neuf. | *Avec permission.*

4 Pierre Matthieu, *Guisiade*, dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 686. Toutes les citations de la *Guisiade* sont tirées de cette édition. Nous signalons aussi une importante édition très

coulant » pour raconter « à la manière des Grecs et Latins » une « histoire non moins prodigieuse que tragique » donne à un événement politique – sans doute le plus retentissant du moment – les caractères du mythe.

La *Guisiade* n'est pas un cas isolé. Les dernières décennies du XVI^e siècle voient la parution de pièces tragiques qui renouvellent les sujets traditionnels de la dramaturgie classique. Si la tragédie de la Renaissance avait déjà multiplié les sujets inspirés de l'histoire des Anciens grecs et romains – suivant le modèle de l'*Octavia* sénéquienne –, c'est maintenant la contemporanéité qui fournit des arguments¹ tirés de l'histoire de France – de cette histoire des guerres civiles qui semble faire revivre les fables sanglantes des mythes antiques². Il s'agit de faits vraiment dignes de ce théâtre de la cruauté – pour reprendre la formule heureuse de Christian Biet³ – qui exprime fort bien l'essence du tragique baroque. On met en effet sur scène des massacres et des assassinats. Il s'agit d'un théâtre de propagande, protestant autant que catholique, qui fournit, dès le commencement des guerres de religion jusqu'au règne d'Henri IV, un nombre important de tragédies politiques. Parmi ces pièces que l'on peut à juste titre définir d'actualité, la *Guisiade* de Matthieu est sans doute celle qui réalise le mieux cette superposition de deux genres, le pamphlet politique et la tragédie. Jean-Claude Ternaux, qui a consacré

intéressante pour l'introduction et les notes : Pierre Matthieu, *La Guisiade*, éd. Tran-Thi-Chat-Thiet et Gabriela Cultrera, présentée par Mariangela Miotti, dans *Théâtre français de la Renaissance, La tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 5 (1586-1589), Florence/Paris, Olschki / Presses Universitaires de France, 2009, p. 397-522.

- 1 Voir Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2013, p. 225-242.
- 2 Voir Jacques Chocheyras, « La tragédie politique d'actualité sous les règnes d'Henri III et d'Henri IV », dans Gabriel-André Pérouse (dir.), *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle, le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre publiés à la mémoire de Claude Longeon*, Genève, Droz, 1993, p. 161-173 ; Olivier Millet, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *Vives Lettres*, n° 4, 1998, p. 7-44 ; Louise Frappier, *Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France*, dans Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic (dir.), *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, H. Champion, 2001, p. 35-50.
- 3 Voir Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006. Sur la mise en scène et la représentation de l'acte sanglant au XVI^e et XVII^e siècle, voir François Lecerclé, Laurence Marie et Zoé Schweitzer (dir.), *Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^e-XVIII^e siècles)*, *Littératures Classiques*, vol. 67, n° 3, 2008 ; Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Le Théâtre, la violence et les arts en Europe, Littératures Classiques*, vol. 73, n° 4, 2010 ; Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (dir.), *Corps sanglants, souffrants et macabres (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.

des études essentielles à ces deux tragédies inspirées de l'assassinat des Guise¹, évoque non seulement la tradition des pamphlets, mais aussi celle des gravures de propagande².

Il faut remarquer que l'ensemble des événements de 1588 et 1589 eut un retentissement bien au-delà des frontières françaises, du fait que sur le plan politique international on sentait l'Espagne de Philippe II préoccupée par le problème de la succession au trône de France au moment où la lignée des Valois s'éteignait par le décès d'Henri III sans héritier direct. C'est dans cette perspective anti-espagnole que l'Angleterre d'Élisabeth occupait l'avant-scène. Sur le plan religieux, la papauté donnait pour sa part une lecture de l'histoire française de cette période tout à fait dramatique, comme s'il s'agissait du combat final entre le catholicisme et le protestantisme. Ce retentissement provoqua une véritable mythification des événements des années 1588 et 1589, souvent considérées comme l'aboutissement tragique d'un long parcours commencé depuis le début du conflit religieux et dont le premier acte avait été le massacre de la Saint-Barthélemy.

