

Journée « Poésie : action et contemplation »

17 février 2017

« “Ce genre d’écrire a pour but d’émouvoir” » : les registres oratoires des deux premiers livres des *Tragiques* ».

Richard Crescenzo (Université de Bourgogne-Franche Comté)

Introduction

« Émouvoir » : tel est le maître mot de l’avis « Aux lecteurs » placé par Agrippa d’Aubigné en tête des *Tragiques*. Il apparaît à deux reprises, dans des contextes où, de toute évidence, le poète a souhaité le mettre en valeur. Il importe d’abord d’examiner minutieusement chacune de ces deux occurrences.

La première se trouve dès les premières lignes de l’avis, dans un discours rapporté attribué au « vieil pasteur d’Angrogne » : « Nous sommes ennuyés de livres qui enseignent, donnez-nous en pour émouvoir ». On reconnaît ici la distinction traditionnelle, dans la tradition rhétorique, entre deux voies de la persuasion, *docere* et *movere*, enseigner et émouvoir. Il en existe une troisième, *delectare*, plaire. Elle n’est pas mentionnée ici, du moins pas explicitement, mais on peut légitimement penser qu’elle se cache dans la suite de la phrase. En effet, d’Aubigné poursuit : « ... donnez-nous en pour émouvoir, en un siècle où tout zèle chrétien est péri, où la différence du vrai et du mensonge est comme abolie, où les mains des ennemis de l’Eglise cachent le sang duquel elles sont tachées sous les présents et leurs inhumanités sous la libéralité ». Si le poète demande des livres pour émouvoir, c’est qu’il est impossible d’instruire (« la différence du vrai et du mensonge est comme abolie ») et qu’il est devenu suspect de chercher à plaire (le sang peut se cacher sous les présents, l’inhumanité sous la libéralité). Sous le règne du mensonge et de l’hypocrisie, seule l’émotion, incontrôlable et impossible à dissimuler, est impossible à contrefaire.

C’est donc fort logiquement que le poète, parlant de son œuvre, affirme un peu plus loin que « ce genre d’écrire a pour but d’émouvoir ». Or cette seconde occurrence du terme arrive après un développement sur les registres stylistiques respectifs des sept livres des *Tragiques*. D’Aubigné assigne à chacun d’eux une détermination qui s’inspire de la tripartition des styles (bas, moyen, élevé) et de la typologie des genres littéraires (tragédie, satire, histoire). La critique a depuis

longtemps montré que d'Aubigné organisait ainsi son œuvre selon un ordre ascendant (du style bas au style haut) et lui donnait, en pleine cohérence avec le titre, une dominante tragique. Ainsi le premier livre, *Misères*, relève-t-il « d'un style bas et tragique », alors que le second, *Princes*, est « d'un style moyen, mais satirique ».

L'avertissement liminaire présente donc le choix d'une stratégie rhétorique qui gouverne tout l'ouvrage : toucher les émotions du lecteur et le disposer ainsi à l'action. Contre des livres qui enseignent froidement sans pousser à agir, d'Aubigné préfère un livre qui émeuve, au sens premier du terme, « pousser hors de ». Émouvoir, c'est d'abord faire bouger. L'avertissement solennel qu'il lance aux oppresseurs dans le livre I s'adresse en fait à tous ses lecteurs : « Vous n'êtes spectateurs, vous êtes personnages » (v.170).

Il choisit pour modèles littéraires des deux premiers livres respectivement la tragédie et la satire et leur associe un registre stylistique. A la cohérence du choix rhétorique fait contrepoint une recherche de variation dans les paradigmes littéraires et stylistiques.

