



UN BESTIAIRE TRAGIQUE : FIGURES ET FIGURALITES ANIMALES DANS *LA TRAGÉDIE DU SAC DE CABRIÈRES*

Jérémy SAGNIER (IHRIM, Université Lyon 3 Jean Moulin)

Serge Moscovici a montré qu'on ne pouvait en aucune façon parler d'une « hominisation » des primates mais d'une « cynégétisation » de certains d'entre eux. La praedatio a déchiré la collecte (en grec, le logos). La chasse dévastant la cueillette transforma un herbivore en mammifère nécrophage des restes des grands carnivores qu'il guettait, aux côtés des rapaces et des loups. Puis ces anciens herbivores devenus nécrophages se transformèrent en carnivores eux-mêmes. Ces transports sont les premières métaphores. Les hommes se transportèrent en ceux qu'ils imitaient et qu'ils dévoraient : ours, cerf, vautour, loup, taureau, mammouth, bouquetin, bison.

Pascal Quignard¹

L'empreinte de l'animal permet parfois d'éclairer la griffe d'un style. Pour Quignard, l'homme est ce chasseur devenu charognard, puis carnivore – et ce processus d'hominisation, pensé en termes de prédation, constitue selon lui l'archétype de toute métaphore. Dans *La Tragédie du Sac de Cabrières*, cette logique cynégétique innervait une écriture tragique où les hommes, en meute, traquent d'autres hommes. La récurrence textuelle des mentions animalières constitue en effet un stylème frappant dans cette tragédie anonyme, issue du camp réformé, et qui met en scène le massacre des Vaudois de Cabrières en 1545. Un relevé systématique permet de dénombrer près d'une centaine de ces mentions animales, ce qui n'est pas négligeable dans un texte relativement court – la pièce s'étendant, pour rappel, sur trente-cinq folios manuscrits, de vingt-cinq lignes en moyenne². Le motif animal apparaît, en outre, récurrent quantitativement mais aussi qualitativement. C'est un véritable bestiaire qui nous est donné à lire, comme si Cabrières était moins l'emplacement d'un siège militaire au dénouement funeste que celui d'une ménagerie furieuse et hétéroclite : le petit y voisine avec le grand, et la bête familière avec la bête exotique. Dans le texte, l'éléphant croise ainsi la mouche, le veau, l'escargot, le tigre ou le loup, le tout sous l'égide d'un Paulin graphié *Poulin* et d'un seigneur Caderousse graphié *Catderousse*, dans lequel un commentateur imaginatif pourrait être tenté de voir, par association libre, un chat³. Si l'on suit la vieille taxinomie de Pline, les terrestres forment le gros des troupes (près de deux tiers : cheval, loup, bouc, pourceau, âne, cerf, lion, tigre...), les volatiles constituent l'escadron suivant (environ un quart : hiboux, corbeaux, orfraie, abeilles, mouche), tandis que les aquatiques tiennent

¹ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37-38.

² Voir le seul exemplaire, manuscrit de cette tragédie, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1983, mis en ligne en 2020. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1983.

³ Le *chat* est aussi, au moins jusqu'en moyen français, le nom d'une machine de guerre utilisée justement dans les sièges et nommée par analogie avec le félin. Voir le *Dictionnaire du Moyen Français*, Nancy, CNRTL, s.v. « chat », consulté le 2 mai 2025. URL: www.cnrtl.fr/definition/dmf/chat?idf=dmfXdXpcYcga;str=0.



l'arrière-garde (à peine un dixième : poissons, dauphins, écrevisse). Surgissent aussi quelques chimères (harpie, gryphon), prêtes à incarner l'hybride menaçant d'Opède. À l'horizon, deux silhouettes dominant : la bête sauvage et le troupeau, emblèmes respectifs de l'ennemi et de la communauté fidèle.

Le motif animal apparaît d'autant plus frappant que tous ces animaux sont uniquement objet de représentations figurales : ils sont présents discursivement, dans l'univers de discours des personnages, mais absents de l'univers fictionnel – de cette Cabrières-de-théâtre que construit la tragédie à partir de Cabrières-d'Avignon, univers hostile et comme coupé de son environnement naturel. On ne dénombre nul animal concret là où les hommes peinent déjà à survivre. Mais l'animal demeure comme figuration, imprégnant la langue ; nous aimerions donc analyser autant les figures animales (c'est-à-dire les procédés linguistiques responsables de cette présence discursive de l'animal) que la figuralité animale, entendue comme la manière dont l'animalité façonne l'univers imaginaire de la pièce, en brouillant, à travers ses réseaux de signes, les frontières entre homme et bête.

Il y a assurément une forte part de stéréotypie dans ces figures animalières, dont on trouve sans peine des échos dans les tragédies de l'époque, qu'elles soient profanes ou religieuses, ainsi que dans les recueils de lieux communs ou dans la littérature emblématique – sans parler des Écritures. Mais – sauf erreur – jamais dans le théâtre tragique humaniste l'animal n'est figuré avec tant d'insistance. En outre, les personnages de la pièce qui, comme l'a fait remarquer Olivier Millet, « méditent constamment sur le langage⁴ » croisent volontiers la réflexion sur la parole et l'image de l'animal, comme si la maîtrise du verbe et la frontière homme/bête relevaient d'un même enjeu.

Daniela Boccassini avait décrit la réussite de cette tragédie comme l'inscription du « supplice de ces martyrs dans le cadre d'un discours purement iconique⁵ ». Cette observation éclaire l'approche que nous proposons ici : comprendre comment le texte, à travers un réseau serré d'images animales, se trouve à l'origine d'un vertige de la parole et des signes, où la confrontation analogique avec l'animalité met en crise la figure de l'humain. Nous commencerons par aborder l'aspect le plus apparent formellement, en nous intéressant aux outils linguistiques de l'analogie dans notre pièce. Dans un second temps, nous nous pencherons sur cette question des frontières estompées, et de leur figuration et thématization, avant d'aborder la pragmatique rhétorique et idéologique de l'animalité.

« CE GROS AMAS DE PEUPLE AUX ABEILLES RESSEMBLE » : LES OUTILS DE L'ANALOGIE

Du point de vue figural, dans *La Tragédie du Sac de Cabrières*, le principe constant qui permet de jeter un pont entre l'homme et l'animal est celui de la projection analogique (Peletier, dans son *Art Poétique*, parlerait de « translation⁶ »), à l'évidente valeur iconique – en ce sens que le rapprochement analogique, en mimant une ressemblance sensible, confère à l'énoncé une force d'évocation qui rapproche le langage d'une image, au point de faire du

⁴ Olivier Millet, « Vérité et mensonge dans la Tragédie du sac de Cabrières : une dramaturgie de la parole en action », *Australian Journal of French Studies*, vol. 3, n. 3, 1994, p. 271.

⁵ [Anonyme], *Tragédie du Sac de Cabrières*, texte édité et présenté par Daniela Boccassini, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première série, vol. 3 (1566-1567), Paris et Florence, Paris, PUF et Florence, Olschki, 1990, p. 218.