C'est ainsi que, dans le cadre des événements de ces deux années cruciales – l'assassinat du duc de Guise et de son frère le cardinal de Lorraine, et ensuite le régicide –, les personnages assument des caractéristiques

1 Voir Jean-Claude Ternaux, « La diabolisation dans *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu et *Le Guysien* (1592) de Simon Bélyard », *Études Épistémé*, vol. 14, 2008, p. 1-18 ; *Id.*, « Le traître dans la tragédie d'actualité : *La Guisiade* de Pierre Matthieu, *Le Guysien* de Simon Bélyard (1592) », *Seizième Siècle*, vol. 5, 2009, p. 115-132 ; *Id.*, « Simon Bélyard, Ronsard et Garnier : *Le Guysien* (1592) », dans Yvonne Bellenger, Jean Céard, Marie-Claire Thomine-Bichard et François Rigolot (dir.), *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission. Mélanges offerts au Professeur Isamu Takata*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 275-295 ; *Id.*, « “Le poulpe affamé” : envie et politique dans *Aman* et *La Guisiade* de Pierre Matthieu », dans Jean-Pierre Bordier et Jean-Frédéric Chevalier (dir.), *Le Théâtre de l'Envie (1315-1640)*, Metz, Université Paul Verlaine, 2010, p. 247-260.

2 Voir Jean-Claude Ternaux, « La diabolisation dans *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu et *Le Guysien* (1592) de Simon Bélyard », art. cité, p. 12-13. On peut trouver la reproduction de ces gravures dans *Les Belles figures et drôleries de la Ligue (1589-1600), recueillies par Pierre de L'Estoile*, Paris, Lemerre, 1888. Voir aussi les gravures reproduites et commentées par Charlotte Bouteille-Meister, « Les cadavres fantasmés des Guise : les corps sanglants du Balafre et de son frère dans les stratégies de représentation des assassinats de Blois », dans *Corps sanglants, souffrants...*, *op. cit.*, p. 285-302 ; et Mathieu Mercier, « La représentation de l'assassinat d'Henri III à l'aube de l'absolutisme monarchique : de l'exposition du corps soumis à la violence théophanique à l'escamotage d'une victime embarrassante », dans *ibid.*, p. 315-331. Voir encore Michael Meere, « Violence, Revenge, and the Stakes of Writing during the French Civil Wars : Simon Bélyard's *Le Guysien* », *Romanic Review*, vol. 104, n° 1-2, 2013, p. 45-64.

théâtrales amplifiées par une histoire que l'on va reconstituer et raconter selon les règles de ces « histoires tragiques » que Boaistuau et Belleforest venaient de perfectionner en tant que genre littéraire. À cette théâtralisation, conçue comme une mise en scène de stéréotypes appartenant à la tradition littéraire et dramatique, s'ajoutent d'un côté l'idéalisation des personnages (les Guise assassinés transformés en martyrs et défenseurs de la foi catholique), et, de l'autre, celle que Jean-Claude Ternaux définit comme une « diabolisation » (Henri III représenté comme un tyran impitoyable, cruel et machiavélique). Enfin, on assiste à la mise en place d'une typologie des vices incarnés à la fois dans la cour des Valois et dans des personnages particuliers, en particulier les mignons d'Henri III, parmi lesquels Épernon est choisi comme le prototype du mauvais conseiller corrompu. Cette forme de théâtralisation va avoir, au fil des siècles, un impact sur la littérature et sur les arts figuratifs jusqu'au théâtre et au roman romantique, notamment dans l'œuvre de Dumas.

Analysons maintenant les modalités de théâtralisation d'une chronique qui connut un retentissement exceptionnel en France et en Europe – plus particulièrement en Angleterre. Il faut en premier lieu souligner que, malgré la transmodalisation (du pamphlet à la tragédie), l'influence du genre pamphlétaire est évidente dans les *Arguments* de la *Guisiade* que l'on peut considérer comme des chapitres successifs d'un véritable libelle.

C'est le cas de l'*Argument* de la première scène du troisième acte, entièrement occupé par l'archi-mignon, Épernon, qui est décrit de façon assez sombre :

Le Poëte à contre-cœur fut contraint de mettre entre la Majesté et la grandeur de ceuz qui jouent ceste Tragedie, un homme de si petite valeur qu'est d'Espéron : mais l'opinion que tout le peuple de France a tresasseuree de ses deportemens, et qu'il alluma sur tous le Roy à ceste sanglante delibération contre la maison de Lorraine, l'a fait entrer en ce troisiésme acte, comme un desesperé, un sorcier, avec toute sa daemonomanie, n'ayant plus present instrument pour se servir en ce fait, que de la commodité des Estats, et de la foy publique, pour tromper toute la Religion de France, en la personne de nos Princes. (III, 1, *Argument*)

En effet, la diabolisation du personnage (« un desesperé, un sorcier, avec toute sa daemonomanie ») correspond exactement au profil présenté dans les pamphlets de l'époque. Par ailleurs, nous pouvons constater le relief

théorique donné au discours qui concerne aussi la conception même de la tragédie en tant que genre littéraire élevé, auquel les personnages « de petite valeur » seraient inadéquats.

