



FABRIQUER LA TRAGEDIE : USAGES DE LA FUREUR DANS *ACHILLE* ET *LUCRECE* DE NICOLAS FILLEUL

Frédéric SPROGIS (Lycée Lakanal, CPGE, Sceaux)

Quand Nicolas Filleul fait représenter, à vingt-six ans¹, son *Achille* au collège de Harcourt, seulement dix ans ont passé depuis la représentation de la *Cléopâtre captive* de Jodelle en 1553. En choisissant, à son tour, de suivre le chemin ouvert par Jodelle, le jeune écrivain prend part activement à la redécouverte française de la tragédie antique. Comme l'observe Jacques Grévin dans le « Brief Discours » qui accompagne son *Théâtre* en 1562 :

ceux qui ont fait les premières Tragedies n'observoyent pas si estroitement ce qu'aujourd'hui on y requiert : mais avec le temps (ainsi qu'il est facile d'ajouter aux choses inventées) on les a si bien polies, que maintenant on n'y sauroit que desirer, je dy en celles qui sont faites selon les preceptes qu'en ont donné Aristote et Horace².

Nicolas Filleul participe, lui aussi, à cette entreprise de « polissage » de la tragédie, que Jean de La Taille entreprend de formaliser dix ans plus tard, dans « De l'art de la tragédie » (1572). La métaphore employée par Grévin vise à décrire un travail en cours, dans les années 1550 puis 1560, pour faire entrer la tragédie dans un cadre hérité des lectures d'Aristote et surtout d'Horace.

Or, si Nicolas Filleul nous a laissé son théâtre, il n'a pas écrit de théorie approfondie sur ses principes d'écriture. C'est donc par sa pratique de la tragédie qu'il nous faut entrer dans sa réflexion sur le genre, en considérant ensemble son *Achille* et sa *Lucrèce*. Leurs différences profondes ne laissent pas de déconcerter, dans la production dramatique restreinte de leur auteur, signe que le « polissage » voulu par Grévin n'altère pas la singularité des œuvres. Les pages de titre des pièces précisent qu'*Achille* fut représenté en décembre 1563 au collège de Harcourt et *Lucrèce* devant la cour, en 1566, au château de Gaillon³. La première pièce reprend un sujet grec, en puisant largement ses sources dans l'*Illiade* ; la seconde pièce traite un sujet romain, développé par Tite-Live. Enfin et surtout, les deux pièces présentent des structures dramatiques particulières. *Achille* s'organise selon un double mouvement, montrant d'abord, dans le camp grec, la vengeance d'Achille après la mort de Patrocle, puis, dans le camp troyen, le mariage d'Achille et Polyxène et la vengeance d'Hécube ; *Lucrèce* en revanche donne à voir les conséquences d'un événement unique, le viol de Lucrèce, jusqu'à son suicide.

Ces variations sont à replacer dans le contexte d'expérimentation du tragique dans les années 1550 et 1560, qui prolonge les entreprises de traduction des années 1530 et 1540⁴. En effet, si l'on compare *Achille* et *Lucrèce* à la production contemporaine, on comprend que le jeune dramaturge ne cesse de se mesurer aux poètes tragiques qui l'ont précédé. Filleul paraît choisir

¹ Sa date de naissance (13 janvier 1537) a été établie de manière convaincante par Françoise Joukovsky dans l'introduction à son édition des *Theatres de Gaillon à la Royne* (Genève, Droz, 1971). Elle précise en outre : « Après les collèges de Boncourt et de Beauvais, le collège de Harcourt, alors administré par le proviseur Nicolas Maillard, contribuait à la renaissance de [la tragédie à l'antique] » (p. XVIII).

² Jacques Grévin, « Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre », dans *César*, éd. Ellen S. Ginsberg, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1971, p. 90.

³ Voir Françoise Joukovsky, *Theatres de Gaillon à la Royne*, op. cit.

⁴ On pense notamment à *Electra* de Lazare de Baïf (1529), *Hecuba* de Guillaume Bochetel (1544) ou *Iphigène* de Thomas Sébillet (1549).



ses sujets à la façon d'un Étienne Jodelle, qui l'a profondément marqué⁵. D'abord, pour sa première pièce, il choisit de faire d'un personnage épique, Achille, un héros de tragédie. Jodelle, avant lui, avait fait de la Didon virgilienne une héroïne tragique. Ensuite, Filleul met sur la scène tragique un personnage historique, Lucrèce, tout comme Jodelle l'avait fait pour la première fois avec Cléopâtre. En outre, toujours comme Jodelle— mais aussi comme Toutain ou Le Duchat dans leurs *Agamemnon* respectifs – Filleul fait le choix d'ouvrir son *Achille* avec la scène spectaculaire d'une ombre protatique. Si *Lucrèce* ne commence pas avec l'apparition d'une ombre, la pièce donne à voir d'abord la réflexion et les hésitations du coupable qui provoquera la catastrophe, dans un écho avec le monologue délibératif d'Énée au premier acte de *Didon se sacrifiant* de Jodelle.

Ces observations montrent à tout le moins que Filleul s'inscrit dans son temps et marche dans les pas de ses contemporains. En outre, il fait le choix de placer au cœur de ses pièces le motif de la fureur⁶, auquel Jodelle, après Sénèque et l'école pré-humaniste de Padoue (XIV^e siècle), rattache explicitement le genre de la tragédie dans le « Prologue » de *L'Eugène*, lorsqu'il affirme que les spectateurs « amis » de la fureur préfèrent la mort de Polydore, d'Hercule ou d'Iphigénie au « jeu » humble de la comédie⁷. En effet, au-delà de leur diversité formelle, les pièces *Achille* et *Lucrèce* peuvent être vues comme deux tentatives de méditer sur ce motif. La transformation d'un personnage historique en personnage tragique passe par l'usage de l'expression furieuse, support de scènes pathétiques qui donnent à voir la catastrophe à l'œuvre. Nous montrerons par conséquent que Nicolas Filleul a une conscience aiguë des enjeux dramatiques et spectaculaires du genre, ce qui peut expliquer les variétés formelles étonnantes d'une pièce à l'autre. Il fait de son écriture dramatique une réflexion sur ce que la tragédie doit faire de la fureur et sur ce que la fureur dit du personnage tragique : le motif devient un critère de définition du genre et de sa pratique réformée sur la scène française, qui dépasse la seule imitation de Sénèque⁸.

Pour saisir les choix de Filleul qui, dans la composition d'*Achille* et de *Lucrèce*, lui permettent de s'émanciper du modèle jodellien, on se propose d'observer sa pratique expérimentale du motif de la fureur, afin de reconstituer sa définition personnelle du genre tragique. Tout d'abord, nous verrons que, comme ses contemporains, Filleul place ce motif au cœur de la composition des pièces, afin d'exhiber les malheurs des personnages et les moyens

⁵ Filleul a fréquenté son illustre aîné, par exemple à l'occasion d'un dîner réunissant la fine fleur des poètes du temps autour de Louis Béranger Le Guast, avant 1574 (en présence de Ronsard, Baïf et Desportes, entre autres), comme le montre Françoise Joukovsky (*op. cit.*, p. XV). Sur ce point, voir la contribution d'Emmanuel Buron à ce numéro.

