



L'ESPACE ET LES LIEUX : DE LA TOPOGRAPHIE A LA COSMOGRAPHIE, UNE DRAMATURGIE REFORMEE DU MYSTERE

Olivier MILLET (U. Paris-Sorbonne)

La Tragédie du sac de Cabrières élève les faits historiques qu'elle met en scène au niveau tragique et héroïque en combinant sur tous les plans les procédés habituels du genre de la tragédie humaniste. Parmi eux, il y a le traitement de l'espace, à la fois en matière de références topographiques et cosmographiques, en matière de dramaturgie et de mise en scène devant un public, et enfin dans la dimension symbolique que ces références et cette dramaturgie véhiculent. Il me semble que seule la représentation met vraiment en valeur la dimension symbolique du texte, qui repose sur une organisation signifiante de l'espace. J'examinerai ces trois plans, en les distinguant artificiellement pour les besoins de l'exposé.

REFERENCES TOPOGRAPHIQUES ET COSMOGRAPHIQUES

La topographie de la pièce est annoncée par son titre (si celui-ci est de l'auteur)¹ : le village de Cabrières, situé, selon la source fournie par l'*Histoire des martyrs* de Jean Crespin², à une lieue du château et du village d'Oppède (alors situés tous les deux dans les États pontificaux). Le spectateur n'est pas informé dans la pièce de l'emplacement exact de ce lieu, et seuls les Provençaux d'alors auraient pu reconnaître ce Cabrières-là, celui dit d'Avignon ou du Comtat, en le distinguant du Cabrières d'Aigues, village également vaudois de la même région du Lubéron qui servit de refuge aux persécutés en 1545 mais qui est situé plus à l'est. Cabrières d'Avignon est au pied et au nord du Lubéron, montagne où se trouvaient, perchés, le village et le château d'Oppède (appelé aujourd'hui Oppède-le-Vieux), qui dominent les collines et la plaine où se trouve Cabrières. Les spectateurs et les lecteurs de la Renaissance se doutaient-ils que nous sommes également à une lieue de la Fontaine-de-Vaucluse, célèbre endroit qui faisait déjà l'objet d'un pèlerinage littéraire pétrarquiste ?

Dans la pièce, Cabrières est désigné comme « ville » (v. 38 et 51), ce qui signifie une (petite) agglomération, et non comme « cité ». Une ville (souvent, en fait, un village) n'avait pas de rôle administratif ou politique, même si elle pouvait être fortifiée, voire possédait, comme Cabrières, un château. La pièce évoque à de multiples reprises le « camp », terme utilisé par Crespin dans son *Histoire des martyrs*³. C'est à la fois le terrain où la petite armée rassemblée par le président Jean Maynier d'Oppède (« Le camp auquel commande un bonnet rond », v. 5) a établi son campement, et les troupes qui l'occupent (« le camp feindra de s'en aller », v. 1289). Le village et ce camp sont opposés à l'espace ouvert mais funeste des « champs » (campagne), où errent, affamés et terrorisés, les rescapés du sac de Mérindol (« Les autres sont heureux qui errent par les champs », v. 69). Le chœur de la pièce est composé du « reste » (v. 68), c'est-à-dire de rescapés du récent massacre mérindolien ; mais ce terme a

¹ Je me réfère à l'édition de Daniela Boccassini dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{re} série, vol. 3 (1566-1567), Florence/Paris, Olschki/Presses Universitaires de France, 1993.

² Nous avons utilisé l'édition de Genève, Pierre Aubert, 1619, en ligne sur Gallica.

³ *Op. cit.* Les épisodes de Mérindol et Cabrières se trouvent p. 141 sq.



évidemment une signification biblico-chrétienne chère aux réformés français de l'époque⁴. Mérindol, village situé au sud du Lubéron, de l'autre côté de la montagne et au bord de la Durance, est un double de Cabrières sur les plans topographique et historique. Ses rescapés ont pour une grande part erré dans la montagne, lieu sauvage et sans ressource alimentaire, comme l'indiquent bien les v. 1711-17121 (« De Merindol le reste, errant pour l'Evangile / Dans les monts et forêts »). La présence d'une partie des rescapés de Mérindol à Cabrières, sous la forme du chœur, s'explique par le fait qu'il s'agit des prisonniers faits après la prise de ce village.

La scène de Cabrières, où se situe l'action de la pièce, comporte une série de lieux distincts mais assez proches, les uns effectivement mis en scène (des personnages y parlent), les autres seulement évoqués mais qui pourraient être représentés au moyen de décors (tableaux peints), voire, dans une mise en scène pauvre en moyens, signifiés au moyen de simples panneaux indiquant leurs noms. Pour l'instant, je m'en tiens aux lieux mentionnés sans me restreindre aux lieux représentés sur scène.