Les *Arguments* représentent également les chapitres d'une chronique historique mise en vers dans les scènes qu'ils précèdent. Ils résument l'action et dessinent le cadre où cette action se déroule. Un exemple du rôle de ces résumés est offert par l'*Argument* de la première partie de la deuxième scène¹ du troisième acte :

La ville de Blois fut choisie pour l'assemblée des Estats, commencez aussi heureusement, que malheureusement ils furent rompus. L'on commença à y proceder par les moyens les plus seurs de l'invocation de l'ayde souverain, les processions, les jeusnes, la sainte communion, les stations ordinaires en toutes les Eglises, par le commandement mesmes du Roy, y furent observees. On disposera les ordres de seance à tous, pour eviter les altercations, selon le rang des Provinces, et des villes, qui avoient leurs Deputez, pour le Clergé, la Noblesse, et le tiers Estat. Le lieu de ceste royale, venerable et illustre assemblée, estoit en une salle longue de vingt et deux toises, large de neuf, où on dressa les sieges de toute l'assistance, entourez de barrieres, et au milieu un eschaufaut, pour y eslever un grand marchepied, et sur iceluy le Roy en son throsne royal, la Royne mere et la Royne regnante. À la descente duquel estoient quelques officiers de la couronne à costé de leurs chaires. Et plus bas sur leurs bancs endossez et couverts de velours violet, semé de fleurs de lis, sur l'un desquels estoient quatre Princes du sang, comme les Cardinaux de Bourbon, et de Vendosme, le Comte de Soissons et de Montpensier. Sur l'autre les sieurs Duc de Nemours, de Nevers et de Rets. Vis à vis de ces bancs à la part senestre du Roy, sur un autre, trois Cardinaux, de Guise, de Lenoncourt, et de Gondy : et sur l'autre plus retiré vers la barriere, qui environnoit les trois parties du theatre, l'Archevesque de Langres et l'Evesque de Chalons. Monsieur de Guise estoit sur une chaire couverte de velours violet, comme Grand maistre de France, tenant son baston à la main, le dos tourné devers le Roy, et la face vers le peuple. Son frere monseigneur le Duc du Mayne, qui avoit sa place au pied du Roy, representant l'estat de Grand Chambellan de France, par la grace de Dieu ne s'y trouva, et n'y eut aucun en sa place, non plus qu'en celle des quatre Mareschaux. Les autres Officiers avoient leur rang eminent, selon leur grade, comme les Commandeurs de l'ordre du saint Esprit, les Conseillers d'Estat, les Controlleurs des Finances. Les Evesques, Abbez, et chefs des Ordres avoyent leurs lieux assignez, selon les charges

1 La deuxième scène du troisième acte est fragmentée en cinq parties, dans chacune desquelles on assiste aux interventions aux États Généraux de Blois (1588), successivement du roi et des représentants du Clergé, de la Noblesse et du tiers État (scène 2a : intervention du roi ; scène 2b : intervention du Clergé ; scène 2c : intervention de la Noblesse ; scène 2d : intervention du Peuple ; scène 2e : intervention conclusive du roi).

qu'ils representoyent. On proceda premierement aux elections des Presidens de tous les Ordres. Les Cardinaux de Guise et de Bourbon presidoyent pour le Clergé. Les Comtes de Brissac et Baron de Matignac pour la Noblesse : et pour le tiers Estat le Prevost des Marchans de la ville de Paris. Le Roy entra en la salle ayant son grand Ordre au col, toute l'assemblee se tenant debout à teste descuberte jusques à ce que luy, et les Roynes estant assises, il prononça son harangue, tout le sujet de laquelle le Poëte a reduit icy, non avec l'eloquence ny la grace dont elle fut prononcee. (III, 2a, *Argument*)

De toute évidence, plus que de l'*argument* d'une scène de théâtre, il s'agit ici d'une chronique (« La ville de Blois fut choisie pour l'assemblee des Estats, commencez aussi heureusement, que malheureusement ils furent rompus, etc. »). En effet, on met en scène le déroulement des États généraux de Blois, ouverts le 16 octobre 1588, dominés par la Ligue et les Guise. Les députés obligent Henri III à prêter serment pour accepter l'édit d'Union promulgué en juillet et le catholicisme comme seule religion du royaume. Le roi se trouve forcé à déclarer cet édit « loi fondamentale et irrévocable du royaume¹ ».