⁶ « Ce qui enrichit bien un Écrit, sont les descriptions (...). Puis les Métaphores et Allégories : lesquelles se peuvent toutes deux comprendre sous ce mot de Translation. Comme, armer les sagettes de venin : les tempêtes populaires, les gemmes de la vigne, la gaieté des blés : la flamme, pour l'Amour : la fleur d'âge, pour l'adolescence. Et quasi n'y a figure plus fréquente en toutes sortes d'Auteurs, fors par aventure es Historiens, qui content leur fait nûment et par mots de primitive signification. ». Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, dans *Traité de poétique de rhétorique de la Renaissance*, textes édités par Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 253.



discours lui-même un dispositif figuratif. Cette projection, qu'elle soit spirituelle ou existentielle, vient enrichir le sens littéral sans jamais l'abolir. Deux domaines sémantiques sont mis en contact – un domaine source et un domaine cible⁷ – : l'animal et l'humain, séparés, dans la Genèse (*Gn 2, 19–20*) et la pensée renaissante, par un acte fondateur, la nomination des bêtes par Adam. Ce geste établit une hiérarchie et une triple exploitation économique, symbolique et idéologique⁸. La tragédie participe pleinement de ce système, mobilisant l'analogie pour en déployer les effets poétiques et idéologiques.

Deux domaines sémantiques se trouvent mis en contact, un domaine source et un domaine cible : l'animal et l'humain, perçus comme deux sphères de la création divine, et par conséquent loin d'être mutuellement étanches.

Face à face analogique : la comparaison

Le premier outil à observer est celui de la comparaison, avec recours à des marqueurs explicites (*comme, ainsi que*, etc.). On n'en relève qu'une poignée dans la pièce – cinq exactement – ce qui suffit à montrer qu'il ne s'agit ni du procédé le plus fréquent, ni du plus marquant dans l'élaboration du bestiaire tragique. Catherine Fuchs définit la comparaison, de manière intéressante pour notre propos, comme le fait de placer deux objets « mentalement face à face, en regard l'un de l'autre, en vue d'épingler ce qu'ils ont de semblable et de différent⁹ ». C'est bien l'idée de confrontation qui importe : mettre en présence, mettre face à face, c'est confronter à une altérité qui suppose malgré tout une préservation des identités plutôt qu'une fusion. Il s'agit dans notre texte de comparaisons qualitatives fondées sur la ressemblance. C. Fuchs nomme ces comparaisons « similitives par analogie¹⁰ », c'est-à-dire fondées, comme elle le dit très bien, sur une « opération de l'esprit, qui répond à une intention *assimilatrice*¹¹ » – même si l'assimilation reste encore assez limitée figurativement.

Pour prendre un premier exemple, c'est une telle comparaison que l'on relève dans le discours du Maire, au sujet du « gendre » d'Opède, dans la scène des sept contre Cabrières¹². Il s'agit du moment où le Maire et Poulin désignent « les sept » affidés de d'Opède ; l'un d'eux, son gendre, est campé par une comparaison canine :

Le Maire
Mais qui est cestuy là qui l'accoste et le touche
Et comm'un gros matin tourne vire et se couche ?
Poulin
C'est son vilain de gendre en toute cruauté
Pire que son beau pere et en desloyauté
Pour scavoier ses vertus contentez vous en somme
Que jamais le Soleil ne veid si meschant homme (v. 557-562)

Le gendre est assimilé à un mâtin, chien massif et puissant, utilisé comme gardien ou pour la chasse au gros gibier, donc susceptible d'attaquer sur ordre. Le texte détourne ainsi le champ

⁷ Zoltán Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2002, p. 5.

⁸ Françoise Armengaud, « Au titre du sacrifice : l'exploitation économique, symbolique et idéologique des animaux », dans *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, dir. Boris Cyrulnik, Paris, Gallimard, 1998, p. 856-887. Je remercie le comité de lecture d'avoir attiré mon attention sur cet article.

⁹ Catherine Fuchs, *La comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014, p. 14.

¹⁰ La linguiste distingue la ressemblance par similarité (lorsque comparé et comparant relèvent de la même catégorie) et par analogie (lorsque comparé et comparant relèvent de deux catégories distinctes). Voir *Ibid.*, p. 134-136.

¹¹ *Ibid.*, p. 135.

¹² Cette scène s'inspire, bien sûr, des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. Voir *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, op. cit., note au v. 257, p. 240.



sémantique de la fidélité canine vers celui d'une obéissance aveugle et brutale, qui renforce la charge négative de /servilité/.

D'Opède suscite fréquemment ce genre de comparaisons explicites, motivées par ses actions militaires et diplomatiques, en particulier dans la première scène. Il est un réceptacle d'analogies privilégié. Elles constituent autant de micro-portraits analogiques dans toute la tragédie. Rappelons que la pièce s'ouvre justement sur une comparaison, à double niveau (un domaine cible mais deux domaines sources), qui le prend sarcastiquement pour cible :

Le Lion fuit s'il a un Cerf pour sa conduite
Ainsi le camp auquel commande un bonnet rond
Comme Neige au Soleil devant l'ennemi fond. (v. 4-6)

D'Opède est ainsi comparé à un « Cerf »¹³ et ses forces armées, dans le premier système à un « Lion » et à la « Neige » dans le second, tandis que l'ennemi est rapproché du « Soleil » dans le second système. Si le cerf est un animal généralement connoté positivement dans un imaginaire religieux, il se trouve associé, dans certains contextes, à la lâcheté¹⁴. C'est bien ce qui semble se produire ici, avec cette comparaison similitive introduite par l'outil comparatif *ainsi* (marqueur d'une ressemblance de manière)¹⁵, qui souligne l'incongruité du juriste endossant le rôle de général. D'emblée, la pièce souligne ainsi un principe d'inadéquation ontologique, qui sera sans cesse souligné.

Plus loin le chœur prédit les tourments qui attendent d'Opède dans la mort, avec, cette fois, des comparaisons attributives et quantitatives, mais ce même procédé de redoublement par la coordination disjonctive « ou ». La surenchère souligne de cette façon une forme de jouissance de l'analogie véhémente :

Ja de tous costez qu'il voye
Il n'apperçoit que l'Orfaye
Que les morts et leurs tombeaux
Les hiboux et les Corbeaux
Son haleine est plus puante
Que ne put un serpent mort
Ou charoigne se baignante
Au venin qui d'elle sort. (v. 1496-1504)

¹³ Dans un lieu commun emprunté à un apophtegme de Chabrias rapporté par Plutarque, dans ses *Moralia*, 187d. Voir Plutarque, *Œuvres morales*, tome III, texte établi et traduit par François Fuhrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 69.

¹⁴ « Chez les Grecs et plus encore chez les Romains, la chasse au cerf était en effet délaissée ou méprisée. L'animal passait pour faible, peureux, lâche, fuyant devant les chiens, avant de renoncer et de se laisser tuer. À son image, on qualifiait de *cervi* (cerfs) les soldats sans courage qui fuyait devant l'ennemi ». Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 67.