Il y a le rempart de la ville (v. 13 et 51), laquelle était la seule place relativement fortifiée habitée par les vaudois du Lubéron⁵. Polin prétend prendre le parti de « Ce peuple saint que ce camp tient enclos » (v. 610), ce qui signifie que le camp entoure la totalité de la ville. Le même Polin affirme que les habitants « ont sûrement leur lieu imprenable rendu » (v. 17) Question délicate, car si le village était fortifié comme place appartenant aux seigneurs de Catderousse, les habitants se sentaient en état de légitime défense face à la menace d'une armée sans pitié mais voulaient aussi éviter d'apparaître comme des rebelles⁶. Le rempart, qui fait l'objet de canonnades de la part des assiégeants, serait donc à briser au moyen d'une brèche (v. 15)⁷. Celle commencée la veille doit être redoublée (v. 207). La tentative d'assaut racontée sur un mode épique par Catderousse donne lieu à un récit circonstancié ; elle se heurte à un canonnier de la place elle-même, qui arrive à défendre la brèche ; fortifiée, la place est donc également munie d'artillerie (v. 195-232). Il est même question de ces « forts que l'on doit canonner » (v. 63), donc d'ouvrages fortifiés, qui devaient préexister au siège et garnir les remparts, et seraient en tout cas indispensables pour installer une artillerie de défense. Enfin, ce rempart est précédé de « fossés », remplis de cadavres d'assiégeants (v. 177).

L'ensemble de ce dispositif topographique est désigné comme « lieu » ; le chœur prie Dieu que les assiégeants « ne soient jamais vus de ce lieu triomphants » (v. 113). Il repose sur l'opposition classique, depuis Troie, chez Homère dans *l'Iliade*, de la ville fortifiée assiégée, réputée imprenable, et du camp assiégeant qui devra recourir à la ruse pour s'en emparer. Modèle épique, relayé dans la tragédie antique par le thème des *Sept contre Thèbes* (chez Euripide, et chez Sénèque dans *Les Phéniciennes*). Nous y reviendrons, car cette petite ville rustique est aussi, en fait, une cité idéale, mais aussi le contraire de la Thèbes tragique des *Phéniciennes*. Troie est en tout cas mentionnée pour dénoncer la ruse qui permettra de prendre la ville ; le maire de Cabrières exprime sa crainte en s'écriant : « O combien je voudrais / Que ce cheval ne fit de Cabrière une Troie » (v. 586-587), la métaphore du cheval désignant ici le procédé de la ruse hypocrite et criminelle qu'il redoute. À la fin de la pièce,

⁴ Sur la base de la doctrine calvinienne des « reliques » de l'Église, voir *Institution de la religion chrétienne* de 1541, éd. Olivier Millet, Genève, Droz, 2008, t. 1. chap. 4, p. 681.

⁵ Guy-Jean Arché, *Le Massacre des vaudois du Lubéron*, La Bégude de Mazenc, Curandera, 1984, p. 133-134, mentionne des murailles de terre et des barricades. Voir aussi Gabriel Audisio, *Guide historique du Lubéron vaudois*, Mane/Apt, Les Alpes de lumière/Parc naturel régional du Lubéron, 2002, p. 43-44 (fortification de Cabrières).

⁶ Voir *ibid.*, p. 23 (l'arrêt du parlement d'Aix fait état de rébellion).

⁷ Cela correspond à la première version du récit des événements (canonnade des 19-20 avril et brèche) ; la deuxième version, celle de Jacques Aubry, fait état d'une reddition avec portes ouvertes contre la promesse de vie sauve et de non-pillage, voir *ibid.*, p. 44-45.



quand le drame est consommé, Catderousse se réjouit devant le bûcher des martyrs : « Comme ce feu me plaît ! Néron n'eut telle joie / Quand en Rome il voyoit derechef brûler Troie » (v. 1731-1732). Au modèle épique et tragique se surimpose donc, à travers l'image de Troie en flamme, le souvenir du récit de l'incendie de Rome par Néron sous la plume de Suétone, un modèle historique proprement politico-religieux, celui de la persécution par la puissance romaine tyrannique des premiers martyrs antiques de la foi chrétienne. Cabrières, ce n'est pas seulement une nouvelle Troie, c'est aussi le lieu du déchaînement de la tyrannie romaine. Cette référence à la Troie en flamme du Néron romain provient de l'*Histoire des martyrs* de Crespin⁸.

Cabrières est un lieu complexe, on l'a déjà vu, d'autant que sont précisés, dans les récits qui suivent, les différents endroits où vont avoir lieu les massacres successifs de la population. Les hommes d'Oppède se saisissent de la porte de la ville (v. 1551), puis surprennent le château, puis toute la ville, à laquelle ils mettent le feu (v. 1552). Le château sert alors d'emplacement du premier massacre (v. 1602), suivi de la fameuse grange pour les femmes et les enfants (v. 1616), suivie à son tour des prés et des arbres pour les hommes (v. 1650 sq.), spectacle auquel Oppède a assisté du haut des murs (v. 1657). C'est le thème antique, épique, puis devenu tragique, de la teichoscopie, du spectacle du camp vu depuis le haut des murailles, relayé par le thème de Néron assistant à l'incendie romain du haut des murs de la tour de Mécène⁹. À la fin de la pièce, le chœur des prisonniers de Mérindol est mis en route, avec le maire, son fils et le syndic¹⁰, sur un ordre de Catderousse, vers le bûcher où ils vont périr (v. 1729 sq.). C'est la dernière scène, non plus un récit, mais une sorte de procession sur scène vers le lieu du supplice, ponctuée dans la bouche du bourreau et des victimes, d'indications scéniques, à la fois convergentes et opposées (« marchez » ! « marchez », v. 1732 et 1734) : « Ah, c'est trop babillé ! marchez » (v. 1763) ; « comme ils y courent droit » (v. 1767) ; « Nous entrons en la flamme » (v. 1776) ; « entrez au feu » (v. 1780 et dernier). Ce bûcher, à la fois réel et symbolique, devient alors le lieu central de l'action dans la mesure où celle-ci fait intervenir une dimension surnaturelle, celle de la foi et de la providence céleste, mais il repose aussi sur la mémoire de la dramaturgie des mystères de la fin du Moyen Âge et des débuts de la Renaissance. Avant d'en venir à ce point, tournons-nous vers les lieux mentionnés extérieurs à l'action.

