



LE THEME DE LA VENGEANCE DANS *ACHILLE* ET *LUCRECE* : LECTURES POLITIQUES D'UN LIEU COMMUN

Tiphaine Karsenti (U. Paris Nanterre)

Les deux tragédies composées par Nicolas Filleul s'inscrivent dans une période de paix fragile, entre l'édit d'Amboise (mars 1563), qui signe la fin de la première guerre de religion, et la reprise des hostilités (1567) – quatre années pendant lesquelles le conflit civil pourrait s'arrêter, où le retour à l'état de paix semble encore possible, où il constitue en tout cas pour une part des Français l'enjeu politique majeur. Or il me semble que la dramaturgie de ces pièces trouve sa cohérence si on les lit en écho avec ce contexte historique tendu, hérissé de pressions politiques, à cheval entre le calme et la tempête, et si on les appréhende comme des formes symboliques travaillant les questions et les affects qui circulent dans ce moment où l'actualité s'impose, inquiète et occupe les esprits.

Pour prolonger les réflexions que j'ai déjà menées sur cette articulation entre la dramaturgie tragique de Filleul et son contexte de création¹, je vais m'intéresser ici à un thème, commun aux deux pièces, dont Elliott Forsyth a montré qu'il constituait un lieu commun de la tragédie française avant 1640, même s'il y est moins présent que dans la tragédie anglaise de la même période² : la vengeance. Forsyth explique la récurrence de ce *topos* par l'imitation de Sénèque, et il trouve le traitement de ce thème en France peu original³, tout en reconnaissant que, pendant les guerres civiles, il devient « un thème d'actualité rattaché surtout au problème de la tyrannie⁴ ». Pour ce qui est de Filleul, Forsyth distingue les deux pièces : dans la *Lucrèce*, la vengeance tient, selon lui, « un rang tout à fait secondaire⁵ » ; mais dans *Achille*, « tragédie sans valeur en elle-même », « la vengeance est un des thèmes directeurs⁶ ». Tout en soulignant qu'on y trouve « pour la première fois, [...] une série de 'vengeances en cascade', les unes déclenchant les autres », il déplore néanmoins que « la conception de la vengeance y reste figée et livresque : rien ne porte à croire que l'action de la pièce soit inspirée par les événements contemporains, et il est évident que l'auteur s'est contenté de composer une tragédie à l'antique sans se référer à son expérience personnelle⁷ ». Ce jugement expéditif m'a

¹ Sur *Achille*, voir Tiphaine Karsenti, *Le Mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, Champion, 2012, p. 225-237 ; sur *Lucrèce*, voir Tiphaine Karsenti, *Le Drame de l'unité. Théâtre humaniste et actualité en France (1553-1583)*, à paraître.

² Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1994 [1962], p. 403.

³ « Dans les toutes premières tragédies françaises, le thème de la vengeance présente rarement un caractère original », *ibid.*, p. 405.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 150. « On désire avant tout montrer l'inconstance de la fortune à l'égard des Grands, et on relèguera par conséquent la vengeance au rôle d'un thème accessoire destiné à corser le tableau général des souffrances que doit peindre la pièce. », Elliott Forsyth, *op. cit.*, p. 151.

⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁷ *Ibid.*, p. 152.



donné envie de revenir sur les formes et enjeux de ce « thème » dans les deux pièces, pour montrer comment Filleul s'approprie ce *topos* pour en faire la pierre angulaire d'une dramaturgie en lien avec l'actualité politique de son temps.

THEATRE HUMANISTE ET ACTUALITE : UNE QUESTION DRAMATURGIQUE

La question du lien entre le théâtre de Filleul et l'actualité politique divise les chercheurs et chercheuses qui se sont intéressé-es à son théâtre. Dans *Lucrèce*, Françoise Joukovsky identifie une présence thématique de l'actualité, et elle s'interroge sur la façon dont l'auteur a su ou non exploiter ces motifs liés à la guerre civile au service d'une action tragique. *Lucrèce* n'étant pas une tragédie de déploration sur la situation de la France, sa conclusion est négative :

Cette vision purement humaine de l'histoire pouvait avoir une valeur tragique : les guerres civiles (premier chœur) et la décadence des nations étaient des thèmes d'actualité. Mais Filleul les traite sur le mode abstrait, et sans allusion précise. *Lucrèce* est donc une tragédie sans tragique.⁸

Si on les lit depuis ce point de vue, attentif aux liens explicites entre l'action tragique et le tragique de l'histoire réelle, les tragédies de Garnier sont bien plus réussies⁹. Françoise Joukovsky en conclut que Filleul s'est « égaré » dans le genre tragique.

Dans *Achille*, on voit plus souvent un lien avec les événements du temps. Enea Balmas relève la proximité de la composition de la tragédie de Filleul avec l'assassinat de François de Guise par Poltrot de Méré (18 février 1563), qui aurait agi sur ordre de Condé pour venger les protestants tués lors de la conjuration d'Amboise (1560)¹⁰ ; il évoque aussi l'association possible entre Hécube et Catherine de Médicis, ou entre Astyanax et le jeune roi Charles IX. Mais il conclut :

Filleul se sert de ce motif « politique » pour « agréments » son œuvre, et nullement dans le but de critiquer le pouvoir ou de faire de la polémique confessionnelle : écrivain intégré au système, il se comporte en homme de théâtre accompli, qui sait exploiter les thèmes de l'actualité pour émouvoir la sensibilité des spectateurs mais sans jamais dépasser les limites du divertissement intellectuel.¹¹

Balmas identifie l'actualité et la politique comme des « motifs » dans le théâtre de Filleul, autrement dit des agréments, des décorations, qui viennent orner la pièce, lui donner des couleurs et de l'éclat, pour plaire et séduire des spectateurs venus pour se divertir intellectuellement. Je veux montrer que la politique et l'actualité ne sont pas seulement des thèmes, apparaissant au détour d'un discours du chœur ou de la réplique d'un personnage, mais qu'ils informent en profondeur la dramaturgie des pièces, qu'ils en sont le moteur plutôt que le motif.

