

UNIVERSITÉ PARIS-OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
ÉCOLE DOCTORALE 138 – LETTRES, LANGUES, SPECTACLES

TRAGÉDIES ET THÉÂTRE ROUENNAIS

1566 – 1640

SCÉNOGRAPHIES DE LA CRUAUTÉ

Thèse pour obtenir le grade de Docteur
Discipline : Arts du spectacle
Présentée et soutenue publiquement le 28 janvier 2013 par

Sybile CHEVALLIER MICKI

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Christian BIET

Devant un jury composé de Madame et Messieurs les Professeurs

Marie-Madeleine FRAGONARD
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Jean-Louis BESSON
Université Paris-Ouest Nanterre La Défense

Jelle KOOPMANS
Université d'Amsterdam

Pierre PASQUIER
Université François Rabelais de Tours

Remerciements

À l'issue de ce long parcours, mes premiers remerciements vont à mon directeur de recherches Christian Biet, pour ses précieux conseils, sa patience, sa disponibilité et son soutien sans faille.

Mon amie Corinne Meyniel, dont l'amitié, la présence indéfectible, l'intelligence et l'humour ont su éclairer les jours les moins brillants, mérite ici ma plus profonde gratitude.

Pour leur sagesse et leurs connaissances, je remercie Charlotte Bouteille-Meister, Fabien Cavaillé et Sara Harvey. J'exprime aussi une pensée reconnaissante au groupe complet des Sanglants grâce à qui ces années de labeur ont été des années d'échange, de joie et d'amitié.

Je remercie ici mes « lecteurs bénévoles » dont Anne Meyniel pour ses relectures attentives et passionnées et Stéphane Vinsot qui a su porter la dernière touche informatique à ce travail.

Une pensée particulière est destinée aux nombreux étudiants des universités de Nanterre, Poitiers et Paris III Censier et aux stagiaires du C.F.P.T.S. de Bagnolet, qui ont su me rappeler en temps utiles les raisons de cette étude.

Enfin, et par-dessus tout, je souhaite remercier de tout cœur ma famille : mes parents, Patrick et Yvette Chevallier, à qui je voue une reconnaissance infinie pour m'avoir donné la possibilité d'en arriver là, Mikael Chevallier et Emma Schoepfer pour leur soutien pratique et numérique, Juliette qui a vécu une première année où elle a dû trouver sa place à côté de son encombrante petite sœur, et Aly Micki, qui a subi avec patience ces années de concurrence déloyale d'auteurs morts depuis longtemps.

À Tsarievna Legouchka

Avertissement

Nous avons pris le parti d'une modernisation systématique de l'orthographe des textes anciens, dans la mesure où ces modifications n'entraînaient aucun changement dans la versification. Dans un souci d'unification, nous avons privilégié l'utilisation des orthographes choisies par les auteurs et imprimeurs de leurs patronymes (Montchrestien, Chrestien, Cousturier, Loys Costé, etc.). Afin de ne pas nuire à la prononciation ou à la versification, nous avons conservé l'orthographe originale des noms des personnages choisie par les auteurs et leurs imprimeurs telle qu'elle est définie dans la *dramatis personae* (Pryam, Pyrrhe, Galligay, Conchine...), et les dissociations ainsi de la figure mythique ou du personnage historique dont ils s'inspirent, pour lesquels nous utilisons la graphie communément admise (Priam, Pyrrhus, Galigai, Concini...).

INTRODUCTION

*Les gens de Rouen sont honnêtes
Grands entrepreneurs d'édifices
De théâtres et d'artifices
Ès entrées des grands seigneurs
Roi prélats et autres greigneurs
Par quoi on lui donne grand gloire
Par cela digne de mémoire¹*

*Les actions et les vers, tout était d'une même sorte.
J'ai été si heureux de voir encore une autre fois jouer
l'Histoire de l'Enfant Prodigue, et celle de Nabuchodonosor,
et depuis les Amours de Medor et d'Angélique, et la descente
de Rodomont aux Enfers, par des Comédiens de semblable
livrée, et je vous assure qu'en tout cela, il y avait de quoi
faire enrager le Castelvetro, avec Scaliger et Aristote, d'avoir
pris tant de peine à nous forger des lois, pour rendre les
Poèmes conformes à la raison, et capables de plaire autant
que d'instruire, et de voir que ces Pitres donnaient tant
de plaisir, sans qu'il y eût rien dans leurs Pièces qui fût
fort propre au style Dramatique, ni que ceux qui les
avaient faites, sussent ce que c'était de Prologue, d'Épisode,
et de Péripétie².*

Un profond sentiment d'injustice saisit le chercheur qui s'attarde sur les pièces de théâtre d'auteurs provinciaux ou publiées en province de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. Les commentateurs modernes ont en effet souvent privilégié la composition parisienne ou esthétisante du second XVII^e siècle au détriment de drames allo-normés ou a-normés, qui représentaient pourtant une part prépondérante de la composition dramatique du règne d'Henri IV et une fraction moindre mais interrogeable, de celui de Louis XIII. Pourtant, la proportion d'auteurs de la période dite classique issus de cette époque de foisonnement intellectuel et dramatique provincial est tout à fait notable : Baro, Boursault, Boyer, Gombauld, Gougenot, La Calprenède, Magnon, Mairet, An-

¹ GROGNET, Pierre, *Description et louenge des excellences de la noble cite de Rouen capitale de toute Normandie, en vers françois*, d'après un imprimé de 1534 [Le second volume des *Motz dorez du grand et saige Cathon, lesquels sont en latin et en françois, avecques aucuns bons et très utiles adaiges, autoritez et dictz moraulx des saiges, profitables à ung chascun [...]*, Paris, Denys Janot pour Jehan Longis et Pierre Sergent, 1533], in *Les Éloges de la ville de Rouen en vers latins et français par Antoine de Lamare de Chesnevarin, Pierre de Lamare de Durescu, son fils et Pierre Grognet*, publiés d'après des imprimés du XVI^e et du XVII^e siècles avec une introduction par Édouard Frère, Rouen, H. Boissel, Société des bibliophiles normands, 1872, p.6.

² SOREL, Charles, *La Maison des jeux*, [1642], avec une introduction, un commentaire une bibliographie et un index par Daniel-A. Gajda, Genève, Slatkine Reprints, 1977, reproduction en fac simile de l'édition de Paris de 1658, p.461-462.

dré Mareschal, Montfleury, Racan, Racine, Rampalle, Tristan L’Hermite, s’ils ont fait carrière et publié leurs œuvres à Paris, sont nés en province et parfois y vivent encore lorsqu’ils débute leur activité. Plus encore, les deux Corneille, Desfontaines, Rotrou, les Scudéry, Boisrobert et d’Ouille, Pradon, Benserade, et plus tard Mesdemoiselles de Villedieu et Bernard, sans doute en oublions-nous, sont Normands¹ et ont pu connaître, pour les plus âgés en tout cas, la période d’étonnante abondance dramatique des premières années du XVII^e siècle dans la capitale de la Normandie.

L’interrogation, légitime, des textes et de l’histoire du théâtre normand de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle est un sujet périlleux, parce que vierge de toute étude l’abordant sous l’angle du régionalisme. Il a donc fallu nous heurter à l’un des obstacles les plus difficiles, une ornière même : l’écueil dans lequel se sont longtemps complu les recherches et les critiques selon lesquelles ce théâtre, provincial, vu à travers le prisme parisien, était mauvais, vulgaire et littérairement médiocre. Il est vrai qu’à la lumière docte des derniers tiers du XVII^e siècle, nos auteurs normands usent de figures de style et d’un vocabulaire parfois discutables au regard de la bienséance et des beaux vers des générations suivantes et du théâtre que le XIX^e siècle nommera « classique ». Or, cette rugosité, cette rudesse même, nous ont justement permis de sortir de cette ornière en affirmant que, justement, ce théâtre n’est pas, ou plutôt n’est pas seulement, un théâtre érudit. Il est populaire, vierge de toute doctrine, divertissant par la parole et par le spectacle. Aussi, et surtout, il semble destiné à tous les publics.

Notre démarche a donc été de rappeler que le XVII^e siècle, avant d’être celui de Louis XIV et de Racine, a été celui d’Henri IV et de Pierre Corneille auteur de *l’Illusion comique*². Car ce dernier n’a pas subitement surgi *ex nihilo* et ses premières œuvres, dans leurs premières versions tout du moins, n’ont aucun point commun avec les règles de la dramaturgie classique, notamment la sacro-sainte bienséance³. Bien au contraire elles se rapprochent plutôt d’un nouveau théâtre qui naît en France à l’extrême fin du XVI^e siècle et qui perdure pendant toute la première moitié du XVII^e siècle, que l’on hésite à nommer tant il est insaisissable : le nommer, le classer équivaldrait sans doute à l’enfermer dans une règle à laquelle justement il a refusé de se plier.

¹ On peut même ajouter que Jean Hamon (1618-1687), l’un des maîtres de Racine à Port-Royal, est né à Cherbourg, ou encore élargir les répercussions de ce théâtre dans le domaine de la peinture, en se plaçant du point de vue de la représentation, avec Nicolas Poussin, né en 1594 aux Andelys. On est en droit de se poser la question de l’influence de la connaissance de cette tragédie sur tous les auteurs qui naissent, grandissent et parfois vivent en province et feront leur carrière dans la capitale à partir des années 1630.

² Raymond Lebègue, après avoir résumé les principaux épisodes d’une « pièce dont les représentations connurent, il y a trois siècles, un succès prolongé », remarque : « Comme cette pièce s’accorde mal avec l’image que nous nous faisons du théâtre classique ! Les bienséances n’y sont pas respectées : trois meurtres sont commis sous nos yeux, nous assistons aux préliminaires d’un viol, et nous entendons une princesse proclamer les droits de la passion adultère avec la frénésie d’une Doña Sol et l’impudeur d’une héroïne de Henry Bataille. Qui est donc l’auteur de ce drame romantique ? Celui-là même qui fit *Horace* et *Cinna*, Pierre Corneille ; car c’est *l’Illusion comique* que nous venons de résumer. » (Raymond LEBÈGUE, « La tragédie « shakespearienne » en France au temps de Shakespeare », [1937], in *Études sur le théâtre français I, Moyen Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 299-301).

³ Voyons par exemple les deux premières phrases de *l’Examen de Méliete* dans l’édition des œuvres complètes de Corneille en 1660 : « Cette pièce fut mon coup d’essai, et elle n’a garde d’être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu’il y en eût. Je n’avais pour guide qu’un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençaient à se produire, et qui n’étaient pas plus réguliers que lui. » (CORNEILLE, Pierre, « Examen » de *Méliete*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p.28).

Si l'on s'entend désormais pour le qualifier de « baroque¹ », nous avons délibérément exclu ce mot du vocabulaire de ce mémoire. Pour expliquer la raison de ce déni, il nous faut revenir à la définition du terme lui-même. Tiré, à l'origine du vocabulaire de la joaillerie, il désigne « des perles qui ne sont pas parfaitement rondes² ». Ce n'est qu'à l'extrême fin du XVIII^e siècle que la notion d'irrégularité contamine le terme. Dans le *Dictionnaire critique de la langue française* de Féraud (1787-88), si la définition au sens propre perdure, on lui ajoute celle au sens figuré d'« irrégulier, bizarre, inégal ». Dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), le sens figuré est donné avant le sens propre : « irrégulier, bizarre, étrange. Il se dit des choses physiques et des choses morales. » Le *Dictionnaire de la langue française* Littré (1872-1877) sanctionne enfin : « d'une bizarrerie choquante ». Or, cette acception du XIX^e siècle peut paraître anachronique et injustifiée pour les œuvres qui composent ce corpus. En effet, cette « bizarrerie choquante » tient d'un jugement de valeur dépréciatif et postérieur à l'esprit de la lettre et du spectacle et de son horizon d'attente au commencement du XVII^e siècle. C'est au regard de la période de redécouverte et de normalisation des règles de la composition — et de l'architecture, de la musique, des arts en général — qui lui succède que la bizarrerie des œuvres précédant, dans l'histoire du théâtre français, cette période d'éclat qu'est le classicisme, que le théâtre de l'extrême fin du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e siècle a reçu cette qualification. Les auteurs de l'époque ne se savent pas « baroques ». En outre, l'établissement du corpus, et les comparaisons qui s'avèreront nécessaires avec le corpus national et de langue française qui lui est exactement contemporain mais qui paraît ailleurs qu'en Normandie, pourra établir, dans de prochaines études, que ni pour le lecteur, ni pour le spectateur, et encore moins pour les auteurs, ces œuvres ne constituent alors une quelconque bizarrerie. Au contraire, ils sont *le* théâtre de l'époque, foisonnant, parfois violent, prenant le parti de représenter sur scène, dans un décor référentiel que nous allons étudier, des actions que les générations suivantes expulsent hors scène et cantonnent au simple récit. Au terme baroque, nous préférerons les termes irréguliers, voire a-normés ou encoreallo-normés. Car une règle semble bien s'imposer aux auteurs : celle de la représentation, souvent violente, choquante, dont le but est d'« ensanglanter les théâtres ».

Un trait commun caractérise la plupart des œuvres qui composent et définissent ce théâtre du commencement du XVII^e siècle, parisien ou provincial et donc normand : pièges mortels, crimes accomplis à la faveur de la nuit — circonstance aggravante —, duels, meurtres sans cesse plus raffinés dans leur insatiable cruauté, empoisonnements, dissections à vif, scènes de cannibalisme, outrages envers la religion, la pudeur et la vertu, viols : il y règne, dans une extrême proximité avec ses cousins espagnol et élisabéthain de la même époque, un désir de représenter les actes de destruction, et de destruction sanglante, par lesquels un personnage tente d'assouvir sa faim de

¹ Voir notamment les dernières propositions de Catherine Treilhou-Balaudé sur le thème baroque, dont son article « Quelques propositions pour comprendre le spectacle de la violence baroque », in *Le Théâtre et le mal*, textes réunis par Catherine Naugrette, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, Revue d'études théâtrales, Registres n°9 et 10, hiver 2004-printemps 2005, p.81-88.

² Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel [...]*, tome premier, La Haye – Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, « baroque ».

domination. Désir de régner, désir sexuel, soif de vengeance sont alors autant de raisons qui viennent justifier, dans un univers et dans un temps où les justices humaine et divine sont fortement remises en question, les forfaits commis.

Cette tragédie, puisque c'est ainsi que l'appellent uniformément ses nombreux auteurs¹, semble ne répondre volontairement à aucune règle bien qu'elle se développe après le théâtre dit humaniste et les premières volontés normatives de la composition poétique. Apparemment demeurée sourde aux nombreux *Arts poétiques* qui lui sont contemporains ou légèrement antérieurs², cette tragédie « irrégulière³ » restera aussi relativement indifférente à l'éclosion puis au déploiement de la doctrine classique qui paraît pourtant l'avoir conduite à sa perte. En conséquence, elle use de règles évidentes de la composition dramatique en ne les considérant cependant pas comme conventions littéraires. Seul le caractère immédiat de l'applicabilité des textes sur le tréteau des théâtres semble importer aux auteurs. Et c'est en effet dans un lieu théâtral lui aussi en évolution, si ce n'est en construction, et devant un public déjà rompu à la monstration et au spectacle, voire à la représentation dramatique, que s'inscrit ce théâtre en mouvement.

En Normandie et surtout dans la ville de Rouen, capitale de la province et centre éditorial majeur⁴, les pratiques spectaculaires sont nombreuses avant notre époque d'étude : le jeu liturgique des *Pèlerins d'Emmaüs*, par exemple, est attesté dès le XII^e siècle dans la cathédrale Notre-Dame. Des mystères sont régulièrement joués à Rouen et dans les grandes villes normandes, notamment à Alençon. De même que dans toutes les régions d'Europe occidentale, les entrées royales sont l'occasion de nombreux spectacles dont on trouve les dernières *Relations*⁵ et qui sont une source

¹ Voir notre bibliographie — non exhaustive — des tragédies normandes, Annexe 1.