¹⁵ Catherine Fuchs, *La comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 145.



La puissance de ce passage réside dans l'accumulation de référents animaliers qui associent D'Opède à des images à la fois macabres et dégradantes. Les hiboux, corbeaux et orfayes, véritables figures infernales, ancrent d'abord le discours dans un univers tangible, presque concret, avant que celui-ci ne bascule dans une logique analogique plus abstraite et corrosive. L'évocation olfactive, centrée sur le motif du venin et de la putréfaction, agit alors comme un pivot symbolique, liant l'animalité à une décomposition physique et morale. Ce glissement, mêlant réalités infernales et figures analogiques, accentue la charge dramatique et prophétique du discours choral.

Superposition analogique : la métaphore

Si Catherine Fuchs, fidèle à une certaine tradition rhétorique, présente la métaphore comme une variante de la comparaison, pour notre part, nous nous écartons de cette interprétation. Certes, la métaphore repose bien, comme la comparaison, sur une similitude – Fouquelin la décrit d'ailleurs assez joliment comme la « cogitation d'une similitude¹⁶ ». Cognitivement, il nous semble toutefois que ce n'est pas la même opération de pensée qui est mise en œuvre par deux énoncés analogiques proches : la métaphore (« la parole d'Opède est un venin ») et la comparaison (« la parole D'Opède est comme un venin ») :

N'apercevez vous point le venin de d'opede ! (v. 386)

La spécificité de la métaphore, contrairement à la comparaison, est qu'elle ne propose pas de solution de continuité entre domaine cible et domaine source. L'animal *est* l'humain ; il se superpose à l'humain, dans une sorte de fusion analogique, qui assure une métamorphose sémantique des essences – même si cette métamorphose reste textuellement nettement localisée. Le plus souvent, les métaphores animalisantes de notre texte se réalisent au moyen d'une anaphore démonstrative :

Ay je donques destruit tant d'hommes et de lieux
Pour estre pitoyable en lieu de furieux
Afin qu'en espargnant ce reste de Canailles
Je leur quicte le fruit de toutes mes batailles (v. 153-156)

Rappelons que *canaille* est un italianisme dérivé de *cane*, « le chien », auquel s'ajoute un suffixe dépréciatif¹⁷. Il s'agit donc une métaphore lexicalisée, moins intéressante *a priori* pour notre étude que les métaphores dites « d'invention »¹⁸. Mais les dictionnaires de la Renaissance enregistrent aussi un sens littéral de la lexie (comme nom collectif servant à désigner un « groupe de chiens ») : la métaphore relève donc d'une reconstruction par le contexte, et pas seulement d'un donné de la langue. En l'occurrence, c'est bien la deixis démonstrative qui assure ce procédé de métaphorisation. Il en va de même dans les injures animalisantes de Poulin :

Ceste beste puante et de faict et de nom
Puante si puant avant qu'elle soit morte
Que d'un mill'la sentant la femme grosse avorte
C'est d'Opede Minier ah le ladre pourri (...) (v. 540-544)

Dans ce passage, une ample période rhétorique énumérative, s'étendant des vers 527 à 543, trouve enfin son acmé. Le cumul emphatique de la dislocation – où le sujet syntaxique se voit

¹⁶ Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 372.

¹⁷ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2011, s.v. « canaille ».

¹⁸ Voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 229.



démultiplié dans des syntagmes nominaux (onze au total) – et de la monstration par les démonstratifs puis par le présentatif final (*c'est d'Opède*) assurent une dramatisation de la métaphore animalière. Le choix du comparant *beste* n'est pas neutre : au XVI^e siècle, le nom, issu du latin *bestia*, concentre une forte valeur péjorative, associée à la sauvagerie et à l'absence de raison, en opposition à l'humanité civilisée, et aux animaux qu'elle a civilisés avec elle (les *pecora*)¹⁹. Cette métaphore de la *beste* est ainsi destinée à faire d'Opède une figure d'abjection totale, où la monstruosité physique devient l'image parfaite de la corruption spirituelle, et de son effet délétère sur le monde environnant. Cette association rhétorique de la métaphore animale à une axiologie négative trouve un contraste frappant dans un autre passage du texte, où l'animalisation prend cette fois, dans la bouche du chœur, une dimension résolument positive :

Si donques ô sire
Ce troupeau te plaît
Ta main le retire
De mort où il est (v. 801-804)

Ici, le lexique animalier renvoie à un tout autre imaginaire. Le *troupeau*, métaphore pastorale classique, inscrit la communauté persécutée dans le registre biblique du *pecus*, symbole de dépendance protectrice et de lien au pasteur divin. Les deux termes, *beste* et *troupeau*, appartiennent ainsi à un champ culturel chrétien commun, mais en occupent des pôles opposés : la *bestia* relève de la sauvagerie et de la rupture avec Dieu, tandis que le *troupeau* renvoie à l'appartenance au bercail spirituel et à la sollicitude du pasteur. Cette polarité interne éclaire la diversité des usages symboliques de l'animal dans la pièce.

Dans les deux cas, ces métaphores démonstratives opèrent ce qu'on pourrait qualifier, en termes pragmatiques, de « coup de force présuppositionnel » : elles modifient la manière dont le référent est présenté, en imposant une nouvelle étiquette qui n'est pas neutre. Ainsi, lorsque Poulin désigne d'Opède comme *ceste beste puante*, l'énoncé ne se contente pas de le décrire : il présuppose que le destinataire reconnaît cette identification et en accepte la charge négative. De même, lorsque le chœur parle des fidèles comme d'un *troupeau*, il ne formule pas seulement une comparaison pastorale, mais recatégorise implicitement le groupe en termes bibliques et spirituels, supposant là encore que cette qualification soit partagée et validée par l'auditoire. Dans les deux situations, la détermination démonstrative ne laisse pas de place à la contestation de la catégorie imposée : elle opère un verrouillage sémantique qui sert directement les intentions polémiques ou pathétiques du locuteur. Nous reviendrons sur ce mécanisme, qui constitue un ressort majeur du fonctionnement de ces figures.

Tissage analogique : l'allégorie

L'on change d'échelle avec la figure de l'allégorie : si la métaphore est locale, l'allégorie est plus globale. Georges Molinié la définit comme une figure macrostructurale, dans le sens où elle est peu localisable et constitue pour ainsi dire une matrice textuelle²⁰. Les rhétoriciens de la Renaissance, Fouquelin au premier chef, ont tendance à la décrire comme une espèce de métaphore, une métaphore « multipliée et continuée²¹ ». C'est bien ainsi qu'il faut lire des

¹⁹ Cette opposition entre *bestia* et *pecus* provient du *De Genesi ad litteram* d'Augustin d'Hippone, III, 11, 16. Voir les commentaires de Pierre-Olivier Dittmar, « Le seigneur des animaux entre *pecus* et *bestia*. Les animalités paradisiaques des années 1300 », dans Agostino Paravicini Bagliani (dir.), *Adam, le premier homme*, Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 219-254.