⁶ La fureur, parce qu'elle suppose, dans l'économie de la pièce, à la fois des images, des actions et des éléments structurels, est non seulement un thème, mais surtout un motif caractéristique de la tragédie, c'est-à-dire une série d'effets d'écriture permettant de « fabriquer » la tragédie. Florence Dupont à propos du *furor* latin observe qu'« il est clair que le *furor* est une catégorie tragique, élaborée par et pour le récit théâtral » (*Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 1995, p. 71). C'est dans cette perspective que nous nous situons, afin d'étudier comment la fureur « fait » la tragédie française, dès les années 1550.

⁷ Étienne Jodelle, *L'Eugène*, « Prologue », éd. L. Zilli, v. 1-11 : « Assez assez le Poëte a peu voir / L'humble argument, le comique devoir, / Les vers demis, les personnages bas, / Les mœurs repris, à tous ne plaire pas : / Pource qu'aucuns de face sourcilleuse / Ne cherchent point que chose serieuse : / Aucuns aussi de fureur plus amis, / Aiment mieux voir Polydore à mort mis, / Hercule au feu, Iphigene à l'autel, / Et Troye à sac, que non pas un jeu tel / Que celui là qu'ores on vous apporte. »

⁸ Le *furor* est un élément décisif du « schéma » de la tragédie latine, mis au jour et étudié dans les analyses bien connues de Florence Dupont : « Le mouvement du *dolor* au *furor* est la forme principale de la parole du furieux, car elle lui sert à passer de l'humanité à l'inhumanité. Le *dolor* l'arrache socialement et culturellement à l'humanité. Le *furor* l'introduit au monde mythologique où il reconquerra une identité. *Dolor* et *furor* se créent par la parole. De même que le *dolor* tragique est l'exaspération d'une douleur humaine, le *furor* est l'exaspération de la colère, de la volonté de vengeance » (*Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 55). Nous renvoyons aux analyses approfondies de Florence Dupont dans *Les monstres de Sénèque* (*op. cit.*, en particulier les p. 71 à 84). Nous renvoyons à l'article fondateur de Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, 36(1), 2000, p. 29-47.



qu'ils revendiquent pour y résister. C'est précisément parce qu'elle s'attache aux différents personnages que la fureur se caractérise par une grande labilité sémantique et morale dans ces deux tragédies de vengeance : nous envisagerons donc ensuite la façon dont Filleul manifeste une attention remarquable au « vide » de ce motif, attaché aussi bien aux criminels qu'aux victimes, aux vicieux qu'aux vertueux. Alors même que la critique⁹ a montré, à très juste titre, l'influence de Sénèque sur notre dramaturge autant que sur ses contemporains, nous soulignerons que Filleul est aussi un auteur qui, très tôt, cherche à libérer de ses modèles la pratique française de la fureur. Cet usage souple du motif prouve enfin que, malgré sa production dramatique limitée, Filleul est très attentif aux enjeux du spectacle : grâce aux furieux qui s'opposent dans ses pièces, il joue avec les émotions extrêmes de ses spectateurs et trace une voie nouvelle parmi ses contemporains.

CONSTANTES DRAMATIQUES : LA FUREUR DANS LA CONSTRUCTION TRAGIQUE

Que faire de la grande diversité de structure des deux pièces ? Comme nous l'avons dit, Filleul est d'abord influencé par le modèle de Jodelle. Dans *Cléopâtre captive*, celui-ci fait passer la reine lagide de l'histoire à la scène tragique par l'entremise de la fureur¹⁰. Pour sa part, Filleul fait du motif de la fureur un principe général de composition, d'abord, et un symptôme du renversement de fortune, ensuite : de cette façon, à son tour, il arrime ses sujets au genre de la tragédie.

Achille se présente en deux parties structurées, l'une par la fureur d'Achille, l'autre par celle d'Hécube, autour de l'acte III qui fait office de transition. À l'instar de la *Cléopâtre captive*, (dans laquelle l'ombre d'Antoine intervient pour réclamer vengeance) ou des deux *Agamemnon* de Toutain et de Le Duchat (avec l'ombre de Thyeste), Filleul ouvre son *Achille* par le procédé de l'ombre protatique¹¹. Pourtant, c'est moins l'ombre de Patrocle qu'Achille lui-même qui se révèle emporté par la violence après l'apparition du spectre :

Bien que le triste deuil engravé sus mon cueur
Et de toy, et de moy se soit fait le vainqueur
Et le regret que j'ay face que je deffie
Aillé de la fureur, l'usufruit de ma vie
Encor n'est ce pas tout il se faut bien venger
De cetui qui d'Achil' fist Patrocle étranger
Qui ses bandes laissant par lui effeminees
Trouve au deuil de cent ans les ombres destinees
Aus yeus du nocher sourt esclave sous la loy
Au bucheron egalle, et egalle à un Roy¹².

Au moment où Patrocle « fuit », avertissant Achille que « la Parque » doit punir Hector son meurtrier, le fils de Pélée jure de « vivre », désormais, avec la fureur. Bien plus, quelques vers plus loin, Achille promet d'être un modèle pour les générations futures : « Je consacre aux fureurs à jamais un exemple / Duquel au temps présent, et au temps à venir / Se puissent nos neveux à jamais souvenir ». Ce serment de vengeance et de fidélité à Patrocle se réalisera dans

⁹ Voir en particulier l'ouvrage de Florence De Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e -XVII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

¹⁰ Nous nous permettons de renvoyer ici à nos travaux : *Le Cothurne d'Alecton. La fureur dans la tragédie française (1553-1653)*, thèse de l'université Sorbonne-Université, sous la direction de Georges Forestier, p. 133-138.

¹¹ Voir l'article d'Olivier Millet : « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », dans *Dramaturgies de l'ombre*, Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), Rennes, PUR, « Interférences », 2005, p. 85-100.

¹² *Achille*, Paris, Thomas Richard, 1563 ; acte I, p. 5r-5v.



l'espace même du théâtre : la tragédie se présente comme une célébration de cet « exemple » qui imprégnera les mémoires.

Dans la deuxième moitié de la pièce, Hécube devient à son tour une figure de la fureur vengeresse. À l'acte IV, pour assurer la paix, Priam lui propose le mariage de leur fille Polyxène et d'Achille. Hécube feint d'accepter, pour mieux tendre un piège au guerrier grec. Elle appelle ainsi de ses vœux, contre le meurtrier de son fils, une vengeance sanglante, digne de celle d'Achille lui-même : « Concoi moy dans ton cœur la colere, et la rage, / Le meurtre, le despit, arme or sus ton courage »¹³. En outre, on peut noter ici l'ironie grinçante de l'auteur, puisque le discours du prêtre mariant Achille à Polyxène insiste précisément sur la paix que cette alliance devrait apporter¹⁴, alors qu'Hécube en fait, à l'inverse, la source de sa rage. Comme pour Achille qui voulait devenir un « exemple » par sa violence à venir, c'est la renommée future de son geste furieux que la reine espère, geste qui doit lui éviter d'être « indigne » de sa famille. Dans la tragédie, le motif de la fureur, qui ponctue chaque étape de l'intrigue, permet de construire la progression vers la catastrophe, car il assure la contamination des passions vengeresses, d'un personnage à l'autre.