² ESTIENNE, Charles, *Epistre du translateur au lecteur en laquelle est declairée la manière que les anciens ont observée en leur Comedies*, en tête de l'édition *La Première comedie de Terence, intitulée l'Andrie, nouvellement traduite de Latin en François, en faveur des bons esprits, studieux des antiques recreations*, Paris, A. Roffet, 1542 ; THOMAS SÉBILLET, *Art poétique François*, Paris, P. L'Angelier, 1548 ; DU BELLAY, Joachim, *Deffence et illustration de la langue françoise*, Paris, A. L'Angelier, 1549 ; PELETIER DU MANS, Jacques, *Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes, 1555 ; GRÉVIN, Jacques, *Brief Discours pour l'intelligence de ce Theatre* figurant en tête de l'édition du *Theatre de Jacques Grevin de Cler-mont en Beauvaisis, A tresillustre et treshaulte Princesse Madame Claude de France, Duchesse de Lorraine*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1562 ; LA TAILLE, Jean DE, *De l'art de la tragédie*, figurant en tête de l'édition de *Saul le furieux, Tragedie prise de la Bible, Faicte selon l'art et la mode des vieux Autheurs Tragiques. Plus une Remonstrance pour le Roy Charles IX, à tous ses subjects, à fin de les encliner à la paix avec Hymnes, Cartels, Epitaphes, Annagrammatismes, et autres Œuvres d'un mesme autheur*, Paris, F. Morel, 1572 ; LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre, *L'Art poétique françois*, Paris, 1598 ; VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean, *Art poétique françois*, Caen, C. Macé, 1605. Nous nous contentons ici des Arts poétiques en langue française.

³ Nous reprenons ici la définition d'Émile Faguet : « J'appelle drame irrégulier non pas tant celui qui s'affranchit de quelqu'une des règles que nos théoriciens du XVI^e siècle ont édictées, que celui qui, par sa composition générale et par son esprit, se révèle comme étranger et à la tradition antique et à la tradition du Moyen Âge [...] d'ordinaire tout y est inventé, sujet, intrigue, personnages. Le fond de sa méthode consiste à ne rien demander à l'histoire : par suite, selon la complexion ou la fantaisie de l'auteur, elle penche du côté de l'imagination pure, et devient le roman en dialogue, le drame romanesque ; ou elle va puiser son inspiration dans la réalité vulgaire, et se fait d'une anecdote mise sur la scène, et c'est la tragédie bourgeoise ». FAGUET, Emile, *La Tragédie française au XVI^e siècle*, Paris, Fontemoing, 1912, p. 395.

⁴ L'édition théâtrale à Caen, autre centre éditorial normand dont la présence de l'université justifie le développement, est minime au regard des œuvres imprimées à Rouen.

⁵ Notre recherche s'est surtout concentrée sur les trois dernières entrées royales dans la capitale de la Normandie : *L'Entrée du Roi Louis XII et de la Reine à Rouen (1508)*, précédée d'une introduction de P. Le Verdier, Rouen, Léon Gy, « Société des Bibliophiles normands », 1900 ; *Entrée à Rouen du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis en 1550*, Rouen, Imprimerie de Espérance Cagniard, 1885 (impression en fac-similé de l'édition de Robert le Hoy et Jehan dit du Gord, 1551) et *Discours de la joyeuse et triomphante entrée de tres-haut, tres-puissant et tres-magnanime Prince Henry III de ce nom, tres-Chrestien Roy de France et de Navarre, faicte en sa ville de Rouën, capi-*

essentielle de nos connaissances sur la Normandie spectaculaire. La confrérie des Conards parcourt la ville lors du Carême et des fêtes de Pâques, représentant — mais la question de la publicité de ces représentations reste en suspens — des œuvres du registre farcesque commentant l’actualité urbaine. La foire de Guibray, à Falaise, est connue à la fois comme plaque tournante du commerce septentrional et comme lieu de spectacle où se retrouvent comédiens ambulants, jongleurs, camelots et charlatans. De nombreux témoignages viennent ainsi rappeler le passé spectaculaire de la province, mais aussi attester une forme de filiation ou d’hérédité, et supposent, à la lecture des textes et lors de leur analyse, une propension au recyclage des formes et des lieux, que les auteurs de la génération pré-cornélienne sauront maîtriser.

En tout état de cause cependant, les postulats de départ de cette étude sont faux. Au commencement de ce travail de recherche, notre objectif était de démontrer la particularité de la tragédie normande au sein d’une production nationale et d’établir une parenté entre le théâtre normand de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle et le théâtre élisabéthain. Pour le premier point, un constat s’est très vite imposé, en comparant les œuvres normandes et le reste du corpus français conservé : la tragédie normande suit simplement les mêmes principes élémentaires et empiriques de composition que celle qui se compose — et se joue, nous l’affirmons — dans les autres régions du royaume de France et de l’autre côté de la Manche, parce qu’elle traduit sur scène les interrogations ontologiques, religieuses, politiques et pratiques qui parcourent l’ensemble de l’Europe¹ à son époque. À la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, la Normandie est intégrée — à bien des égards malgré elle — au domaine de la couronne et les interrogations des dramaturges normands sont les mêmes que celles des autres auteurs d’une France qui se relève encore des Guerres de religion : légitimités, souveraineté, individualité, altérité. Les tragédies normandes, parce qu’elles sont plus nombreuses — à être composées, jouées, imprimées, conservées ? — n’en sont pas différentes dans leurs sujets et leurs traitements de celles de Paris, Lyon ou Troyes, pour ne citer que les trois autres principaux pôles éditoriaux français de la même époque. Au contraire même : les échanges entre ces quatre villes sont réguliers², et on ne peut concevoir que la Normandie a pu isoler sa production dramatique, ou du moins ses auteurs, de la connaissance du reste du royaume et de la capitale si proche.

De même, malgré notre connaissance de la venue de comédiens anglais en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle et si, notamment, une troupe anglaise séjourne à Rouen en 1599, son répertoire demeure inconnu, de même que la composition de la troupe ou la durée de son

tale de la province et duché de Normandie, le Mercredi saizième jour d’Octobre [1596 ...], à Rouen, Chez Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand’ porte du palais, 1599, avec privilège du Roy.

¹ Comptons aussi, dans la grande tradition dramatique européenne des Guerres de religion et des années y succédant, le *Trauerspiel* allemand, objet de l’étude de Romain JOBEZ : *Le Théâtre baroque allemand et français : le droit dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2010.

² Le commerce avec Paris est le nerf de la ville de Rouen. Lors des occupations de la capitale normande pendant les Guerres de religion, les rapides interventions royales se justifient par la crainte de l’embargo sur la Seine qui risquait de priver Paris. Les échanges avec la ville de Lyon sont aussi courants : c’est entre Lyon et Rouen qu’ont lieu les transactions entre Provinces-Unies et Méditerranée. La Normandie fait par ailleurs venir son papier de Champagne et de Troyes, puisqu’elle est pauvre en matières premières en ce qui concerne l’imprimerie.

séjour dans la capitale normande. Aucun lien n'a pu être mis en évidence entre Londres et la Normandie et rien ne vient attester que ces troupes, avant ou après leur passage à Paris et à la cour, ont pu s'arrêter à nouveau dans la province, y jouer et échanger avec des troupes ou des auteurs normands et apporter une quelconque influence sur la dramaturgie ou la scénographie normande. La réciproque est tout aussi impossible à prouver. Et si l'on sait encore que des immigrants protestants s'installent à Londres ou plutôt à Rye pendant les répressions qui succèdent à la première Guerre de religion, aucune trace de leur retour ou de leur correspondance avec leurs proches demeurés en Normandie ne vient appuyer la théorie d'un échange esthétique, dramaturgique, scénographique entre l'Angleterre et la province française. Il nous a donc fallu rebrousser chemin et nous rendre à une conclusion qui, pour insatisfaisante qu'elle soit, semble permettre l'affirmation suivante : les thèmes des tragédies normandes, le traitement des sujets et les sources des intrigues, la réflexion sur l'individu et les responsabilités personnelles, rien dans les œuvres normandes ne vient de l'originalité d'une région mais bien plutôt de l'époque dans laquelle elles s'inscrivent.

Dans cette période troublée que sont le XVI^e siècle et ses Guerres de religion ou le XVII^e siècle et la fin des démarches de centralisme politique bourbonniennes marquées par des réformes fiscales qui émeuvent les provinces, la Normandie, par ailleurs large pôle éditorial, a la valeur d'un observatoire des heurts politiques, fiscaux et religieux, mais aussi des pratiques dramaturgiques des auteurs du temps.

C'est toutefois encore une autre facette de cette tragédie que nous allons tenter de mettre en avant. Héritière des pratiques spectaculaires performées dans la province normande pendant tout le Moyen-âge, la tragédie qui naît à l'extrême fin du XVI^e siècle a une autre particularité que la monstration d'une violence exacerbée, ou plutôt une mise en scène de cette violence dans un cadre qu'il convient d'interroger. Les réalisations de crimes sur scène semblent en effet s'exercer dans des décors particuliers qui mettent en exergue leur accomplissement. Sont en effet régulièrement évoqués dans les didascalies internes et externes divers éléments de scénographie, jouant à la fois de la verticalité et de l'horizontalité, mais aussi révélant un jeu du voilé et du dévoilé :

- le palais, d'abord, devant lequel on se trouve, du haut duquel on observe une scène en contrebas, d'où l'on jette des corps, qu'on escalade aussi ;
- la forteresse ou la falaise que l'on assiège où d'où l'on surveille l'avancée des assaillants ;
- la tente d'un champ de bataille, devant laquelle se préparent les plans de la guerre à mener ;
- la salle du trône régulièrement évoquée, régulièrement représentée et indiquant métonymiquement l'intérieur du palais, où se mêlent aussi bien des intrigues politiques que matrimoniales ;

- la chambre, où se réalisent des affaires privées mais criminelles alors que ses murs en sont fermés, mais qui se révèle aux yeux des spectateurs une fois qu'un premier forfait y a été commis, pour publier le crime ;
- le port ou le rivage, où l'on accoste pour reprendre son État, pour conquérir de nouveaux territoires ou en espérant s'y sauvegarder ;
- le bois, la futaie, le bosquet, où l'on se dissimule pour mieux observer sa victime et où l'on cache le corps du délit.

Ces lieux, nous le verrons, ne sont pas originaux dans la dramaturgie et la scénographie du premier XVII^e siècle. Mais leur évocation récurrente indique qu'ils ne sont pas de simples accessoires de la réalisation des intrigues, mais qu'ils participent par leur signification symbolique à la mise en place d'un socle commun de mémoire et de références entre les auteurs, les comédiens et leurs spectateurs. La réalisation des crimes en leur sein joue donc sur ce système référentiel et offre en outre aux auteurs un large éventail de situations scénographiques à même de créer les rapprochements symboliques nécessaires à la compréhension des œuvres et de leur signification.

Surtout, ils posent une question de génétique théâtrale. Leur évocation, dès les premiers textes publiés en Normandie, laisse entendre qu'ils furent sans doute utilisés, voire créés pour une première représentation. Mais leur systématisme permet de se poser la question, à laquelle il est bien ardu d'apporter une réponse satisfaisante, de savoir si l'habitude de représenter des œuvres dans ces décors a été prise parce qu'ils existaient déjà, et si les auteurs se sont donc habituellement mis à écrire des textes à représenter dans ces intérieurs, ou si les décors ont été dessinés ainsi parce que les auteurs avaient communément et synchroniquement décidé de faire jouer ces intrigues à l'intérieur de lieux jouant sur les plans verticaux et horizontaux et mettant en avant la possibilité de montrer ou de masquer à dessein certains événements de l'intrigue pour mieux les souligner. La question est donc bien celle de la mise en place d'une poétique scénographique, c'est-à-dire d'une scénographie signifiante disposée à partir de textes l'évoquant, ou d'une dramaturgie scénique, c'est-à-dire d'une manière d'écrire inspirée des décors existant en amont de la composition. C'est l'interrogation cosmogonique de la génétique du théâtre et de son décor au commencement du XVII^e siècle qui est alors en jeu. Mais comme pour l'insoluble et fameux paradoxe de l'œuf et de la poule, il est impossible d'y répondre de manière satisfaisante, si ce n'est, peut-être, par une théorie de l'évolution — darwinienne ? — du décor de théâtre ou du spectacle à travers les siècles, en proposant que la décoration théâtrale moderne ne soit que la relecture et la réutilisation d'éléments scéniques existant avant le genre théâtral qu'est la tragédie irrégulière, performée non seulement en Normandie mais dans le reste du territoire français au commencement du XVII^e siècle, c'est-à-dire celui des jeux et représentations médiévaux. Par l'interrogation systématique des décors induits dans les tragédies que nous allons étudier, nous ne répondrons pas à cette interrogation paradoxale, mais nous tenterons de mettre en évidence la symbolique des lieux utilisés pour le genre particulier qu'est la tragédie qui s'y joue.

Rappel historique

Le 9 novembre 1469, après que les États généraux de Tours ont proclamé que la province de Normandie ne peut être distincte du domaine royal et ne peut être donnée en apanage¹, le roi Louis XI fait briser à la hache l'anneau d'or ducal en séance de l'Échiquier de Rouen, devant tous les représentants de la noblesse, du clergé et de la bourgeoisie normands. L'acte, hautement symbolique, montre que désormais seul le roi de France est maître en Normandie et que le duché n'existe plus en tant que tel mais devient province royale et propriété de la couronne. C'est par cette action ô combien frappante et spectaculaire — un *striking effect* politique² — que la Normandie est, au milieu du XV^e siècle, définitivement incorporée au royaume de France.

En conséquence, lorsque le théâtre endogène moderne prend racine dans Rouen, capitale de la province où il est majoritairement imprimé — et joué, donc — la Normandie n'est définitivement et irrémédiablement française que depuis un temps relativement court au regard de l'Histoire. Sa position géographique, son passé et ses richesses — réelles ou supposées — font de cette région frontière une terre de discorde et un champ à conquérir, par la force ou par la négociation, pour les rois et seigneurs qui voudront se l'attacher. Jusqu'au règne de Louis XIV, la Normandie ne s'affirmera jamais tout à fait dépendante ni indépendante des pouvoirs qui tenteront de la maintenir sous leur coupe et c'est malgré elle et sans négociation, qu'elle devra céder à la pression centralisatrice du gouvernement de Richelieu puis de la monarchie du Roi Soleil. C'est dans cette particularité, que l'on serait tenté de résumer par le fameux adage populaire normand « p'têt'ben qu'oui, p'têt'ben qu'non » que réside l'intérêt à porter à cette province et son évolution entre les règnes des derniers Valois et la fin de celui de Louis XIII.

Différentes branches de la vie rouennaise, qui correspondent par ailleurs au développement d'une cité marchande et parlementaire de l'Ancien régime, seraient à explorer pour définir le cadre social, juridique et culturel dans lequel les dramaturges normands du premier XVII^e siècle composent leurs œuvres. La question de l'application et de l'édiction du droit sera la pierre

¹ Pendant plus de trente ans (1418-1450) la région comme tout le nord de la France avait été anglaise. Charles VII reconquiert le duché épaulé par le duc de Bourgogne Jean le Bon. Mais la Normandie a beaucoup souffert, notamment les campagnes et le roi remarque que l'expérience anglaise a renforcé les Normands dans leur particularisme — sur lequel on reviendra — et confirme la *Charte aux Normands* de 1315 initiée par Louis X, qui reconnaît les obligations réciproques du duché et du roi. Après la politique résolument tolérante de Charles VII envers les « reniés » — les Normands qui avaient ouvertement choisi le camp anglais — et le maintien des institutions normandes mises en place ou améliorées par l'ennemi, l'avènement de son successeur Louis XI en 1461 et sa politique autoritaire vont bouleverser la paix retrouvée : après avoir révoqué le sénéchal de Brézé, il impose la noblesse française à la tête du duché. Le roi pense endiguer le soulèvement des nobles normands en leur donnant un chef, un *duc*, en la personne de son propre frère Charles en 1465. Mais le stratagème ne produit pas l'effet escompté et les Normands continuent de protester, ce qui entraîne une répression royale sévère. La *Charte aux Normands* est pourtant reconduite en 1467. Mais Louis XI ne compte pas garder au sein de son État un territoire qui critique autant sa politique. Aux États généraux de Tours en 1468 il fait déclarer que la province — et non le duché — de Normandie ne peut être distinguée du domaine royal. Charles renonce à son duché en échange du Roussillon et remet son anneau ducal à son frère. La date du 9 novembre 1469 marque donc l'intégration complète de la province à la couronne.