Le lieu de Cabrières n'est qu'une des localités martyrisées du Lubéron que mentionne la pièce dans la bouche notamment d'Oppède, qui énumère, parmi ces localités, Pépin, la Motte, Saint-Étienne, Lourmarin, Valelaure, La Roche prochaine, Cabrierette, Mérindol, Saint-Martin, « vingt bourgs, villes, châteaux » (v. 146-151) : « Ai-je donc détruit tant d'hommes et de lieux / Pour être pitoyable en ce lieu de furieux » (v. 153-154) : parodie tragique du style épique, car les exploits du héros deviennent un sinistre tableau de chasse¹¹.

L'instance monarchique française, non située géographiquement, et qui aurait dû servir d'ultime recours aux persécutés, est inaccessible (v. 818). Cette voie est forclosée sur le plan tactique et stratégique ; dans la pièce, Oppède l'élimine par une ruse en déclarant aux Cabriérois : « Je vais les empêcher [les occuper] à déduire leur foi. / Amis, il n'est besoin que

⁸ La présence de l'*Histoire des martyrs* est ici évidente, car cette *Histoire* commence en remontant aux martyrs exécutés sous Néron, et l'on y trouve l'anecdote célèbre du tyran chantant l'incendie de Troie et ravi du renouvellement romain de ce drame, *op. cit.*, p. 3.

⁹ Voir sur ce thème le mémoire inédit d'habilitation de Jean-Claude Ternaux, *Calliope et Melpomène. Poésie épique et poésie dramatique à la Renaissance*, Sorbonne Université, 2004, et, pour Néron, Crespin, *loc. cit.*

¹⁰ Rappelons que le syndic est la personne chargée d'agir au nom de la communauté, en particulier quand celle-ci n'a pas de maire ou de municipalité. En Provence, ce terme désigne un magistrat municipal. Le maire, lui, est à la tête du corps municipal. Gabriel Audisio, *op. cit.*, p. 43-44, parle des consuls de la ville, terme usuel en Provence pour désigner les autorités municipales.

¹¹ Cette liste de localités ne figure pas chez Crespin, et suppose donc d'autres sources historiques.



nous allions au Roi » (v. 817-818). En fait, les troupes d'Oppède bloquaient tous les accès qui permettaient de sortir de la souricière qu'était devenue cette partie de la Provence et du comtat pontifical, et d'autre part l'instrument de la confession de foi comme apologie devant les autorités n'avait précédemment servi à rien. Polin, dans son discours hypocrite, fait la promesse suivante, qui sert à dénoncer l'inutilité du recours au pouvoir royal : « Qu'il en soit par le roi chrétiennement connu » (v. 462).

Cette instance monarchique implique l'espace de toute la France (nommée au v. 120), avec ses ennemis, le Turc et « les Espagnes » (v. 120-123). Oppède, quand il est encore hésitant au début de la pièce, exprime l'idée que la France est sauvagée par les prières du « saint troupeau »¹², en l'occurrence des réformés et des vaudois dans leurs prières pour le pouvoir en place. L'enjeu de la pièce est donc le sort du royaume lui-même. L'espace français s'ouvre en particulier sur le monde méditerranéen, du fait qu'il est question des Turcs et des Juifs (groupe religieux d'où est prétendument issu Oppède). Mais l'enjeu est la France surtout du fait que, dans la bouche du chœur allant au supplice, sont évoquées les « mille églises » que le sang des martyrs va semer dans l'espace entier du royaume. Le bûcher final doit donc rayonner sur toute son étendue (et au-delà), ce qui manifeste la dimension propagandiste de la pièce, censée déployer ses effets au moyen de son interprétation des faits, et si possible, des représentations scéniques auxquelles elle devrait donner lieu.