Dans les sections qui suivent, la scène propose la mise en vers des harangues prononcées par le souverain et les représentants des trois états : harangues qui traitent les problèmes de la succession au trône et de la lutte contre l'hérésie du point de vue de la Ligue et constituent les chapitres d'un véritable libelle de propagande, insistant sur la nécessité de s'opposer au parti « navarriste » favorable au futur Henri IV, à cette époque encore ouvertement protestant. Le débat est donc ouvert par la harangue du roi qui déclare partager les craintes de la Ligue, tout en revendiquant les droits de la loi salique :

Courage donc, Messieurs, ne soyez desormais
 Par vos divisions ennemis de la paix :
 Combattez avec moy l'Heretique furie,
 Et tout ce qui au bien de l'Estat contrarie.
 Des yeux, des cueurs, des mains, mes bons subjects, prenez
 Les armes avec moy contre ces obstinez,
 Qui nous empoisonnant de l'infame Heresie
 Tiennent le corps au sang, et l'ame en frenaisie.
 La crainte qui vous suit d'estre apres mon trespas
 Subjects d'un Apostat ne m'abandonne pas :
 Mais mon Dieu ornera mon loyal Hymenee,

1 Voir Jean-Pierre Bordier et Jean-Frédéric Chevalier, *op. cit.*, p. 638-646.

S'il luy plait, des faveurs d'une masle lignée.
(III, 2a, 1005-1016)

Dans les autres harangues, qui expriment la volonté de l'assemblée, la position ultra-catholique est confirmée tout en accentuant le caractère anti-hérétique du parti des Guise, même au prix de violer la loi salique :

Le sceptre du François n'a jamais sceu permettre
D'avoir un Huguenot, ny un Tyran pour maistre :
L'Heretique est hay de ce sacré fleuron
Comme un Turc, un Payen, un Barbare, un Neron.
Plustost l'air portera les naves porte-voiles,
Plustost les cieux seront sans flambeaux, sans estoiles,
Plustost nous quitterons nostre Salique loy,
Que d'endurer sur nous l'Heretique pour Roy.
(III, 2b, 1153-1160)

Enfin, dans une intervention ultérieure, le roi « s'oblige luy mesme à garder l'Edict de la S. Union, qu'il desire estre marqué de la Loy fondamentale du Royaume » (III, 2^e, *Argument*), et un chœur conclut en célébrant cet accord :

Le Roy, l'Eglise, et la Noblesse, / le Peuple après l'aspre detresse / du Schisme,
et de l'Opinion, / jure l'accord de l'Union. / Plustost on verra l'impossible /
s'accorder avec le possible, / que l'Union soit sans pouvoir, / sans vertu, sans
Foy, sans devoir (III, 2^e, 1501-1508)

Le troisième acte nous propose une démonstration très claire du procédé de transmodalisation réalisé par la *Guisiade*. Chronique et libelle, en tant que genres, gardent leur structure propre et la pièce dramatique trouve une correspondance exacte dans la production de pamphlets de propagande. On peut remarquer dans la *Guisiade* le manque d'une véritable action théâtrale, du fait surtout que l'emploi de personnages-symbole représentant une collectivité (Clergé, Noblesse, Peuple) transforme ces personnages en figures abstraites, même s'il ne faut pas négliger l'influence manifeste des moralités, qui du Moyen Âge à la Renaissance, avaient permis de diffuser une forme de jeu théâtral porté sur la scène publique¹. Or, la moralité non seulement véhicule un

1 Voir Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998, p. 242-264 ; *Id.*, *Le Théâtre français de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 61-77 ; *Id.*, « La moralité au xv^e siècle

théâtre d'idées, mais se sert aussi de personnages abstraits qui incarnent des concepts d'ordre religieux, moral ou politique.

Une question s'impose. Dans le cas de la *Guisiade*, doit-on parler d'une pièce jouable ? Le long *Argument* que nous venons de citer non seulement dresse une chronique de l'ouverture des États généraux de Blois, mais, en donnant des précisions concernant le lieu où les réunions se déroulent, l'aménagement de la salle et les participants, semble aussi vouloir reconstituer le cadre de la scène théâtrale (« plus retiré vers la barriere, qui environnoit les trois parties du theatre¹ »). Toutefois, l'ensemble de la description, par le nombre des personnages énumérés et par la complexité de l'aménagement évoqué, semble être conçu en fonction d'une lecture plutôt que d'une mise en scène.