² «[...] striking effect can be gained by the breaking of some symbolic object: Friar Bacon breaking his magic glass; the shrewing Kate breaking her sister's lute; Richard II breaking his mirror in the deposition scene; Hamlet breaking the recorder. » DESSEN, Alan C., *Elizabethan Dramaturgy and the Viewer's Eye*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1977, p.80.

d'achoppement de l'intégration définitive au royaume. En effet, la monarchie n'aura de cesse de vouloir diminuer la force de la coutume de Normandie, règle de droit qui définit la nationalité normande d'une part — donc un point de droit public : l'on naît Normand avant d'être Français — et les règles de droit privé applicables aux Normands d'autre part. L'assimilation de la coutume au droit royal, règle de droit public par excellence en France — entendons par là règles de nationalité et droit criminel pour l'époque — sera la dernière étape de l'intégration définitive de la Normandie à la couronne.

Le Normandie a vécu tous les troubles des Guerres de religion, de la naissance de la Réforme dans le royaume de France aux fureurs de la Ligue, avec un point culminant lors de l'année 1562. Notre première source historique est *l'Histoire du Parlement de Normandie*, par Amable Floquet. Au travers de son travail de lecture systématique des arrêts du parlement de Normandie, l'on peut affirmer que les greffiers de cette cour sont, au XVI^e siècle, catholiques. Ainsi peut-on lire dans un premier temps, à travers les différents arrêts, décisions, enregistrements, éminemment critiques, le processus d'établissement de la Religion réformée qui apparaît en Normandie dès 1511, sous le règne de François I^{er} qui réclamait de la part du parlement la plus grande sévérité face aux religionnaires¹, mais aussi, dans un second temps, les manœuvres multiples des rois suivants et des Guise², tentant semble-t-il d'instiller la discorde dans une population rouennaise déjà fort émue et de rétablir par la force la religion catholique.

À la lecture des événements qui jalonnent l'histoire de la province et de sa capitale du début du XVI^e au milieu du XVII^e siècle, la Normandie peut aisément passer pour un pays de séditions prêts à tous les soulèvements. De plus près, on s'aperçoit que les édits royaux tendent à contrarier une organisation ancestrale, tandis que concurremment la Normandie souhaite continuer à jouir de la liberté héritée de Louis X dans la Charte aux Normands en 1315. À cause de ces particularités juridiques et constitutionnelles, l'esprit de cette province a, dans une large mesure, constitué un terreau sur lequel ont pu pousser, avec plus ou moins de facilités, les réformes juridiques et religieuses, s'accommodant, avec des réponses de Normands, des décisions royales visant à l'assimiler toujours plus profondément au reste du domaine.

¹ « Nous vous prions, et néanmoins mandons, sur tant que vous désirez nous complaire et obéir, de nous faire connaître combien vous avez à cœur de telles matières, qui sont pour l'honneur de Dieu, révérence de son église, constitutions et traditions d'icelle, que vous veuillez, de votre part, donner tel ordre, soin et regard par tout votre ressort, sur ceux qui sont entachés des dites hérésies, que vous en puissiez avoir la connaissance, pour d'iceux faire la justice, punition et correction telle, si roide et si rigoureuse, que tous autres y prennent exemple de s'abstenir d'adhérer et entrer en telle créance » (Lettre close du 24 décembre 1538, contenue aux Registres secrets du Parlement de Normandie, citée par FLOQUET, Amable, *Histoire du Parlement de Normandie*, Rouen, É. Frère, 1840, tome II, p.236). Pendant les Grands Jours de Bayeux de 1540, François I^{er} fait dire aux commissaires du Parlement « d'exterminer cette malheureuse secte luthériane » (*Idem*, Registres secrets des Grands jours de Bayeux, 1540).

² Le 28 février 1580, le duc de Mayenne vient à Rouen pour contraindre le Parlement à souscrire au formulaire de la Ligue et en jurer l'observation. S'ensuivent quelques scènes de violence au sein de cette institution, contre ceux qui ne veulent pas coopérer.

La terre des Réformes

Le XVI^e siècle est une période de grandes modifications dans les fondements de la société normande. Celle-ci repose sur un droit coutumier que le pouvoir royal veut unifier au droit de la capitale afin, d'une part, de mieux contrôler le parlement de Normandie — la cour de Rouen, constituée en 1515 en parlement, copie son fonctionnement sur celle de Paris — qui est le détenteur de cette coutume ancestrale qui régit un territoire bien plus étendu que notre Normandie actuelle¹, et d'autre part et surtout de juger en dernier ressort des cas litigieux de la province. Les profondes modifications de la société ont aussi lieu du point de vue religieux.

Réformes du droit coutumier

Pour parfaire l'annexion de la province il faut la soumettre d'une manière irrévocable et en Normandie, pays de droit coutumier, le plus sûr moyen est d'imposer un droit écrit. Dès 1454² l'entreprise de codification débute dans toute la France, mais les Normands s'opposent à ce mouvement général en présentant leur *Grand Coutumier*, traité de jurisprudence exposant les cas à partir desquels les coutumes, par ailleurs actées, peuvent être commentées, comme le texte déjà rédigé de leur Droit³. Ils échappent ainsi à la procédure. Toutefois la coutume subit dès lors, par l'intégration géographique de la province au domaine royal en 1499, une contamination par la littérature juridique du droit écrit d'inspiration romaine.

C'est de la même démarche — le refus de se soumettre au Droit et à l'autorité juridique d'un prince étranger à la province et l'affirmation d'une particularité juridique normande — que procède le refus du parlement de Rouen d'entériner l'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539. Les Normands veulent conserver leur coutume que la proximité de la capitale et du domaine royal risque de rapidement corrompre⁴. Toutefois les *Commentaires de droit civil, tant public que privé*,

¹ L'espace défini dès Henri VI comme « duchié de Normandie » devient après la reconquête « élection d'Alençon, comté du Perche, prévôté de Chaumont et accroissement de Magny, compris Pontoise » (BOÛARD, Michel DE DIR., *Histoire de la Normandie*, Toulouse, Privat, [1972] 2001, p. 267). « La Chronique de Normandie porte qu'anciennement le pays et Duché de Normandie s'étendait jusques à la ville de Dunkerque, qui est par delà Calais et Gravelines, vers la mer près le Comté de Flandres, comprenant en soi les pays et Comtés de Ponthieu, Boullenois, d'Oye, Guynes, et Therouenne. Dreux autrefois était de la Normandie, Châteauneuf en Timerais, Mortagne, Bellême, Chaumont, Magny, Pontoise, Eu : Mais maintenant pour le temporel ils ressortissent au Parlement de Paris : et pour les Tailles, Gabelles et autres telles matières (excepté Dreux et la ville de Pontoise) en la Cour des aides à Rouen : comme aussi fait Nogent le Rotrou, et l'accroissance de ladite ville de Pontoise. Or il est dit ici, Les Anciens Ressorts, afin de ne préjudicier aux droits de la Province. » (*La Coutume reformée du pays et duché de Normandie, anciens ressorts en enclaves d'iceluy. Avec les commentaires annotations, et arrests donnés sur l'interpretation d'icelle, remarqués Par M. Josias Berault, conseiller aux sieges de l'Admirauté et eaux et forests en la table de marbre du Palais à Rouën et advocat au Parlement de Normandie. Avec Un indice bien ample des matieres contenues tant ès Commentaires qu'en ladite Coutume*, À Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur ordinaire du Roy, 1612, p.5). Pour résumer l'étendue de la Normandie, sans toutefois clairement la définir, là où s'applique la coutume, les habitants sont normands.

² L'ordonnance de Montilz-les-Tours, dispose que les « coutumes, usages et styles de tous les pays [du] royaume soient rédigés et mis en écrit ».

³ La Charte aux Normands reconnaissait la validité et la compétence du Grand Coutumier — *Summa de legibus* — qui établissait les fondements du droit normand et contenait la jurisprudence.

⁴ En droit privé par exemple, notamment en matière de succession, les Normands favorisent le lignage et non l'individu. La communauté de biens dans le mariage est en conséquence rigoureusement interdite, au point que certains juristes se demandent comment régler le cas d'un Normand qui se marie en dehors de la Normandie. Du point de vue de la capacité juridique, la condition des femmes est elle-même originale. La communauté de bien est rigoureuse-

observé en pays et duché de Normandie de Terrien, lieutenant-général du bailliage de Dieppe, accusent en 1574 les lacunes de la jurisprudence normande, souvent désuète. Henri III profite des États généraux de Blois pour déclarer qu'une réforme du droit normand s'impose :

Parce que les coutumes, usages et style d'icelui ne se trouvent qu'en un livre fort ancien, composé de langages de mots peu intelligibles, étant la plupart d'iceux hors d'usage et peu ou point entendu des habitants du pays¹

Dix ans d'actualisation², de compilation des arrêts des différentes juridictions sont nécessaires pour aboutir enfin, en 1587, à une nouvelle rédaction des coutumes et usages locaux. Dès 1599 pourtant, un nouveau mouvement tend à vouloir réformer la coutume. Le parlement de Normandie parvient à réduire les modifications à de simples détails du pouvoir central, montrant par là qu'en Normandie et en droit privé, seuls les Normands légifèrent. Cette reconquête de leur Droit pourrait passer pour un dernier sursaut populaire et nationaliste des Normands, il n'en est rien. Ce refus de modifier la coutume pour l'adapter aux lois du royaume a les mêmes conséquences que la francisation des lois elle-même. Elle est une action de la seule caste des gens de robe, parfois détenteurs non-normands d'une charge vénale. Dans ces conditions, la coutume qui jusqu'alors avait été l'affaire de tout Normand capable juridiquement, « se soumet désormais à la double influence parlementaire et royale³ ». L'assimilation du Droit de la capitale sera parfaite lorsque le parlement de Normandie persistera à ne nourrir la jurisprudence que d'arrêts de règlement et sera finalement dépouillé de cette prérogative par le pouvoir royal à partir du début du XVIII^e siècle⁴.

D'Aguesseau disait qu'« un changement de religion serait peut-être plus aisé à introduire en Normandie qu'un changement de jurisprudence »⁵, et il semble au vu de l'histoire qu'il n'avait pas tout à fait tort.

ment interdite. Il n'est par ailleurs, et pendant longtemps, pas déshonorant pour une femme normande non mariée d'avoir un enfant. C'est ici un héritage des coutumes scandinaves — Guillaume le conquérant était lui-même un enfant naturel — que les spécialistes d'onomastique normande soulignent d'ailleurs par le grand nombre de noms de famille normands dérivés de prénoms féminins. De la même manière, dans un pays ouvert sur la mer où beaucoup d'hommes sont marins, il est courant qu'un enfant conçu hors mariage soit légitimé « sous le voile » longtemps après sa naissance. Enfin, et tandis que dans le reste du royaume, en pays de droit écrit ou coutumier, la veuve — ou la fille non mariée de plus de vingt-cinq ans — jouit d'une capacité juridique et d'une certaine forme de liberté, la femme normande reste toujours sous le contrôle strict d'un homme ou d'une assemblée d'hommes — père, frère, conseil de famille — quel que soit son âge ou son statut (BEAUVALET-BOUQUYRIE, Scarlett, *Être veuve sous l'Ancien régime*, Paris, Belin, 2002, p. 182-194).

¹ Cité dans Michel DE BOUARD dir., *Histoire de la Normandie*, op.cit., p. 261.

² Pierre de L'Étoile disait en effet que « les Normands ne sont pas aisés à ranger aux choses nouvelles » (L'ÉTOILE, Pierre DE, *Registre-Journal de Henri III*, année 1584, in Michaut et Poujoulat, *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, Première Partie, tome Ier, Lyon – Paris, Guyot frères, 1853, p.174).

³ M. DE BOUARD, *Histoire de la Normandie*, op.cit., p.261.

⁴ Le pouvoir royal oblige tout au long du XVII^e siècle à enregistrer les ordonnances royales et les réformes unificatrices du Droit, notamment celles de d'Aguesseau (Idem, p. 262).

⁵ AGUESSEAU, Henri François D', *Lettres inédites du chancelier d'Aguesseau*, publiées par D.B. Rives, Paris, Imprimerie Royale, tome II, 1823, p.225-226, Lettre à son fils aîné du 23 mai 1731 : « ils sont d'ailleurs accoutumés à respecter leur coutume comme l'évangile ; et un changement de religion serait peut-être plus aisé à introduire en Normandie qu'un changement de jurisprudence. La matière mérite donc d'être traitée sérieusement. ». Ces remarques n'ont cependant rien de nouveau. Jean-Papire Masson, dans la *Descriptio fluminum Galliae, qua Francia est Papii Massoni opera. Nunc primum in luce medita, Christianissimo que Regi dicata*, Parisiis [à Paris], Jacobum [Jacques] Quesnel, 1618, p.308-309 : « Postremo Aucum non longe ab Oceano adhuc Normannicum est. Cuius populos callidos, cautosque

Réformes religieuses¹

En 1530, Bucer qualifiait la Normandie de « petite Allemagne² ». C'est dire si la religion réformée séduit tôt et rapidement les Normands. Mais nulle explication plausible ne vient justifier ce mouvement qui prend position dans toute la province, que des prédicateurs genevois parcourent comme toute autre région française. Or en Normandie la Réforme est née aussi vite qu'elle semble s'être essoufflée. Apparu dans les années 1510, le protestantisme ne gagnera aucune nouvelle terre à partir de 1550. La question qui se pose est donc celle de la raison de l'implantation de la nouvelle religion en Normandie. Derrière ce mouvement se profile le désir de changement profond des mœurs de l'Église mais aussi sans doute celle d'un besoin de réorganiser la religion sur un « christocentrisme épuré de certains gestes considérés comme 'superstitieux'³ ».

La propagation rapide de la religion protestante peut s'expliquer pour beaucoup par le fort taux d'alphabétisation de la Normandie. Selon J. Bottin, sur un échantillon de 101 fermiers-laboureurs de la région de Montivilliers, cinquante savent signer de leur nom dans les quarante dernières années du XVI^e siècle⁴. Mais avant l'alphabétisation et de manière sans doute plus sûre on peut soulever que si la Réforme s'est autant et si rapidement développée en Normandie à cette époque, c'est principalement parce que le monde, et pas seulement la région, vit dans la crainte⁵. Peur de la Fin des Temps — l'année 1600 se profile à l'horizon avec toujours les mêmes angoisses millénaristes — et épidémies⁶ rappellent à chacun qu'il est mortel et peut être damné. Le protes-

esse natura cognitum est, nec subiici velle legibus aut moribus ullius gentis, et morum suorum observentissimos custodes esse ».

¹ Dans la deuxième édition de l'*Histoire de la Normandie* (*op.cit.*, p. 362) en 1987, l'auteur en charge de la rédaction du chapitre consacré aux Réformes en Normandie constatait : « L'histoire de la Réforme protestante, en Normandie, est tout entière à réviser ou à écrire. Les bons livres du passé s'appuient sur un nombre limité de sources, leur problématique est étroitement partisane. ». Les choses n'ont pas beaucoup évolué depuis et la bibliographie sur l'histoire de la Réforme normande est bien limitée. Nous nous appuyons donc ici sur la courte étude qui figure dans l'édition de M. de Bouard et sur l'ouvrage le plus récent qui traite subsidiairement de cette question, Philippe GOUJARD, *La Normandie aux XVI^e et XVII^e siècles face à l'absolutisme*, Rennes, Ouest-France université, 2002. En ce qui concerne la réforme, notre ouvrage de référence est l'*Histoire des protestants en France*, Ph. Wolff dir., Toulouse, Privat, 1977.

² Cité par Philippe Goujard, *La Normandie aux XVI^e et XVII^e siècles*, *op.cit.*, p. 109. On trouve dès 1524 dans la bibliothèque d'un chanoine décédé à Rouen les œuvres de Luther.

³ *Idem.* Dans Michel de BOUARD dir., *Histoire de la Normandie*, *op.cit.*, p. 362-363, il est expliqué à propos des mœurs de l'Église : « Abus fort évidents : trafic des indulgences, commendes scandaleuses, clercs absentéistes. En 1494, le chapitre de Rouen conjure l'archevêque Robert de Croixmare de couper court au trafic des marchands d'indulgence [...] Des trois évêques qui, de 1519 à 1551, se succèdent à Coutances, un seul, René de la Trémoille, fait apparition dans son diocèse, et ce n'est que pour un jour ! À Bayeux, Trivulce et d'Humières (1541-44) n'occupent le siège épiscopal que par procureurs. »

⁴ J. BOTTIN, « Le paysan, l'État et le seigneur en Normandie, milieu du XVI^e-milieu du XVII^e siècle », in *Génèse de l'État moderne, Prélèvement et redistribution*, Paris, 1987. J. Bottin rechigne pourtant à voir dans le développement de la religion réformée dans cette partie du pays de Caux une cause de cette alphabétisation. On peut aussi nuancer cette information. Même si nous verrons plus loin très rapidement que l'enseignement prend en Normandie dès le XIII^e siècle une importance capitale, dans les bourgs et dans les villes, les connaissances sur cet enseignement dans les campagnes et surtout dans les populations paysannes restent lacunaires. On peut donc affirmer que si ces hommes ont appris à écrire leur nom, ils ne savent pas obligatoirement lire, de même qu'on peut remarquer ici qu'il s'agit de registres signés par des hommes, et que Bottin ne donne pas de chiffres sur l'écriture féminine, ce qui peut nous laisser penser qu'ils sont nuls ou proches du nul.