Les principes de composition de *Lucrèce* sont, sur ce point, comparables à la mise en œuvre d'*Achille*. Dans les deux tragédies, les personnages deviennent autant de figures du renversement de fortune, élément d'intrigue constitutif de la tragédie¹⁵. Qu'on le nomme « renversement », « retournement » ou « péripétie »¹⁶, selon les sources et les traditions, ce pivot de l'intrigue met systématiquement en jeu, dans ces deux pièces, le motif de la fureur.

Dans *Lucrèce*, en raison du sujet même, les mentions de la fureur sont à lire aussi bien au début qu'à la fin : elles accompagnent le destin funeste de la jeune femme depuis le viol, qui n'est pas représenté, jusqu'au suicide et à l'appel à la vengeance. Le crime est commis entre l'acte I et l'acte II¹⁷. La fureur apparaît ensuite dans la déploration de Lucrèce, confrontée à la perte de son honneur. Son discours furieux dessine un double mouvement conduisant à la mort. C'est d'abord celle de Sexte Tarquin, qui doit être châtié par les Furies infernales :

Vous filles d'Acheron, l'horreur du peuple ombreux,
Qui portez des serpens pour tresses de cheveux,
Mettez dedans son sein vos serpentes meurtrieres
De son heur & repos eternelles guerrieres¹⁸.

À cet appel répond le désir de suicide de Lucrèce pour laver son honneur après ce « dommage », ce « malheur d'une nuit ». La pièce s'articule donc autour du choc entre un acte furieux et criminel (le viol) et une défense furieuse de la vertu (le suicide), alors même que la Nourrice cherche à empêcher le geste de l'héroïne en lui demandant de « bride[r] cette fureur qui [la] mene si fort ».

Filleul « dialogue » ici avec ses contemporains, en remodelant leur usage du motif de la fureur. En effet, si ce vers de la Nourrice est imité de Sénèque¹⁹, on en trouve trace dans plusieurs

¹³ *Achille*, acte IV, éd. citée, p. 23r.

¹⁴ *Achille*, acte V, éd. citée, p. 28v : « Je vous appelle, dieux inconnus de l'aurore. / Je vous appelle, dieux, et conjure d'ici / Vos cruches, vos tourments et vos fureurs aussi. / Je conjure d'ici vos mânes des dieux sombres. »

¹⁵ Sur cette question, voir Nina Hugot, « D'une voix et plaintive et hardie ». *La tragédie française et le féminin*, Genève, Droz, 2019, p. 344-375.

¹⁶ Scaliger reprend ce terme d'Aristote. Enrica Zanin étudie précisément les ambiguïtés de ces termes qui sont mal définis dans *La Poétique* d'Aristote. Voir son ouvrage, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014, p. 75-76.

¹⁷ Sur ce point, voir la contribution de Céline Fournial à ce numéro.

¹⁸ *La Lucrèce*, dans *Les theatres de Gaillon à la Royné*, Rouen, Georges Loyselet, 1566, acte II, [p. 54-55].

¹⁹ Voir, par exemple, les paroles de la Nourrice dans *Médée* : « *Siste furialem impetum* », « arrête cet élan forcené », trad. F.-R. Chamartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1996], p. 162.



autres pièces écrites avant *Lucrèce*. D'abord, chez Jodelle, dans *Didon se sacrifiant*, Anne, observant l'agitation passionnelle de sa malheureuse sœur, se lamente : « Est-il possible, hélas ! qu'en l'âme féminine / Une fureur tant aspre et sans bride domine²⁰ ? ». De la même façon, la « fureur » féminine risque de la pousser, par honneur et désespoir, au suicide. En outre, *Lucrèce* est également un personnage comparable à l'héroïne de *Philanire* de Claude Roillet, pièce d'abord parue en 1556 en latin (Filleul a donc pu l'avoir entre les mains avant *Achille*), puis traduite en français en 1563, ce qui a pu redonner à l'œuvre une actualité éditoriale avant *Lucrèce*²¹. Dans *Philanire*, Sévère oblige l'héroïne à passer une nuit avec lui si elle veut sauver son mari qu'il a fait emprisonner, et il la viole. Le lendemain, reniant sa parole, il fait tuer l'époux. Le Roi, en réaction à ce double crime, ordonne à Sévère d'épouser *Philanire*, avant de le faire exécuter. *Philanire* subit ainsi, dans la dramaturgie de la pièce, un quadruple renversement de fortune (l'emprisonnement de son mari, la nuit fatale avec Sévère, le mariage avec son violeur, puis la mise à mort de son nouveau mari). Lorsqu'elle appelle la mort de ses vœux, le personnage du Conseiller intervient avec une admonestation très proche de celle de la Nourrice de Filleul : « Surmonte ceste fureur / Et le feu de la douleur / Qui ton cueur ainsi efforce²² ». La « bride » qui doit contenir la « fureur » est donc un lieu commun des premières tragédies françaises. Filleul en fait l'élément central de la composition de ses pièces, puisque la fureur est la source du renversement de fortune mais aussi son élément de résolution, qu'il s'agisse de réussir à la maîtriser (la Nourrice veut contenir la fureur) ou de la laisser s'exprimer (*Lucrèce* et *Philanire* veulent lui laisser libre cours). De fait, au moment de passer à l'acte, *Lucrèce* se laisse aller à son emportement, qui fait redoubler les images furieuses : l'avertissement de la Nourrice prend alors tout son sens. Elle ne succombe pas seulement au désir de mourir, mais aussi à son emportement passionnel et vertueux :

Que ne puis-je les dens d'un vieil Dragon semer,
Et de soldats armez tout un camp animer,
Qui vinssent furieux, jurez à ma vengeance,
Pour ne perdre contr'eux eux mesmes leur vaillance ?
Ou bien un camp de ceux que Jason abatit,
Quand pour la toison d'or veinqueur il combatit ?
Que ne puis-je gronder de Médée les charmes,
Pour punir ce meschant d'horreur, de feu, de larmes²³ ?

Le vœu de voir la mort se déchaîner sur son violeur fait naître deux scènes fantasmatisques toutes deux liées à l'imaginaire furieux : les soldats déchaînés – nouvellement nés des dents d'un Cadmos halluciné – ou les sortilèges d'une Médée réincarnée, ivre de son désir de vengeance contre un nouveau Jason, sous les traits de Sexte. Ce passage peut être comparé à l'ouverture d'*Achille* tant il en renverse les polarités : l'apparition fantomatique ne communique plus la vengeance au personnage, c'est le personnage qui livre ses désirs de vengeance à ses fantasmes sanglants.

Par conséquent, nous voyons, à travers cet exemple, comment Filleul esquisse un dialogue intertextuel avec ses contemporains : comme eux, il inscrit la fureur au cœur de la composition de ses pièces. Comme eux, il a perçu la grande malléabilité du motif, la possibilité d'en faire le pivot du retournement de fortune. Nous touchons là à une caractéristique majeure

²⁰ *Didon se sacrifiant*, dans *Les Œuvres et mélanges poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Limodin, premier volume*, Paris, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574, éd. Jean-Claude Ternaux, dans Étienne Jodelle, *Théâtre complet*, t. III, Paris, Honoré Champion, 2002 ; acte III, p. 86, v. 1419-1420.