⁸ Nicolas Filleul, *Les Théâtres de Gaillon*, Genève, Droz, 1971 [1566], éd. Françoise Joukovsky, Introduction, p. LXII.

⁹ *Ibid.*, p. LXIV, n. 156 : « La comparaison avec des œuvres telles que la tragédie de Filleul permet de mieux apprécier l'originalité de Garnier, qui a multiplié les allusions à l'actualité, varié l'action à l'aide de rebondissements, fouillé de plus en plus les caractères, et trouvé dans les problèmes moraux une source de tragique. »

¹⁰ Enea Balmas (éd.), *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première Série. Vol. II (1561-1566), Florence, Olschki, 1989, p. 63.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.



Cette réflexion s'inscrit dans un débat sous-jacent, au sein des études sur ce théâtre, entre les deux « courants » que Gillian Jondorf identifie dans la critique : le courant « rhétorique » et le courant « didactique ». Pour elle, « la plupart des tragédies humanistes *ont quelque chose à dire*¹² », que ce propos consiste en un message précis, une idée générale, un problème irrésolu ou une question. Mais pour identifier ce propos, il faut se demander par où, par quoi il passe, comment il est véhiculé par la forme théâtrale : comment le théâtre parle, en somme. Car les mots prononcés ne sont pas le seul moyen d'expression de cet art qui articule la parole avec les corps, l'espace et le temps. Comme le suggérait le beau titre d'Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? la rhétorique du visible*¹³, il y a aussi, au théâtre, des silences qui parlent. À l'horizon de cette étude, il y a donc un questionnement sur les modalités de réception du théâtre à l'époque des guerres de religion – moment de naissance de la tragédie française. Le modèle de l'empathie, qui sous-tend un certain nombre de lectures critiques, celui de la vraisemblance qui produit une forme d'immersion du spectateur dans l'action¹⁴, qu'il vit sur le mode de l'expérience par procuration, est-il valable pour cette période ? Pour comprendre l'intérêt et appréhender les effets de ce théâtre, il faut sans doute mobiliser un autre cadre de réception, au croisement des habitudes de lecture de l'époque et de son rapport à l'image, en envisageant une réception symbolique¹⁵ et allégorique, plutôt que littérale ou mimétique, attentive aux structures, figures, images, qui signifient par leur agencement, leurs dynamiques, leurs connotations. C'est ce que Gillian Jondorf, l'une des rares universitaires à avoir cherché l'intérêt des tragédies de Filleul, suggérait déjà en 1990 :

J'affirme qu'une tragédie humaniste contient généralement une thèse ou un problème qui forme son fondement intellectuel, dont divers éléments structuraux et stylistiques sont le véhicule dans la pièce.¹⁶

LA VENGEANCE : LIEU COMMUN ET « DISPOSITIF »

Dès son origine, la tragédie française place la vengeance au cœur de sa dramaturgie. La *Médée* de La Péruse, qui fut un modèle tragique pour Filleul, s'achève sur ces mots de la protagoniste, qui érige ce motif en enjeu central de la pièce :

¹² Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy. The Dramatic Word*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 4.

¹³ Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? la rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

¹⁴ À titre d'exemple de ce type d'approche, on peut citer ce jugement de Françoise Joukovsky, à propos d'*Achille* : « Cette tragédie est caractérisée par un manque de progression dans l'intrigue, par une psychologie sommaire, et par un abus du lieu commun, qui alourdit l'action. Ces défauts reparaîtront dans *Lucrèce*. », *op. cit.*, p. XXI.

¹⁵ Cette idée est déjà défendue par J. S. Street, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille : Dramatic Forms and Their Purposes in the Early Modern Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 61 : « Le dramaturge humaniste de la Renaissance ne cherche pas à amener le spectateur à s'identifier avec le héros de son drame, mais l'encourage plutôt, suivant une convention héritée des mystères, à se détacher des personnages, dont le rôle est symbolique, afin de tirer de leurs paroles la leçon morale qui se dégage de leur carrière. C'est ainsi que la rhétorique revêt dans le théâtre de cette époque une importance particulière. » Notre traduction.