⁵ La Réforme participe alors à ce que Denis Crouzet nomme le « désangoissement » du monde, CROUZET, Denis, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion vers 1525-vers1610*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p.666.

⁶ « La Muse normande de David Ferrand traduit la crainte de la peste, crainte qui se retrouve dans de nombreux témoignages échelonnés de 1500 à 1650. En l'absence de registres paroissiaux, l'étude démographique de la Normandie au XVI^e siècle est tributaire de ces indications qualitatives, dispersées et plus sensibles au spectaculaire qu'au familial, à

tantisme apporte aux hommes du XVI^e siècle, s'ils sont élus bien sûr, la quiétude de la certitude du Salut.

Les années 1550 marquent le déclin de la Réforme en Normandie. En effet, tant qu'il s'agit de dénoncer les abus de l'Église, aucun fait particulièrement violent — quelques cas isolés à Rouen tout de même, nous le verrons — ne se produit et la religion réformée se développe dans un calme tout normand. C'est bien plutôt l'affirmation de la dogmatique réformée — négation de la transsubstantiation, rejet du culte des saints et de la Vierge, etc. — qui va confronter les deux camps à un choix et les faire entrer dans la lutte prédicatrice ouverte et armée.

Géographiquement toutefois, si les différentes régions de Normandie connaissent l'éclosion du protestantisme¹, elles ne ressentent pas la Réforme de la même manière. C'est en effet à Rouen que l'on brûle, dès 1526 un Luthérien venu évangéliser les Normands, ou qu'en 1528 on perce au fer rouge la langue de Pierre Bar qui avait blasphémé contre la Vierge. C'est encore à Rouen qu'en 1545 ont lieu les premiers gestes iconoclastes de Normandie. Mais face aux débordements de la capitale de la province et bien plus éloigné de Paris et du pouvoir royal que Rouen, Caen, auquel on ne donne pas la même importance qualitative, malgré son statut de ville universitaire, joue la tolérance. Ainsi les deux religions y cohabitent plus facilement, sans heurts particuliers pour la simple raison que ce sont principalement les notables qui se convertissent :

De 1563 à 1568, sur la base de 375 baptêmes par an, on peut évaluer à 12.500 le nombre des réformés, dans la seule ville de Caen, parmi lesquels : quatre échevins de la ville (sur six) ; dix conseillers du présidial, dont François Malherbe, sieur d'Igny, père du poète ; des avocats, des officiers de finances, des principaux et des régents de collège, des imprimeurs [...] ils étaient les maîtres absolus de la ville².

C'est après Vassy, en 1562, que la situation se détériore réellement en Normandie : les Protestants prennent le pouvoir à Dieppe, Rouen, Le Havre, Caen, Falaise, Bayeux, Vire, Coutances, Saint-Lô et Carentan : en résumé toutes les grandes villes normandes se sont ralliées à la cause réformée. Rouen est défendu par Montgomery quand Catherine de Médicis et Charles IX assistent, depuis le camp stationné à proximité de la ville assiégée, à sa reconquête, en octobre 1562. La ville est ensuite mise à sac pendant huit jours par les armées royales, mais Montgomery, lui, est parvenu à s'échapper. Parallèlement Coligny occupe la Basse-Normandie. Cette situation bloquée précipite la signature en 1563 de l'édit d'Amboise qui permet aux protestants de vivre

la mort qu'à la vie », En 1499, les échevins de la ville de Caen doivent acquérir un terrain pour en faire un cimetière, en 1521 Bayeux est ravagé par le peste. (Michel DE BOÛARD dir., *Histoire de la Normandie, op.cit.*, p. 320-321.)

¹ « Le protestantisme s'est installé dans la province à partir de trois foyers principaux : la ville et le duché d'Alençon, apanage de Marguerite de Navarre, sœur de François I^{er}, dont on connaît les sentiments évangéliques, la ville de Rouen et l'ensemble portuaire de Haute-Normandie (Dieppe, Le Havre) ainsi que l'arrière-plan manufacturier, autour de Luneray, et, enfin, l'université de Caen. » (DAIREAUX, Luc, « De la paix à la coexistence : la mise en œuvre de l'édit de Nantes en Normandie au début du XVII^e siècle », *Archiv für Reformationsgeschichte / Archive for Reformation History*, tome 97, 2006, p.211-248, p.214) Nous remercions Paul-Alexis Mellet d'avoir attiré notre attention sur les travaux de Luc Daireaux.

² M. DE BOÛARD dir, *Histoire de la Normandie, op.cit.*, p.364.

au grand jour leur foi. Mais après ce calme relatif chèrement reconquis, Rouen devient une place d'intolérance.

Le massacre de la Saint-Barthélemy n'aura pas en Normandie les conséquences qu'il aura à Paris. Seul Rouen est véritablement touché, connaissant au mois de septembre 1572 quatre jours ininterrompus d'assassinats. On ne dénombre toutefois officiellement *que* cinq-cents protestants morts, et la vindicte des Catholiques normands a la particularité de ne pas s'être tournée vers les notables, enfuis ou protégés, mais vers le peuple. Le massacre encourage cependant le mouvement de recul de la religion qui avait commencé quelques années plus tôt. Caen, avec une politique de tolérance qui accentue moins le reflux de l'évangélisme, devient pour les protestants la capitale du mouvement en Normandie. Rouen au contraire voit un déclin brutal de la religion réformée — et un retour à un calme menaçant — parallèle à l'évolution générale qui touche les villes du Nord : le protestantisme se déplace vers le Sud-est.

Parallèlement, la réforme catholique commence à s'installer par le biais de conciles provinciaux qui introduisent en France l'esprit du concile de Trente. Celui de la province ecclésiastique de Normandie a lieu en 1581, dirigé par l'évêque d'Évreux, assisté de celui de Lisieux. Les autres prélats — l'archevêque de Rouen notamment — y font de la figuration. Le concile publie un ensemble de textes qui favoriseront le développement de la Réforme catholique en Normandie, mais les effets ne s'en feront sentir qu'au début du XVII^e siècle.

La Ligue

La mort du duc d'Alençon en juin 1584 ramène dans le parti catholique les appréhensions des années précédentes. L'héritier du trône est désormais un Huguenot, qui plus est relaps. Rouen ne rejoint toutefois le parti de la Ligue que tardivement, en 1577. Encore le ralliement des instances dirigeantes et parlementaires rouennaises est-il généralement forcé. Les thèmes de prédilection de la propagande ligueuse normande ne sont pas les mêmes qu'à Paris : à Rouen on favorise la « peur de l'Anglaise », géographiquement si proche, en rappelant les cas des Catholiques anglais persécutés par Élisabeth. Cette propagande touche d'autant plus la ville que de nombreux Anglais y ont trouvé refuge et que la ville est devenue après Anvers le principal pôle d'édition d'ouvrages catholiques destinés à l'Angleterre.

Rouen passe à la réelle dissidence en 1588 après l'assassinat du duc de Guise¹. Les autorités avaient jusque là été prudentes en maintenant la ville dans le camp du roi². On invite d'ailleurs

¹ C'est surtout le critère économique qui a été décisif pour Rouen : dans la mesure où Paris et le Havre ralliaient la Ligue, si Rouen voulait continuer les échanges avec les deux villes, il lui fallait choisir cette solution.

² Au parlement de Rouen notamment on balançait entre loyalisme et Ligue. Les anciens conseillers étaient majoritairement Guisards, tandis que les plus jeunes penchaient vers le parti du roi. Pour ces derniers en effet le seul moyen de maintenir l'ordre — et accessoirement leurs offices — était d'accéder aux ordres royaux. C'est pourquoi quand l'édit de Blois d'avril 1589, qui ordonne aux parlements de quitter les villes factieuses, est promulgué, 33 parlementaires

le monarque et le 13 juin, Henri III entre dans Rouen. C'est là qu'il négocie avec les Ligueurs les édits de juillet promettant l'amnistie aux participants de la journée parisienne des Barricades, ainsi que l'exclusion définitive d'Henri de Navarre de la succession au trône de France. Le 21 juillet le roi part de Rouen pour rejoindre Paris. Il meurt douze jours plus tard.

Alors que la Basse-Normandie avait accueilli avec des feux de joie l'avènement en 1589 et les victoires du nouveau roi Henri IV¹, ce dernier, après avoir conclu une alliance avec la reine d'Angleterre, sera contraint en 1591 de marcher sur Rouen, ligueur et barricadé, pour bientôt l'assiéger et tenter de le conquérir. La Haute-Normandie plus que Paris devient alors le théâtre des opérations militaires de la dernière Guerre de religion. Après près de trois années de rebondissements à ce siège chaotique², la conversion du roi, à laquelle contribue l'évêque d'Évreux, doit faire tomber les derniers obstacles et le rendre maître de la ville : il n'en est rien et Henri IV doit se résoudre à l'acheter, en promettant, entre autre, l'amnistie aux Ligueurs. Le pouvoir du parlement est par ailleurs diminué et s'il enregistre l'édit de Nantes, qui est appliqué, il refuse d'en entériner les articles secrets et autorise ainsi une liberté d'interprétation de la loi dans son territoire de compétence et dans les cours de bailliages qui en appellent devant lui.

Enfin, tout au long du XVII^e siècle, le parlement de Normandie, cour souveraine, subira comme acteur de premier plan les brimades des rois Bourbon et de leurs ministres, refusant souvent d'enregistrer des édits fiscaux néfastes à une province exsangue. C'est dans cette vague d'oppressions et d'humiliations alternées que s'effectuera la mutation d'une société dont les fondements remontent au Haut Moyen-Âge et aux premiers ducs. C'est dans ces circonstances que se développera aussi une activité dramatique et dramaturgique nouvelle, héritière et parallèle de pratiques déjà existantes.

Questions de méthode

Remarques préliminaires : constitution du corpus

Notre recherche initiale devait porter sur la tragédie provinciale en langue française et dans les provinces de langue française, à travers son édition, sa dramaturgie et sa représentation. Cependant très vite la tâche s'est révélée ardue, la liste des ces œuvres ne cessant de s'allonger. Rouen, Caen — à moindre échelle —, Chambéry, Limoges, Nancy, Niort, Orléans, Pontoise,

partent pour Caen — qui maintient toujours le calme qui avait caractérisé sa population pendant les premières guerres civiles —, 27 demeurent à Rouen, tandis que 23 autres regagnent prudemment leurs terres. (Ph. GOUJARD, *La Normandie aux XVI^e et XVII^e siècles*, op.cit., p. 148).

¹ La haute noblesse de Normandie le soutient et le reconnaît comme souverain légitime dès la mort d'Henri III.

² Le chaos et le danger mortel se trouvent des deux côtés des murailles. Rouen dont la population a augmenté avec l'arrivée de réfugiés des campagnes ne peut nourrir toute cette population. A l'extérieur, Henri IV doit essayer l'arrivée du duc de Parme et lever le siège.

Reims, Tours, Lyon, Toulouse, Poitiers, Bordeaux, Pont-à-Mousson, Troyes, Genève, Amsterdam même et la Nouvelle France : une large tradition éditoriale de théâtre de langue française prend racine dans ces grandes villes et régions et constitue, l'on s'en doute, la majeure partie de la production dramatique francophone de l'époque. Devant le nombre grandissant d'œuvres d'un corpus alors en constitution, nous nous sommes résignée à le limiter au centre dramatique et éditorial manifestement le plus florissant de l'époque, la ville de Rouen, et dans un souci de cohérence régionale, nous nous sommes penchée sur les rares impressions théâtrales caennaises.

Le cas de Pontoise se révélait cependant problématique. Les œuvres de Pierre Thierry de Mont-Justin y paraissent en 1601¹. Or Pontoise, aujourd'hui située dans la région Île-de-France, appartient au XVI^e et au XVII^e siècles à la généralité de Rouen. Les deux pièces de Thierry appartiennent-elles alors au théâtre normand que nous avons circonscrit ? Notre choix de les évincer du corpus se justifie par le Droit normand : puisque l'obéissance à la coutume de Normandie fait le Normand, nous avons laissé de côté ces ouvrages car Pontoise, bien que payant les impôts en Normandie, répond alors à la coutume de Paris². D'autres œuvres prétendument imprimées à Rouen paraissent. C'est le cas de la *Comédie du Pape Malade*³ et de deux tragédies de l'huitois Denis Coppée⁴. Cependant ces trois textes dont nous parlerons dans le cadre de l'étude sont, manifestement, des supercheries. Elles sont aussi évincées de notre corpus. Nous avons aussi choisi de privilégier l'étude des œuvres par le biais de l'imprimerie et de la librairie normande, afin d'établir, s'il en était besoin⁵, l'importance des métiers du livre dans les capitales normandes et de proposer que si les ouvrages y paraissent, c'est qu'ils y ont été joués. De manière fort arbitraire, nous ne traitons donc que des œuvres qui paraissaient en édition princeps en Normandie. Si d'autres œuvres que nous savons pertinemment normandes, comme la *Tragédie française à huit personnages* de Jean Bretog⁶, puisque l'auteur se dit originaire de Saint-Sauveur-de-Dives⁷ ou *La Tragédie de l'odieux et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn* de Thomas Le Coq, curé de

¹ Pierre THIERRY DE MONT-JUSTIN, *David Persécuté et Coriolanus* in *Les Œuvres premières du Sieur de Mont-Justin*, Pontoise, s.n., 1601.

² C'est pour cette même raison que nous avons évincé de notre recherche historiographique les quelques événements qui se produisent dans cette ville et dans ses alentours.

³ *Comédie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaints sont au vif exprimées, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses supposts pour maintenir son siège apostatique et empêcher le cours de l'Évangile sont cathégoriquement découvertes, traduite de vulgaire arabe en bon romman et intelligible, par Thrasibule Phénice*, Rouen, s.n., 1561.

⁴ COPPÉE, Denis, *L'Execrable Assassinat Perpetré Par Les Janissaires En La personne du Sultan Osman Empereur De Constantinople. Avec La Mort De Ses Plus Favorits*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1623 ; *Portraits de la fidélité de Manus Curtius, chevalier romain*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1624.

⁵ Le travail fondamental de Jean-Dominique Mellot, *L'Édition rouennaise et ses marchés (vers 1600-vers 1730). Dynamisme provincial et centralisme parisien*, Paris, École des Chartes, 1998, s'en était chargé bien avant nous. Nous en tirons la plupart de nos informations sur les métiers du livre rouennais et en sommes particulièrement redevables.

⁶ BRETOG, Jean, *Tragédie française, à huit personnages, traictant de l'amour d'un serviteur envers sa maîtresse et de tout ce qui en advint*, composée par M. Jean Bretog, de S. Sauveur de Dyve, Lyon, Nicolas Grandon, 1571.

⁷ Voir l'introduction à ce texte dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Christian BIET dir., Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006, p.2-9.

Falaise¹, n'ont jamais été imprimées en Normandie, elles sont exclues de notre corpus. Les premières œuvres de Pierre Corneille, parues d'abord à Paris, subissent ce même sort.

La multiplication des œuvres produites à Rouen et à Caen, lieux d'édition désormais choisis comme cadres de notre étude, nous a conduite aussi à une constatation : il était incohérent de ne traiter que de la tragédie tant la production normande comporte d'appellations diverses. Comédie, histoire tragédienne, tragi-pastorale, pastorale, bergerie, bergerie funèbre, farce, discours, débat, dialogue... paraissent à Rouen et y sont sans doute joués. Nous nous sommes intéressée à toute la production dramatique rouennaise, en la considérant comme un tout représentable, et avons notamment systématiquement répertorié les œuvres publiées en éditions princeps à Rouen et Caen, afin d'obtenir un éventail de ces œuvres dramatiques parfois écrites, toujours publiées et sans doute jouées en Normandie. Aussi, notre démonstration scénographique pour les tragédies ne pouvait-elle se passer de l'étude des textes, des gravures et des frontispices d'autres œuvres qui ont su, croyons-nous, éclairer d'un autre jour nos propositions, encore balbutiantes, quant aux modalités de la représentation rouennaise et normande.