Le *movere* des *Tragiques*

Dans la tradition rhétorique héritée de l'Antiquité, l'orateur qui veut émouvoir ses auditeurs doit d'abord choisir les passions qu'il veut éveiller en eux. Le bon orateur est celui qui est capable d'identifier les passions de son auditoire et qui sait agir sur celles-ci. Un passage célèbre de Cicéron, maintes fois repris dans les arts poétiques de la Renaissance, définit le bon orateur comme celui qui saura susciter à volonté chez ses auditeurs toutes sortes d'émotions, « qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir », comme dit Du Bellay dans la *Défense et illustration de la langue française* en l'appliquant au poète. L'action de la poésie consiste à modeler à sa guise l'âme du lecteur tenue pour une matière malléable. La rhétorique du *movere* oppose un poète actif et un lecteur passif destiné à éprouver les passions que le poète a choisi de lui inspirer.

Pour l'ouverture des *Tragiques*, d'Aubigné choisit de faire appel au sentiment de pitié de ses lecteurs. En effet, toujours dans l'avis liminaire « Aux lecteurs », il explique que « le premier livre s'appelle *Misères*, qui est un tableau *piteux* du Royaume en général ». Est « piteux » ce qui inspire la pitié. Il n'est pas surprenant dès lors que ce livre soit qualifié de « tragique », la pitié étant, depuis la *Poétique* d'Aristote, une des deux passions que la tragédie est censée inspirer, avec la terreur. La tragédie, enfin, est par excellence le genre littéraire dévolu aux émotions.

On pourra trouver plus étonnante l'association du genre tragique et du style bas. La tragédie est en effet mise au rang des genres nobles, elle met en scène des héros mythologiques ou des rois et traite de sujets élevés qui relèvent de la passion amoureuse ou d'affaires d'État. Il n'est question de rien de tout cela dans *Misères*. En effet, d'Aubigné y évoque surtout les souffrances du peuple (violence meurtrière, famine...). Le « paysan de cent ans » (v.261), le mourant qui interpelle les soldats « en son patois » (v.388) ne sont pas des personnages de tragédie. Ce tragique de style bas rappelle celui des « histoires tragiques » alors en vogue. L'épopée d'Agrippa d'Aubigné est contemporaine du recueil d'*Histoires tragiques* de François de Rosset, publiées pour la première fois en 1614, un des plus grands succès de librairie de la première moitié du siècle. Les histoires tragiques, nouvelles en prose traitant de faits récents et véridiques choisis pour leur caractère macabre et sanglant, peuvent mettre en scène aussi bien des personnages célèbres que des gens du peuple. Ce modèle est peut-être revendiqué par d'Aubigné lorsqu'il dit que sa mémoire « effraie [ses] sens d'une tragique histoire » (v.370). Evoquant des événements réels, parfois des souvenirs personnels, le tableau des misères du royaume est plus proche du registre bas des histoires tragiques que des tragédies de Jodelle, Robert Garnier ou Jean de la Taille.

Le second livre, *Princes*, est « d'un style moyen mais satirique ». Il relève donc d'un autre paradigme littéraire qui trouve lui aussi ses origines dans l'Antiquité : la satire, dont les modèles sont Horace et Juvénal. La satire, on le sait, est une pièce de vers (ou même un mélange de prose et de vers) de longueur variable et de composition relativement libre proposant une critique morale, politique, religieuse, littéraire... Cela n'empêche pas l'écriture satirique de pénétrer d'autres genres littéraires. C'est l'intention dénonciatrice de la satire qui anime le livre II, puisque le poète, dit encore l'avis aux lecteurs, « égalé la liberté de ses écrits à celles des vices de son temps ». Et puisque ces vices sont avant tout ceux des princes, le projet est « d'attaquer les grandeurs » (v.28), de « guerroyer le vice » (v.54).