Il est vrai que la description évoquée dans l'*Argument* (« Le lieu de ceste royale, venerable et illustre assemblee, estoit en une salle longue de vingt et deux toises, large de neuf, où on dressa les sieges de toute l'assistance, entourez de barrieres, et au milieu un eschaufaut, pour y eslever un grand marchepied, et sur celuy le Roy en son throsne royal ») peut rappeler une iconographie bien connue, celle des enluminures qui décorent certains manuscrits des XV^e et XVI^e siècles par des scènes d'assemblée. Tout comme dans les représentations des lits de justice, où nous trouvons concentrée, dans un espace relativement limité, une foule de personnages réunis autour de la figure du souverain. Par exemple, si nous considérons le très célèbre *Lit de justice de Vendôme* de Jean Fouquet (enluminure d'un manuscrit de Munich²), nous constatons que le peintre recrée sur la page enluminée un véritable microcosme, réunissant une multitude de personnages devant un trône royal dans un espace restreint déterminé par une disposition en losange³. Ce losange est formé par une enceinte en bois à l'intérieur de laquelle s'ouvre le *théâtre* où sont situés les membres de l'assemblée. Néanmoins, il faut bien reconnaître que, dans sa *Guisiade*, Matthieu ne fait jamais allusion aux spectateurs ; il se réfère toujours aux lecteurs, comme dans l'*Avertissement* final adressé au

en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 2, 1996, p. 351-365.

- 1 Il faut signaler que le mot *théâtre* n'as pas au XVI^e siècle un seul sens, mais signifie également « scène », « arène », « estrade », « auditoire », « spectacle » (Huguet).
- 2 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 6, f. 2v°. Voir François Avril (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Hazan, 2003, p. 272-278.
- 3 Voir *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, *op. cit.*, p. 274.

Lecteur. En effet, annonçant une continuation de la *Guisiade*, il exhorte de cette façon le lecteur : « Ce que tu feras facilement [*scil.* tu esperonneras d'une plus gaye promptitude l'auteur] si en t'embarquant à *ceste lecture*, tu fais trefve avec les passions » (p. 727 : c'est nous qui soulignons).

Pour ce qui concerne le choix de la forme tragique, dans ce glissement d'un genre littéraire à l'autre, une volonté de classicisme est évidente. Celle-ci se manifeste par des renvois réitérés à la *manière des Grecs et Latins*. En particulier, cette manière tragique est considérée tout à fait apte à raconter une histoire « non moins prodigieuse que tragique », telle que l'histoire des guerres de religion et l'assassinat des Guise :

L'envieuse jalousie qu'Henry troisieme Roy de France et de Pologne, portoit aux genereuses entre prises, et heureuses prouesses d'Henry de Lorraine, duc de Guise, se changea en telle rage et despit, que le succes de ceste Tragedie monstre : si nouvelle qu'à peine a elle ressuyé les yeux de ceux qui se ressentent des malheurs d'une si estrange vengeance. Sur laquelle le Poëte à la maniere des Grecs et Latins, sous un vers grave et coulant, dresse le theatre de ceste histoire, non moins prodigieuse que tragique, qui prend le sujet de son commencement à la proposition de tenir les Estats, quand le sieur de Guise, apres les barricades de Paris, se vint rendre sous l'assurance de la foy publique, et de l'Union juree par le Roy en la ville de Blois, où tous les Estats des ordres de France se devoient trouver. (*Discours sur le sujet de ceste Tragedie*, p. 686-687)

Non seulement on affirme l'excellence du « vers grave et coulant » de la tragédie grecque et latine, mais on établit également un parallèle entre l'histoire antique et l'histoire moderne, entre les personnages anciens du mythe et de l'histoire et les personnages du présent, tous voués à une destinée tragique :

Ainsi mourut Monsieur, ainsi mourut l'Atride,
Ainsi mourut Cesar, ainsi mourut Alcide,
Ainsi meurt par la main d'un perjure, d'un traistre,
Un grand Prince, un grand Duc, un grand Pair, un grand Maistre.
(V, sc. unique, 2089-2092)

Il s'agit en effet d'un rappel des sujets tragiques classiques repris par la dramaturgie de la Renaissance : Agamemnon (l'Atride) ou Hercule (Alcide) sont les héros des tragédies de Sénèque traduites ou réélaborées plusieurs fois à la Renaissance ; César est le personnage historique protagoniste du *Julius Caesar* de Marc-Antoine Muret et du *César* de Jacques Grévin. Par ailleurs, le comportement des protagonistes modernes est

évalué sur la base d'une lecture des anciens textes tragiques. Catherine de Médicis est considérée comme Italienne et Florentine « accorte au maniement de ses affaires » et, en même temps, comme personnage illustre et mère de trois rois. Elle agit « à l'imitation des anciens Tragediographes » (II, 1, *Argument*).

La référence classique va bien au-delà de l'évocation des protagonistes des tragédies grecques et latines. Dans la lignée des parallèles développés entre personnages modernes et personnages du mythe, entre événements contemporains et événements de l'antiquité, nous découvrons une comparaison-identification entre Paris et Troie, entre les ruines causées par la guerre troyenne et celles causées par les guerres civiles de France :

LE ROY.