²⁰ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, s.v. « allégorie ».

²¹ « La Métaphore est aucunesfois multipliée et continuée (...). Lesquelles Métaphores les anciens Rhéteurs Grecs et Latins appellent Allégories, de nom (comme j'ai dit de Catachrèse) non impropre, mais improprement séparé et distrait de la Métaphore : car l'ornement n'est point changé, ains seulement multiplié ». Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, op. cit., p. 368-369.



passages textuels relativement autonomes, reposant sur des procédés de dissémination de tropes analogiques qui semblent dotés d'une grande cohérence. Cette cohérence donne à l'allégorie sa force ; elle en fait une grille de lecture du monde. Ainsi, le passage du chœur cité plus haut, ouvert par une comparaison, se trouve poursuivi en allégorie :

Ce gros amas de peuple aux abeilles ressemble
Lesquelles pour se faire à part nouveau canton
S'entresuivent au son d'un clairsonnant laitton.
Ou quand pour reparer leur utile dommage
Après qu'on a brisé l'orgueil de leur ouvrage
Toutes devant les yeux de leur Roy honoré
Chambrittent les chambres au compas leur palais tout doré
Un regiment des champs les richesses apporte
Qu'une autre troupe prend et descharge à la porte.
Maint scadron au dedans les porte sur son flanc
Dont les autres refont leurs sales ranc à ranc
Et ne cesse jamais ceste race aérée
Tant que leur grand maison soit du tout réparée (v. 80-92)

Le monde des abeilles, ce tout harmonieux et organisé²² même dans l'adversité, rencontre ici celui de Cabrières, avec les isotopies militaires, politiques ou architecturales comme ponts jetés entre les domaines²³. Le chœur se montre particulièrement friand d'allégories, qui relèvent de ses prérogatives canoniques puisqu'elles véhiculent le plus souvent un discours didactique voire homilétique. Cela est particulièrement frappant dans la longue intervention chorale composée en vers trisyllabiques, moment de bravoure métrique et allégorique qui mérite d'être cité dans son ampleur :

De nature
L'escorce est
Bien peu dure
La forest
Pourtant naist
S'espessit
Se grossit
Et renforce
Sous l'escorce

L'arbre elle arme
Contre l'air
Et l'alarme
Rouge et clair
De l'esclair
Pour le fruit
Qu'il produit
De fleurs belles
Annuelles.

De l'escaille
L'ast de mer
Fait sa maille
Pour s'armer
Et de l'aër

²² Voir Virgile, *Géorgiques*, v. 149-196.

²³ Sur les abeilles voir, dans ce numéro, l'article d'Olivier Millet.



Les legiers
Chevaliers
Font rondeles
De leurs ailes.

La Limasse
Dans son fort
Se ramasse
Et n'en sort
Ains tient fort
D'ongles grands
Corne et dens
Mainte beste
Se font teste.

Chasque sorte
En ses droits
Se tient forte
Mais des Rois
Nul harnois
Tant soit fort
Que la mort
Ne les darde
Ne les garde

Quelque ruse
Ou scavoir
Dont l'homme use
Quelque avoir
Ou pouvoir
Qu'il fait sien.
Ce n'est rien
Quand Dieu contre
Fait sa monstre (v. 253-305)

Ces six neuvains se déploient selon une logique d'énumération et de bouclage : chaque domaine source (l'arbre, les animaux aquatiques, volatiles, rampants, ou encore les animaux à cornes et, en quelque sorte, « à couronne » – les « Rois ») est exploré, avant un retour final au domaine cible, celui de la condition humaine et de sa vulnérabilité face à Dieu. Ce dispositif de dissémination analogique, si caractéristique de la parole chorale, s'impose ici comme un facteur clé de composition, fondé sur une progression didactique à travers une série de métaphores incarnées. Ce tissage serré de correspondances, reliant des réalités terrestres à une lecture spirituelle, prépare ainsi le terrain pour une réflexion plus large sur la fragilité des puissances humaines et leur mise en perspective dans l'économie divine, que l'ensemble de l'œuvre s'emploiera à approfondir.

« NOUS SOMMES DONC SERPENS » : DES FRONTIÈRES EN CRISE

L'omniprésence du motif animal invite à reconsidérer la manière dont la tragédie met en jeu la frontière entre l'humain et l'animal. Si certaines figures paraissent reconduire la hiérarchie interspécifique héritée du récit biblique de la nomination adamique (Gn 2:19-20), d'autres introduisent un trouble qui fragilise la distinction et brouille les repères. Ce vacillement se double d'un rapport instable aux signes et à leur vérité, que souligne Olivier Millet :



les discours ne cessent de se démentir, de se chevaucher et de se mettre mutuellement en relief dans leur rapport avec une action qui progresse dynamiquement, pour proposer, à travers décalages et fissures, une représentation dramatique de ce qui ne relève ni du réalisme ni de la psychologie, mais d'un mystère, celui des âmes et de leur rapport avec Dieu, ou la vérité²⁴.

Ce rapport troublé à la vérité se matérialise aussi dans une perte des repères anthropologiques, par laquelle est questionnée la place centrale de l'homme dans la Création divine. Les linguistes Lakoff et Turner ont proposé de parler de « Grande Chaîne des Métaphores » pour désigner l'échelle d'inclusion analogiques récursives qui permet de métaphoriser les êtres vivants²⁵. Héritière, bien sûr, de la *scala naturae* néoplatonicienne, c'est cette chaîne qui se trouve en crise – l'échelle produit de drôles de spirales : la transcendance ne tourne plus très rond.

Qui ne peut faire l'homme fait la bête

Le texte met en scène ces troubles dans le système des êtres et des signes. L'animal y apparaît, pour reprendre des formules de Michel Zink, comme un « instrument du sens » qui « révèle l'homme à lui-même (...) par la question que pose à la nature humaine les confins monstrueux de l'animalité²⁶ ».

Si, bien souvent, l'homme est une bête – accusation que les deux camps s'adressent mutuellement – c'est peut-être parce que l'homme déchu descend de la bête. Le mal vient de plus loin que des discordes confessionnelles : c'est toute une lignée généalogique qui est corrompue par le péché, et donc dégradée dans son essence humaine par faute d'Adam et du tentateur, cet « ennemy de tout l'humain lignage » (v. 897). Il y a quelque chose de pourri dans la progéniture humaine, ce dont témoigne l'image horrificante de l'engendrement animal, ou de l'engendrement d'un animal, qui court dans l'ensemble du texte. La chair de la chair se fait carnassière, ou charognarde. Ainsi D'Opède, qui « Par les Tygres petit fut de leur sang nourri » (v. 544), selon Poulin. Le même personnage, dans l'imprécation finale du chœur, à valeur prophétique, est dépeint dans une scène d'accouchement métaphorique, où il mettrait à bas l'hippomane, cette concrétion produite par les juments, aux propriétés prétendument aphrodisiaques :

Puis son sang on luy fait rendre
Pour Enfer las de l'attendre
Avec syringes & fers
Hors des veines & des nerfs
De son corps tant deshoneste
Ains d'un monstre si puant
Que des piez jusqu'à la teste
L'hippomane en est fluant (v. 1504-1512)

L'animalisation se cumule ici avec des sèmes de féminité et de lubricité : aucune indignité ne sera épargnée au damné.