À l'instance monarchique inaccessible, lointaine et manipulée, s'oppose le lieu d'Oppède lui-même. Oppède désigne en effet à la fois le personnage devenu tyrannique au cours de la pièce, le président Jean Maynier d'Oppède¹³, et le lieu – son château – à partir duquel il a mis en place sa tyrannie¹⁴. Polin, dans la bouche du maire, sort (c'est-à-dire provient) « de ce gouffre d'Oppède », d'où il apporte « le fiel de douloureuse mort » (v. 388-389). Ce terme de *gouffre* est repris par Polin lui-même, dans un sens purement symbolique, celui qui, chez dans la Passion d'Arnoul Gréban et dans les mystères, désigne la porte de l'enfer représentée sur la scène¹⁵. Polin en effet mime hypocritement sa conversion à l'Évangile en déclarant : « du profond gouffre d'iniquité / Mon Dieu m'a fait surgir au port de vérité » (v. 425-426), et, plus loin, c'est le chœur qui dénonce sa langue hypocrite qui « dans le gouffre mène » (v. 701), puis la puanteur que vomit « un tel gouffre » (v. 1517). Ce château d'Oppède est le lieu où le personnage satanique du même nom exerce ordinairement ses crimes. Le portrait qui est donné du président Maynier d'Oppède, en particulier, aux v. 533 sq. dans la bouche de Polin, est celui, caractéristique, d'un personnage infernal, monstre issu des mystères et des passions, qui abonde en êtres démoniaques analogues. Pire que Satan et difforme, il a par exemple un « grand gouffre de ventre » (v. 543) : « Ce monstre si hideux, ores dans son château / Bat la fausse monnaie, or y tient le bourdeau / Ouvert à tous venant » (v. 557-559), et de là il répand ses crimes sur la contrée environnante. Quant au château, son image sera employée par le maire, dans une comparaison qui décrit l'état d'Adam comme homme pécheur et promis à la perdition, ce qui annonce indirectement le futur châtimement d'Oppède :

Comme quand de l'orgueil d'un superbe château,
Qui les cieux menaçait d'un haut rocher en l'eau,
Ne reste qu'un bourbier, sépulcre de ruines,
Couverte d'une horreur de ronces et d'épines. (v. 917-920)

¹² Expression calvinienne, voir *Institution de la religion chrétienne*, version de 1560, éd. J.-D. Benoît, Paris, Vrin, livre IV, 1961, chap. 1, § 2.

¹³ Voir sur sa transformation l'article de Charles-Louis Morand-Métivier, « La construction de la masculinité dans la *Tragédie du sac de Cabrières* », *Modern Languages Open*, 2018/1, en ligne.

¹⁴ Ce château a servi à stocker les biens pillés dans les villages, voir Gabriel Audisio, *op. cit.*, p. 57 et 52-53.

¹⁵ Voir le *Dictionnaire du moyen français* en ligne à l'article « Gouffre », sens n° 3, avec les attestations dans les mystères.



Comme la ville assiégée du saint troupeau, « reste » biblique des vrais croyants, et comme le « gouffre » profond, le château dressé de façon menaçante comporte donc des connotations symboliques et théologiques soulignées, exprimées, dans le cas d'Oppède, par le langage du surnaturel des mystères.

Entre le gouffre infernal d'Oppède et le lieu purement spirituel auquel les martyrs sont promis, il y a le lieu social et humain par excellence qu'est la ville. Bien qu'elle ne soit qu'un bourg, elle est dotée d'un syndic et d'un maire, lesquels sont en désaccord sur le plan tactique, mais non sur celui de la foi. Cette image de la société humaine comme lieu de parole dialectique et de confrontation des points de vue concrétise l'idée de la société humaine comme cité. De fait, Cabrières est assimilée par le chœur admiratif à l'image par excellence, depuis l'Antiquité¹⁶, de la cité comme organisme social vivant, complexe et productif, la ruche des abeilles (v. 79-92). Peuple industriel, il déploie ses talents à la fois pour « se faire à part nouveau canton » (v. 81) à l'occasion de l'essaimage, ce qui rappelle la colonisation agricole vaudoise (à la demande des seigneurs locaux) des territoires provençaux dévastés par la peste noire, mais signifie également leur cohésion défensive « Après qu'on a brisé l'orgueil de leur ouvrage » (v. 83), vers qui fait écho aux tribulations passées et à venir du peuple vaudois. L'espace de la ruche comprend à la fois l'intérieur de celle-ci et les « champs » dont ces insectes volants apportent les richesses (v. 87), et ce qui caractérise l'activité de cette « race aérée » (v. 91¹⁷) c'est le caractère incessant de leur activité (v. 91-92), à l'opposé du monde tragique, qui est celui où triomphent les ruptures et les destructions. L'image virgilienne de la ruche comme idéal de société humaine, qui comporte déjà, chez le poète latin, l'idée de leur activité belliqueuse autour de leur roi, véhicule le reflet d'une vie paradisiaque fondée non sur le loisir, mais sur le travail, et qui n'ignore pas les aléas de l'existence terrestre¹⁸. Cependant, chez Virgile, le roi est au cœur de la ruche, tandis qu'ici il est lointain et absent, d'où le drame et sa dimension irréparable.

La dimension symbolique du gouffre, du château et de la ruche, me permet de passer au plan dramaturgique, qui met en œuvre concrètement cette symbolique.