La satire n'est pas considérée, dans la typologie traditionnelle des genres littéraires, comme un genre noble. Traitant d'affaires humaines dans un langage simple, elle n'échappe au style bas que par le sérieux de ses intentions : elle a en effet une visée morale et philosophique qui échappe aux attaques personnelles pour s'en prendre aux défauts humains en général. Ce genre moyen acquiert toutefois au cours du XVI^e siècle une dignité croissante. Du Bellay, après l'avoir accueilli avec une relative condescendance dans la *Défense et illustration*, nourrit une grande

partie de ses *Regrets* de la veine satirique. L'époque des guerres civiles est propice au développement d'une littérature satirique dont la *Satyre ménippée* est une brillante illustration.

La passion satirique par excellence est, depuis Juvénal, l'indignation («*facit indignatio versum*»). Indignation qui s'empare du poète et qu'il cherche à communiquer à ses lecteurs. Le vocabulaire de l'indignation jalonne le second livre des *Tragiques* : le poète parle de son « juste courroux » (v.104) contre les flatteurs, de son « crève-cœur extrême » (v.449) contre les Grands, du « juste fouet de [ses] aigres écrits » (v.452), de son « sourcil renfrogné » (v.1101)...

La pitié et l'indignation sont donc les deux passions fondamentales sur lesquelles veut agir le poète. Elles ne sont ici que les deux aspects successifs de la réaction du poète devant le constat du désordre du monde, puisque, dit-il encore dans l'avis *Aux lecteurs*, il a pris « le sujet de ce second (livre) pour instrument du premier ». C'est parce que les princes sont corrompus que le royaume est en piteux état. Le poète réserve sa pitié à ceux qui subissent les injustices des souverains iniques et s'indigne contre les responsables. A l'affliction qui domine dans *Misères* succède l'attitude combative qui ouvre *Princes* : « Je veux, à coups de traits de la vive lumière, / Crever l'enflé Pithon au creux de sa tanière... » (v.1-2).

La composition des *Tragiques* : tableaux, *imagines agentes* (contemplation)

L'autre vecteur de cette rhétorique de l'émotion est à rechercher dans la composition même des différents livres des *Tragiques*.

La préférence donnée au *movere* a une forte incidence sur la composition de l'œuvre. Puisqu'il n'est pas question d'instruire le lecteur de faits que, de toute façon, il connaît déjà, les *Tragiques* ne vont pas raconter les faits. Il ne s'agit pas d'une narration, mais d'un « tableau », comme le rappelle d'Aubigné dans l'avis *Aux lecteurs*. Le texte peut dès lors s'affranchir de l'ordre chronologique. Il se construit en fait sur une succession de tableaux susceptibles de frapper l'imagination du lecteur. C'est ainsi que prend sens la composition en apparence touffue et déconcertante des *Tragiques*.

De fait, le poète procède par juxtaposition. En particulier dans le livre I, les tableaux s'enchaînent : « Je veux peindre la France une mère affligée » (I, v.97) ; « quand éperdu je vois les honteuses pitiés / Et d'un corps divisé les funèbres moitiés... » (I, v.131-132) ; « J'ai vu le reître noir foudroyer au travers / Les mesures de France... » (I, v.372-373) ; le poète nous invite à « Voir la nouvelle horreur d'un spectacle nouveau » (I, v.376) ; « Cette horreur que tout œil en

lisant a douté, / Dont nos sens démentaient la vraie antiquité, / Cette rage s'est vue, et les mères non mères / Nous ont de leurs forfaits pour témoins oculaires » (I, v.495-498)...

La lecture des *Tragiques* est donc une succession de contemplations. Mais le mode d'exposition de ces tableaux ne se réduit pas à de simples descriptions. S'agissant du célèbre tableau de la France en mère affligée, on pourrait parler bien sûr d'allégorie ou de prosopopée et rappeler (à juste titre) que d'Aubigné répond à la prosopopée du *Discours des misères de ce temps* de Ronsard. Mais d'Aubigné va plus loin. *Misères* est scandé par une succession de portraits qu'on peut considérer comme autant de variations sur l'image maternelle, de la maternité affligée à la maternité perverse. Dès l'ouverture, c'est le portrait de Rome, mère de tous les citoyens romains, qui fait face à César : « Il vit Rome tremblante, affreuse, échevelée, / Qui en pleurs, en sanglots, mi-morte, désolée, / Tordant ses doigts, fermait, défendait de ses mains / A César le chemin au sang de ses germains » (I, v.9-12).