Ces propositions étayées par notre étude des textes ont par ailleurs engendré la frustration de ne pouvoir se vérifier dans les faits, par le biais de témoignages d'hommes du temps. Cette frustration s'est accrue lorsqu'il s'est agi d'entreprendre des recherches afin de préciser les fonctions et origines des auteurs des œuvres du corpus. Trop rarement, ces indications sont présentes ou inventables, au sens juridique du terme. L'on ne sait en effet, à de rares exceptions près, rien des poètes, ni des étapes de leur vie ou de leur carrière théâtrale. Quelques indices toutefois transparaissent dans les textes ou plutôt les paratextes, où les allégeances dont ils témoignent auprès d'illustres dédicataires de leurs œuvres ou les amitiés affirmées par la composition d'œuvres liminaires nous laissent parfois entendre leur métier, leur religion et leur habitude de la composition poétique ou dramatique.

Le choix d'étudier les tragédies plutôt que les autres genres ayant paru en Normandie se justifie par plusieurs raisons. Tout d'abord, nous souhaitons nous pencher sur ces textes de facture tragique avant que des règles de composition dramatique ne viennent entâcher la veine des auteurs. Or ces questionnements ne valent, en majeure partie, que pour la tragédie. En outre, dans le prolongement des Guerres de religion, il nous semblait plus évident de traiter du théâtre qui pouvait transposer sur scène les hésitations, les errements, la dislocation des liens entre les hommes. Il s'agissait dès lors de chercher comment les dramaturges de l'après-guerre — ou même des entre-deux-guerres — pouvaient réfléchir et donner à leur public un sujet de réflexion sur la condition de survivant de ces périodes troublées.

¹ LE COQ, Thomas, *Tragédie représentant l'odieux et sanglans meurtre commid par le maudit Caien à l'encontre de son frère Abel*, Paris, Bonfons, 1580, paru en édition moderne sous le titre de *Tragédie de Caïn*, éd. Par Prosper Blanchemain, Rouen, H. Boissel, Société des Bibliophiles normands, 1879 et dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, volume 2 (1579-1582), Florence – Paris, Olschki – PUF, 2000.

Délimiter la période d'étude a été un travail plus délicat. Nous avons choisi de commencer l'étude des œuvres avec *les Théâtres de Gaillon à la Reine*, parus en 1566¹, ouvrage éminemment politique qui conclut et commente la première Guerre de religion dans une vision encomiastique, en offrant ponctuellement à la cour en voyage en Normandie, un spectacle dramatique sur plusieurs journées, dans le cadre du palais archiépiscopal de Gaillon. C'est pour sa mise en scène dans ce cadre éminent que l'œuvre a été composée, et nous devons reconnaître qu'ici nous avons donc affaire à une forme de dramaturgie scénique, ce qui peut avoir son importance pour les premiers textes envisagés dans le cadre de cette étude. C'est d'ailleurs parce que *Les Théâtres de Gaillon* forment un tout réalisé en une seule succession de séances, et que les textes nous paraissent *a priori* indissociables les uns des autres que nous avons pris le parti d'étudier l'intégralité du recueil de Filleul.

Après ce premier ouvrage isolé dans le temps, et pour lequel d'ailleurs on est absolument sûr des conditions de la représentation, la majeure partie de notre travail porte sur les œuvres parues à Rouen ou Caen après la fin des Guerres de religion et jusqu'à la prise de pouvoir personnel de Louis XIII, pour lesquelles le flou historique domine. C'est pourtant, à la fois d'un point de vue quantitatif que d'un point de vue qualitatif que les œuvres de ces périodes successives doivent être interrogées. Dans cet intervalle paraissent en effet le plus grand nombre de textes normands qui vont jouer sur les prohibitions contenues dans l'édit de Nantes et interroger sur le sort des vainqueurs, des vaincus, des témoins, des victimes et des anciens bourreaux.

Il nous a semblé pourtant nécessaire de prolonger notre travail bien après la date de 1617, marquée par la mort des Concini et entérinant le pouvoir du jeune roi Louis XIII. Nous avons cru nécessaire de pousser notre étude jusqu'à un dernier texte, *Rosimonde ou la parricide puni*, paru à Rouen en 1640² et qui, à notre connaissance, est la dernière tragédie exclusivement normande à paraître en Normandie, d'une part, et d'autre part à jouer encore du dispositif scénique que nous évoquions plus tôt.

Par ailleurs cette date tardive a un autre intérêt. En effet, après la grande période de floraison du théâtre normand, il nous paraissait utile d'observer aussi les raisons de son essoufflement et de sa disparition, sous l'emprise d'une nouvelle poétique, d'une nouvelle langue, françaises et non plus normandes et surtout courtisanes, dès le milieu des années 1620, sous le poids de la mise en place de la langue malherbienne, d'une part et dans un premier temps, et de la révélation absolutiste de la nécessité de composer la tragédie selon des règles, donc les premières volontés normatives de l'Académie créée par Richelieu, d'autre part et dans un second temps. Dans la période d'étude ainsi définie, un corpus de quarante-cinq textes tragiques parus en Normandie en édition princeps s'est ainsi détaché.

¹ FILLEUL, Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon. À la Royne*, Rouen, Georges Loyselet, 1566.

² Anon., *Rosimonde ou le parricide puny. Tragédie*, Rouen, Louis Oursel, 1640.

Enfin, afin de définir l'horizon d'attente des publics de lecteurs et de spectateurs normands, il nous semblait évident que nous devions nous pencher sur l'intégralité des œuvres malgré tout parues en Normandie dans notre période d'étude, sans toutefois toutes les étudier. C'est là qu'intervient une distinction nécessaire de vocabulaire que nous emploierons dans la suite de ce travail. Nous appelons œuvres « normandes » celles parues en édition princeps à Rouen ou à Caen, mais déclarons « horsaines » celles qui ont connu les honneurs d'une édition extérieure à la Normandie avant de paraître enfin à Rouen ou Caen. Le terme « horsain¹ » désigne, en dialecte normand, l'étranger, celui qui ne répond pas du Droit normand, celui qui est né en dehors de la Normandie, et parfois, pour les cas nationalistes les plus sévères, le Normand né dans une autre ville.

Organisation de l'étude

Notre travail a d'abord été un travail d'historiographe. En effet, si certaines œuvres de notre corpus ont déjà été étudiées, elles l'ont été au sein de considérations générales sur un sujet particulier — la violence sur le tréteau, le passage du mystère à la tragédie, le caractère « shakespearien » des œuvres, la vengeance, la question d'actualité — mais jamais en tant que corpus *national*, en provenance d'une région ou d'un lieu donné. Aussi, c'est à la région normande et à son histoire qu'il a fallu nous confronter, afin de mettre en évidence le terreau dans lequel se sont enracinées nos œuvres et à partir duquel les auteurs les ont composées.

Notre étude, qui se veut à la fois historique, dramaturgique et scénographique, se heurte à un problème majeur : on ne dispose pas pour les œuvres étudiées de traces de représentations dramatiques de tragédies en Normandie à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle. Si l'historiographie de la période se révèle suffisamment aisée pour retracer les événements politiques, judiciaires, législatifs, sociaux et religieux qui la caractérisent, rien ne vient concrétiser une histoire positiviste du théâtre et de sa représentation dans la province pendant ces événements, si ce n'est le nombre impressionnant d'œuvres dramatiques produites alors. Il faut alors interroger le principe de répétition scénographique des œuvres, qui mettent en avant des dispositifs déjà mis en lumière pour les représentations parisiennes de l'Hôtel de Bourgogne grâce au *Mémoire de Mahe-lot* et des décorateurs qui lui succédèrent et perpétuèrent son registre des décorations et des accessoires nécessaires aux pièces joués dans cette maison — sans toutefois oublier que la compilation des décors nécessaires à l'Hôtel de Bourgogne ne semble démarrer que dans les années 1630, soit plus de trente ans après le commencement de notre période d'étude. Or cette répétition normande institue un principe de genericité des œuvres et d'écriture, ou d'une dramaturgie en série, que les auteurs ont su exploiter, en y mêlant les décors induits mais aussi la cruauté qui, souvent, s'y greffe. Une constatation s'impose alors : nous n'avons pas affaire à la mise en place d'un genre

¹ Horsain : n.m. XIII^e siècle. Dérivé de *hors* sur le modèle de *forain*. En Normandie, nom donné à toute personne étrangère au pays. (*Dictionnaire de l'Académie française*, neuvième édition, 2000, tome 2). Le terme se prononce « orzin ».

particulier — la tragédie dite « de la cruauté » — et à sa représentation dans une province particulière, la Normandie, à l'issue d'une période troublée, mais bien plutôt à une genericité inhérente à une époque dans laquelle les œuvres prennent place et vie : celle des temps encore troublés qui succèdent aux Guerres de religion.

Il s'agit donc, dans notre démarche, de mettre en évidence des faits qui permettent d'attester, en constituant un faisceau de présomptions, la réalité des représentations normandes au sein de l'époque étudiée. Ce sont les *traces*¹ que constituent ce matériau de recherche qu'il faut alors mettre en évidence pour redessiner sinon une histoire du théâtre en Normandie au commencement du XVII^e siècle, du moins une reconstruction de la tragédie et de sa morphologie, qui s'y développent et s'y jouent sans doute.

Du fait de l'ignorance relative en ce qui concerne l'histoire du théâtre en Normandie avant notre époque et afin de circonscrire les données et l'ère dramaturgique où naissent nos tragédies, nous consacrons un long prologue aux informations que nous avons pu trouver sur le théâtre et l'histoire de la représentation normands jusqu'aux XVI^e et XVII^e siècles. Cependant, nous avons opéré avec beaucoup de précautions. En effet, les quelques traces conservées le sont dans des archives que notre ignorance en paléographie ne nous permettait pas d'aborder directement. Aussi avons-nous dû nous rabattre sur les études qui ont, avant nous, touché ces pièces. Si leur utilisation par des chercheurs contemporains, comme Jelle Koopmans ou Estelle Doudet, permet une certaine sécurité scientifique, leur citation dans des ouvrages d'érudits du XIX^e siècle, et le jeu de réécriture et d'interprétation, voire d'extrapolation, parfois opéré par de zélés découvreurs nous a contrainte à la plus grande précaution dans l'utilisation de ces sources. Aussi, c'est avec beaucoup de circonspection que nous citons, tant dans notre chapitre préliminaire que dans nos rapports historiographiques que nous détaillons plus loin, les auteurs du XIX^e siècle appartenant à une société d'érudits normands, comme Amable Floquet, Edouard Gosselin, Pierre Le Verdier ou les Robillard de Beaurepaire, pour n'évoquer ici que nos plus récurrentes sources.

Une première partie sera consacrée à la découverte du corpus. Constitué par un théâtre d'édition, faute de preuves suffisantes de représentation, mettant en jeu de nombreux acteurs des cercles de sociabilité normands, nous établissons son importance quantitative au regard de la production dramatique tragique française de l'époque. Nous nous pencherons ensuite sur les questions esthétiques présentes dans ce corpus. Après un bref rappel de la théorie de la composition d'un texte de théâtre dont ont pu avoir connaissance les auteurs qui se sont penchés sur l'art de composer des tragédies, même si Sorel semble leur renier cette connaissance², nous verrons dans quelle mesure ce théâtre normand demeure dans sa plus grande partie le théâtre d'une pratique scénographique qui transparaît dans les œuvres mêmes. Nous établirons ensuite comment ces lieux qui se

¹ GUINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, Collection Nouvelle bibliothèque scientifique, 1989, notamment l'article « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice » [*Le Débat*, Paris, Gallimard, novembre 1980].

² Voir notre exergue de l'introduction, p.9.

dessinent à travers les œuvres permettent la représentation d'une violence, parfois exacerbée, sur la scène et tenterons de mettre en évidence les raisons de cette violence. Nous observerons aussi comment, le siècle avançant et les mœurs se polissant, la représentation de la violence s'estompe peu à peu — mais pas systématiquement toutefois — dans l'établissement d'un État centralisé qui observe la province et la contrôle.

Les trois dernières parties serviront successivement à étayer notre propos précédent. L'observation du corpus a en effet permis de déterminer trois grandes périodes de composition dramatique des XVI^e et XVII^e siècle qui correspondent elles-mêmes à trois grandes périodes historiques. La crise morale et politique des années 1560 à 1594, les années 1595 à 1610, où le pouvoir bourbonnien est *a priori* installé et accepté et où règne l'illusion d'une concorde civile et religieuse et, enfin, les années 1610-1640 où la province de Normandie et les théâtres qui s'y écrivent, y paraissent et s'y jouent sans doute sont confrontés à la montée du pouvoir absolutiste contre lequel ils ne peuvent se dresser.

Au sein de chacune de ces parties, nous avons choisi de restituer brièvement l'histoire, ou plutôt l'historiographie de la province dans le royaume de France à travers les ouvrages rédigés par les hommes du temps. À la suite de la description des faits qui jalonnent les périodes d'études définies, nous étudions les tragédies qui paraissent pendant ces intervalles. Ce plan n'a toutefois pas pu être exactement respecté pour la troisième partie, 1595-1610. En effet, en raison du grand nombre de textes parus alors, il nous a semblé plus cohérent, pour des raisons de lisibilité, de traiter les tragédies en fonction de leur sujet : dans un premier temps les œuvres à sujets religieux, bibliques ou hagiographiques, dans un second temps les tragédies à sujets mythologiques et antiques, enfin les tragédies à sujets modernes, d'histoire récente ou d'invention ou d'inspiration romanesque.

La quatrième partie qui regroupe l'étude des textes parus entre 1611 et 1640 se découpe en deux chapitres définis à partir des événements marquants qui ponctuent le règne de Louis XIII. Le chapitre 8 traite des œuvres parues jusqu'en 1617, année de l'assassinat de Concini et de l'exécution de sa veuve. Elle se clôt par l'étude des deux textes rouennais d'actualité traitant de ces événements, *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* et *La Magicienne étrangère*. La dernière période (1618-1640) est marquée par des faits historiques qui entament encore l'indépendance de la province normande sous l'effet des efforts centralisateurs parisiens de la politique bourbonnienne. Le neuvième et dernier chapitre de notre étude s'intéressera à la modification de l'horizon d'attente des publics rouennais confortée par la disparition progressive de la dramaturgie des textes paraissant à Rouen, où un corpus parisien de seconde main prend de plus en plus de place dans les travaux d'édition. La période, marquée en outre par la publication à Rouen du quatrième volume du *Théâtre* d'Alexandre Hardy, signe en effet le déclin de ce genre passé de mode qu'est la tragédie irrégulière, progressivement supplanté par l'importance grandissante

d'œuvres dénommées « tragi-comédies », parallèlement à l'éclosion de la doctrine qui sera dite « classique ».

Tous les textes de notre corpus ne sont cependant pas traités avec la même volonté : nous avons par exemple choisi d'étudier comme un ensemble les œuvres d'inspiration véto-testamentaire de ce que H.C. Lancaster nomme le « groupe de Rouen¹ ». La brièveté de ces textes d'une part et, malheureusement, leur composition parfois aléatoire nous ont conduite à ne pas leur consacrer autant de place qu'à des œuvres plus élaborées d'un Nicolas Chrestien des Croix ou d'un Pierre Troterel, par exemple. De même, en raison de leur traitement d'un sujet identique dans deux histoires différentes, nous avons décidé d'étudier les pièces de Pierre Mainfray en un bloc. Leur période d'édition s'y prêtait par ailleurs.

On nous reprochera sans doute le manque d'équilibre de notre ouvrage. La présentation de l'histoire du théâtre et des représentations de la Normandie, parce qu'elle nous semblait nécessaire et qu'elle s'étend sur une longue période et de nombreux sujets, a pris une place extrêmement importante dans notre travail. La première partie, dans laquelle nous développons les caractéristiques de l'édition dramatique en Normandie, puis des éléments que nous avons distingué qui se détachent de la scénographie des œuvres, est elle-même particulièrement longue. En revanche, les trois dernières parties, qui ne servent que d'illustration à notre recherche scénographique, sont plus courtes, même si elles traitent ensemble de l'historiographie et des textes des tragédies de notre corpus. Pour éviter les redites, nous nous sommes concentrée sur la scénographie qui était notre objet particulier, en nous penchant sur les projets dramaturgiques des auteurs lorsqu'ils nous semblaient particulièrement signifiant. En outre, notre étude reprend dans une large mesure, des textes qui ont déjà été étudiés dans des travaux récents et, souvent, extrêmement concluants. Tout en ajoutant nos propres remarques à celles de nos prédécesseurs, nous n'avons pas voulu alourdir un mémoire déjà particulièrement long, et renvoyons, dans la mesure du possible, à ces études.