²¹ Voir l'article de John Nassichuk, « Traduire la *Philanira* de Claude Roillet, ou le laboratoire de la forme poétique théâtrale », dans *Renaissance et Réforme*, n°40.3, Toronto, été 2017.

²² Claude Roillet, *Philanire*, Paris, Nicolas Bonfons, 1577, acte V, p. 42r.

²³ *Lucrèce*, acte IV, éd. citée, p. 98.



de la fureur dans la tragédie des années 1550 et 1560 : elle est à la fois un principe de composition dramatique et un moyen de caractériser moralement les différents personnages.

VARIATIONS MORALES : LA FUREUR, « LIEU VIDE » DE LA TRAGÉDIE

La scène de fureur chez Filleul intervient dans l'accomplissement du crime ou dans ses conséquences, comme la vengeance ou le vœu de vengeance. Par conséquent, en exprimant la réussite ou l'échec du criminel, le motif permet de faire avancer la pièce vers le dénouement sanglant. Effet de structure autant que support d'une leçon morale, la scène furieuse s'adapte aux sujets, que le dénouement soit heureux ou malheureux. À ce compte, la fureur peut être définie comme un « lieu vide » de la tragédie, au sens où elle ne présuppose pas un traitement déterminé par un type de personnage (l'homme ou la femme, le criminel ou la victime) ou une lecture morale qui lui serait inhérente. Cette labilité sémantique est la caractéristique majeure du traitement du motif par Robert Garnier²⁴. Or de tels usages contradictoires du motif, parfois à l'échelle d'une même pièce, rendent bien souvent l'application du « schéma » *dolor/furor/nefas* de la tragédie latine inopérant dans la tragédie française²⁵. Ainsi peut-on observer dans *Achille* et *Lucrèce* que Filleul a eu lui aussi l'intuition que la fureur ne pouvait conserver le même rôle que dans le modèle latin.

Enrica Zanin montre qu'on ne peut sans ambiguïté parler de fin heureuse ou malheureuse d'une tragédie sans préciser pour qui et selon quel point de vue²⁶ : sa remarque s'applique parfaitement à nos deux pièces. En effet, *Lucrèce* a assurément une fin malheureuse, mais elle laisse voir la chute du criminel. La composition double d'*Achille* rend l'interprétation du dénouement ambiguë. De ce fait, le motif de la fureur fonctionne comme une détermination éthique des personnages qu'il faut interpréter pour chacun d'entre eux : la fureur peut aussi bien être le signe de la faute irrémissible ou de la défense de la vertu, l'expression de l'adversaire du criminel ou celle de sa victime accablée.

Les figures de furieux peuvent ainsi se retourner, en particulier dans une esthétique tragique qui fait la part belle à l'argumentation et à la justification. Parce qu'*Achille* met en présence les deux camps ennemis grec et troyen, l'effet de circulation du motif de la fureur souligne sa plasticité, caractérisant le guerrier achéen aussi bien que la famille royale de Troie. En effet, les actions d'*Achille* sont condamnées par les Troyens pour leur violence furieuse : lors de la mort d'Hector, le Soldat blâme la « fureur » et la « cruauté » du héros grec, présenté comme un véritable tortionnaire, tandis que le récit insiste complaisamment sur les détails sanglants du combat²⁷. Cependant, de la même manière, la mort d'*Achille*, assassiné sur ordre d'Hécube, est déplorée comme un moment de fureur, le Soldat blâmant cette fois la « lacheté de cœur », le

²⁴ Les principaux personnages de Robert Garnier peuvent être classés en trois groupes : les tyrans furieux et violents (Créon, Nabuchodonosor), les victimes vertueuses et furieuses (Cornélie), ou bien les victimes vertueuses et repoussant de ce fait toute tentation de tomber dans la fureur (Antigone, Cléopâtre).

²⁵ De fait, le « schéma » latin ne peut s'appliquer aux pièces de Filleul, ni à *Achille* et à sa composition en deux temps, ni à *Lucrèce* qui s'achève par la revendication d'une fureur vertueuse. On voit ainsi que le « schéma » latin ne peut s'exporter facilement en dehors de la tragédie latine. Florence Dupont elle-même a souligné plusieurs fois les limites des catégories antiques pour penser la tragédie moderne (voir sur ce point ses ouvrages : *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, « Libelles », p. 26-32 et p. 73-77, ainsi que *L'Antiquité, territoire des écarts* (avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig), en particulier le chapitre « Pour un nouvel usage des cultures anciennes », p. 111-155).

²⁶ Enrica Zanin, *op. cit.*, p. 151 : « Est-ce que la fin néfaste d'un héros mauvais est à considérer comme « malheureuse » ? Inversement, est-ce que la fin joyeuse d'un héros mauvais est à considérer comme « heureuse » ? Une réponse affirmative valide le point de vue du personnage : Médée est heureuse de tuer ses enfants et la fin de la tragédie est donc heureuse. Une réponse négative valide le programme de lecture de la pièce : la joie de Médée est contrecarrée par le malheur des autres personnages et par la nature néfaste du crime qu'elle commet. »

²⁷ *Achille*, acte III, éd. citée, p. 18v : « Dedans sa gorge, adonc, furieux, il abreuve / Jusques à la poignée un envenimé glaive. / Hector, fermant les yeux, dessus l'herbe étendu, / Avec le sang pourpré la vie à épandu. »



« furieux courage » de ce « monstre malheureux alaité de la rage / Qui ecume alentour le noir gosier du chien, / Les manes effroyant au travers stygien²⁸ ». Dans *Lucrèce*, si le projet suicidaire de la jeune femme est considéré par la Nourrice comme relevant de la « fureur », à la fin, la violence passionnelle passe du côté de Tullie. La femme du coupable Tarquin s'enfuit devant les soldats en lançant des imprécations rageuses : « Sans un regret vengeur jamais qu'on ne la voye, / Toujours avec l'horreur Megere la costoye²⁹ ». Dans les deux camps règnent ainsi la destruction, le malheur, la fureur.

C'est précisément pour cette raison que le motif est utilisé par l'auteur pour représenter des personnages qui veulent arborer un ethos vertueux – à l'image de la Cléopâtre de Jodelle arrachant les cheveux de son intendant Séleuque lorsqu'il laisse entendre, devant Octave, qu'elle agit par cupidité³⁰. Filleul reprend en effet à son modèle français ce traitement particulier du motif. Ainsi, alors qu'Andromaque observait depuis les remparts « Hector agile et furieux³¹ », lorsque le Soldat vient rapporter les détails du combat et de la mort d'Hector, c'est cette fois Achille qui est décrit : « Portant le feu aux yeux, ainsi que le toreau / Qui voit de près venir le jeune lionneau³². » En outre, même s'il s'agit ici de préparer l'annonce de la mort – puisque l'un des combattants domine l'autre, plus « jeune », donc plus faible – dans toutes les tragédies des XVI^e et XVII^e siècles, les dramaturges usent des comparaisons avec le taureau et le lion pour exprimer la fureur des personnages³³.