Portrait étrangement redoublé par celui de la Muse Melpomène invoquée plus loin par le poète : « J'appelle Melpomène en sa vive fureur, / Au lieu de l'Hippocrène éveillant cette sœur / Des tombeaux rafraîchis, dont il faut qu'elle sorte, / Echevelée, affreuse, et bramant de la sorte / Que fait la biche après le faon qu'elle a perdu » (I, v.79-83). Le lien entre les deux figures est marqué, par exemple, par la reprise inversée de l'hémistiche « affreuse, échevelée ». La Muse de la tragédie devient elle aussi, de manière assez inattendue, une allégorie de la maternité par la comparaison avec la biche pleurant son faon.

Vient ensuite le portrait de la France en « mère affligée » (I, v.97), incapable d'empêcher ses enfants de s'entredéchirer et réduite à les maudire. Le tableau est contrasté : il fait alterner la détresse maternelle (« Cette femme éplorée, en sa douleur plus forte, / Succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte », v.117-118) et la malédiction que prononce la première de ces « mères non-mères » v.497) : « Adonc se perd le lait, le suc de la poitrine ; / Puis, aux derniers abois de sa proche ruine, / Elle dit : « Vous avez, félons, ensanglanté / Le sein qui vous nourrit et qui vous a porté ; / Or vivez de venin, sanglante géniture, / Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture » (I, v.125-129). L'opposition entre le lait et le sang résume cette perversion de la maternité qui est le motif central de *Misères*.

Or l'image de la maternité perverse revient plus loin, non plus par le biais de la prosopopée, mais par le témoignage d'un acte de cannibalisme perpétré au cours d'un de ces « sièges sans pitié » (v.499) des guerres civiles. A la France maudissant ses enfants répondent les paroles de la mère

cannibale, poussée par la famine à dévorer le sien, paroles marquées par la même opposition du sang et du lait : « Rends misérable, rends le corps que je t'ai fait ; / Ton sang retournera où tu as pris le lait, / Au sein qui t'allaitait rentre contre nature ; / Ce sein qui t'a nourri sera ta sépulture » (v.523-526). Les rimes nature/sépulture font d'ailleurs écho aux rimes géniture/nourriture du précédent tableau.

Tous ces tableaux convergent vers celui de la reine mère Catherine de Médicis (surnommée Jézabel), campée en sorcière : « Mais toi, qui au matin de tes cheveux épars / Fais voile à ton faux chef branlant de toutes parts, / Et, déployant en l'air ta perruque grisonne, / Les pays tout émus de pestes empoisonne, / Tes crins éparpillés, par charmes hérissés, / Envoient leurs esprits où ils sont adressés » (I, v.827-832). Le portrait de Catherine reprend en écho les portraits précédents. Les « crins éparpillés » font écho aux portraits « échevelés » du début. Comme la France, Catherine est spectatrice d'un affrontement fratricide : « Tu as vu à ton gré deux camps de deux côtés, / Tous pour toi, tous deux à ton gré tourmentés, / Tous deux français, tous deux ennemis de la France, / Tous deux exécuteurs de ton impatience, / Tous deux la pâle horreur du peuple ruiné, / Et un peuple par toi contre soi mutiné » (v.772-776). Enfin, c'est elle qui organise ce massacre, comme la mère cannibale qui égorge ses propres enfants. Les peuples sont « accablés par le fer que tu as émoulu » (v.779).