La question de la scénographie et de la performance, c'est-à-dire la manière dont les corps des acteurs, leur voix, au cours d'une séance, se meuvent et se perçoivent dans un lieu donné — la salle de spectacle de cette fin du XVI^e et de ce début du XVII^e siècle — ne peut être résolue. En effet, trop peu d'indices, au sein des archives, des témoignages du temps, nous permettent de mettre en évidence un systématisme de la scénographie ou du jeu de l'acteur dans l'ensemble sériel que composent les pièces imprimées en Normandie au cours de ces quelques décennies. Il nous est donc impossible d'écrire sans faire état de quelques conjectures, plutôt que de certitudes. On nous le reprochera sans doute : il est vrai que notre démarche est une démarche inductive, dans laquelle en partant de la collection de faits singuliers et de traces, au sein de chaque œuvre, nous avons tenté, non de généraliser, mais de mettre en évidence leurs similitudes ou leurs dissem-

¹ LANCASTER, H.C., *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century. Part I: the Pre-classical period 1610-1634*, vol.1, Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Press/PUF, 1929, p.74.

blances, d'autant plus éloquentes, dans le cadre d'une représentation théâtrale, du point de vue générique, d'une part, et d'un point de vue scénographique de l'autre.

Notre principal souci est aussi de nous détacher du principe de précaution et des stratégies d'évitement, de dénigrement et de résistance de la recherche quant à ces textes normands, dont la cruauté ou la rudesse prétendue ont pu rebuter les chercheurs du commencement du XX^e siècle qui s'étaient brièvement penchés sur leur étude, afin de les réinclure dans l'histoire du théâtre.

PROLOGUE.
 POUR UNE HISTOIRE DE LA REPRÉSENTATION NORMANDE
 (XII^e SIÈCLE – DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE)

Avant de nous intéresser au sujet de notre recherche, c'est-à-dire la dramaturgie de la violence et sa scénographie dans la tragédie normande du premier XVII^e siècle, il convient d'établir une histoire, sinon une historiographie, des événements théâtraux ou assimilables à du théâtre advenus dans la province normande avant notre période puis concurremment à la naissance du genre tragique chez les auteurs, les imprimeurs et les acteurs en Normandie. Ce souci répond à deux considérations. La première est que la tragédie, fût-elle cruelle, n'a pas surgi subitement du néant en Normandie. Elle est vraisemblablement le résultat d'une évolution des pratiques de la performance. Nous serons donc amenée à mettre en évidence le caractère parallèle de ces pratiques — urbaines, rurales ou curiales, profanes ou religieuses — avec la naissance et le développement du genre tragique à Rouen et dans le reste de la province. La seconde considération découle de la précédente : s'il y a évolution, même si elle se traduit par un parallélisme et une coexistence pacifique, il est raisonnable d'imaginer que les formes préexistantes à ce que les auteurs publiés en Normandie nommeront synchroniquement la « tragédie » dès les années 1560¹ ont reçu et ont dispensé esthétiquement, scénographiquement, du point de vue des sources même, pourquoi pas, une influence sur les modalités de la représentation normande en majorité urbaine et rouennaise.

Par souci d'exhaustivité, nous avons choisi de présenter ces indices et ces traces sous forme de listes commentées. Toutefois, plutôt que de nous pencher sur la question du lieu des représentations, malgré la pertinence de ce choix dans une étude portant sur la scénographie, nous nous sommes intéressée dans la mesure du possible aux personnes ou aux institutions responsables de ces événements : les organisateurs des manifestations et, plus rarement, lorsque ces indications ont survécu au temps, sur les manifestants-performeurs eux-mêmes.

Se pose d'abord la question des représentations des mystères, commandées par les autorités ecclésiastiques ou par les autorités municipales. Événements urbains, événements religieux, les mystères ponctuent la vie et les chroniques normandes, et soulèvent la question des modalités et

¹ 1566 est la date de la représentation et de la première tragédie normande, *Lucrèce* de Nicolas Filleul.

des lieux de leur représentation. Cette question du lieu — église, couvent, cimetière, place publique — est d'importance. Dans le cadre d'un théâtre religieux, nous nous référerons aussi aux représentations de collège, nombreuses dans toute la Normandie¹.

L'on envisagera ensuite brièvement l'événement urbain et social récurrent que sont les entrées royales ou princières commanditées par les conseils de ville. Les faits advenus lors de ces cérémonies sont relativement bien documentés, bien qu'aucune déclaration personnelle d'un témoin du déroulement des festivités ne nous soit parvenue. On doit en effet utiliser comme seules sources de ces entrées royales ou princières les récits, publiés en leur temps par des imprimeurs du cru, du déroulement et de la composition des cortèges. Aussi, convient-il sans doute de prendre les informations que contiennent ces ouvrages avec quelques précautions, puisqu'ils ont une valeur encomiastique, chargée de faire valoir le bon accueil du souverain ou du dignitaire reçu par les échevins et la ville entière. Les erreurs, les râtés, les déconvenues, inhérentes à ce genre de spectacles, sont passés sous silence. Toutefois, les gravures et les résumés des faits nous offrent un point de vue scénographique sur les échafauds qui jalonnent les villes, Rouen et Caen, et sur leur utilisation comme lieu de représentation. Dans le cadre urbain, il convient aussi de s'interroger sur les pratiques des confréries joyeuses, comme celle des Conards, la plus célèbre à Rouen, à qui Michel Rousse a consacré un volume entier de sa thèse sur la farce du moyen-âge à la Renaissance².

Par ailleurs, il semble ordinaire que des communautés plus restreintes, curiales, rurales ou de villes de moyenne ou petite importance — le Cotentin, Neufchâtel-en-Bray, Valognes — jouent ou fassent jouer des spectacles pour ou par la communauté même en des occasions particulières quelques divertissements. Des pièces de Marguerite de Navarre sont ainsi sans doute jouées à Alençon (nous ne nous y attarderons pas), l'on voit le sieur de Gouberville évoquer régulièrement dans son journal ces divertissements qu'il semble peu goûter, tandis que les bourgeois de Neufchâtel jouent pour eux-mêmes une tragédie de *Roméo et Juliette*, vingt ans avant celle de Shakespeare.

Enfin la question de jouer ou faire jouer entraîne une autre : celle de la professionnalisation des comédiens et leur présence dans les foires, dans les villes, aux jeux de paume parfois. Nous nous attarderons sur certains points de quelques documents, fournis *in extenso* en annexe.

Tous ces éléments historiques méritent sans doute plutôt qu'une brève allusion dans le cours de notre étude, un prologue qui dresse une histoire du théâtre normand antérieur, contemporain et rarement postérieur aux œuvres tragiques de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles

¹ En exceptant toutefois ici le cas des tragédies et de la tragi-comédie de Jean Behourt, car le collège des Bons-Enfants dont il est régent n'est pas sous autorité ecclésiastique, Behourt lui-même est un laïc et l'édition de ses textes nous laisse envisager que d'autres représentations que celles mentionnées dans les éditions et qui correspondent aux festivités de remise des prix ont pu avoir lieu par la suite.

² ROUSSE, Michel, *Le Théâtre des farces en France au moyen-âge*, Thèse de doctorat ès-Lettres sous la direction de Charles Foulon, Université de Bretagne Rennes 2, 1983, 5 volumes, volume 5 : *La Confrérie des Conards de Rouen, textes de farces, documents d'archives*.

dont on détient encore aujourd'hui une édition, et pour lesquelles on ne connaît presque jamais les modalités de la représentation.

I. — LE THÉÂTRE ET L'ÉGLISE

L'Histoire du théâtre considère que la *renaissance* du théâtre en Europe, après une éclipse de plusieurs siècles, a eu lieu à l'intérieur de l'église et dans le cadre de la liturgie. On croit savoir par ailleurs aussi que, petit à petit, le théâtre s'est déporté de l'église pour rejoindre les places des villes, dans le cadre des mystères notamment, et l'on a longtemps affirmé que le parvis de la cathédrale était le lieu privilégié de manifestations dramatiques de grande ampleur. Or deux constats s'imposent : le premier, évident et mis en avant par les historiens du théâtre spécialistes du Moyen-Âge, est que ce n'est pas tant la sacralité du lieu de culte qui détermine l'expulsion des spectacles mêlant le sacré au profane et justifie cette éviction, mais bien plutôt l'exiguïté du lieu de culte lui-même, inadapté au nombreux public attiré par ces représentations. Ce n'est donc pas tant le parvis de la cathédrale qui est alors investi, que la plus grande place de la ville. À Rouen, par exemple, l'on se rassemble sur la place du marché aux Veaux ou sur celle du Neuf-Marché.

Le second constat, moins évident et que l'historiographie des spectacles aurait tendance à vouloir infirmer, mais que la recherche contemporaine, Jelle Koopmans¹ notamment, commence à mettre en avant, c'est que les rares archives qui ont été pour l'instant découvertes et compulsées mettent en évidence les relatives erreurs — les *mythes* — sur lesquelles s'est érigé notre premier constat. Le théâtre n'a pas forcément entièrement disparu en Occident entre la chute de l'Empire romain et la rédaction de la *Regularis concordia*. Si rien ne prouve exactement le contraire, rien ne vient non plus entériner cette affirmation ; après sa mythique renaissance au sein de la liturgie pascale des moines et moniales anglais sous la conduite d'Ethewold et Dunstan, rien ne prouve qu'un autre lieu ne fut pas investi ; après la prétendue découverte du caractère profane de certains jeux théâtraux, le théâtre n'a pas — pas toujours, pas seulement, pas systématiquement — été évincé du lieu de culte ou de recueillement.

Dans les églises, dans les cimetières, l'on trouve des traces de représentations, notamment en Normandie. En revanche, ces pistes sont bien ténues. Mais pour notre province, elles laissent entrevoir une habitude et des pratiques cérémonielles et liturgiques qui investissent l'espace ecclésiastique pour la réalisation de manifestations para-liturgiques, le plus souvent lors des célébrations de Pâques, de l'Assomption ou de Noël. Si beaucoup de travail reste à faire pour démontrer la présence du théâtre dans l'église tardivement après l'apogée des mystères — voire après leur *interdiction* à Paris au XVI^e siècle² —, on peut toutefois faire reposer sur des faits attestés la pra-

¹ KOOPMANS, Jelle, « Le théâtre dans l'église : mythes et réalités », in *Le Théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, Lamop, 2011. Édition en ligne <http://lamop.univ-paris1.fr/IMG/pdf/Koopmans.pdf> : « Les documents à partir desquels nos savoirs se sont construits ont la mauvaise habitude de vouloir infirmer les connaissances qu'ils étaient pourtant censés confirmer sans pour autant bien indiquer la voie pour sortir de l'impasse. » (p.4).

² Sur la relative interdiction des mystères au XVI^e siècles, se reporter au bref point « Pour en finir avec le mythe de la rupture », in MEYNIEL, Corinne, *De la Cène à la scène : la tragédie biblique en France pendant les guerres de*

tique dramatique normande. Plus encore, on peut fonder les habitudes dramaturgiques et scénographiques normandes sur ces représentations, sans doute idéalisées et aux dates incertaines — peut-on alors dire *mythiques* ? — et mettre en avant un héritage de pratiques, que nous pourrions retrouver lors de notre période d'étude.

1. *Le big bang officiel normand : le jeu des Pèlerins d'Emmaüs*

Si l'on admet communément que dès le IX^e siècle le jeu liturgique investit l'église, ce n'est qu'à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e siècle, qu'on trouve le premier témoignage d'une telle manifestation en Normandie. On représente à Rouen lors des cérémonies de Pâques le *Jeu des Pèlerins d'Emmaüs*, inspiré de l'Évangile selon Luc¹. Cette manifestation, qui nous est connue grâce à un manuscrit conservé à la bibliothèque municipale de Rouen², interprète, après la résurrection, l'apparition du Christ, d'abord méconnaissable, aux deux pèlerins d'Emmaüs. Ceux-ci l'invitent à partager un repas au cours duquel le prophète se révèle à eux en rompant le pain, avant de disparaître.

Le manuscrit indique l'occasion, le déroulement d'une action, des dialogues et les indications scéniques et scénographiques d'un jeu réalisé à l'intérieur de la cathédrale Notre-Dame de Rouen. Ce texte a été traduit et cité par Élie Konigson dans *L'Espace théâtral médiéval*³. Nous en reportons ici quelques lignes :

Après la bénédiction, on fait la procession aux fonts comme au jour de la Pâques. La procession s'arrête au milieu de la nef de l'église et chante le psaume *In exitu*. Vers la fin du psaume, deux clercs de second rang, revêtus de tuniques et de chapes par-dessus, portant bâtons et besaces à la guise des pèlerins, entrent dans l'église par le portail de droite occidental [...] et viennent à pas lents jusqu'à la procession. Le psaume terminé ils s'arrêtent en tête de la procession et entonnent l'hymne *Jesu nostra redemptio*, [...] qu'un prêtre ayant revêtu l'aube et l'amict, pieds nus, portant la croix entre ses mains, entre dans l'église par le portail de gauche occidental et venant vers eux, le visage baissé, se tient soudain entre eux et dit : « *Qui sunt hi sermones quos confertis ad invicem ambulantes, et estis tristes*⁴ ? »

On trouve dans ce texte des acteurs — les trois clercs qui se détachent de la procession pour jouer leurs rôles —, un public — celui des fidèles assistant aux cérémonies de Pâques —, des dialogues et des indications de mise en scène, de costume et de décor. Celles-ci nous intéressent particulièrement. Se dessine en effet à travers elles une scénographie du lieu traversé par l'action : du portail

religion, (1550-1625), Thèse en Arts du spectacle, mention études théâtrales sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2010, p.6-12, qui donne à ce sujet une bibliographie complète.

¹ Luc, 24, 13-35.

² Conservé sous la cote Ms Rouen 222.

³ KONIGSON, Élie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p.27.

⁴ « Il leur dit : « Quels sont ces propos que vous échangez en marchant ? Et pourquoi avez-vous l'air sombre ? » (Luc, 24,17).

de droite occidental — le portail sud de la façade occidentale —, les clercs représentant les deux pèlerins se dirigent vers la nef, tandis qu'un prêtre jouant le Christ les rejoint par le portail de gauche occidental — le portail nord¹. Outre les symboliques du lieu et du jeu de l'acteur, qu'Anne Surgers rappelle clairement dans son ouvrage *Scénographies du théâtre occidental*², on peut s'intéresser à un dispositif, vraisemblablement un praticable, installé « au milieu de la nef », le *tabernacle* :

Et ainsi chantant [que les pèlerins mènent Jésus] jusqu'à un tabernacle préparé au milieu de la nef de l'église à la ressemblance du château d'Emmaüs. L'ayant *escaladé*, ils s'assoient devant la table qui a été dressée, et le Seigneur siégeant entre eux leur rompt le pain. À cette fraction du pain, reconnu par eux, il *se retire* soudain et *disparaît* à leurs yeux³.

On apprend aussi par le biais de ce document qui signe pour l'histoire du théâtre ses débuts en Normandie que, si l'auteur du manuscrit ou le *metteur en scène* de l'événement, anonymes et peut-être la même personne, n'ont pas forcément conscience de *faire du théâtre*, ou d'avoir mis en mouvement une représentation, les organisateurs connaissent l'importance de la révélation du Christ ressuscité et la mettent à la vue de tous les fidèles présents.

On peut déduire du texte du manuscrit qu'au sein de la cathédrale, au milieu de la nef, a été érigé pour l'occasion un praticable assez élevé pour qu'on doive l'« escalader ». C'est le premier point scénographique notable ici. Ensuite, il a fallu dresser sur ce praticable, sur cet échafaud, un décor signifiant pour le commun, qui soit clairement identifié dans la mémoire collective comme un « château » et que l'auteur du manuscrit nomme « tabernacle⁴ ». Or rien ne vient préciser le terme « tabernacle » lui-même dans le corps des dialogues ni dans le texte de Luc. C'est le manuscrit rouennais qui contient ce terme, qui renvoie précisément à deux autres épisodes bibliques. Il fait directement référence, et doit être considéré comme un héritage du tabernacle que Dieu ordonne à Moïse de lui édifier pendant l'Exode⁵. Le terme *tabernacle* désigne alors la tente de la Rencontre que Yahvé demande à Moïse de lui ériger en précisant les cotes du lieu. Le terme employé dans le manuscrit de Rouen apporte donc bien une définition précise de ce que doit être le dispositif érigé sur le praticable, mais surtout nous indique que le texte du manuscrit, si l'on en doutait, est probablement écrit par un ecclésiastique et destiné à d'autres membres du clergé lisant le latin et disposant d'une bible. Les clercs, par l'enseignement reçu et la fréquentation de la Bible,

¹ On consultera aussi avec profit les travaux de Carol Heitz sur les rapports entre l'architecture et la liturgie : HEITZ, Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, SEVPEN, 1963 et *L'Architecture religieuse carolingienne, les formes et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1980.