Le phénomène est plus marqué encore dans *Lucrèce*, tant cette pièce est tributaire du modèle jodellien. Lorsque l'héroïne veut mourir pour préserver sa vertu après le viol et que la Nourrice qualifie son souhait de furieux, il ne s'agit pas d'un paradoxe rhétorique : Filleul montre que la fureur est la seule arme dont dispose encore Lucrèce pour défendre sa vertu, et qu'elle peut donc caractériser la victime aussi bien que le criminel. Ainsi va-t-elle alors, comme tout furieux de tragédie, faire appel aux figures tutélaires des « filles de l'Acheron », dès sa première apparition sur scène, comme on l'a vu plus haut³⁴. Filleul répète la même scène à l'acte IV, quand Lucrèce a pris sa décision :

Tout ainsi que le sang qui couloit sur l'arene,
De la teste à Meduse, ensemensa la plaine
De cruels scorpions, quant Persé la portoit
Sur ce cheval ailé que dans l'air il domtoit.
Toy, Cerbere, qui as mille monstres pour suite,
Et vous ô palles sœurs, Styx, Acheron, Cocyte,
Et si rien est encor plain de rage et d'horreur,
Venez pour le punir, venez en ma faveur³⁵.

En mettant dans la bouche de Lucrèce un furieux appel à la vengeance, Filleul en subvertit en même temps l'effet : ce vœu de voir Alec-ton, Mégère et Tisiphone se précipiter sur Sexte n'advient pas de son fait. Comme l'a observé Nina Hugot, « Lucrèce n'est pas Médée³⁶ », alors qu'elle voudrait l'être, mais sans en avoir les moyens. La fureur féminine se trouve alors en concurrence avec d'autres traits moraux comme l'audace ou la hardiesse, qui assureront la mémoire de Lucrèce. Pourtant, Filleul n'abandonne pas totalement le motif puisqu'il le replace

²⁸ *Achille*, acte V, éd. citée, p. 27r.

²⁹ *Lucrèce*, acte V, éd. citée, [p. 76].

³⁰ Jodelle, *La Cléopâtre captive*, dans *Les Œuvres et mélanges poétiques d'Estienne Jodelle*, op. cit., acte III.

³¹ *Achille*, acte III, p. 16r.

³² *Ibid.*, p. 17v.

³³ Nous nous permettons là encore de renvoyer à nos travaux : *Le Cothurne d'Alec-ton*, op. cit., p. 732-737.

³⁴ Voir la note 14.

³⁵ *Lucrèce*, éd. citée, acte IV, [p. 68].

³⁶ Nina Hugot, op. cit., p. 444.



dans la bouche de Brute, par qui va passer la vengeance, et qui reprend à son tour l'appel aux Furies, à la toute fin de la pièce :

Jupiter, Mars, Junon, Venus, Veste, et vous Dieux,
De qui Rome n'aguere a renforcé les cieux
Quirin et Aegee, et vous, trope cruelle,
Les filles d'Acheron, icy je vous apele.
De cela que je doy, Dieux, vous tesmoignerez.
Vous filles d'Acheron, ce tort vous vengerez,
Vous filles d'Acheron, et vous Dieux je vous jure,
(Et si de ce serment ne serait point parjure)
Je jure ce couteau cruellement sacré
D'une trop chaste main dans ce sein massacré,
Je vous en jure encor ma vie que je vouë,
Je jure tous les vœux dont son Ombre m'avouë,
Que du mesme couteau ce tort je vengeray,
Et à feu et à sang Tarquin pourchasseray,
Sa femme, ses enfans, sa maison et sa race,
Jusqu'à tant par ma mort que son renom j'efface³⁷.

En choisissant de finir sa pièce par cette invocation infernale, reprise de celle de Lucrèce, Filleul ménage un effet double. D'une part, l'appel vertueux à la vengeance de la jeune femme se fait à nouveau entendre, dans des termes très similaires : reprise textuelle du même hémistiche (« Vous, filles d'Acheron »), délégation explicite de la vengeance aux Furies (« Ains, ramassez en un [rocher], Deesses inhumaines, / Pour punir ce méchant, vos plus cruelles peines » ; « ce tort vous vengerez ») et allusion à l'arme de la vengeance : soit l'épée de Tarquin mentionnée par Lucrèce, soit le poignard, arme du suicide, évoqué par Brute qui « jure ce couteau cruellement sacré / D'une trop chaste main dans ce sein massacré ». On peut même aller jusqu'à voir dans ces derniers mots de Brute une reprise non plus du début de sa *Lucrèce* mais du début de son *Achille* avec la présence d'une scène d'« ombre », qui ne serait plus protatique : une ombre de Lucrèce qui, comme celle de Patrocle pour Achille, l'inciterait à son tour à la vengeance.

Victime et criminel sont donc tous deux concernés par la fureur. Le motif souligne la présence du tragique et du conflit au cœur des alliances familiales. Il est mis en scène dans son ambivalence, entre celui qui en est source (et contre lequel elle peut se retourner) et celui qui la reçoit (et qui peut la récupérer à son compte). C'est un « lieu vide » à la fois rhétorique et dramaturgique : parce qu'il n'est pas prédéterminé sur le plan éthique, son usage dans le texte théâtral est libre et réversible. Son caractère spectaculaire et pathétique permet de souligner la défaite morale des uns et la constance des autres. Le motif se présente donc comme un outil au service de la dramaturgie. C'est pourquoi, dans l'esthétique même de la tragédie humaniste, se donne à voir, comme dans les tragédies de Filleul, une attention soutenue à ses effets scéniques.

PRATIQUE DU SPECTACLE : COMMENT CONCEVOIR LES SCÈNES DE FUREUR

Que les personnages de Filleul fassent entendre leurs passions déraisonnables, leur volonté de vengeance ou la plainte de leur vertu outragée, les scènes conçues par le jeune dramaturge sont toujours des moments d'expression scénique intense. La variété des usages de la fureur lui offre ainsi une palette d'expérimentations dont ces deux tragédies témoignent.

En effet, l'expression furieuse, particulière et reconnaissable, assure la mise en valeur des tensions dramatiques les plus importantes. Ces variations stylistiques peuvent être considérées comme une nouvelle preuve de l'attention que Filleul prêtait au motif dans son théâtre. On peut

³⁷ *Lucrèce*, éd. citée, acte V, [p. 76-77].



identifier une « scène de fureur » dans le théâtre français du XVI^e siècle grâce à trois critères distinctifs : il s'agit d'abord d'un moment d'exception dans le spectacle qui se déploie soit dans un morceau d'ampleur, tirade ou long monologue, soit dans le commentaire de personnages secondaires qui redoublent la scène proprement dite³⁸. Ensuite, la scène de fureur suppose une tension vers la catastrophe : que la scène se situe au début, au milieu, ou à la fin de la pièce, l'appel à la vengeance, au meurtre, au suicide, ou le défi lancé aux dieux suppose la mort d'un personnage, que celle-ci advienne ou non. Enfin, il s'agit toujours d'un moment d'intensité qui se donne à entendre par le vocabulaire utilisé ou la perturbation du rythme de l'alexandrin. Deux scènes illustrent particulièrement ces différents critères.