Paris que j'honoroy de ma chere presence,
 Où je faisoy couler la corne d'abondance,
 Où je faisoy fleurir les mestiers de Pallas,
 La Cour, et le Senat, d'Astree deux soulas :
 Escroulant sur ton chef mon écrazeur orage,
 Je te verray réduit en un petit village.
 Je semeray de sel sur tes rempars rasez,
 [...]
 Ma Cour ton Ilion, mon Louvre tes delices,
 Ma Seine qui pur toy leve ses flots profonds,
 [...]
 Bref tout ce que tu as de saint d'exquis, de beau,
 Se perd puis que tu perds de ton Roy le flambeau.
 (G, II, 1, 205-211, 226-227 et 231-232)

La volonté de classicisme gouverne la mise en forme dramatique de pamphlets et autres textes de propagande. Même si la *Guisiade* était destinée à la lecture et n'a jamais été jouée, elle trouve ici un soutien dans un modèle ancien qui fournit le schéma et le langage aux tragédies de la Renaissance et de l'âge baroque. Il s'agit du modèle sénèque, dont la présence dans la *Guisiade* est indéniable. Par exemple, des scènes entières sont caractérisées par le ton sentencieux qui représente un des éléments dérivés de Sénèque, dont les tragédies sont une somme de maximes répétées à l'envi par tous les personnages. Dans la pièce de Matthieu, c'est aussi le cas du dialogue entre Henri III et le duc de Guise (II, 591-615), constitué par une longue stichomythie où les *sententiae* se succèdent dans un jeu rhétorique d'oppositions et de renversements.

En particulier, il y a des passages qui offrent une reprise directe du module sénèqueien et qui consistent à créer un sentiment d'horreur – dans l'accentuation du *phóbos* aristotélicien – par une représentation de *dolor*, *furor* et *nefas*¹. C'est dans cette perspective que nous pouvons lire le dernier acte qui décrit l'assassinat des Guise. Nous pouvons également citer un calque du *Thyestes* – la tragédie de Sénèque qui donna naissance en bonne partie au théâtre baroque – dans la première scène du troisième acte, occupée par une longue tirade (v. 773-888) du perfide mignon, Espéron. Personnage entièrement négatif, ce dernier est réduit à devenir la Furie qui déchaîne, comme la Furie du *Thyestes*, le mal absolu qui rend abominable et effroyable le contexte historique où la *fabula* se déroule. Ainsi, dans le *Thyestes* c'est le contexte mythique d'Argos qui est présenté, dans la *Guisiade* le contexte historique et contemporain des États généraux de Blois :

SÉNÈQUE, <i>Thyestes</i> , 101-104.	G, III, 1, 801-806.
<p><i>Hunc, hunc furorem diuide in totam [domum. Sic, sic ferantur et suum infensi [inuicem sittiant cruorem. Sentit introitus tuos domus et nefando tota contactu [horruit.</i></p> <p>[Cette fureur, cette fureur, diffuse-la dans la maison tout entière. Qu'ils entrent, qu'ils entrent en de tels transports et que leur haine mutuelle leur donne soif d'un sang qui est le leur. La maison ressent ta présence : tout entière, elle a tremblé d'horreur à ton funeste contact.]²</p>	<p>Venez mes compagnons, Monstres abominables, Jetez sur Blois l'horreur de vos traits effroyables : Prenez pour mains des crocs, pour yeux des dards [de feux, Pour voix un gros canon, des serpens pour cheveux : Changez Blois en Enfer, apportez-y vos geines, Vos rouës, vos gibets, vos feux, vos fouëts vos peines.</p>

Toute la tirade est d'ailleurs un exemple significatif de cette reprise, sur une grande échelle, des thèmes, images, tournures, et du langage sénèqueien dans son ensemble :

- 1 Voir Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France (xvi^e-xvii^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 288-345 ; voir aussi Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, p. 63-107.
- 2 Voir Sénèque, *Tragédies*, éd. et trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996-1999, t. II, p. 116.

Sus sortez des Enfers Eumenides meurtrieres,
 Relaschez maintenant les armes prisonnieres
 Dans les obscurs cachots de ce pasle sejour,
 Qui jamais ne jouit de la clarté du jour.
 Je vous invoques tous, ô pallissantes Ombres,
 Qui de Styx habitez les cavernes plus sombres :
 Bruyez, courez craquez, et portez en vos mains
 Le fer, le feu, l'effroy, pour troubler les humains :
 Guidez, executez mon horrible entreprise,
 Et puis je vous mettray (je le jure) en franchise.
 Avorton de la nuict, Fils de confusion,
 Ministres enragez de la division,
 Qui armez obstinez le fils contre le pere,
 Qui poussez les enfans à deschirer leur mere,
 Qui voyez mon plaisir en regret converty,
 Pour ne voir prosperer l'heretique party :
 Aydez maudits esprits, aydez à vostre race,
 Que ce Barricadeur pense mettre en disgrace,
 Sortez du Styx soulfpreux, du bouillant Phlegeton,
 Du Cocyte sanglant, et du noir Acheron.