² SURGERS, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan université, Lettres Sup., 2000, p.47-48, « La symbolique droite-gauche » et p.46 pour le jeu de l'acteur.

³ KONIGSON, *L'Espace théâtral médiéval, op.cit.*, p.28. Nous soulignons ici les termes sur lesquels nous appuyons notre étude.

⁴ Il ne s'agit pas alors de la « petite armoire, fixée au milieu de l'autel ou dans un autre endroit de l'église, destinée à recevoir le ciboire contenant la réserve eucharistique » (*Dictionnaire Larousse*, entrée « tabernacle »), car au XII^e siècle, le Saint-Sacrement est contenu dans une pyxide. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que le tabernacle deviendra cette petite armoire. Au temps de la représentation du Jeu, il n'est donc manifestement qu'une tente ou plutôt *la* tente.

⁵ Exode 25-30.

connaissent en effet plus vraisemblablement le terme et son acception religieuse, d'une part, et d'autre part les particularités du lieu :

La demeure, tu la feras avec dix tapisseries de lin retors, pourpre violette, pourpre rouge et cramoyse éclatant [...] Longueur d'une tapisserie : vingt-huit coudées. Largeur d'une tapisserie : quatre coudées. Même dimension pour toutes les tapisseries¹.

La seconde allusion contenue dans ce dispositif est tirée du Nouveau Testament, et tient son éloquence de l'épisode de la Transfiguration de Jésus telle que la rapportent les Évangiles, et telle qu'elle est reproduite chaque année lors des célébrations de la Transfiguration². C'est par le biais de cet accessoire que Jésus, dans le texte biblique, est transfiguré, c'est-à-dire que son aspect humain est modifié quelques instants afin de révéler à ses compagnons son caractère divin. Et c'est bien, dans la cathédrale Notre-Dame, derrière le tabernacle encore, qu'il « s'évanouit ». La disparition du Christ dans le *Jeu des pèlerins d'Emmaüs* joue sur le système référentiel des chrétiens présents lors de la représentation de cet évanouissement, mais aussi sur la barrière symbolique que représente la toile tendue pour fermer l'aire de jeu, pré-coulisse, qui marque, en tout cas, la séparation entre les hommes et les non-hommes, entre le lieu du public et le lieu de la réalisation du mystère de la représentation, entre le saint et le saint des saints, enfin.

Mais ce qui nous intéresse encore dans cette référence à l'Ancien testament, c'est le moment de la *disparition* de Jésus aux yeux des pèlerins mais aussi du public. Le manuscrit précise en effet que Jésus « s'éloigne » puis « s'évanouit (*evanescat*) à leurs yeux ». Si le terme « *evanescat* » nous ferait pencher par une disparition par les dessous, la symbolique d'une telle disparition au sein même du culte dans la cathédrale poserait problème : en effet, il semble discutable de faire disparaître le Christ par les dessous, qui symbolisent trop facilement l'enfer. En revanche, l'on peut se pencher encore sur la description de la tente de la Rencontre pour tenter d'apporter une solution à cette disparition. Si le Christ ne disparaît pas par les dessous du praticable (ce qui pourrait être remis en question si l'on se contente d'une symbolique est-ouest ou gauche-droite, plutôt que dessous-dessus, proche de celle des mystères telle qu'on la trouve reproduite dans les gravures du mystère de Valenciennes³) et prend la peine de s'éloigner de la table, il faut qu'il disparaisse par un autre procédé que par une trappe. Envisageons celui d'un voile le dissimulant aux yeux du public qui recouvrirait le clerc jouant le Christ au moment de sa disparition. L'on en revient à la description de la tente :

¹ Exode, 26 : 1-2. En tenant compte du débord des tapisseries préconisé par Dieu, on déduit que la tente mesure 20 coudées sur 10, soit 10 mètres sur 5 (GÉRARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », [1989] 2003, article « tente »). Ne pourrait-on envisager que le décor érigé dans la cathédrale de Rouen reprenne ces dimensions ?

² La célébration de la Transfiguration n'est proclamée fête universelle de l'Église qu'en 1457. Avant cela, Pierre le Vénérable, au XII^e siècle, avait composé un office nouveau de la Transfiguration, célébré au sein de Cluny.

³ Avec toute la mesure à apporter aux représentations d'Hubert Cailleau dans ses gravures. KONIGSON, Élie, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche scientifique, 1969, p.33-37.

Puis tu feras un voile de pourpre violette, pourpre rouge, cramoisi éclatant et lin retors ; on y fera des chérubins artistement travaillés. Tu le fixeras à quatre colonnes en acacia [...] Tu fixeras le voile sous les agrafes et, là, derrière le voile, tu introduiras l'arche de la charte. *Et le voile marquera pour vous la séparation entre le lieu saint et le lieu très saint.* [...] tu poseras la table devant le voile et le chandelier en face de la table, sur le côté sud de la demeure ; la table, tu l'auras placée sur le côté nord¹.

La Bible précise donc que tout le monde n'est pas admis dans le sanctuaire qu'érige Moïse. C'est ici la définition même du tabernacle, qui reprend celle de la *skènè* grecque : « tente sacrée et inaccessible au commun des mortels². » La référence au texte biblique induit donc deux points. Le premier est symbolique : cette mise en évidence de la disparition du Christ dans le chœur du lieu saint rappelle le mystère de sa résurrection. Le second est pratique : dans le cadre de ce que l'on pourrait nommer anachroniquement la mise en scène du jeu et le dispositif : d'abord le tabernacle dispose d'un fond et l'arrière de la tente est fermé aux yeux du public, ce qui permet cet *évanouissement* du messie et laisse entendre que le dispositif est un rapport frontal ou, plus vraisemblablement trifrontal ; ensuite que le public, afin que le mystère de la disparition réussisse, bien entendu, ne peut voir l'arrière et n'y a pas accès. Or derrière ce mur de toile, se dessine bien un lieu auquel tout le monde n'a pas accès à ce moment de la manifestation, à la fois lieu du culte mais surtout coulisse et réserve. Dans cette configuration, s'établit une double symbolique du lieu pour les fidèles. Le tabernacle de Rouen est alors perçu par eux comme ce « lieu ancien où Dieu se manifeste aux hommes³ », évoque un système référentiel ancestral, un seuil visuel commun à tous mais *a priori* impénétrable — physiquement et spirituellement — et en lien direct avec le divin. Et parce qu'il est cela, il représente le lieu où se réalise le mystère d'un théâtre qui ne se sait pas théâtre.

Or ce dispositif rouennais, si rien ne permet de proclamer son originalité — rien en effet ne vient attester qu'il ne fut pas utilisé auparavant, en Normandie ou ailleurs — demeure le premier témoignage d'un agencement qui utilise le lieu où l'on choisit de représenter — l'église — et les conditions sociales et religieuses de la représentation, avec le statut des acteurs bénévoles choisis pour jouer, le public sollicité et l'occasion ainsi célébrée. Il a bien fallu que quelqu'un, un jour, invente ou réinvente le système d'obturation par une toile du dispositif scénique.

Ce qui est évident c'est que le dispositif qui semble prendre racine en Normandie, à Rouen, apparaît ailleurs, et est repris dans l'iconographie médiévale et renaissante, aussi bien liturgique que profane. Une clef de voûte du cloître de la cathédrale de Norwich, construit entre 1297 et 1430, notamment, présente cette même scène du repas des pèlerins et du Christ. Derrière les trois hommes assis, aujourd'hui décapités, est suspendu par des tringles un rideau qui semble clore la scène et fermer au public la vision sur le décor situé derrière cette tenture. Or, l'on recon-

¹ Exode, 26 :31-35. Nous soulignons.

² Anne SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*, *Op.cit.*, p.47. Surgers précise : « En grec, même si on traduit souvent le mot par le français *scène*, *skènè* signifie d'abord tente, puis tente sacrée — ou construction que l'on peut déplacer — pour honorer les dieux, puis tente des Juifs où, pendant l'Exode, était enfermée l'arche d'alliance. Le mot latin *tabernaculum* a exactement les mêmes significations que le *skènè* grec. » (idem, p.20).

³ Ibid., p.47.

naît, au dessus de cette toile en arrière plan, un ciel bleu découpé d'une succession d'ouvertures en arc-brisé. Tant la particularité de la scène, l'événement représenté que ce détail architectural nous rappellent l'agencement rouennais¹. C'est un dispositif du même genre, une toile tendue créant une séparation entre le lieu où le regard du public doit être dirigé et celui auquel il n'a pas accès, que l'on retrouve dans le théâtre de foire et reproduit à l'envi dans les toiles de Bruegel ou Balten. Si la Normandie ne l'a pas inventé — encore une fois rien ne le prouve, rien ne prouve le contraire — le fait est récurrent.

En tout état de cause, désormais dépositaire d'un dispositif innovant, facilement démontable, nomade et convertible, qui rappelle en outre les dais princiers sous lesquels on promène le roi lors des entrées royales, par exemple, le théâtre soi-disant naissant — c'est-à-dire dont on trouve désormais des témoignages —, qu'il soit dans l'église, dans la rue, dans une cour, dans une salle fermée, dispose des prémices nécessaires aux secrets de la représentation : une séparation matérielle qui peut symboliser une séparation spirituelle, mais aussi une coulisse où l'on range, où l'on attend, où l'on disparaît et, plus encore, plus tard, un lieu hors de la vue où l'on trompe, tue, meurt, viole. Un lieu qui pourra être à l'envi celé ou découvert : il sera l'initiateur d'un hors scène et d'un jeu du caché/dévoilé que les auteurs normands du premier XVII^e siècle sauront exploiter.

2. *Lieu de culte / lieu scénique – théâtre religieux / théâtre des religieux*

Rien toutefois ne vient certifier que les événements que nous allons relater maintenant ont exploité ce tabernacle. Rien ne vient non plus le nier. Lorsque nous avons entrepris ce travail de compilation, la pauvreté des anecdotes, toutes de seconde voire de troisième main, nous a un moment tentée de renoncer. La lecture de l'article de Jelle Koopmans² déjà cité nous a ouvert de nouvelles perspectives, ou nous permet plutôt d'évoquer l'existence d'une histoire de la représentation dans les lieux de culte en Normandie³. Aussi, nous allons évoquer les documents mis au jour par

¹ Nous remercions Claire Bonnotte de nous avoir fourni une photographie de la clef de voûte (voir annexe 000, p.000), et renvoyons par ailleurs à ses différents travaux, notamment son article : « Le thème des Pèlerins d'Emmaüs dans les drames et mystères médiévaux », acte du XII^e colloque de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval (SITM), Lille, 2-7 juillet 2007, paru en ligne <http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s10-bonnotte.pdf>, ainsi que sa thèse en Histoire de l'art médiéval, sous la direction de Jean-Pierre Caillet, *Le Thème iconographique de l'apparition d'Emmaüs au regard des évolutions spirituelles, liturgiques et culturelles de l'Occident. XI^e-XVI^e siècle*, Université Paris Ouest Nanterre, à soutenir. Voir aussi ANDERSON, Mary Désirée, *Drama and Imagery in English medieval Churches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, p.150-153. Si par ailleurs la représentation a pu traverser la Manche, ce qui semble évident ici, elle a pu aussi voyager en Méditerranée, notamment en Sicile, normande dès le XI^e siècle, où la politique de tolérance religieuse des rois normands se traduit par un syncrétisme culturel et architectural.

² Notre ignorance en paléographie ne nous a pas permis d'aller voir nous-même les sources citées par Koopmans. Aussi citons-nous les trouvailles normandes dont il donne un bref résumé dans son article, parmi d'autres encore pour toute l'Europe du Nord, en souhaitant qu'on nous pardonne ce procédé.

³ L'abbé de La Rue indique que ces pratiques normandes remonteraient au XII^e siècle : « Jean de Bayeux, évêque d'Avranches, composa, dans le XI^e siècle, un traité de la liturgie des églises de notre province, et il le dédia au bienheureux Maurille, mort archevêque de Rouen, en l'année 1070. On voit dans cet ouvrage que l'usage de représenter dans les temples quelques uns de nos mystères était regardé, à cette époque, comme faisant partie de la liturgie très anciennement établie dans nos principales églises ; aussi l'auteur dans ses détails ne manque pas de s'appuyer sur les

Koopmans afin de démontrer qu'il y a des formes de représentation en Normandie en dehors de celles communément admises dans les livres qui comportent quelques pages d'histoire du théâtre, mais aussi pour mettre en évidence le fait que la représentation en Normandie, du Moyen-âge au XVII^e siècle, connaît les mêmes formes, les mêmes lieux que les autres régions d'Europe occidentale.

Nous dressons ici une liste des représentations de mystères ou miracles en Normandie, sans distinguer ceux qui sont des commandes de l'Église de ceux qui sont des faits urbains. La frontière entre ces deux organisations est souvent ténue et les documents les attestant sont rares. Il s'agit avant tout de montrer le foisonnement dramatique de la Normandie de la fin du Moyen âge jusqu'au XVII^e siècle. Si l'Église ne participe pas toujours activement à la réalisation des fêtes, on retrouve souvent des ecclésiastiques au premier rang des organisateurs ou parmi les acteurs, sans qu'il soit précisé si leur institution les soutient. Parfois encore, si les traces de ces représentations nous sont parvenues, c'est que des incidents ont jalonné l'événement : interdiction de jouer bafouées, altercations entre joueurs, atteinte aux images. Et l'on en vient à s'interroger sur le nombre de manifestations qui ont pu se dérouler sans incident, et qui sont donc passées dans l'oubli.

A. Miracle de Sainte-Catherine à Dunstable

Pour information, notons que le *Miracle de Sainte-Catherine*, joué à Dunstable, en Angleterre, dont les premières représentations datent de 1110, a été écrit par un poète normand ou mancel et proche d'Henri I^{er}, Geoffroy ou Geoffrey, qui deviendra l'abbé de Saint-Alban¹. Si le texte de ce miracle a disparu, on connaît l'anecdote car le poète emprunta pour l'occasion aux moines de l'abbaye quelques chapes qui brûlèrent le lendemain de la représentation dans l'incendie de sa maison². Si le fait est anglais, l'auteur est en provenance de la Normandie au sens large. Si rien ne

canons et la tradition. » (LA RUE, abbé Gervais de, *Essais historiques sur les Bardes, les jongleurs et les Trouvères normands et anglo-normands, suivis de pièces de Malherbe, qu'on ne trouve dans aucune édition de ses œuvres*, Tome premier, Caen, Mancel, 1834, p.179-180). Nous n'avons pu vérifier l'exactitude des assertions de l'abbé, qui tire souvent, dans sa longue étude des prémices de la poésie et du théâtre en Normandie, des conclusions hâtives. On peut toutefois signaler que l'ouvrage de Jean d'Avranches, ou de Bayeux, a été publié dès 1642 à Rouen chez Laurent Maurry : *Joannis, abrinensis episcopi Liber de officiis ecclesiasticis nunc primum in lucem editus, cum notis [opera G. Ridel, J. Mallet et J. Le Prévost]*, Rotomagi, apud L. Maurry, 1642. Une édition moderne avec commentaire a été donnée au XX^e siècle par l'abbé Delamare. Sa préface souligne l'intérêt de l'ouvrage de Jean d'Avranches, où semblent apparaître, de mémoire d'homme, les premiers essais de drame liturgique. (*Le De officiis ecclesiasticis de Jean d'Avranches, archevêque de Rouen (1067-1079). Étude liturgique et publication du texte inédit du manuscrit H.304 de la Bibliothèque de la Faculté de Montpellier*, par M. l'abbé Delamare, Paris, A. Picard, 1923. Voir notamment la préface de l'évêque Pierre Battifol : « Jean d'Avranches, liturgiste », p.5-29).