DRAMATURGIE

Pour comprendre ce qu'aurait pu être au XVI^e siècle une représentation de la *Tragédie du sac de Cabrières*, il convient d'avoir à l'esprit les conventions et les procédés de la dramaturgie de la tragédie humaniste de la Renaissance, héritière de celle des mystères¹⁹. On a affaire à une unité de lieu complexe, sur une scène assez longue et assez haute capable de juxtaposer plusieurs lieux distincts simultanés, dont les précisions données *supra* dessinent les contours. Dans cette dramaturgie, un de ces lieux, au centre, sert de parloir : les personnages s'y rendent depuis un des lieux symboliques simultanés et distincts qui garnissent la scène, en s'y avançant, ou bien ils s'en éloignent pour rejoindre un autre lieu ; ils y parlent et s'y rencontrent de façon à prononcer leurs discours ou participer aux dialogues face au public, qui

¹⁶ Voir déjà Aristote, *Politiques I* et *Histoire des animaux I*. Voir surtout Virgile (référence note suivante).

¹⁷ Chez Virgile (*Géorgiques IV*, v. 149-286), il est question des qualités (« *naturas* ») que Jupiter a conférées aux abeilles, qualifiées d'aériennes (v. 1 et 151), de la fondation de nouvelles colonies, de leur double espace (champs, et ville de la ruche avec ses murailles), de la surveillance des portes de la cité et du rôle protecteur des guerrières, de leur activité continuelle et de leur unanimité, de leur moralité sexuelle et, malgré leur courte vie, du fait qu'elles sont une espèce immortelle, etc.

¹⁸ Voir Robert Joudoux, « La philosophie politique des 'Géorgiques' d'après le livre IV (v. 149-169) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé IV/1* (mars 1971), p. 67-82.

¹⁹ Sur la connaissance que pouvaient avoir les auteurs (réformés) des premières tragédies bibliques, voir Nicolas Le Cadet, « Introduction » du numéro 23 (automne 2023) de *Seizième Siècle*, consacré aux mystères français au XVI^e siècle, p. 8 ; sur l'absence de rupture entre mystère et tragédie biblique, voir aussi Corinne Meyniel, *De la Cène à la scène. La tragédie biblique en France au temps des Guerres de religion*, Paris, Classiques Garnier, 2019.



peut ainsi les entendre plus facilement. C'est le lieu énonciatif ordinaire, qu'Emmanuel Buron, dans ses études sur les tragédies humanistes, appelle l'espace de jeu et qualifie de lieu métafictionnel²⁰. Les *a parte*, nombreux dans notre pièce, peuvent être prononcés au cours de ces déplacements du fond ou du côté vers ce lieu central. On a affaire à une dramaturgie par glissement des personnages, qui s'en approchent, s'y rejoignent ou s'en écartent de manière significative.

Le chœur, comme dans la tragédie antique, participe dans notre pièce au dialogue avec les autres personnages ; ses discours ne sont alors plus en forme de chœurs lyriques (équivalent dramatique du genre poétique humaniste de l'ode), mais en vers alexandrins ordinaires, prononcés sur le lieu énonciatif. Mais ce même chœur, dans ses parties chorales, est détaché du lieu énonciatif central et se tient dans un espace propre, distinct et supérieur, d'où il assiste à tous les discours des autres personnages, qu'il peut voir et entendre pour ensuite les commenter comme témoin de ce qui se dit et se fait dans la pièce.

La scène avec ses lieux multiples comporte deux extrémités représentant deux lieux opposés. Dans les mystères médiévaux, ce sont la bouche d'enfer d'où sortent les diables et où réside Satan, et le Paradis, avec Dieu et ses anges. Dans notre pièce, c'est le château d'Oppède, équivalent de la bouche d'enfer d'où sont issus (avant le début de l'action) Oppède et Polin, et, de l'autre côté, le bûcher final²¹, à travers lequel les martyrs vont être « reçus dans [l]a céleste gloire / Sitôt qu'aurons goûté la coupe qu'il faut boire, / Pour toujours vivre heureux après ce court mourir » (v. 1777-1779). Dans la tragédie humaniste, par exemple chez Garnier, la bouche d'enfer traditionnelle deviendra parfois un tombeau (par exemple dans *La Troade* et dans *Hippolyte*) ; ici, elle est représentée par le gouffre du château d'Oppède, indiqué au loin (par un décor en perspective ou par un panneau). La gloire céleste, elle, est dans notre pièce invisible (théologie réformée oblige), mais on peut imaginer que le bûcher, lieu du supplice ultime et de la future transfiguration des victimes, est représenté symboliquement par une source lumineuse latérale. L'essentiel est que ces deux lieux symboliques soient opposés sur (ou plutôt par rapport à) l'espace de la scène²². Dans les derniers vers prononcés par le chœur marchant au supplice, il n'est pas question de *monter* sur un bûcher, mais d'*entrer* en la flamme, assimilée à un four. Il s'agit donc scéniquement d'une sorte de porte, comme d'une sortie dans une coulisse qui serait lumineuse. Comme dans la tragédie humaniste, les éléments scéniques à portée symbolique (dans *Hippolyte*, ce sera le tombeau infernal, ici le château d'Oppède) et son opposé (ici la gloire céleste) font l'objet, dans le texte, d'un métadiscours fictionnel : le président d'Oppède est, par exemple, un personnage proprement infernal, qui figure à travers son lieu (le château), et dans sa personne humaine immonde, les aspects les plus traditionnels des diables des mystères²³, signifiés par l'image du gouffre. L'espace de jeu dramatique est donc organisé comme un espace cosmographique symbolique. Il concrétise la vision à la fois manichéenne (persécution religieuse oblige) et héroïque de l'humanité que véhicule la pièce : Polin est un personnage intermédiaire (à la fois médiocre, double et criminel), entre l'infernal et monstrueux Oppède (qui au début hésitait) et les vertueux représentants héroïques du saint