[..]

O peste de ce Tout, execrable Megere,
 Par mon ame qui t'est fidelle messagere,
 Par Cocyte et Tantal, par l'ardent Phlegeton,
 Par ces deux autres seurs Thesiphone, Alecton,
 Par le cruel Minos, par le grand Rhadamante,
 Par le poison qui sort de ta bouche beante,
 Par tant et tant d'esprits qui talonnent mes pas,
 Par le Luxe, et l'Orgueil, qui sont mes chers esbas,
 Par l'Erreur insensé, par l'infidelle Schisme,
 Par l'infecte Heresie, et le sale Atheisme,
 Par tant et tant de maux qui couvent dans mes os,
 Par tant d'extorsions, de tailles, et d'impos,
 D'une façon cruelle, horrible, et inhumaine,
 Suffoque, tue, pers tout le sang de Lorraine,
 D'un memorable coup massacre ces Guisards,
 Preux comme Machabés, forts comme des Cesars.
 (III, 781-800 et 867-882)

Le modèle est le prologue du *Thyestes* (v. 1-121), en particulier le dialogue où la Furie enjoint Tantale d'apporter le malheur sur le palais d'Argos, ou encore un long passage de l'*Hercules furens* (v. 658-829) où Sénèque introduit Thésée décrivant minutieusement la demeure infernale de l'odieux Dis (*domus invisit Ditis*). En premier lieu, l'attention pour

les noms propres qui caractérisent le royaume des morts – noms de personne (Megère, Thésiphone, Alecton, Tantal, Minos, Rhadamante) et géographiques (Styx, Phlégéon, Cocyte, Achéron) – démontre le rapport évident avec le texte de Sénèque ; en particulier nous sommes en présence d'une véritable topographie infernale qui reproduit le schéma classique (« Sortez du Styx soulphreux, du bouillant Phlegeton, / du Cocyte sanglant, et du noir Acheron »). Les passages que l'on vient de citer, tous tirés du *Thyestes* et de l'*Hercules furens*, se superposent dans la mémoire de Matthieu, fournissant un lexique et un imaginaire disposés selon les structures rhétoriques de la description et de l'imprécation, dont l'exemple est offert par le *Thyestes* (pour ce qui concerne l'imprécation) et par l'*Hercules furens* (pour ce qui concerne la description).

Ce sont le lexique et l'imaginaire de l'obscurité qui dévoilent la proximité du modèle ancien. Chez Sénèque, une nuit noire règne sur le monde inerte des Enfers (« *pigro sedet / nox atra mundo* », *Her. fur.*, 704-705). Un épais brouillard enchaîne de ses ombres pesantes le Tartare (« *est in recessu Tartari obscuro locus / quem grauibus umbris spissa caligo alligat* », *ibid.*, 709-710) et le séjour maudit de l'outre-tombe (la *sedes infausta inferorum*, *Thy.*, 1) est l'obscur cachot d'une prison (« *abire in atrum carceris liceat mei / cubile* », *ibid.*, 70-71). Il suffit de lire la tirade de Matthieu pour être frappé par la multiplications des images évoquant le manque de lumière (« obscurs cachots », « pasle sejour », « qui jamais ne jouit de la clarté du jour », « palissantes ombres », « les cavernes plus sombres », « avortons de la nuit »). En outre, les Euménides meurtrières, réveillées par les imprécations du personnage actant, sont *ministres de la division* et engendrent la haine à l'intérieur de la famille (« qui armez obstinez le fils contre le pere, / qui poussez les enfans à deschirer leur mere »), telles les Furies sénéquiennes (« *mentes caecus instiget furor, / rabies parentum duret et longum nefas / eat in nepotes* [qu'une fureur aveugle aiguillonne les volontés, que la rage des parents se perpétue et que leurs sacrilèges se prolongent sur leurs descendants] », *ibid.*, 27-29).