Observons d'abord les cris de vengeance d'Hécube à l'acte IV d'*Achille*, après que la reine a fait croire à Priam qu'elle acceptait le mariage de Polyxène et du guerrier grec :

Pren or Hecube pren d'une tigre l'horreur,
Et pour un brave faict d'esapren toute peur.
Concoi moy dans ton cœur la colere, & la rage,
Le meurtre, le despit, arme or sus ton courage
De la faim qu'à labas le vautour enragé,
Et l'Aigle du poumon a Promethé gorgé.
Execute a ce coup la bravade qui face
Qu'on ne te die point indigne de la race.
[...]
Et quoy Achille, & quoy Achille, penses tu
Trionfer aisement ainsi de ma vertu,
Que pour mes chers enfans meurtris dessous tes armes,
Ton repentir m'apate, & me pipent tes larmes ?
Il faut, il faut le sang par autre sang venger,
Cela faict en repos le chetif se renger
Qui charme sa douleur, et sa fortune enchante,
Se soulant du malheur son haineux qui tourmente.
Quoy craindrai-je mourir plus tost que de mon cœur
Quelque Grec plus fardé se vante le vainqueur.
Le fer, et non Achille aura sus moy la gloire,
Le fer, et non Achille aura de moi victoire³⁹.

Dans cette scène, comme l'observe Nina Hugot, « Filleul écrit Hécube comme une continuatrice de Cléopâtre » en citant directement la pièce de Jodelle⁴⁰. Le serment de vengeance d'Hécube, qui ouvre la deuxième partie de la pièce, répond à la scène de l'ombre protatique à travers tous les marqueurs stylistiques de la scène de fureur. Tout d'abord, pour donner à entendre la vengeance d'Hécube, Filleul compose une tirade presque deux fois plus longue que la réplique au cours de laquelle elle feint de donner son accord à la proposition de mariage de Polyxène faite par Priam. De plus, la déraison et l'emportement passionnel du personnage sont soulignés à travers plusieurs marqueurs stylistiques, comme les figures de répétition et l'ajout de parallélismes et épizeuxes : « Pren or Hecube pren » ; « et quoy Achille et quoy Achille penses-tu » ; « il faut il faut le sang par autre sang venger » ; « le fer, et non Achille ». Ces effets traduisent la violence que la Reine troyenne peine à contenir. En outre, le monologue d'Hécube exploite de

³⁸ C'est le procédé qu'emploie Jodelle dans sa *Cléopâtre captive* : la scène de fureur de Cléopâtre est non seulement commentée au moment même de son emportement, mais surtout racontée trois fois dans les scènes suivantes, par Séleuque lui-même d'abord, dans la réflexion du Chœur à la fin de l'acte III ensuite, et par Charmium au début de l'acte IV enfin. Le spectateur se voit donc confronté quatre fois de suite à la colère outragée de la Reine.

³⁹ *Achille*, acte IV, éd. citée, p. 23r-23v.

⁴⁰ Nina Hugot ajoute que derrière « Le fer, et non Achille aura sus moy la gloire », tout spectateur d'*Achille* pouvait entendre « La Parque et non Cesar aura sus moy le pris. » (*op. cit.*, p. 428). Sur ce point, nous renvoyons de nouveau à l'étude d'Emmanuel Buron dans le présent numéro.



nombreuses comparaisons et métonymies : elle se compare à une « tigre » (comme Achille était plus tôt assimilé au « toreau »). La réplique annonce les conditions de la mort à venir : la reine insiste sur les différents éléments de la catastrophe, la vengeance, puis son propre suicide (« Hecube », qui doit frapper ; « Achille », son adversaire ; le « sang », signe de l'accomplissement de la vengeance ; « le fer », l'arme du dénouement). En outre, elle multiplie les adresses rhétoriques, à elle-même ou à son ennemi : « pren or Hecube pren » ; « Concoi-moy dans ton cœur la colere, et la rage ». Elle imagine alors une scène irréaliste, celle du meurtre d'Achille.

Le deuxième cas tout aussi exemplaire est celui de l'annonce du suicide de l'acte IV de *Lucrèce*. Les procédés employés sont ici très différents ; l'auteur confère un rôle décisif à la Nourrice, qui observe la scène et dont la fonction est de dupliquer les effets dramatiques de la fureur de Lucrèce :

LUC.

Toy, Cerbere, qui as mille monstres pour suite,
Et vous ô palles sœurs, Styx, Acheron, Cocyté,
Et si rien est encor plain de rage et d'horreur,
Venez pour le punir, venez en ma faveur.

LA N.

Dieux destournez le mal, elle s'en va plus vite
Que ne courent les flots quant l'Aquilon s'irrite,
Ouvrant jusqu'au plus creux le ventre de la mer,
Quant il veut esbranler la cime d'un rocher.
Elle fuit tout secours et tant grande est la playe,
Qu'en vain de rapaiser sa douleur on essaye.

BRU.

Mais je voy la Nourrice a grans pas se haster,
Pour nous venir je croy, quelque mal raconter :
Elle frappe son sein et le vent sus sa jouë,
En ondes ça et là de ses cheveux se jouë.

COL.

Courons, car a la voir ell' a pris quelque ennuy
Non pas pour son malheur, mais pour celui d'autrui.
Par l'honneur que je porte à ton devoir fidele,
Par ces cheveux chenus, Nourrice, ne me cele
Le malheur avvenu, ne crain : car j'ay le cœur
Pareil en l'infortune et pareil au bonheur.

LA N.

Quelle langue d'acier Collatin, pourroit dire
Des Dieux irez sur nous a tort, l'outrage et l'ire ?
Las ! hélas ! Collatin, ô miserable nuit,
Les trasses de Traquin sont encor en ton lit⁴¹.

Dans ce deuxième extrait, la fureur de Lucrèce est exprimée en quatre vers seulement. Cependant, son appel désespéré à la mort est répercuté par le désespoir de la Nourrice (« Dieux, destournez le mal, elle s'en va plus vite »), puis par l'inquiétude pressante de Brute et Collatin (« Nourrice, ne me cele / Le malheur avvenu »), et, enfin, par la réponse de la vieille femme qui revient à nouveau sur les événements précédents (« Las ! hélas ! Collatin, ô miserable nuit »). La Nourrice fait le récit de la fuite de Lucrèce offensée en rapportant des événements que le spectateur connaît puisqu'il vient de les voir sur la scène. Par conséquent, Filleul choisit de faire passer les effets stylistiques de la scène de fureur du discours de Lucrèce à celui de la Nourrice.

⁴¹ *Lucrèce*, acte IV, éd. citée, [p. 68-69].



Ce faisant, il joue des variations sémantiques de la fureur puisque celle-là même qui voulait dissuader Lucrèce de céder à ses passions finit par en être victime. En effet, alors que la Nourrice compare les mouvements furieux de la jeune femme à la violence de la houle provoquée par l'Aquilon (« Dieux destournez le mal elle s'en va plus vite / Que ne courent les flots quand l'Aquilon s'irrite⁴² »), Brute observe la Nourrice qui court hors de la scène, échevelée, en proie à la fureur qu'elle réprouvait en Lucrèce : « Mais je voy la Nourrice a grans pas se haster [...] : / Elle frappe son sein et le vent sus sa jouë / En ondes ça et la de ses cheveux se jouë ». Une telle contamination témoigne du soin avec lequel Filleul a disséminé le motif : c'est par la fureur que la catastrophe tragique s'accomplit. Tout en rappelant le crime de Tarquin, l'avertissement de la Nourrice vient de ce que Lucrèce est partie, furieuse, pour se donner la mort. De fait, la jeune femme est donc en train de mourir, est peut-être déjà morte, lorsque la Nourrice, Brute et Collatin dialoguent sur scène. Filleul ne se limite pas à la déploration : c'est par l'action que la fureur se déploie dans la pièce, de la scène jusqu'au hors-scène.