¹⁶ Gillian Jondorf, *op. cit.*, p. 5 : « *I am claiming that a humanist tragedy typically contains a thesis or problem which forms its intellectual basis, a tenor of which various structural and stylistic elements in the play are the vehicle*. Elle ajoute : « *Many humanist tragedies seem to me to have an intelligible design, coherently and persuasively executed. It is a question of the use of rhetoric – rhetoric in the sense of choice of diction (elocutio), but also in the sense of choice and arrangement of material (inventio and dispositio). Rhetoric thus transcends a fond/forme division, for it is concerned with both, and the moral or intellectual content is inseparable from the way in which the material is selected, organized, and expressed.* »



Qui aura désormais de faus amant le blasme,
À l'exemple de toi se garde du danger
Par qui j'apran mon sexe à se pouvoir vanger !¹⁷

Cette importance séminale du thème de la vengeance peut expliquer sa présence dans les deux tragédies de Filleul. Il est central dans *Achille*, dont l'action combine deux vengeances, celle d'Achille et celle d'Hécube. On y trouve plus de quinze occurrences du lexique dérivé du verbe « venger », auxquelles s'ajoutent d'autres expressions qui complètent le champ lexical : rancune, rancœur, récompense, loyer, réparation, payer. Le projet formulé par Achille à l'acte I – « ...il se faut bien venger / De celui qui d'Achill'fit Patrocle étranger¹⁸ » – trouve un écho dans celui d'Hécube à l'acte IV : « Il faut, il faut le sang par un autre sang venger¹⁹ ». La question de la légitimité de la vengeance est en outre l'objet du débat entre Cassandre et Hécube à la fin de la pièce. Cassandre, qui voit les effets désastreux du choix d'Hécube sur l'avenir de Troie, manie l'ironie pour dénoncer l'inconséquence de cette logique vengeresse :

O venger courageux pour lequel doit mourir
Ton peuple détranché et ta ville périr !²⁰

En réponse, la reine troyenne défend la vengeance comme seul espace d'expression de la liberté humaine dans un monde dominé par le malheur et l'instabilité de fortune :

Qui a pu quelquefois ses injures venger,
Bien qu'après délaissé de fortune il demeure,
Bien que la pauvreté à jamais le malheure,
[...]
Toutefois sa vertu lui a bien mérité,
Comme il vivait devant, vivre en sa liberté.²¹

Mais ce motif est aussi très présent dans *Lucrèce*, où l'on rencontre au moins dix occurrences du lexique de la vengeance. Cette fréquence est d'autant plus remarquable que ce terme est presque absent dans les sources latines du dramaturge. On ne le trouve pas chez Tite-Live (*Ab urbe condita*, livre I), tandis qu'il n'apparaît chez Ovide (*Fastes*, Livre II, v. 741 *sqq.*), qu'à la toute fin du récit de l'épisode, quand Brutus, après avoir juré devant le corps de Lucrèce que Tarquin et toute sa race lui « paieraient sa mort », s'adresse aux Romains et les appelle « à la vengeance ». Chez Filleul, dès le premier acte, le chœur évoque les guerres civiles qui vont frapper Rome et les présente comme une vengeance des dieux contre l'orgueil des hommes, puis le motif revient régulièrement au fil de la tragédie. Dans l'acte II, la nourrice utilise la première le terme, dans un échange stichomythique avec Lucrèce, formulant explicitement le désir de vengeance de sa maîtresse pour mieux tenter de le désamorcer :

LA NOURRICE
Et de qui seras-tu pour te venger aidée ?
LUCRECE
Et seule était Progné, et seule était Médée.

¹⁷ Jean Bastier de La Péruse, *Médée*, Marie-Madeleine Charpentier (éd.), Mugron, Éditions José Feijoo, 1990 [s.d.], p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, acte I, v. 135-136.

¹⁹ Nicolas Filleul, *Achille, tragédie française de Nicolas Filleul, qui a esté jouée publiquement au College de Harcourt le 21. Decembre 1563*, Paris, Thomas Richard, 1563, v. 1155.

²⁰ *Ibid.*, v. 1531-1532.

²¹ *Ibid.*, v. 1626-1636.



LA NOURRICE

Regarde à ne te perdre au lieu de te venger.²²

Puis Lucrèce reprend elle-même l'idée :

LA NOURRICE

Bride cette fureur qui te mène si fort.

LUCRECE

Las ! je la briderai, Nourrice, par ma mort.

Et vengeant mon honneur, j'en porterai moi-même

La nouvelle à Pluton, le Dieu du peuple blême.²³

Et elle formule à nouveau son souhait de vengeance au début de l'acte IV :

Que ne puis-je les dents d'un vieil Dragon semer,

Et de soldats armés tout un camp animer,

Qui vinssent furieux, jurés à ma vengeance,

Pour ne perdre contr'eux-mêmes leur vaillance ?²⁴ (v. 689-692)

Plus loin dans le même acte, le terme est aussi attribué à Tarquin par la nourrice, qui rapporte le discours du violeur à Lucrèce, au moment de son forfait : ce dernier lui fait valoir qu'il prétendra avoir voulu se venger d'elle, de ses avances malhonnêtes, s'il est forcé de la tuer pour la punir de son refus. Dans l'acte V enfin, la nourrice rapporte que Lucrèce a demandé qu'on la tue pour la venger, et Brute répète deux fois sa volonté de venger Lucrèce :

Vous filles d'Acheron ce tort vous vengerez

Vous filles d'Acheron, et vous dieux je vous jure,

(Et si de ce serment ne serai point parjure)