²⁰ Voir le résumé des principes dramaturgiques, dégagés dans diverses études antérieures du même auteur, dans « Le lieu de la grandeur. Scénographie et philosophie de l'histoire dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Seizième siècle*, 10 (2014), p. 308-310 et la bibliographie de la note 11. Nous interprétons ces propositions à notre manière.

²¹ Gabriel Audisio, *op. cit.*, p. 24, cite une lettre de Pero Gelido au cardinal Farnese (Avignon, 20 avril 1545) faisant état du fait que les habitants furent brûlés et les principaux menés à Avignon pour y être exécutés à titre d'exemple. Mais la plupart furent, d'après les autres sources, massacrés ou livrés aux galères.

²² Rappelons que dans les mystères, l'Enfer est situé à l'ouest, et le Paradis à l'est. On note que le château d'Oppède est lointain, alors que dans la tragédie humaniste les lieux sont assez proches les uns des autres. Par ailleurs, le bûcher et le ciel sur lequel il ouvre ne sont pas des « lieux » réalistes au sens de représentables. Nous proposons ici une interprétation de cette originalité à la lumière de la théologie esthétique réformée.

²³ Voir Nicolas Le Cadet, *op. cit.*, p. 17.



troupeau. Quant au modèle d'origine médiévale des mystères, qui représentait concrètement sur la scène les lieux surnaturels de l'enfer et du ciel, il reste concrétisé (le château d'Oppède, au lointain, comme enfer ; le bûcher qui s'ouvre comme porte vers le ciel) mais de manière indirecte, de manière à accentuer sa dimension à la fois morale et spirituelle. Ce sont des noms (des mots) et non des lieux surnaturels représentables de manière réaliste aux yeux des spectateurs. Les rapports du visible et de l'invisible, sur lesquels porte l'esthétique dramatique de notre pièce, sont ainsi conformés à la théologie réformée, aniconique par excellence, point qui mériterait une étude spécifique.

Selon l'éditeur allemand de la pièce, Karl Christ²⁴, les quatre chœurs lyriques séparent les cinq actes que l'on peut repérer, avec un changement de lieu à la fin de chacun des deux premiers actes : on passerait du camp (acte 1) à une scène devant Cabrières (acte 2), puis de nouveau au camp dans les actes 3, 4 et 5, dont l'action est alors continue malgré les interventions lyriques du chœur. Cette interprétation va de pair, chez K. Christ, avec l'idée qu'il y aurait une pause entre les actes 1 et 2, puis 2 et 3, et ensuite plus aucune pause, pause et changement de lieu étant liés sous la plume de K. Christ (comme dans la dramaturgie « classique »). Je ne pense pas que cette distinction entre deux lieux distincts soit suffisante, ni pertinente l'idée de pause, pour rendre compte de la dramaturgie de notre pièce, et je préfère imaginer le dispositif scénique plus complexe et plus riche que j'ai décrit plus haut, car il est cohérent avec la dramaturgie de la tragédie humaniste en général et certaines données de notre texte. On peut cependant bien imaginer deux lieux distincts, le camp et d'autre part par exemple une porte devant la ville, d'où les personnages qui parlent proviennent respectivement pour parler chaque fois sur le lieu énonciatif central. Je m'appuie pour cette interprétation sur l'analyse dramaturgique détaillée qui suit.

ANALYSE DRAMATURGIQUE

[Acte 1. Dans le camp selon K. Christ]

V. 63-66 : Polin, Oppède et Catderousse se retirent vers les remparts de la ville (« allons pousser nos gens, que ces forts on canonne ! [...] Si nous n'y entrons vifs, mourons sous nos écus »), v. 63), pendant que le chœur (non-lyrique) des prisonniers (situé du côté du camp), désigne les personnages précédents (v. 70 et 75-76), et décrit en direct les efforts des assiégés et les vaines attaques des assaillants contre les remparts (v. 67 sq.), puis prononce sa prière finale à Dieu (v. 106-114).

V. 115 sq. Monologue d'Oppède, qui s'est approché depuis les remparts pendant la prière finale du chœur. Il reste ensuite en scène.

V. 175-176. Le chœur (toujours non-lyrique), qui est resté dans son espace propre d'où il peut voir et entendre (et d'où il domine la situation et sans doute la scène), salue la défaite des assiégeants : sa prière précédente est exaucée. Le discours d'Oppède a été ainsi « encadré » par la prière du chœur.