La déraison passionnelle qui emporte les personnages sur scène s'échappe en dehors de la scène, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, puisque la catastrophe tragique fait attendre d'autres manifestations furieuses à venir. Pour le montrer, Filleul contamine les genres. Dans *Achille*, l'acte III repose sur un procédé théâtral, déjà employé par les tragiques grecs, qui consiste à faire décrire par les acteurs un événement extérieur à la scène du théâtre : la teichoscopia, littéralement « point de vue depuis le mur de la ville », qui renvoie au fameux passage de l'*Illiade* (III, 121-244) où Hélène décrit les combats à Priam. En cela, Filleul participe à son échelle au mouvement d'« élargi[ssement] de la fable tragique⁴³ » qui sera ensuite la marque du théâtre de Garnier. Or, ici, le récit du combat des Troyens et des Grecs (qui, en lui-même, permet de faire entrer l'épopée sur scène) se double du procédé de teichoscopia : le spectateur de la pièce voit des personnages eux-mêmes spectateurs de la scène de combat furieux rapportée par la voix d'Andromaque. Tous les combattants deviennent ainsi des figures de la fureur, signe de leur dévouement au combat :

Voyez de quel grand cueur cest Achille s'efforce,
Voyez comm' il pretend de son costé la force.
Mais regardez Hector agille et furieux,
L'oiant branler le bras il semble que des cieux
Iupiter courroucé vueille ebranler sa foudre
Le roc Ceraunien pour epartir en poudre⁴⁴.

La fureur passe ainsi de la scène au hors-scène, d'un personnage à l'autre, mais aussi de la tragédie à l'épopée. Dans *Achille*, Filleul pousse l'expérimentation en faisant passer la scène tragique du côté de la pastorale grâce à la scène du mariage entre Achille et Polyxène. En effet, la célébration de l'amour entre Achille et « sa Polyxene tendre », qui est censé mettre un terme à la guerre, s'inscrit dans une cérémonie qui fait appel à l'univers pastoral, celui des « dieux

⁴² Rappelons que Filleul usait déjà du *topos* dans *Achille*, au début de l'acte I : « Ainsi que l'aquilon furieux jette en bas / Le fort chêne » (éd. citée, p. 3).

⁴³ L'expression est empruntée à Sylvain Garnier qui consacre une étude approfondie à l'intégration des motifs épiques dans la tragédie, dans son ouvrage *Erato et Melpomène ou les sœurs ennemies. L'expression poétique au théâtre (1553-1653)*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2019 ; voir les p. 154-156. Sur ce sujet, nous renvoyons aussi aux travaux d'Anne Morvan et notamment son article en partie consacré à Filleul : « Spectacularisation des teichoscopies : réception d'un motif épique en tragédie au XVI^e s. (Homère, Euripide, Filleul) », dans Halima Benchikh-Lehocine, Alexia Dedieu et Anaïs Tillier (dir.), *Transferts génériques entre poésies épique et dramatique : un aperçu des enjeux (critiques) à travers les âges*, Cahiers du théâtre antique, à paraître.

⁴⁴ *Achille*, acte III, éd. citée, p. 16r.



forestiers »⁴⁵, et annonce une paix que les deux camps espèrent définitive. Filleul insère ainsi une scène de mariage dans une pièce qui, deux actes plus tôt, mobilisait les ressources spectaculaires de l'épopée, pour mieux faire ressortir la violence de la scène rapportée par le soldat. Ses cris désespérés soulignent que la paix est rompue par la fureur de la vengeance d'Hécube :

Achevez tout d'un coup, trahison la parjure,
Le meurtre, le larcin, la fureur et l'injure,
Et toy de tous noz maux la source ambition,
Et tous qui de nous perdre avés affliction⁴⁶.

La célébration d'un amour pastoral peut sembler assez incongrue dans la pièce. Cet ajout a conduit la critique à qualifier l'œuvre de Filleul d'hétérogène⁴⁷. On peut toutefois l'expliquer par le désir de mettre en relief la catastrophe furieuse qui surgit au cœur de la scène bucolique.

Enfin, dans les deux pièces, Filleul suggère que la fureur est appelée à se prolonger. Les deux œuvres s'achèvent sur la perspective d'une violence collective à venir, causant dans un cas la chute de Troie, et dans l'autre celle de Rome. La tragédie d'*Achille* est en effet ponctuée par les prophéties de Cassandre. D'abord, la jeune femme voit Achille tuer Hector et provoquer ainsi la ruine de Troie tout entière :

Sa mort a nostre dan cet Achille conjure
Qui sanglotte en sa nef pour le deuil d'une injure.
Qui tôt desus son bort tout armé sautera
Et tôt nostre soldat sa fureur sentira⁴⁸.

Ce mauvais présage est relayé à la fin de la tragédie par l'annonce de la chute funeste de la cité troyenne. La vision de la prophétesse décrit comment le « cheval plain de soldats, plain de flames, et d'armes » mettra la ville à bas. Il ne déversera pas seulement entre les murs de Troie une troupe de soldats grecs, mais un « camp furieux⁴⁹ » capable de tout balayer sur son passage. Enfin, le comportement même de Cassandre sur scène est encore à classer parmi les manifestations de la fureur prophétique : « Son Dieu d'icy l'emporte, et legere elle fuit, / Comme au son du cornet la ménade de nuit / Sus le verd Cyteron la ou son Dieu l'appelle, / Forcene eschevelée⁵⁰ ». Cette course folle vers le hors-scène peut aisément être comparée à celles de Lucrèce et de sa Nourrice. Dans *Lucrèce*, c'est la chute de la royauté plutôt, que Brute appelle de ses vœux, pour répondre au cri de vengeance de l'héroïne. Il demande ainsi aux « filles d'Acheron » de « pourchasser » Tarquin « a feu et a sang », ainsi que « sa maison, et sa race ». *Lucrèce* ne s'achève pas seulement par la promesse de funérailles qui mettraient fin à la déploration (« Puis a la Chasteté nous sacrerons sa cendre »), mais par l'annonce de l'accomplissement de la vengeance (« et puis il nous faudra la Liberté deffendre⁵¹ »).

On voit donc que Filleul fait reposer ses tragédies sur un usage spectaculaire du motif de la fureur, son rôle clef dans la conduite de la pièce et la caractérisation des personnages. La fureur assure l'émotion que les spectateurs du collège de Harcourt ou ceux de la cour à Gaillon, témoins du sort d'Achille et de Lucrèce, doivent ressentir, mais aussi la lecture politique que l'on

⁴⁵ *Achille*, acte IV, éd. citée, p. 24r : « Plus or le mirte verd que le laurier m'agrée / Et plus qu'un camp fermé une source sacrée / A ces Dieux forestiers, et ces Sylvans cornus / Qu'on voit la nuit au bal dedans les bois tous nus. »

⁴⁶ *Achille*, acte V, éd. citée, p. 2[7]v.