Ces engendrements ne portent plus en eux ni trace d'humanité ni véritable pulsation de vie : ils relèvent d'une vitalité morbide, celle du cadavre engendrant un vers. Le camp

²⁴ Olivier Millet, « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières* : une dramaturgie de la parole en action », art. cit., p. 266.

²⁵ George Lakoff et Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 2009 [1989], p. 173-213, sp. p. 170-178.

²⁶ Michel Zink. « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 15^e congrès, Toulouse, 1984. Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XI^e - XV^e siècles), p. 70.



catholique aussi utilisera cette image de l'engendrement animal en plein massacre. C'est du moins le discours qu'en rapporte le chœur dans son récit : « L'enfant pour estre yssu de diabolique secte /L'engence des serpents en l'œuf mesme est infecte » (v. 1566-1567), avec une métaphore de la fécondation comme contamination animale. De manière frappante, le Syndique reprend immédiatement à son compte l'injure, très ironiquement, en faisant entendre l'absurdité et la cruauté de l'argumentaire catholique : « Nous sommes donc serpens puisqu'en Dieu nous croyons /Et nos petits enfans sont oeufs de Scorpions » (1568-1569). Le scorpion, comme chez Ezéchiel²⁷, cité à juste titre par Charles-Louis Morand-Métivier à propos de ce passage²⁸, pourrait en effet faire ici l'objet d'un renversement axiologique, dans un mouvement de retournement du stigmaté, qui fait signe également vers le jugement dernier, où le scorpion est un châtiment exercé contre les hommes « qui n'ont point le signe de Dieu en le frontz²⁹ » : c'est-à-dire contre ceux d'entre eux qui ne présentent pas d'air de famille avec le divin.

Des monstres d'inhumanité

Chez l'homme, l'hybris semble engendrer l'hybride (on sait la parenté des deux notions, pour les modernes, en raison d'un rapprochement étymologique erroné³⁰), et la bestialité n'est jamais loin de la monstruosité. Là aussi, c'est D'Opède qui incarne le mieux cette sortie totale de l'humanité qu'est le monstre³¹. Il se voit par deux fois désigné, au moyen de descriptions définies, comme un monstre écumant, dans ce qui apparaît comme un indéniable signe de damnation. Tout est affaire de signe avec le monstre, dont la monstration est celle d'un avertissement divin :

Là ce monstre escumant encontr'eux vient courir
Et à grands coups de pique & corps & bras leur perse
Et my-rostis sanglans dans le feu les renverse
Ainsi ce petit peuple & doux & tendrelet
Ce petit peuple hélas petit peuple de lait
Par glaive & feu est mort chascun sur les mammelles
Qui l'avoyent allaité (...) (v. 1624-1630)

Dans l'assaut final contre Cabrières, l'antithèse est totale entre le monstre et le « petit peuple de lait » (v. 1629) : à l'écume de la rage s'oppose celle du lait maternel, et au bourreau sorti de l'humanité cette petite société des justes, si l'on accepte de lire la belle métaphore politique du « peuple de lait » pour ce qu'elle a à nous dire.

Ailleurs, dans l'une des pages les plus puissantes de la pièce (que nous avons déjà eue l'occasion de citer partiellement), une longue phrase pseudo-clivée, étendue sur vingt vers, dans une frappante hypotypose, place sous les yeux, par les moyens de la progression à thème

²⁷ Ezéchiel, 2,6 : « Toy fils de l'homme, ne les crains point, & ne te espouvante pas de leurs parolles : combien que gens rebelles & espines, sont avec toy : & demeure vers les scorpions. » (*La Bible qui est toute la sainte Esriture*, trad. Olivétan, Neuchâtel, 1535, volume des Prophetes, f. XXXV r^o.).

²⁸ *The Tragedy of the Sack of Cabrières*, trad. et éd. Charles-Louis Morand-Motivier, Tempe, ACMRS Press, 2022, p. 233, n. 1.

²⁹ Apocalypse, 9, 4.

³⁰ L'adjectif *hybride*, hérité du latin *ibrida* (bâtard) a pris un *h* en raison du rapprochement avec le grec *hubris* (excès). Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., s.v. « hybride ».

³¹ Cette figure du monstre peut se lire à la lumière des travaux de Florence Dupont sur la tragédie romaine. Voir notamment Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995. Les « monstres » tragiques étudiés par Florence Dupont peuvent être ponctuellement, même si secondairement, assimilés à des figures animales. Voir par exemple les figures d'Hécube (p. 155-156) et de Médée (p. 272).



dérivé, hautement paratactique, l'hybridité absolue d'Opède (monstre, tortue, loup, harpie, gryphon et bête tout à la fois).

Ce monstre qui la rage escume furieux
Ce premier di ie a qui le feu sort par les yeux
Ce visage emprunté ceste teste pointue
Ce gros groin de pourceau cest aller de tortue
Ces grands oreilles d'asne & ces grands dens de loup
Ce col a vis froncé dans le corps tout a coup
Ces levres contre Dieu a blasphémer hardies
Ces doigts crochez ainçois ces gryphes de Harpyes
Qui contaminent tout ce qui est touché
Ces aixelles fy fy ou le bouc est caché
Ce grand gouffre de ventre estayé sur deux piles
Legieres a destruire autrement immobiles
Dont le fondement est de deux pieds de gryphon
Ceste beste puante & de faict & de nom
Puante si puant avant qu'elle soit morte
Que d'un mill'la sentant la femme grosse avorte
C'est d'Opede Minier (v. 527-543)

Cette tirade n'est pas sans nous rappeler un passage de la *Réponse aux injures et calomnies* de Ronsard :

Tandis vous exercez vos malices cruelles,
Et de l'Apocalypse estes les sauterelles,
Lesquelles aussi tost que le Puis fut ouvert
D'enfer, par qui le Ciel de nûes fut couvert,
Avecques la fumée en la terre sortirent,
Et des fiers scorpions la puissance vestirent :
El'avoient face d'homme, & portoient de grands dents
Tout ainsi que Lyons affamez & mordans³².

Cependant, la puissance expressive de la pièce, renforcée par des procédés d'emphase remarquablement maîtrisés, semble surpasser celle du texte ronsardien. Comme le souligne Cécile Huchard, le motif de l'hybridité animale, fréquent dans les discours polémiques, dépasse le simple registre de l'insulte :

l'animalisation n'est jamais seulement un procédé d'insulte selon l'usage courant, dénonçant certains traits physiques ou moraux topiques, infériorisant et ridiculisant celui qui est ainsi désigné, mais (...) elle comporte toujours un certain degré d'inquiétude et de mise en garde, voire une dimension quasi métaphysique³³.