Je jure ce couteau cruellement sacré

D'une trop chaste main dans ce sein massacré,

Je vous jure encore ma vie que je vouë,

Je jure tous les vœux dont son Ombre m'avouë,

Que du mesme couteau ce tort je vengeray.²⁵

Mais dans les deux pièces, la vengeance n'est pas de la même nature. Dans *Achille*, c'est une passion individuelle, qui s'oppose à la logique collective et à l'intérêt du peuple (comme le dit Cassandre). Elle correspond à cette passion vindicative (*ultio* en latin), dont Raymond Verdier dit qu'elle constitue « la conception moderne et occidentale de la vengeance, une simple réaction individuelle, plus ou moins spontanée, à une offense, suscitée par la pulsion, le besoin ou le désir d'infliger un mal, une souffrance à celui qui nous a causé un tort²⁶ ». Dans *Lucrèce*, il s'agit plutôt d'une vengeance punitive et réparatrice, un acte de justice venu des dieux pour rétablir l'ordre bouleversé par l'orgueil humain : *vindicta* en latin. La vengeance occupe une place cruciale dans la dynamique dramaturgique des deux tragédies : dans *Achille*, elle est ce qui anime les personnages à agir, ce qui fait débat, ce qui constitue le dénouement ;

²² Nicolas Filleul, *Lucrèce*, dans *Les Théâtres de Gaillon. A la Roynne*, Rouen, Georges Loyselet, 1566, acte II, v. 275-277.

²³ *Ibid.*, acte II, v. 285-288.

²⁴ *Ibid.*, acte III, v. 689-692. Quelques vers plus tôt (v. 669-670), Lucrèce avait reproché à la nourrice de ne pas la venger en lui plongeant une épée dans le sein : « Toy-mesme tu devrais pour mon honneur venger, / Aux ondes de mon sein une lame plonger ».

²⁵ *Ibid.*, acte V, v. 926-933.

²⁶ R. Verdier, J.-P. Joly, G. Courtois (dir.), *La Vengeance : études d'ethnologie, d'histoire et de philosophie*, Paris, Cujas, 1981-1986, cité par Elliott Forsyth, *op. cit.*, préface à l'édition de 1993, p. II.



dans *Lucrèce*, elle est l'aboutissement du processus dramaturgique, elle est ce sur quoi ouvre la pièce, dont elle constitue en quelque sorte le dénouement ou la résolution.

De ces constats découle une hypothèse dont je voudrais tester la fécondité, en envisageant la vengeance non pas seulement comme un thème, mais comme un dispositif, au sens foucauldien²⁷. Par dispositif, j'entends une sorte de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence, avec une fonction stratégique :

J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir.²⁸

Giorgio Agamben, reprenant ce concept, l'élargit dans un sens qui s'applique plus facilement à des spectacles de théâtre :

[T]out ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.²⁹

La réflexion qui suit vise à répondre à cette question : comment lit-on le théâtre de Filleul si l'on fait l'hypothèse que ce choix de la vengeance, comme élément dramaturgique central, relève du dispositif ? Autrement dit si l'on considère que Filleul met en place des systèmes dramaturgiques, à partir d'histoires de vengeances, qui cherchent à « répondre à une urgence », en intervenant dans des « rapports de force » et dans un « jeu de pouvoir », avec la capacité « d'orienter (...) les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » ?

Car l'urgence et les rapports de force sont bien présents dans le contexte qui voit représentées ces deux pièces. En mars 1563, la paix d'Amboise met fin à la première guerre de religion. En août de la même année, Catherine de Médicis proclame, de façon anticipée, la majorité de Charles IX, qui n'a alors que treize ans, signe qu'il est urgent de rétablir l'autorité royale. En mars 1564 débute le grand tour de France de la reine et du roi, destiné à faire connaître le jeune monarque et à consolider son pouvoir dans tout son royaume : c'est à l'issue de ce grand voyage de deux ans que le cardinal de Bourbon organise à Gaillon les festivités lors desquelles est représentée *Lucrèce*, devant Charles IX et sa mère. La période est ainsi dominée par une offensive du pouvoir royal pour asseoir son autorité, fragilisée par les conflits et la jeunesse du monarque, face aux forces qui la mettent en balance – les Grands, les partis confessionnels, les parlements – et cela passe notamment par la diffusion d'un discours défendant la nécessité de cette autorité comme seul rempart contre la guerre civile. En imposant la majorité de Charles IX et la pacification religieuse aux Grands, aux partis confessionnels et aux parlements, plus ou moins disposés à les accepter, le pouvoir royal reprend l'initiative dont les guerres et l'échec des colloques religieux l'avaient privé et se pose en seul gardien de l'ordre social et de la paix. Toute la législation royale des premières années de paix n'a de cesse de souligner le sens de ce réveil. Édits, déclarations et ordonnances au

²⁷ Bien entendu, il est délicat d'appliquer ce terme à une pièce de théâtre humaniste, dont le pouvoir disciplinaire n'a rien à voir avec celui des prisons et hôpitaux étudiés par Foucault. Mais le concept a été appliqué aux images ou aux spectacles et à leurs effets sur les spectateurs. Voir Teresa Castro, *La pensée cartographique des images*, Lyon, Aléas, 2011.

²⁸ Michel Foucault, *Dits et écrits*, volume III, Paris, Gallimard, 1994, p. 299-300.

²⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages Poches, 2014.



sujet de la paix insistent avec régularité et fermeté sur l'absolue nécessité que représente le rétablissement de l'autorité royale, partout et sur tous, tout en affirmant ne pas intervenir en matière doctrinale et ne pas forcer les consciences³⁰. L'image du roi, mise en scène notamment lors de ses entrées dans les villes traversées au cours du grand tour, participe de cette propagande au service du pouvoir des Valois.