V. 177 sq. Catderousse (accompagné de plusieurs chefs des assiégeants, v. 181-183) entre en scène (venant du camp ?) et s'approche d'Oppède pour lui annoncer la défaite. Polin, lui, est allé parlementer avec les assiégés (du côté de la ville), et il est absent de la scène (v. 187, 237 sq.)

V. 145-369. Chœur lyrique, qui célèbre la puissance divine, contre laquelle la force ne peut rien. Au centre de ce chant, l'énoncé « Quand Dieu contre / Fait sa montre » (v. 306-307).

[Acte 2. Devant Cabrières selon K. Christ]

²⁴ *Tragédie du sac de Cabrières. Ein kalvinistisches Drama der Reformationszeit*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1928, p. 48-49.



V.371-415A. Polin, venant de la ville, parle *a parte*, pendant que le maire et le syndic, qui le suivent, discutent, en présence d'une troupe de captifs (v. 371 : c'est le chœur). Polin a entendu une partie des propos précédents de la discussion du maire et du syndic ou même le chœur lyrique précédent (v. 372), et il continue d'écouter. Le maire invective le syndic, prêt, lui, à composer avec Polin. Le chœur, en guise de commentaire, confirme les propos du maire, et commente sans être entendu (v. 407-410). Le maire se retire (v. 405 et 410) afin de discuter librement avec les captifs (v. 506), et laisse en scène le syndic, qui fait appeler Polin (v. 415), lequel se tenait tout prêt. On a donc, des v. 371 à 415, une scène « polyphonique » dont les propos sont tenus dans trois lieux distincts mais qui communiquent et sont juxtaposés, et qui permettent à certains d'entendre (Polin les propos du maire et du syndic, le chœur la totalité des propos).

V. 415B-504. Dialogue du syndic et de Polin (perspective d'un accord). Le syndic invite Polin à aller parler au maire et se retire.

V. 509-526. Polin rejoint le maire, chacun parlant *a parte* pendant cette approche.

V. 526-586 Polin a rejoint le maire (« Mon frère », v. 527) et leur dialogue commence. Ils voient et commentent la présence des chefs des assiégeants, qui sont du côté du camp (v. 529 sq.).

V. 587. Le maire signale « on nous rappelle » : c'est le syndic qui a rappelé Polin et le maire. Le syndic exprime acceptation d'un accord, non sans marquer quelques réserves, que le maire, lui, souligne au contraire.

V. 655-813. Chœur lyrique. Le chœur commente ce qu'on vient d'entendre, l'accord, et dénonce l'usage hypocrite du langage que vient de faire Polin, en se référant au discours précédent de celui-ci (v. 799 sq.). Pendant ce temps, Polin est allé vers le camp préparer la prise de la ville.

[Acte 3. Dans le camp selon K. Christ]

V. 815-818. Oppède *a parte* explique qu'il va faire réciter leur confession de foi au maire et au syndic.

V. 819-1008. Oppède, qu'a rejoint le maire et le syndic (« Amis », v. 818), écoute silencieusement la confession de foi du maire et du syndic, pendant que le chœur commente brièvement à l'intention des armées en général (v. 821-824).

V. 1009-1010. Oppède *a parte* aperçoit Polin qui arrive. 1011 : il déclare au maire et au syndic qu'il écouterait plus tard la suite de leur confession de foi. 1012-1014 : il menace de mort le maire et le syndic *a parte* et se retire (du côté du camp ?).

V. 1015-1230. Chœur lyrique. Il célèbre les pouvoirs bienfaisants de la parole sincère, en guise de commentaire de la confession de foi qu'il vient d'entendre (v. 1027 sq.), et il s'adresse au public (v. 1221).

[Acte 4. Dans le camp selon K. Christ]

V. 1231- 1286. Polin, arrivé auprès d'Oppède pendant le chœur précédent, poursuit avec Oppède un dialogue censé avoir commencé pendant le chœur précédent.

V.1287-1290. Polin va rejoindre l'armée, Oppède, *a parte*, annonce qu'il a trompé Polin et qu'il va reprendre langue avec le maire et le syndic pour les occuper.

V. 1291-1368. Le maire et le syndic reprennent leur confession de foi devant Polin.

V. 1369-1372. Oppède interrompt la confession de foi et part rejoindre son armée.

V.1373-1382. Commentaire du chœur sur cette interruption de la confession par Oppède.

V. 1383-1412. Le maire et le syndic découvrent la femme morte et son enfant, puis la ville en flammes.

V.1413-1531. Chœur lyrique appelant le châtiment divin sur Oppède.



[Acte 5. Dans le camp selon K. Christ]

V.1533-1688. Polin, regrettant son forfait et ses conséquences, raconte le désastre au maire, au syndic et au chœur (v. 1545 : le chœur participe directement au dialogue).

V.1689-1728. Le chœur, en alexandrins, commente seul ce récit. À la fin de ce chœur non-lyrique, Catderousse arrive.

V.1739-1780. Catderousse conduit au bûcher le maire, le syndic, et le chœur.