Ainsi, la figure hybride de D'Opède illustre à la fois une altérité radicale et une perte de repères anthropologiques qui transcendent la seule fonction polémique. Le monstre, en tant que signe, n'est pas seulement l'incarnation de la violence ou de la dépravation : il devient un miroir inversé de l'humanité déchue, une représentation terrifiante de l'abîme qui menace toute communauté. Par son recours à une hybridité exacerbée, la pièce dépasse l'animalisation

³² Pierre de Ronsard, *Continuation du Discours des Misères de ce Temps*, in *Œuvres complètes*, édition de Paul Laumonier, Paris, STFM, 2009, t. XI, p. 72.

³³ Cécile Huchard, « Figure animale et dissidence : quelques usages de l'altérité », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le 08 mars 2013, consulté le 23 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5685>.



pour proposer une méditation sur la fracture entre l'ordre divin et l'ordre humain. Ici, la monstruosité n'est plus seulement une déformation : elle figure une perte totale d'essence.

Divinité de l'homme ?

Cette dimension « quasi métaphysique » portée par le brouillage des frontières ontologiques est soulignée et commentée par le texte – et au premier chef le chœur –, qui ne manque pas une occasion de tenir un discours anthropologique, réinscrivant l'homme dans sa position ontologique intermédiaire entre l'animalité et la divinité. Si l'homme, cet animal rhétorique, a la possibilité, au moyen des figures analogiques, de transformer discursivement un hérétique en vipère ou en chien, seul Dieu reste capable de ce prodige qu'est la métamorphose des essences, comme le rappellent les *adynata* des répliques conjointes du Maire et du Syndique :

LE MAIRE

Au Dieu qui fait nager sur les monts dedans l'onde

Les Dauphins de la mer s'il en leve la bonde

LE SYNDIQUE

Au Dieu qui la mer change en beaux champs défrichez

Empoudrant dans le fonds les poissons dessechez (v. 833-836)

Ces impossibilités, énoncées comme professions de foi, reposent sur un engagement spirituel où la puissance divine se mesure à l'absurde même (*credo quia absurdum*). Elles rappellent que, si l'homme s'animalise, Dieu seul peut bouleverser l'ordre des essences.

Le texte n'hésite pas à personnifier la Création divine, attribuant à Dieu des gestes humains :

LE SYNDIQUE

Fait elle trop la brave? Il la despouille aussi

Luy ridant l'estomach en glace tout transi

LE MAIRE

De neige il l'enfarine & la teste chenue

Il couvre de frimas ou seroit toute nue (v. 847-850)

Ces images confirment que l'ordre cosmique dépend de la volonté divine, mais aussi que l'homme ne peut qu'en constater la manifestation. Or, si le Christ a joint « en un corps l'homme et la divinité » (v 979), cette coexistence en l'homme du matériel et du spirituel, de l'animal et du divin, est mise en crise par les troubles civils et religieux. Dans le camp vaudois, ce motif apparaît dans l'idée d'un acharnement du grand contre le petit, dont témoignent les métaphores topiques du ver de terre

Ô puissance divine à qui fais tu la guerre

Las ! à qui en veux tu à un seul ver de terre (v. 1396-1397)

ou l'analogie, plus implicite, avec David et Goliath

La gent sainte

Puis eut peur

D'un camp ceinte

Quand l'horreur

Du Geant

Maugreant

La defie

De sa vie (v. 341-348)



Ces figures valorisent la faiblesse des persécutés tout en la replaçant dans un horizon biblique où la petitesse peut triompher par la foi. Enfin, le texte met en jeu des figures mythiques dont la charge symbolique se renverse ou s'amplifie. Le Maire se voit ainsi attribuer un rôle prométhéen, mais positif, en écartant toute idée de rébellion :

Le feu celeste rapt qu'on feint de Prométhée
Est le don de prudence heureusement entée.
Au cerveau de ce Maire (v. 401-403)

Ce passage fait, par une sorte d'ironie tragique, du Maire une figure prométhéenne au sens positif du terme, en laissant de côté l'aspect transgressif de Prométhée et la damnation qui lui est promise. À l'inverse, D'Opède s'enferme lui-même dans une analogie avec Ixion (lui aussi destiné au châtement éternel), dans un énoncé à valeur de serment promissoire :

Ô que si jamais donc je romps mon entreprise
La roue d'Ixion pour Ixion me brise (v. 139-140)

Par ces discours analogiques, les personnages forgent leur propre destin symbolique : à force de se mesurer à des figures extrêmes – héroïques, damnées ou bibliques –, ils dessinent le portrait d'une humanité en perte de repères sur sa place dans la Création.

« EN ESPRIT & FOY LES BOUVEAUX DE NOS LEVRES » : PRAGMATIQUES ANIMALES

Pour terminer cette exploration des figures animales dans *La Tragédie du Sac de Cabrières*, il est essentiel d'en examiner les enjeux rhétoriques et pragmatiques. Ces enjeux, complémentaires des lectures linguistiques et ontologiques précédemment proposées, permettent d'interroger le pouvoir idéologique de ces analogies. Les approches cognitives anglo-saxonnes des métaphores, qui insistent sur leur rôle dans la structuration des discours et des perceptions, offrent ici un cadre utile pour approfondir les implications discursives de l'animalisation dans le texte. Deux actes de langage se dégagent particulièrement pour mettre en évidence la fonction pragmatique des analogies animales : celui de *railler*, qui utilise l'analogie animale pour discréditer ou ridiculiser, et celui de *rallier*, qui la mobilise pour construire une communauté, une solidarité autour d'une cause partagée.

MONTER SUR SES GRANDS CHEVAUX : L'ANALOGIE ANIMALE POUR RAILLER UNE DISSIDENCE

La raillerie, comprise ici dans son sens satirique ou polémique, repose sur une dynamique d'abaissement, que le procédé analogique animalier rend particulièrement efficace. En effet, l'étymologie du mot, issue selon toute probabilité d'une forme verbale du bas-latin **ragulare* (« hennir, braire »)³⁴, souligne déjà cette fonction d'agression verbale. L'analogie animale devient alors un véritable sport de combat. Comme l'explique Cécile Huchard, « l'animalisation rabaisse l'adversaire à un rang infra-humain suscitant à la fois la peur et la dérision³⁵ ». Ce mécanisme repose sur une métaphore conceptuelle générale qui structure en profondeur nos représentations culturelles : *OBJECTIONABLE PEOPLE ARE ANIMALS*³⁶.

Un exemple particulièrement ambivalent peut être relevé dans l'animalisation chevaline du Capitaine Poulin. Cette animalisation est une constante frappante de la pièce. L'homonymie entre le nom du capitaine et celui du petit du cheval semble être en permanence

³⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., s.v. « railler ».

³⁵ Cécile Huchard, « Figure animale et dissidence : quelques usages de l'altérité », art. cit.