Dans ce contexte, le motif de la vengeance pourrait constituer une bonne matrice pour travailler dramaturgiquement les questions et les enjeux d'actualité. Car, comme l'indique le dictionnaire de Richelet (1680) à l'entrée « vengeance », celle-ci consiste en « tout ce qu'on fait de choquant, de fâcheux, de nuisible, ou d'outrageux à une personne pour se ressentir du déplaisir, ou du mal que cette personne nous a fait. » Se venger, c'est donc réagir (se ressentir) violemment à un mal éprouvé. L'exploitation dramatique de cette thématique peut alors servir à interroger les formes d'actions induites par l'expérience de la violence, du deuil ou de la souffrance. Dans quelle mesure le théâtre de Filleul a-t-il pu s'appuyer sur ce motif pour évoquer, indirectement, la situation politique, et peut-être jouer un rôle, si modeste et équivoque soit-il, dans la stratégie du pouvoir royal pour restaurer son autorité ?

ACHILLE, UN DISPOSITIF POUR INTERROGER LA POLITIQUE DE PACIFICATION

Dans *Achille*, en 1563, Filleul emprunte à Darès un épisode qui n'a encore jamais été la source d'une tragédie : le coup de foudre d'Achille pour Polyxène, au moment où elle vient réclamer le corps de son frère. Ce retournement peu connu de l'histoire troyenne lui permet de mettre en scène la fiction d'une interruption possible du conflit antique, le rêve d'une paix par réconciliation entre les camps ennemis.

Le renversement d'Achille, qui quitte son caractère de héros guerrier pour adopter le discours d'un berger de pastorale, est la figure emblématique de cette piste ouverte par la pièce : le temps d'un acte, la tragédie semble s'inverser en pastorale.

Jetons ce fer, banni du bon siècle ancien
[...]
Ores après le cours de ce siècle passé
Le ciel voûte pour nous tout son heur ramassé,
Et notre âge de fer de l'argenté se borne,
Ains a l'âge doré ja desja il se tourne.
Et mesme tu reviens Astrae qui ci bas
De tous les Dieux dernière offensée laissas.
[...]
J'effeuille dedans ce champ Hercule ton peuplier,
J'effeuille Jupiter ton beau chesne guerrier,
Et ce jourd'huy je change a la Palme, l'Olive.³¹

Cet Achille pacifiste est une forme d'oxymore théâtral, qui incarne et allégorise la question qui est au cœur du dispositif dramaturgique³² : peut-on passer de la guerre à la paix, de la discorde à la concorde ? Comment transformer la guerre en paix ? Que seraient un corps et une voix qui, de guerriers, deviendraient pastoraux ? C'est la vengeance d'Hécube qui rétablit la logique tragique et met fin aux illusions de concorde, quand, après avoir feint

³⁰ Olivier Christin, *La Paix de religion, L'autonomisation de la raison politique au XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 1997, p. 38.

³¹ Nicolas Filleul, *Achille*, op. cit., acte IV, v. 1175 et 1187-1192 et 1207-1209.

³² Cette articulation entre thème pacifiste et motifs pastoraux est au cœur de l'ensemble que forment *Les Théâtres de Gaillon* : dans les églogues, en particulier, l'âge d'or pastoral figure le retour espéré à la paix, sous l'égide de dieux sauveurs, Charles IX et Catherine de Médicis.



d'adhérer au discours du roi Priam justifiant le mariage de Polyxène avec leur ennemi par l'impérative nécessité de rétablir la paix, elle fait assassiner traîtreusement Achille dans le temple où il venait, désarmé, célébrer ses noces.

La vengeance figure donc la logique qui mène à la violence et empêche que le cycle polémique ne prenne fin. Elle est le contre-modèle auquel s'opposent à la fois l'ombre de Patrocle et le roi Priam. Le fantôme de l'ami d'Achille lui apparaît en effet en ouverture de la tragédie et tente de le dissuader de venger sa mort :

Laisse tandis, Achille, Achille, laisse en paix
Nos peuples désastrés, las ! s'il en fut jamais.³³

Défendant lui aussi l'intérêt du peuple face à celui des individus blessés, Priam prône à son tour, après la mort d'Hector, la fin des haines et l'oubli des rancœurs. La cérémonie de mariage qui doit unir Achille et Polyxène, racontée par le soldat qui, dans l'acte V, vient annoncer le meurtre du héros grec, est précisément décrite comme un moment d'oubli de la haine : « La haine de son cœur le peuple avait emblée³⁴ »

Le contraste entre cette logique d'apaisement et celle de la vengeance est souligné, dans la pièce, par la transition brutale entre la parole du soldat et celle d'Hécube. L'auteur organise en effet un relais entre leurs deux voix, issues de deux compartiments différents sur la scène : on n'entend pas la fin du récit du soldat, qui est comme interrompu, alors qu'il n'est pas achevé, par la prise de parole de la reine. Comme dans un effet de montage cinématographique, le dialogue de la reine avec le chœur s'interpose et c'est lui qui décrit le basculement funeste du mariage. La souveraine accapare ainsi abruptement le récit pour confronter ironiquement le chœur à la fin d'un bonheur qu'il était tout près d'atteindre :

Heureuse, Troie, adonc heureuse et plus qu'heureuse
Si l'envie n'avait, d'une main furieuse,
Envenimé l'oubli de tes maux limités.³⁵

Feignant, face à son peuple, d'adopter la rhétorique du regret, Hécube se réjouit en réalité – la suite de ses échanges avec Cassandre le confirme – d'avoir « envenimé » l'oubli des maux de Troie, autrement dit introduit la haine et la colère dans cette cérémonie de paix. Dans *Achille*, la vengeance constitue bien l'antithèse de la politique de concorde et d'oubli défendue par Priam, qui est elle-même analogue à celle que la régente, Catherine de Médicis, tente d'imposer dans la France de 1563.