La reprise de ce thème est très intéressante, car sur la représentation sénéquiennes des *ministres de division* – qui poussent parents et fils les uns contre les autres – se greffe la référence à l'actualité des guerres de religion grâce à une réflexion sur *l'heretique party*, où la notion d'« hérésie » est philologiquement interprétée dans le sens de division, c'est-à-dire de *haíresis* (« qui voyez mon plaisir en regret converty, / pour voir prosperer

l'herétique party »). En effet, cette superposition de deux niveaux expressifs – ancien et moderne – caractérise la relecture du texte classique de la part de Matthieu. C'est le cas de ces deux fragments extraits de l'*Hercules furens* et de la tirade de la *Guisiade* :

SÉNÈQUE, <i>Hercules furens</i> , 693-696.	G, III, 1, 874-877.
<p><i>Horrent opaca fronde nigrantes comae, taxo imminente quam tenet segnis Sopor Famesque maesta tabido rictu iacet Pudorque serus conscius uultus tegit. Metus Pauorque, Funus et frendens Dolor aterque Luctus sequitur et Morbus [tremens et cincta ferro Bella; in extremo abdita iners Senectus adiuvat baculo gradum.</i></p> <p>[De noires fondaisons se hérissent en un feuillage opaque ; au-dessus d'elles s'élèvent les ifs, qu'occupe le paresseux <i>Sommeil</i> ; là gît aussi la sinistre <i>Faim</i> aux lèvres décomposées, et cache son visage, reflet de sa conscience coupable, la <i>Honte</i> tardive. Suivent la <i>Crainte</i>, la <i>Terreur</i>, le <i>Deuil</i>, le <i>Ressentiment</i> qui grince des dents, la noire <i>Détresse</i>, la <i>Maladie</i> tremblante et les <i>Guerres</i>, le glaive à la ceinture ; cachée tout au bout, l'inerte <i>Vieillesse</i> aide ses pas d'un bâton.]¹</p>	<p>[...] Par le <i>Luxe</i>, et l'<i>Orgueil</i>, qui sont mes chers esbas, Par l'<i>Erreur</i> insensé, par l'infidelle <i>Schisme</i>, Par l'infecte <i>Heresie</i>, et le sale <i>Atheisme</i>, Par tant et tant de maux qui couvent dans mes [os, [...] (voir plus haut l'ensemble de la tirade)</p>

Sans nul doute, le passage de Matthieu représente un exercice de remémoration sur le texte sénèque qui décrit les Enfers comme habités par des entités effroyables. Or, la tirade en question inspirée par Sénèque nous offre un imaginaire – et une structure expositoire – analogue à ceux de la liste dressée dans la tragédie latine. Ce qui frappe, c'est la substitution des personnifications des entités abstraites peuplant l'outre-tombe classique et païen par des personnifications des entités appartenant à une anthropologie chrétienne : soit de vices individuels (*Luxe*, *Orgueil*), soit de

1 *Ibid.*, t. I, p. 36. C'est nous qui soulignons.

péchés contre l'orthodoxie religieuse, ou du moins considérés comme tels dans une perspective confessionnelle (*Erreur, Schisme, Hérésie, Athéisme*).

La présence de Sénèque est fortement présente dans la *Guisiade*, comme d'ailleurs dans la plupart des tragédies du XVI^e siècle et l'époque baroque. Le modèle sénéquien est normatif en premier lieu au niveau du langage. Toutefois, dans la pièce de Mathieu se juxtaposent des conceptions différentes de l'art dramatique, non seulement la dramaturgie humaniste héritée de l'antiquité, mais aussi la tradition des moralités. À ces deux traditions s'ajoute la volonté de transmodalisation des pamphlets politiques. Comme Olivier Millet l'a fort bien souligné, « au lieu de composer un univers autonome et cohérent (un poème dramatique conforme au genre défini par la poétique antique et humaniste) à partir de l'idée de complot, Matthieu ne montre en fait rien à son public que celui-ci n'ait pu savoir à l'époque à partir de la rumeur publique et des textes de propagande qui évoquaient l'assassinat des Guise¹ ».

Évidemment, dans le climat enflammé d'une époque où les exigences de la propagande s'imposaient sur n'importe quelle autre considération, le prestige des modèles classiques remis à l'honneur par l'Humanisme était une garantie de succès, même pour un débat d'ordre plus politique. Par conséquent, tout en sauvegardant certaines caractéristiques de la discussion idéologique (par exemple, la préférence pour le commentaire par rapport à l'action théâtrale, dont témoigne l'importance des *Arguments* qui ont tendance à déborder sur le texte dramatique) le genre tragique apparaît par le biais d'une réinterprétation de la poétique d'Aristote, à savoir l'expression la plus élevée d'un discours à la fois littéraire, politique et religieux ; ceci dans un cadre qui connut un retentissement international.

Michele MASTROIANNI
Università del Piemonte Orientale

1 Voir Olivier Millet, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », art. cité, p. 22.