³⁶ Par convention, les métaphores conceptuelles sont notées en capitales.



investie symboliquement et pragmatiquement, comme si l'onomastique révélait quelque chose du personnage et invitait à s'en méfier. Le signifiant permet de faire rayonner divers signifiés métaphoriques, tous négatifs. On rencontre ces signifiés dans le camp vaudois, dans des énoncés d'ailleurs pas très éloignés du calembour :

Ce faux Poulin qui croit en Dieu comm'un cheval (v. 392)

ou du clin d'œil mythologique

Allons on nous rappelle ô combien je voudroye
Que ce cheval ne feist de Cabriere une Troye (v. 581-582)

Ce dernier exemple, empreint d'ironie tragique, préfigure le rôle de Poulin, qui deviendra malgré lui l'instrument de la perte des Vaudois. Cette allusion homérique semble offrir une clef d'interprétation onomastique pour le personnage.

Il est frappant aussi de voir combien le personnage lui-même énonce son propre nom, lui attribuant de ce fait une dimension réflexive, qui invite à interpréter ce signe comme un objet du discours. Ce procédé, que l'on peut qualifier d'autonymique, met en jeu le nom propre dans sa double matérialité, à la fois sonore et sémantique, amplifiant son potentiel symbolique³⁷ :

Si du tout je n'ay dit la pure vérité
N'ayes jamais Seigneur de ce Poulin pitié (v. 615-616)

Bien que tousiours Poulin bastard on jurera
Poulin pourtant menteur trouvé plus ne sera (v. 431-432)

Garde qu'à cestui ci tu ne sois decouvert
Poulin ou tu seras percé à jour ouvert (v. 519-520)

Poulin semble en un sens s'animaliser contre son gré, comme si son identité était inexorablement absorbée par les connotations négatives de son propre nom. Cette animalisation involontaire, renforcée par l'autonymie répétée, le place dans une position d'ambivalence, à la fois ridicule et inquiétante. En effet, il apparaît comme un personnage marginal, dont l'indocilité évoque celle d'un cheval non encore domestiqué. Cette image de la bête sauvage, indisciplinée, participe d'une représentation métaphorique de sa marginalité, à la fois sociale et spirituelle.

Cependant, cette dynamique d'animalisation connaît un basculement significatif après sa conversion. Le personnage, désormais aligné sur la foi des Vaudois, semble quitter cette animalité péjorative pour rejoindre une humanité réconciliée. Le chœur souligne d'ailleurs cette transformation en recourant à une image symbolique : « Un petit mors de bride / Retient les fiers chevaux » (v. 750-751). La Parole a bridé le poulain, marquant ainsi une domestication de la violence et de l'instabilité associées au personnage. Cette métamorphose, loin de simplement corriger le caractère du capitaine, illustre aussi le pouvoir structurant de la foi dans l'univers figuratif de la pièce. Poulin, en tant que cheval « bridé » devient l'incarnation même de la régénération spirituelle opérée par l'adhésion à une vérité supérieure.

³⁷ Sur la notion d'autonymie, voir Jacqueline Authier-Revuz, qui s'appuie sur les travaux pionniers de Josette Rey-Debove. Selon cette dernière, « le signe, dans sa matérialité singulière de signifiant et de signifié, devient l'objet même du dire » (*Le métalangage*, Paris, Le Robert, 1978, p. 57-162). Jacqueline Authier-Revuz précise ce concept dans « Le fait autonymique : langage, langue et discours. Quelques repères », dans *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, dir. Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury et Sandrine Reboul-Touré, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 72.



GARDER LE TROUPEAU : RALLIER

Après l'acte de langage qu'est la raillerie, il convient d'en examiner un autre, tout aussi central dans la dynamique des analogies animales : celui de rallier, c'est-à-dire de regrouper les individus autour d'une cause commune. L'animalisation, ici, fonctionne comme un outil fédérateur, permettant de construire une communauté de même que l'analogie jette un pont entre les domaines sémantiques (elle relie, du latin *religere*). L'animalisation peut se constituer contre l'ennemi, animalisé pour mieux le disqualifier, ou pour une cause, lorsque l'analogie animale valorise et unit positivement les membres d'un groupe. Dans *La Tragédie du Sac de Cabrières*, cette double fonction se manifeste notamment à travers un réseau de métaphores associant les communautés humaines à des collectifs animaux, tels que l'essaim ou le troupeau. Ces images, loin d'être anodines, revêtent une forte portée politique, et donc théologique.

L'analogie avec les abeilles, par exemple, illustre parfaitement ce mécanisme. Bien que le nom « essaim » n'apparaisse pas explicitement dans le texte, l'idée d'une communauté organisée, unifiée autour d'une cause partagée, et animée solidairement, y est clairement présente. Le chœur, en particulier, mobilise cette analogie pour affirmer la solidarité du groupe face à l'adversité. Cette image prend racine dans l'expression « ce gros amas de peuple » (v. 80), déjà citée, et qui désigne la collectivité humaine en tant que totalité indistincte. Ce « gros amas », à première vue désorganisé, en tant que totalité indistincte, se transcende par l'épreuve et l'adversité, pour devenir une unité sociale et politique rendant grâce : « Au Dieu qui tient unis par accordans discors / Les grands membres qui sont divers en ce grands corps » (v. 827-828). L'analogie avec les abeilles offre ainsi une vision idéalisée d'une communauté capable de se structurer et de s'élever face aux tribulations.

Le discours du chœur regorge également de métaphores liées au troupeau. Ces dernières, profondément enracinées dans la tradition biblique, n'ont pas besoin d'être longuement contextualisées tant leur fonction est immédiatement reconnaissable : le troupeau est l'image d'une communauté guidée, protégée, et souvent sacrifiée pour un bien supérieur. Dans la pièce, cette métaphore s'étend également aux martyrs de Mérindol, établissant une fraternité figurale entre les Vaudois persécutés :

Donne nous donc pour toy de mourir le pouvoir
De Merindol le reste errant pour l'Evangile
Dans les monts et forests ne le laisse inutile
Mourir de faim Seigneur c'est ton troupeau chassé
Entre les loups receu des hommes pourchassé
Ton troupeau que dix jours la mortelle famine
Contraint de se nourrir d'escorce et de racine
Où il en trouve il est du crud gland se paissant
Et est à ton vouloir du tout acquiesant
Ton troupeau pour te rendre jusqu'à la mort hommage
De ta vertu reçoive invincible courage
Ton troupeau tant defait qu'au dedans de leurs corps
Et au travers l'on voit le jour comme dehors (v. 1705-1717)

Cette solidarité est soulignée par une figure d'insistance particulièrement marquante, l'épanaphore consistant « en la reprise exacte, en la même place syntagmatique absolument initiale, des mêmes éléments³⁸. » Ici, la répétition du syntagme « ton troupeau » en début de vers crée un effet d'accumulation et de solennité, conférant à cette image une intensité dramatique et émotionnelle. Ce procédé rhétorique ne se contente pas de renforcer la cohésion du groupe dans l'imaginaire textuel : il en fait une figure centrale de la résistance spirituelle et

³⁸ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., s.v. « épanaphore ».



du martyr. Par cette insistance, le chœur transforme le troupeau en un symbole collectif à la fois vulnérable et invincible, uni par une foi inébranlable face à l'adversité.