La pièce donne le dernier mot à Cassandre, qui débat avec sa mère de la légitimité de la vengeance : la devineresse condamne « celui qui de son cœur la passion cèle³⁶, » comme la reine l'a fait face à Priam, et promet le « désastre » à celui qui, « ingénieux et prompt, muable à redoubler le masque de son front³⁷ », a recours à la ruse et à la dissimulation pour mener une politique du pire. La tragédie condamne donc, dans sa logique dramaturgique, la vengeance et la logique passionnelle qu'elle suppose, et défend la politique rationnelle qui consiste à dépasser les intérêts partisans pour rétablir la concorde dans le pays dévasté.

Mais il n'en reste pas moins qu'elle a incarné, dans l'expression de la tristesse d'Achille face à l'ombre de son ami Patrocle, dans la situation d'Hécube et de Polyxène, la violence pathétique de cette injonction à l'oubli et les difficultés qu'elle implique. Elle a aussi montré

³³ *Ibid.*, acte I, v. 152-153.

³⁴ *Ibid.*, acte V, v. 1410.

³⁵ *Ibid.*, acte V, v. 1493-1495.

³⁶ *Ibid.*, acte V, v. 1637.

³⁷ *Ibid.*, acte V, v. 1647-1648.



l'échec de la méthode de Priam, fondée sur la confiance dans la parole. Le dispositif dramaturgique construit autour de cet enchaînement de vengeance invite ainsi à saisir la complexité des défis politiques auxquels est confronté un pouvoir royal bicéphale, composé d'un roi trop jeune, et d'une reine mère venue de la patrie de Machiavel. Loin de plaider nécessairement pour la politique de concorde de Priam, la tragédie met plutôt en évidence, je crois, les tensions entre l'idéal humaniste d'une politique articulée à des valeurs morales, et la réalité pragmatique d'une voie étroite à trouver au sein d'un système de rapports de force.

À travers le dispositif de la vengeance, la tragédie explore donc la vision qui sous-tend la politique royale et ses zones d'ombre : seule une autorité monarchique souveraine et rationnelle peut mettre fin au cycle infini des violences, mais le peut-elle sans recourir à la ruse ?

LUCRECE, UNE EXHORTATION AU MONARQUE

En 1566, *Lucrèce* est jouée dans un contexte clairement politique : représentée dans une salle du château de Gaillon devant le roi et sa mère, elle s'inscrit d'une part dans un ensemble où elle côtoie des églogues qui font directement référence aux figures de la famille royale ; d'autre part, cette visite à Gaillon vient à la suite du grand tour de France de Charles IX, qui s'est achevé quatre mois plus tôt, en mai 1566, marqué par une série de divertissements symboliques – banquets, tournois, mascarades, pièces de théâtre –, dont Filleul reprend un certain nombre de thèmes, en particulier celui de l'âge d'or. Si, comme l'affirme Denis Crouzet, ces spectacles, composés dans le cadre d'une tournée à visée pacificatrice, étaient « destinés à agir sur le réel³⁸ », en rassemblant les Grands de France sous l'autorité du nouveau roi, on peut se demander si la tragédie de Filleul ne répond pas, elle aussi, à cette logique politique d'actualité. Mais Françoise Joukovsky³⁹ n'a pas identifié de lien précis entre cette tragédie et l'actualité. Gillian Jondorf remarque, quant à elle, que la pièce n'est pas un simple drame familial⁴⁰, que la dimension privée (la vertu attaquée de Lucrèce) y est constamment associée à une dimension publique ou collective (la décadence de Rome et de la monarchie)⁴¹. Il me semble qu'on peut articuler ces enjeux politiques de la pièce avec la situation de réception de la tragédie, en 1566. C'est ce que je vais tenter de faire en analysant plus spécifiquement le motif de la vengeance.

Gillian Jondorf s'interroge, à la fin de son chapitre, sur les raisons pour lesquelles Filleul représente devant le roi une pièce qui s'achève sur une révolte populaire qui met à bas la monarchie. Car c'est bien le trajet accompli par cette tragédie : pour venger le viol de Lucrèce, Brute jure solennellement de chasser les rois de Rome, et c'est, pour l'historiographie romaine, l'événement fondateur de la république. Le premier argument avancé par Gillian Jondorf, que je partage, est que la république romaine, qui met fin à la tyrannie de Tarquin, n'est pas un contre-modèle pour la monarchie française, qui se rêve en héritière de Troie et donc de toute l'histoire romaine, depuis la république jusqu'à l'empire. Et la chercheuse américaine mobilise alors un second argument : la violence de Brute, qui confirme que la nouvelle ère qui s'ouvre à la fin de la tragédie s'inscrit dans le même âge de fer que la séquence des Tarquin, laisse la place, dans le réel, à une monarchie française plus vertueuse, qui puisse rétablir un ordre meilleur. Or il me semble que la vengeance de Brute, son serment de réparation, n'est pas à assimiler à l'âge de fer. Au contraire, ce vengeur qui se lève au dénouement de la tragédie

³⁸ Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 170.