CONCLUSION

Le chœur, quand il est lyrique (quatre parties qui servent à ponctuer la suite des cinq actes), est toujours à part et dans une position dominante. Quand il s'exprime en alexandrins, il peut être également à part scéniquement, comme dans un *a parte*, ou participer directement au dialogue des autres personnages sur le lieu énonciatif central. Composé de captifs, il est à la fois détaché (comme commentateur) de l'action, dans ses parties lyriques, mais aussi parfois également dans les alexandrins, et il participe à celle-ci dans la plupart de ses parties en alexandrin au point de partager le sort du maire et du syndic, à la fin.

La désignation des « scènes » par la liste des noms des personnages qui y participent ne désigne pas des scènes au sens classique du terme, car des allées et venues et des *a parte* obligent à distinguer des moments scéniques successifs à l'intérieur d'une même « scène ». Les déplacements des personnages procèdent par glissements, et la notion de tableau, installée par les études d'Emmanuel Buron à propos de la tragédie humaniste, est plus pertinente que celle de scène au sens classique du terme. Ces tableaux sont déterminés, selon nous, par les lieux, réels (décors) ou symboliques (panneaux) sur lesquels est située chaque fois l'énonciation ou que celle-ci désigne, à partir du lieu scénique central.

L'espace de notre tragédie n'est pas seulement historique et dramaturgique, il est symbolique. Entre le « gouffre » infernal et la lumière spirituelle, la cité humaine du petit « troupeau », devenu un « reste » du peuple élu, aurait dû vivre, comme toute société humaine providentiellement organisée sur les plans économique et politique, sous la protection d'un roi, dramatiquement absent. À sa place, un tyran monstrueux, Oppède²⁵, et un médiocre, Polin, font jouer à fond les conséquences catastrophiques – tragiques – du péché humain, qui ravagent les vaudois, trompés et massacrés mais triomphants au regard de Dieu. La mise en scène de notre pièce devrait rendre visibles ces dimensions que le texte concrétise visiblement dans sa dramaturgie et signifie dans ses discours, mais dont seule une représentation peut rendre compte à condition d'imaginer les conditions dans lesquelles l'énonciation du texte, jusque dans ses détails, prend tout son sens.

²⁵ Voir sur les rapports de la tragédie avec l'anthropologie réformée (notamment l'idée du criminel tragique comme monstre infernal) notre contribution « L'humanité tragique de Philippe Melanchthon, au croisement de différentes disciplines cultivées par cet humaniste réformateur », *Anthropologie tragique et création poétique de l'Antiquité au XVII^e siècle français*, éd. Hélène Baby et J. Assaël, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 265-278.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

ANONYME, *La Tragédie du sac de Cabrières*, éd. Daniela Boccassini dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{re} série, vol. 3 (1566-1567), Florence/Paris, Olschki/Presses Universitaires de France, 1993.

ANONYME, *Tragédie du sac de Cabrières. Ein kalvinistisches Drama der Reformationszeit*, éd. Karl Christ, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1928.

CALVIN Jean, *Institution de la religion chrétienne* [1541], éd. Olivier Millet, Genève, Droz, 2008.

CALVIN Jean, *Institution de la religion chrétienne* [1560], éd. Jean-Daniel Benoît, Paris, Vrin, 1961.

CRESPIN Jean, *Histoire des Martyrs*, éd. Pierre Aubert, Genève, 1619 [URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3227630>]

Textes critiques

ARCHE Guy-Jean, *Le Massacre des vaudois du Lubéron*, La Bégude de Mazenc, Curandera, 1984.

AUDISIO Gabriel, *Guide historique du Lubéron vaudois*, Mane/Apt, Les Alpes de lumière/Parc naturel régional du Lubéron, 2002.

BURON Emmanuel, « Le lieu de la grandeur. Scénographie et philosophie de l'histoire dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Seizième siècle*, n°10, 2014, p. 303-321.

JOUDOUX Robert, « La philosophie politique des 'Géorgiques' d'après le livre IV (v. 149-169) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* IV/1, mars 1971, p. 67-82.

LE CADET Nicolas, « Introduction », dans *Les Mystères français au XVI^e siècle*, dir. Nicolas Le Cadet, *Seizième siècle*, n°23, 2023, p. 7-27.

MEYNIEL Corinne, *De la Cène à la scène. La tragédie biblique en France au temps des Guerres de religion*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

MILLET Olivier, « L'humanité tragique de Philippe Melanchthon, au croisement de différentes disciplines cultivées par cet humaniste réformateur », *Anthropologie tragique et création poétique de l'Antiquité au XVII^e siècle français*, éd. Hélène Baby et J. Assaël, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 265-278.

MORAND-METIVIER Charles-Louis, « La construction de la masculinité dans la *Tragédie du sac de Cabrières* », *Modern Languages Open*, 2018/1, mis en ligne le 22 mars 2018, consulté le 4 janvier 2025. [URL : <https://modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.voio.171>].

TERNAUX Jean-Claude, *Calliope et Melpomène. Poésie épique et poésie dramatique à la Renaissance*, mémoire d'habilitation soutenu à Sorbonne Université, 2004.