Enfin, cette logique métaphorique culmine dans un passage majeur de la profession de foi, qui nous permettra de passer de l'ovin au bovin :

Le M[aire].
Pour ne le perdre plus Christ par son sacrifice
Incessamment nous rend Dieu son pere propice
Nous ayant consacrez tous sacrificateurs
Pour offrir en son nom du profond de nos cœurs
A son Pere non point de bœufs moutons et chievres
Mais en Esprit & foy les bouveaux de nos lèvres (v. 985-990)

Ce passage illustre un principe central : celui de la prédication par tous, érigée en un sacrifice par tous. En substituant des figures animales aux objets du sacrifice, le texte rejette le littéral au profit du figural animalier, affirmant une continuité symbolique avec les pratiques bibliques tout en leur conférant une portée nouvelle. La métaphore des « bouveaux de nos lèvres » opère un déplacement essentiel : le sacrifice n'est plus matériel, incarné par l'offrande de bêtes, mais spirituel, exprimé par la prière et la prédication. Cette réinterprétation théologique transforme l'acte de foi en un geste sacrificiel collectif, où la parole devient l'instrument par lequel la communauté témoigne de son unité spirituelle et de son engagement envers Dieu.

À travers le bestiaire foisonnant de *La Tragédie du Sac de Cabrières*, toute la classification traditionnelle de Pline est mobilisée : les animaux terrestres (*Terrestria*), aquatiques (*Aquatilia*), et volants (*Volatilia*)³⁹. Cette richesse, associée à l'insistance figurale sur les référents animaliers, dépasse la simple stéréotypie rhétorique pour instaurer un réseau analogique révélant des tensions profondes. Le texte navigue constamment entre une axiologie parfois binaire – opposant le pur et l'impur, le fidèle et le traître – et une remise en question de ces catégories. Ce brouillage des repères, exacerbé par la démesure tragique, fait vaciller les distinctions entre l'humain et l'animal. Les figures animales deviennent à la fois un miroir et un symptôme des troubles humains, révélant une humanité en crise, incapable de se définir sans sombrer dans l'hybride ou le monstrueux.

L'humain déchu est sans cesse rapproché de l'animal, non seulement pour être stigmatisé dans des discours polémiques, mais aussi comme reflet d'un désordre anthropologique plus vaste. À travers les figures monstrueuses et hybrides, notamment celle de D'Opède (cible et destinataire privilégiés du discours analogique), la tragédie représente une humanité fragmentée, où les signes, falsifiés et détournés, ne peuvent plus garantir une lecture stable du monde. C'est dans ce contexte que le rôle du chœur, énonciateur privilégié, se révèle fondamental. Véritable médiateur entre les personnages et le spectateur, il inscrit l'animalité dans une rhétorique didactique et théologico-politique. Les figures animales, comme le souligne Cécile Huchard, remplissent ainsi une double fonction : elles dévoilent « la véritable nature de celui qu'elles désignent⁴⁰ » tout en consolidant la cohésion du camp qui les produit. Ce mécanisme, à la fois herméneutique et stratégique, illustre les enjeux confessionnels et idéologiques de l'œuvre.

Ainsi, *La Tragédie du Sac de Cabrières* mobilise l'animalité non comme un simple motif ornemental, mais comme un prisme révélateur des limites et des ambiguïtés de l'humanité. En jouant sur les tensions entre animalité et humanité, entre symbolisme et monstruosité, le texte

³⁹ Voir Pline le Jeune, *Histoire naturelle*, livres VIII à XI, trad. Eugène De Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1961.

⁴⁰ Cécile Huchard, « Figure animale et dissidence : quelques usages de l'altérité », art. cit.



interroge avec force les frontières de l'ordre naturel et divin. Les figures animales, loin de se cantonner à des fonctions rhétoriques ou polémiques, mettent en lumière une humanité fracturée, hantée par ses propres contradictions. Dans cet univers tragique, l'animalité devient un langage à part entière, capable d'exprimer l'indicible : les crises anthropologiques, les troubles confessionnels, et les bouleversements idéologiques d'une époque en quête de repères. Ce bestiaire, tour à tour miroir et abîme, ne se contente pas de refléter les failles du monde humain : il les exacerbe et les reconfigure, invitant à une méditation sur les formes multiples de l'altérité et sur les fragiles équilibres qui définissent l'homme face au divin et à lui-même.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- La Tragédie du Sac de Cabrières*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1983, manuscrit en ligne, 2020. URL : https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1983.
- The Tragedy of the Sack of Cabrières*, traduit et édité Charles-Louis Morand-Métivier, Tempe, ACMRS Press, 2022.
- La Tragédie du Sac de Cabrières*, édité par Charles-Louis Morand-Métivier, MELPONUM – Melpomène à l'ère numérique, 2024, consulté le 2 mai 2024. URL : <http://cenhtor-msh-lorraine.cnrs.fr/s/melponum/page/cabrieres>.
- La Bible qui est toute la sainte Esriture*, traduction Olivétan, Neuchâtel, 1535.
- PLINE LE JEUNE, *Histoire naturelle*, livres VIII à XI, trad. Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1961.

Textes critiques

- ARMENGAUD, Françoise, « Au titre du sacrifice : l'exploitation économique, symbolique et idéologique des animaux », dans *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, dir. Boris Cyrulnik, Paris, Gallimard, 1998, p. 856-887.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le fait autonymique : langage, langue et discours. Quelques repères », dans *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, dir. Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury et Sandrine Reboul-Touré, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- BOCCASSINI, Daniela, « Présentation de La Tragédie du Sac de Cabrières », dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première série, vol. 3, Paris et Florence, PUF et Olschki, 1990.
- DITTMAR, Pierre-Olivier, « Le seigneur des animaux entre *pecus* et *bestia*. Les animalités paradisiaques des années 1300 », dans Agostino Paravicini Bagliani (dir.), *Adam, le premier homme*, Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 219-254.
- DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.
- FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, textes édités par Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- FUCHS, Catherine, *La comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014.
- HUCHARD, Cécile, « Figure animale et dissidence : quelques usages de l'altérité », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le 8 mars 2013, consulté le 23 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5685>.
- KÖVECSES, Zoltán, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2002.
- LAKOFF, George et TURNER, Mark, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 2009 [1989].



- MILLET, Olivier, « Vérité et mensonge dans La Tragédie du sac de Cabrières : une dramaturgie de la parole en action », *Australian Journal of French Studies*, vol. 3, n. 3, 1994.
- PELETIER DU MANS, Jacques, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, textes édités par Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2011.
- RICÉUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RONSARD, Pierre de, *Continuation du Discours des Misères de ce Temps*, dans *Œuvres complètes*, éditées par Paul Laumonier, Paris, STFM, 2009, t. XI.
- ZINK, Michel, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », dans *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XIe - XVe siècles)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984.