³⁹ Françoise Joukovsky, *op. cit.*, p. XXXI.

⁴⁰ Gillian Jondorf, *op. cit.*, p. 104.

⁴¹ *Ibid.*, p. 105-106.



incarne plutôt, selon moi, un modèle flatteur, tendu au jeune roi, qu'on l'invite à imiter. À travers cette variation sur le célèbre viol qui, dans l'histoire légendaire de Rome, allait permettre le passage de la monarchie à la république, il s'agit – ce sera mon hypothèse – de figurer l'action politique à venir du jeune roi, appelé à libérer la France de son désordre.

Car si Lucrèce incarne d'abord, dans la pièce de Filleul, une épouse vertueuse dont l'honneur est souillé, je crois qu'elle renvoyait aussi les spectateurs de Gaillon à un autre signifié, plus symbolique, qui permet d'articuler les deux plans identifiés par Gillian Jondorf dans la pièce, la dimension privée et la dimension collective : dans Lucrèce assiégée, salie, humiliée, les Français de l'époque pouvaient aussi voir la France, dans la logique des lectures à clef que les élogues déploient par ailleurs dans l'ensemble spectaculaire de Gaillon.

L'auteur suggère en effet cette analogie entre l'épouse déshonorée et le pays dévasté au début de l'acte II, quand la jeune femme se compare au chêne, l'arbre symbole de la monarchie française depuis Saint Louis :

Car ainsi que l'on voit quant Flore au plus doux mois
Vient revestir de verd la perruque des bois,
Le Chesne qui verdit sus les autres la teste
Recevoir le premier les coups de la tempeste :
Ainsi j'ay dessus moy tout l'orage reçu.⁴²

À travers l'appel de Lucrèce à la vengeance et la réponse de ses deux vengeurs, Brute et Collatin, Filleul ne figure pas seulement la réaction privée d'un époux meurtri, mais aussi le mouvement d'un royaume qui se dresse contre les forces de corruption qui l'assiègent. Le dramaturge constitue le viol et la mort de Lucrèce en opérateurs de redressement moral et politique. Le souhait de vengeance, exprimé par la jeune femme avant d'exhaler son dernier souffle, joue le rôle d'embrayeur de la révolution qui va se réaliser dans l'après-tragédie. À Charles IX d'entendre ce qui lui est là suggéré : il est invité, en nouveau Brute, à rétablir un âge d'or modernisé⁴³, intégrant l'audace et la vaillance militaire après la plongée dans l'âge de fer que représentent les guerres civiles.

Cette invitation fait écho à celle qui est formulée à la fin de la première églogue, « Les Naïades », quand le poète annonce le destin héroïque du jeune roi, appelé à conquérir la terre, à travers ses deux émissaires, Henriot et Francin, qui incarnent les deux frères de Charles IX, François II et le futur Henri III : « Henriot et Francin, deux grans foudres de guerre, / Pour dompter l'univers vainqueurs il envoyra⁴⁴ ». Le duo Collatin-Brute ressemble d'autant plus au

⁴² Nicolas Filleul, *Lucrèce*, op. cit., acte II, v. 213-217.

⁴³ Cette libération ne pourra se faire qu'avec autorité et audace, et le nouvel âge d'or que doit réactiver le jeune roi n'est pas dépourvu d'énergie guerrière. Cette reformulation de l'idéal topique fait écho à d'autres textes du recueil où est publiée la tragédie. L'ode « À la Royne », qui l'ouvre, représente ainsi Minerve, la déesse casquée, comme un cadeau offert aux hommes par Jupiter après le départ d'Astrée. Toujours auprès du roi, elle a également construit la première nef pour permettre aux conquérants d'acquérir l'honneur. Dans « Les Naïades », Myrtine prophétise l'avenir de Charles IX – appelé « Charlot » – et le voit restaurer un âge d'or moderne qui intégrera une valeur disqualifiée dans le mythe, l'audace, suivant ainsi le modèle des *Bucoliques* de Virgile. *Bucoliques*, IV, v. 26-36 : « D'autre part, aussitôt que tu seras en état de lire l'éloge des héros ainsi que les hauts faits de ton père et de savoir ce qu'est la valeur, la plaine jaunira peu à peu d'épis moelleux, et aux buissons d'épines pendra la grappe rouge et les chênes au bois dur distilleront la rosée du miel. Toutefois quelques traces de l'antique malice resteront au fond des cœurs et pousseront les hommes à affronter Thétis sur des radeaux, à ceindre les villes de remparts, à tracer profondément des sillons dans la terre. Il y aura alors un second Typhis et un second Argo pour transporter une élite de héros. ; il y aura aussi une seconde guerre, et de rechef on lancera contre Troie le grand Achille », traduction de Henri Goelzer, Virgile, *Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 43.