Ces multiples effets de répétition impriment dans l'esprit du lecteur l'image de la mère à la fois meurtrie et meurtrière, qui traverse d'ailleurs toute l'œuvre d'Aubigné, à qui la mort de sa mère en couches valut le surnom d'Agrippa (*ægre partus*, enfanté dans la douleur). Plus qu'un discours sur les affres de la guerre civile, d'Aubigné construit une image qui en constitue un raccourci frappant, plus susceptible de marquer les esprits que de longues narrations.

Ces tableaux sont donc ce que la tradition rhétorique (Cicéron dans le *De oratore* ou encore l'anonyme *Rhétorique à Herennius*) a nommé des *imagines agentes*, des « images agissantes ». L'image agissante, dans la rhétorique antique, n'est pas seulement une description frappante. Elle était à l'origine une représentation construite à partir de plusieurs détails signifiants destinés à aider l'orateur dans la mémorisation de son discours. Plus l'image accumulait les détails frappants ou insolites, plus elle permettait à l'orateur de mémoriser, sous la forme condensée d'une image, les points qu'il devait successivement aborder dans son discours. Ceux-ci étaient figurés, dans l'image mentale ainsi construite, par des objets qui entretenaient avec les sujets à mémoriser des rapports de similitude, de contiguïté, d'homophonie, etc. (par exemple une coupe

remplie pour plaider dans une affaire d'empoisonnement ; des tablettes d'écriture pour une affaire d'héritage, etc.). Les *imagines agentes* étaient donc à l'origine des procédés mnémotechniques. En fait, l'usage de ces tableaux imaginaires déborde largement ce rôle initial. Les historiens de l'art ont maintes fois souligné le rôle de ces *imagines agentes* dans la peinture de la Renaissance. Revenons au texte des *Tragiques* : *Misères* présente un tableau de la France dont le motif essentiel est celui de la mère meurtrière, puissante synthèse résumant en elle les horreurs de la guerre, la politique de Catherine de Médicis et les persécutions infligées aux justes par leur propre patrie. Telle est l'image qui doit agir sur le lecteur, l'émouvoir et l'amener à demander vengeance. Tel est le sens de la prière qui conclut le premier livre : « Lève ton bras de fer, hâte tes pieds de laine, / Venge ta patience en l'aigreur de la peine... » (v.1377-1378).

Dans le livre II, on ne retrouve pas le même mode de composition à partir de variations successives. Mais le goût d'Agrippa d'Aubigné pour les tableaux symboliques ne se dément pas pour autant. Toute la fin de *Princes* est consacrée à la vaste allégorie du jeune homme entre Fortune et Vertu. On y retrouve l'image de la mauvaise mère : c'est « Fortune, mère aux étranges amours » (v.1189) qui tient au jeune homme, qu'elle appelle son fils, un discours corrompeur. Discours contrebalancé, il est vrai, par celui de « La vertu paraissant en matrone vêtue » (v.1327). Il n'en reste pas moins qu'en concluant son second livre sur cette puissante allégorie, d'Aubigné donne encore au *movere* la primauté sur le *docere* : toute la dénonciation des vices de la cour est résumé dans ces deux prosopopées, réécrites, comme on l'a montré, des *Punica* de Silius Italicus et empruntant aussi beaucoup à la tradition de l'emblématique, qui avait fait de *Fortuna* un de ses sujets préférés.

Conclusion

La poésie des *Tragiques* repose donc, à plusieurs points de vue, sur la contemplation et l'action. Dans la mesure où elle présente au lecteur une succession d'images (et non pas une narration ou un discours), elle fait appel à l'œil de l'âme, invité à contempler ces scènes délibérément frappantes, destinées à être fixées dans sa mémoire. Enfin, elle est une poésie de l'action, d'abord par la vertu agissante de ces images (*imagines agentes*, « agissantes » ou « actives ») qui éveillent les émotions du lecteur ; ensuite parce que l'émotion est le ressort de l'action : aux larmes de la pitié succède l'esprit de combat qui anime le livre des *Princes*.