⁴⁷ Françoise Joukovsky observait un « manque de progression dans l'intrigue » (*op. cit.*, p. XXI) et Charles Mazouer juge l'ouvrage « mal fait et peu cohérent » (*Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2013, p. 223).

⁴⁸ *Achille*, acte II, éd. citée, p. iiv.

⁴⁹ *Achille*, acte V, éd. citée, p. 30r.

⁵⁰ *Achille*, acte II, éd. citée, p. iiv.

⁵¹ *Lucrèce*, acte V, éd. citée, [p. 77].



peut faire de ces deux pièces, à travers l'expression de la vengeance⁵². Comme on l'a vu, la catastrophe tragique de *Lucrece* doit trouver un écho dans une chute plus grande encore : celle de la Rome des Tarquins. Les débordements vicieux et passionnels de Sexte causeront la perte de ces rois, qui ont gouverné en tyrans « furieux » ; la République naîtra, en retour, de la défense héroïque et enflammée de la vertu, par Brute et Collatin. Dans *Achille*, l'appel terrible à la vengeance d'Hécube aura des conséquences : il est évidemment très significatif que ce soit la prophétesse Cassandre qui prononce les derniers mots de la pièce. Elle incarne l'expression du deuil et de la déploration, annonçant les désastres plus grands encore provoqués par les conflits civils — autant d'allusions qui ne pouvaient que bouleverser les spectateurs français des années 1560.

CONCLUSION

Achille et *Lucrece* témoignent de la variété des effets spectaculaires dont disposait un jeune dramaturge soucieux de s'affirmer à côté de son modèle Étienne Jodelle. Elles révèlent ses recherches pour élaborer l'esthétique d'un genre en renouveau, au service de son sens moral et politique. Surtout, elles reflètent la réflexion active d'un auteur qui affirme, avec ses contemporains, le lien étroit qui relie la tragédie et la fureur.

Ce motif, hérité de la tragédie antique, permet aux dramaturges d'élaborer la tragédie française dans sa singularité. En faisant de la fureur un pivot de l'action et du renversement de fortune, Filleul contribue à faire du motif à la fois une clef de lecture du discours moral de ses tragédies, caractérisant aussi bien l'acte des criminels que la vertu inébranlable des victimes, et un moteur dramatique, traduisant sa conscience aiguë des effets spectaculaires. On peut ainsi supposer que le traitement de la fureur devient le moyen que le jeune Filleul a trouvé pour suivre le modèle de Jodelle, tout en aspirant à s'en émanciper. C'est en particulier l'ambiguïté du traitement moral des furieux, aussi bien vertueux que vicieux, qui caractérise la recherche du dramaturge.

Filleul fait incontestablement partie des *minores* de l'histoire de la tragédie française ; il participe pourtant pleinement à la construction de cette tragédie nouvelle, entre Étienne Jodelle et Robert Garnier, grâce à des pièces qui, dans leur diversité thématique et formelle, attestent d'une recherche dramatique indubitable, aussi bien vis-à-vis de ses contemporains que des modèles antiques.

⁵² Nous renvoyons ici aux travaux de Tiphaine Karsenti, notamment « Hécube entre excès et exception. La tragédie comme outil d'expression du deuil au temps des guerres de religion », dans *Les extrémités des émotions*, Littérales, n°42, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2008, ainsi que son article consacré à *Achille* et *Lucrece* dans ce même numéro du *Verger*.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- FILLEUL, Nicolas, *Achille*, Paris, Thomas Richard, 1563 ; éd. Enea Belmas, *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première série, vol. 2, Florence-Paris, Leo S. Olschki-P.U.F., 1989
- FILLEUL, Nicolas, *La Lucrèce*, dans *Les theatres de Gaillon à la Royne*, Rouen, Georges Loyselet, 1566 ; éd. Françoise Joukovsky, Genève, Droz, 1971.
- GREVIN, Jacques, *Le theatre de Jacques Grevin de Clermont en Beauvaisis*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1562.
- JODELLE, Étienne, *L'Eugène*, dans *Les Œuvres et mélanges poétiques d'Étienne Jodelle, sieur du Limodin, premier volume*, Paris, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574 ; éd. Luigia Zilli, dans Étienne Jodelle, *Théâtre complet*, t. I, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- JODELLE, Étienne, *La Cléopâtre captive*, dans *Les Œuvres et mélanges poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Limodin, premier volume*, Paris, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574 ; éd. Françoise Charpentier, Jean-Dominique Beaudin et José Sanchez, Mugron, J. Feijóo, 1990.
- JODELLE, Étienne, *Didon se sacrifiant*, dans *Les Œuvres et mélanges poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Limodin, premier volume*, Paris, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574 ; éd. Jean-Claude Ternaux, dans Étienne Jodelle, *Théâtre complet*, t. III, Paris, Honoré Champion, 2002.
- ROILLET, Claude, *Tragédie françoise de Philanire, femme d'Hypolite*, Paris, Nicolas Bonfons, 1577.
- SENEQUE, *Tragédies*, t. I, trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996, rééd. 2002.

Textes critiques

- DE CAIGNY, Florence, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 1995.
- DUPONT, Florence, *L'Antiquité, territoire des écarts. Entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig*, Paris, Albin Michel, « Itinéraires du savoir », 2013.
- FRAPPIER, Louise, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVIe siècle », *Études françaises*, 36(1), 2000
- GARNIER, Sylvain, *Erato et Melpomène ou les sœurs ennemies. L'expression poétique au théâtre (1553-1653)*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2019.
- HUGOT, Nina, « D'une voix et plaintive et hardie ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève, Droz, 2021.
- KARSENTI, Tiphaine, « Hécube entre excès et exception. La tragédie comme outil d'expression du deuil au temps des guerres de religion », *Les extrémités des émotions*, Littérales, n°42, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2008.



- MILLET, Olivier, « Faire parler les morts : l'ombre protatique come prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », *Dramaturgies de l'ombre*, Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), Rennes, PUR, « Interférences », 2005, p. 85-100.
- MORVAN, Anne, « Spectacularisation des teichoscopies : réception d'un motif épique en tragédie au XVI^e s. (Homère, Euripide, Filleul) », dans Halima Benchikh-Lehocine, Alexia Dedieu et Anaïs Tillier (dir.), *Transferts génériques entre poésies épique et dramatique : un aperçu des enjeux (critiques) à travers les âges*, *Cahiers du théâtre antique*, à paraître.
- NASSICHUK John, « Traduire la Philanira de Claude Roillet, ou le laboratoire de la forme poétique théâtrale », *Renaissance et Réforme*, n°40.3, Toronto, été 2017.
- SPROGIS, Frédéric, *Le Cothurne d'Alecton. La fureur dans la tragédie française (1553-1653)*, thèse de l'université Sorbonne-Université, sous la direction de Georges Forestier, 2019.
- ZANIN, Enrica, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.