⁴⁴ Nicolas Filleul, « Les Naïades », dans *Les Théâtres de Gaillon* [1566], édition de Françoise Joukovsky, op. cit., v. 215-216, p. 17.



couple Henriot-Francin, que Brute est présenté par Collatin comme héritier de Troie, à l'instar des rois de France selon la généalogie fictive inventée au Moyen Âge et réactivée par Ronsard dans sa *Franciade*. C'est précisément au moment où il l'exhorte à agir que l'époux de Lucrece rappelle à son compagnon sa noble origine :

Tu sommeilles pourtant, toi d'Ilion la race,
Qui portes dans le sein une troyenne audace.⁴⁵

Ici, la double énonciation théâtrale introduit un trouble dans l'adresse : si, dans la fiction, Collatin parle à Brute, le spectateur Charles IX peut aussi se sentir interpellé. La tragédie peut ainsi se lire comme une exhortation, adressée au jeune roi, pour qu'il libère la France de son état de misère. Lucrece, blessée et implorant justice, apparaît alors comme la figure condensée de ce discours, un corps fictif incarnant l'appel du royaume à une action monarchique qui le protège. Le héros vengeur qui clôt la pièce constitue ainsi le pendant tragique du berger pastoral que Myrtine propose en modèle au roi dans « Les Naïades »⁴⁶. Si, comme l'écrit Charlotte Bouteille, Ronsard, dans sa *Bergerie* (1565), « tente, par la représentation d'une actualité rêvée, d'infléchir le présent du royaume de France »⁴⁷, on peut penser que Filleul fait de même avec le dispositif des théâtres de Gaillon, dont *Lucrece* est la pièce la moins explicite.

Le théâtre de Filleul peut ainsi se lire comme un théâtre d'actualité, dont la dramaturgie repose sur la mise en jeu de questions politiques brûlantes – comment sortir de la guerre ? –, et l'exploitation dramatique des affects associés – deuil, colère, rage, peur. Ce lien à l'histoire présente paraît cohérent avec l'expérience personnelle de Filleul, originaire de Rouen, qui fut le siège d'une des batailles les plus importantes de la première guerre de religion. Mais si l'on peut établir que ses choix de composition trouvent un ancrage dans ce qu'il vit et ce qui le préoccupe, il est plus délicat d'évaluer les objectifs et les effets visés par son œuvre tragique. Le cas de *Lucrece* paraît plus simple dans la mesure où elle s'inscrit dans un ensemble de commande destiné à être représenté devant le roi, dont la vocation encomiastique ne fait aucun doute. Il semble néanmoins qu'elle combine à cette volonté d'éloge une dynamique exhortative qui introduit, entre le roi réel et son image projetée, un espace qu'il est invité à combler. *Achille*, qui fut jouée dans un collège, développe un sujet dont les liens avec les circonstances historiques sont patents. Mais quelle expérience Filleul espérait-il proposer à son public ? Cherchait-il à tenir un discours sur l'histoire présente, à orienter la réflexion et l'action de ses contemporains ? Faut-il lire la pièce comme une forme au service de la propagande royale, que ce soit par conviction ou par intérêt courtisan, ou plutôt comme une exploration inquiète des atouts et des difficultés d'une politique de pacification ? Si les effets esthétiques et idéologiques de ces dispositifs dramatiques sont d'autant plus difficiles à saisir que les sources nous manquent pour en appréhender la réception, il est certain que la première tragédie de Filleul a suscité des réactions. Elle a manifestement contribué à la reconnaissance des talents de son auteur et de sa capacité à composer un art subtilement politique, sachant non seulement produire des vers érudits, mais aussi capter l'épaisseur problématique du temps pour en faire la matière d'une action dramatique adressée à ses contemporains.

⁴⁵ Nicolas Filleul, *Lucrece*, op. cit., acte III, v. 503-504.

⁴⁶ « Charlot, bien que sous toy chacun courber se viene, / Pourtant d'estre berger tousjours qu'il te souviene », Nicolas Filleul, « Les Naïades », op. cit., v. 169-170, p. 15.

⁴⁷ Charlotte Bouteille-Meister, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux, 1554-1629*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris Nanterre en 2011, p. 358.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- FILLEUL Nicolas, *Achille, tragédie française de Nicolas Filleul, qui a este jouée publicquement au College de Harcourt le 21. Decembre 1563*, Paris, Thomas Richard, 1563.
- FILLEUL Nicolas, *Achille*, dans BALMAS Enea (ed.), *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première Série, Vol. II (1561-1566), Florence, Olschki, 1989.
- FILLEUL Nicolas, *Lucrèce*, dans *Les Théâtres de Gaillon. A la Royne*, Rouen, Georges Loyselet, 1566.
- FILLEUL Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon*, éd. Françoise Joukovsky, Genève, Droz, 1971 [1566].
- LA PERUSE Jean Bastier de, *Médée*, éd. Marie-Madeleine Charpentier, Mugron, Éditions José Feijoo, 1990 [s.d.].

Textes critiques

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages Poches, 2014.
- BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux, 1554-1629*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris Nanterre en 2011, p. 358.
- CHRISTIN Olivier, *La Paix de religion, L'autonomisation de la raison politique au XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 1997.
- CROUZET Denis, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2005.
- FORSYTH Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1994 [1962].
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, volume III, Paris, Gallimard, 1994.
- JONDORF Gillian, *French Renaissance Tragedy. The Dramatic Word*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- KARSENTI Tiphaine, *Le Mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, Champion, 2012.
- STREET J. S., *French Sacred Drama from Bèze to Corneille : dramatic forms and their purposes in the early modern theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- SURGERS Anne, *Et que dit ce silence ? la rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.