¹ Voir à ce sujet : THOMAS, Catherine, « The Miracle Play at Dunstable », in *Modern language notes*, vol. XXXII, Baltimore, The John Hopkins press, 1917, p.337-344 ; CLOPPER, Lawrence, « Communitas: The Play of Saints in Late Medieval and Tudor England », in *Mediaevalia*, 18, Binghamton NY, State University of New York at Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1995, p.81-109 et *Drama, Play, and Game: English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

² Le fait est rapporté par Matthieu Paris au milieu du XIII^e siècle dans ses manuscrits : « Apud Dunestapliam, quemdam ludum sancta Katerina quem miracula vulgariter appellamus, fecit. » (folio 1639 du manuscrit), ce qui sous-entend que les jeux que l'on « appelle vulgairement miracles » (nous traduisons) sont connus quand Paris écrit vers 1240. (BUCHON, J.-A., « Auteurs tragiques anglais, depuis la naissance de l'art dramatique en Angleterre, deuxième

vient confirmer les suppositions de l'auteur de la *Vie de Laurent de Médicis*, qui annonce péremptoirement :

Malheureusement, il est probable que ce n'était qu'une pantomime, et que l'auteur n'eut d'autre mérite que d'en arranger les incidents et de faire disposer les machines¹.

rien ne vient confirmer non plus la présence de ces « machines » ni le caractère de pantomime de la pièce. L'indice quant aux costumes montre cependant l'assentiment de l'église ou en tout cas de l'abbé du monastère de Saint-Alban de l'époque, pour cette manifestation innovante².

B. Miracles ou mystères du Mont-Saint-Michel

Dès le VIII^e siècle, des manuscrits composés et conservés un temps à l'abbaye du Mont-Saint-Michel, évoquent ou racontent en détail la légende de l'archange mais aussi son apparition à Saint-Aubert, évêque d'Avranches qui lança l'édification de l'abbaye sur le Mont-Tombe, et les miracles réalisés par saint Michel auprès des pèlerins venus en son sanctuaire. Parmi ces manuscrits, qui visent à l'édification des fidèles et des pèlerins par la voix des moines, figurent sur deux feuillets recto-verso les fragments d'une œuvre dialoguée, qui n'évoque pas la victoire de Michel sur le Démon, mais des scènes où l'archange conduit de pieux pèlerins sous sa protection vers son abbaye, ou vers la terre ferme, réutilisant les épisodes de la légende de Michel rédigés au XII^e siècle par Guillaume de Saint-Pair³. Ce texte, parfois appelé *Manuscrit de Saint-Lô*, est écrit sur deux colonnes, comporte quatre ou cinq séquences, alternant latin et langue vernaculaire, et a été redécouvert parmi les rebuts des fonds des abbayes aux Archives de Manche et transcrit en graphie moderne pour son étude par Léopold Delisle, puis commentés par Eugène de Beaurepaire au XIX^e siècle.

article », in *Le Mercure du dix-neuvième siècle, rédigé par une société de gens de lettres*, tome second, Paris, Baudoin frères, 1823, p.149).

¹ ROSCOE, William, *Vie de Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique*, Traduite de l'Anglais de William Roscoe sur la seconde édition par François Thurot, tome premier, Paris, Baudoin, an VIII, p.344.

² *L'Histoire de la ville de Caen* dans le chapitre « Représentations dramatiques », traite brièvement de cette anecdote pour affirmer avec chauvinisme « La représentation des miracles paraît avoir été en usage en Normandie dès le commencement du XII^e siècle, et c'est dans notre pays qu'on en remarque les premières traces. » Plus loin, il rappelle que « Deux ou trois ans auparavant [1110 et la représentation du miracle à Dunstable], le moine Raoul Tortaire, passant par Caen, et reçu à la cour du roi Henri I, avait admiré les spectacles agréables qu'y donnait alors ce souverain. — C'étaient apparemment des miracles. L'auteur ne le dit pas plus explicitement. » (VAULTIER, Frédéric, *Histoire de la ville de Caen depuis son origine jusqu'à nos jours contenant la description de ses monuments et l'analyse critique de tous les travaux antérieurs*, Caen, Mancel, 1843, p.300, l'auteur souligne). Les rares recherches entreprises sur les manuscrits de Tortaire prouvent depuis que le moine n'était pas invité à la cour d'Henri mais que les festivités avaient lieu dans la rue, et qu'il s'agissait d'expositions d'animaux exotiques, non de miracles ou de représentations pouvant aujourd'hui être assimilées à du théâtre (CERTAIN, Eugène de, « Raoul Tortaire », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, année 1855, volume 16, p.489-521 et plus particulièrement sur l'épître 9 dans laquelle le moine raconte son voyage en Normandie, p.507-510. Tortaire voit défiler un lion, un léopard, un lynx, une autruche, un chameau. Le commentateur place d'ailleurs l'anecdote entre 1110 et 1115).

³ L'ouvrage a été republié sous le titre *Roman du Mont Saint-Michel*, par Francisque Michel, Caen, Hardel, 1856.

Si la forme dialoguée des fragments ne semble laisser que peu de doute sur le caractère dramatique de l'œuvre, qui contient aussi les gestes, les positions, les attitudes des personnages — des indications scéniques donc —, on ne connaît ni les dates des représentations et leur occasion — serait-il téméraire de proposer le 29 septembre, date de la fête du saint mais aussi, depuis le début du Moyen-âge, date du début des baux ruraux qui permettrait d'inclure le mystère dans la liste des festivités religieuses et civiles —, ni les joueurs, ni les publics visés. L'archiviste responsable de la découverte, en fonction de la graphie, propose une mise sur papier au XIV^e ou au XV^e siècle.

L'œuvre semble débiter par un prologue, dit par au moins un moine (*Primus Monachus*) qui invite la communauté à louer, tous ensemble, saint Michel¹. Suit immédiatement une première scène, qui semble conclure un passage perdu bien plus long. Elle présente le départ de l'abbaye, où ils semblent s'être réfugiés, d'un homme (*Sponsus*) et de son épouse (*Uxor sponsi*), portant leur enfant nouveau-né. La famille prend la route tant que la mer est basse et s'éloigne du Mont (*Sponsus recedens a Monte*, précise une première didascalie), et pour aller plus promptement, le mari suggère à son épouse de lui confier l'enfant :

Pensons d'errer légèrement
Ains que la mer retourne en grève
S'el ne va pas empirement,
Il n'y a chose qui nous grève [...]
Pour plus aller ysnellement
Cil enfant illec me baillez.
(*Ipsa tradit puerum*².)

Le mari rappelle la bonté des moines de l'abbaye, qui leur « ont fait bonne compagnie. » La femme enchérit et conclut la scène :

UXOR SPONSI
Si ont. Car ils sont gens de bien
Miséricords et charitables.
Prier pour eux devrions bien,
Car jolis sont et bien mettables³.

La seconde scène met en avant *Populus*, venu saluer l'abbé du couvent et raconter comment l'archange a vaincu le serpent du roi Elgar. Son premier interlocuteur est le représentant du peuple (*Consultus Populi*) qui l'invite à donner son récit. Il propose ensuite à l'abbé (dont on ne savait pas auparavant qu'il était présent) de l'écouter. L'abbé est Maynard — *Mainart abbas Montis* — le premier abbé du Mont, de 966 à 991. *Populus* commence son récit : un serpent qui dévo-

¹ « Ainsi en notre plaisir / Que nous tous en communauté / Fassons à saint Michel losance / Du miracle et solennité » (Eugène ROBILLARD DE BEAUREPAIRE, *Les Miracles du Mont Saint-Michel Fragment d'un mystère du XIV^e siècle*, Avranches, Auguste Anfray, 1862, p.22)

² Idem, introduction, p.7.

³ *Ibid.*, p.23.

rait les hommes et les femmes ne pouvait être ni tué ni chassé, d'autant qu'il a empoisonné sa retraite habituelle. Il est finalement trouvé mort :

MAINART ABBAS
 Qui fit cela ?
 POPULUS
 Nul ne savait. [...]
 Mais son écu et son épée
 Laissa sanglants au plus près d'elle [la bête]¹.

Populus sur les conseils de l'évêque du lieu où vivait la bête, part pour le mont Gargan qu'il ne parvient pas à atteindre : « Mais tant plus fort nous allions / Plus éloignons de la place². » La scène se termine par le récit de sa rencontre avec un *jouvencel*, qui n'est autre que l'ange Michel qui a tué le serpent. Manque la fin de la scène. La source de l'auteur du drame est ici la légende du saint, contenue au roman de Guillaume, et l'épisode du serpent qui terrorise le pays du roi Elgar :

En une très lointaine et remote région outre Angleterre en laquelle pour lors régnait un roi nommé Elgar, avait un très grand horrible et orgueilleux serpent, qui moult nuisait au peuple et empoisonnait les habitants d'icelle région par très grand soufflement³.

L'épisode choisi est donc celui de l'arrivée des armes de l'archange en son sanctuaire. Ce qui peut nous intéresser ici, c'est que la mort du serpent n'est que racontée et non jouée, ce qui laisse entendre soit un manque de moyen, soit un rejet d'un spectacle à sensation ou à machines.

Suit — troisième scène — une réplique isolée de Jacquelin, « *Secundus servitor* » qui conseille à son maître de manger. Ils se trouvent sur la route du Mont, où ils arriveront le lendemain. Il s'agit sans doute d'une partie de la légende où des pèlerins égarés manquent mourir sur le chemin de l'abbaye à la marée montante et sont sauvés grâce à leur prière par une intervention du saint⁴.

Le dernier passage met en scène l'abbé, Jennyn, deux gardes (*Primus custos* et *secundus Custos*), et deux moines (*Primus* et *Secundus Monachus*). Il semble faire allusion à des visites miraculeuses et nocturnes que l'archange faisait à ses moines pour éprouver leur foi. Ainsi, le jour se lève et l'abbé demande à Jennyn — un serviteur ? — d'ouvrir la fenêtre, car il a « le cœur en si grand émoi / Que plus ici [il ne veut] être. » Accompagnés des deux gardes, les deux hommes font allusion à leur repos agité de la nuit passée. L'auteur joue sur l'effet d'annonce : une fois le fait, qu'ils ne nomment pas, advenu, aucun n'a pu retrouver le sommeil. Le jour vient soulager leurs craintes. Le second garde conseille à l'abbé d'aller prévenir les moines des événements de la nuit. L'abbé entre alors dans l'église :

ABBAS (*intrando in ecclesiam*)

¹ *Ibid.*, p.26.

² *Ibid.*

³ Manuscrit 24, folio 49 de la Bibliothèque d'Avranches, cité par Beaurepaire, *Mystère du Mont-Saint-Michel*, *op.cit.*, p.10.

⁴ *Idem*, p.27.

Allons à eux. Ils sont levés
 Ils sont ici dedans l'église
 Vous gardes, être y devez
 À la garder que nul n'y nuise,
 Car c'est votre commission
 De garder l'autel et reliques
 De ce faire avez pension
 (*Dicit fratribus suis*)
 Frères, entendez tous à moi
 Une chose sur mon cœur tire
 Qui le tient en grand émoi [...]
 Hier soir, pour nous devoir coucher
 Nos huis et fenêtres fermâmes [...]
 Puis me coucher et chacun frère
 En nos lits très bien et à point.
 Pas ne dormîmes longuement,
 Qu'il vint une telle fraction
 Qu'onc ouï ne fut tel tourment,
 De quoi soit faite mention.
 De ce fîmes tous éveillés¹.

Craignant l'intrusion de larrons, les moines et les gardes ont fouillé l'abbaye pendant la nuit :

[...] par les corniers,
 Et par cōtières, et par bouts
 Sur les trefs, et sur les sabliers,
 Tant par dehors que par dessous²

On ne trouve rien, on retourne se coucher, sans se rendormir. L'abbé demande l'opinion de ses moines sur l'événement. Le premier rechigne à l'interpréter, mais y voit un miracle dont il faut remercier le Seigneur qui montre sa présence par ces actions. Le second moine est plus réservé. Il peut s'agir soit d'un acte divin, ce en quoi le Seigneur devrait être remercié, soit d'un acte démoniaque, en quoi il faut demander à Dieu de le faire cesser. Il faut donc se rassembler et prier. Ainsi se termine le manuscrit.

Cette œuvre qui fait référence directement à la légende de l'archange et à l'édification de l'abbaye, a le mérite, malgré ses manques, de nous éclairer peut-être sur le déroulement des faits. Nous avons déjà proposé que les jeux de ces mystères — que l'on pourrait sans doute plutôt nommer miracles quoiqu'on ne voie jamais intervenir Michel dans les fragments — devaient être accomplis le 29 septembre. En raison des didascalies en latin, il est aisé de penser que les acteurs étaient les moines eux-mêmes. En revanche, le français et quelques idiomes normands laissent entendre que le public destinataire de cette œuvre ignore en majorité la langue des moines. Il s'agit donc vraisemblablement d'une tentative d'édification du public normand et des pèlerins venus au Mont, peut-être pour la fête du saint, par la démonstration des miracles accomplis par lui.

¹ *Ibid.*, p.29-30.

² *Ibid.*, p.30.

On peut par ailleurs souligner, malgré les manques du manuscrit, le nombre d'allusions à des déplacements dans l'espace du sanctuaire. Il est en effet facile d'imaginer que c'est devant l'église du lieu que se déroulent ces saynètes. Si le mari et la femme de la première scène s'éloignent du lieu (*recedens a Monte*), l'abbé de la dernière scène entre dans l'église (*intrando in ecclesiam*). Le pèlerin est heureux de bientôt arriver au but de son voyage, tandis que Populus parvient au sanctuaire pour raconter son histoire. C'est avec beaucoup de précautions qu'il faut manier ce document, mais ces indices nous invitent à conclure que ces jeux avaient lieu dans le sanctuaire même, à l'entrée de la chapelle, et que des moines acteurs utilisaient l'architecture du lieu comme décor, mettant encore en évidence l'importance du lieu de culte dans la réalisation de ce type d'enseignement de la foi, et soulignant sans doute, bien que la date soit inconnue, l'assentiment des autorités ecclésiastiques, tout du moins de l'abbé du Mont, dans la réalisation de ce type d'événement, mettant ainsi en doute la question du rejet de ce genre de spectacle par l'Église en tant qu'institution.

C. Mystères attestés

Après ces deux manifestations et le jeu des Pèlerins d'Emmaüs, dont la date demeure incertaine, rien ne vient marquer les esprits et les annales normandes. C'est donc de Louis Petit de Julleville, qui fournit une liste, peut-être incomplète, des mystères réalisés en France du Moyen-âge jusqu'à la disparition du genre, qu'il convient de partir¹. Julleville note dans son étude des représentations de mystères à Rouen, Bayeux, Caen, Dieppe, entre autres, échelonnées entre 1351 et 1571. Cependant, nos recherches nous ont permis de mettre en évidence que des mystères continuent d'être joués à Rouen par une confrérie de la Passion au début du XVII^e siècle, alors même que du théâtre profane et moderne se joue dans la capitale normande. Nous proposons ici une liste des jeux représentés par lieu et par date.

a. Bayeux

Si l'on suit l'affirmation de l'abbé de La Rue et de Gosselin², les seuls à rapporter cette date, à laquelle d'autres opposent celle de 1351³, on vit jouer à Bayeux, en la paroisse Saint-Malo, dans l'église même, le jour de Noël 1350 un mystère de la naissance de Jésus-Christ. Le 15 août suivant, la paroisse réitérait l'expérience en faisant jouer un miracle de l'Assomption. Rien ne vient dire qui joua lors de ces deux représentations, qui en écrivit le texte et quel en fut le déroulement. Ni même si elles ont réellement eu lieu. Toujours est-il qu'au Noël suivant, 1351 — ici Gosselin rejoint l'histoire officielle — Jean de Montdésert, curé de la paroisse Saint-Malo de

¹ JULLEVILLE, Louis PETIT DE, *Les Mystères*, tome II, Paris, Hachette, 1880, p.1-185.

² GOSSELIN, Édouard, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, Cagniard, 1868, p.6.

³ JULLEVILLE, *Les Mystères*, *op.cit.*, p.3. Rien ne vient factuellement contredire Gosselin ou La Rue mais faute de documents attestant les événements de l'année précédente, Julleville écrit 1351 : « L'abbé de la Rue rapporte qu'un mystère de l'Assomption fut joué la même année 1351, également à Bayeux ; mais il ne dit pas où il a puisé ce fait. »

Bayeux, fait représenter dans son église une *Nativité*. Le fait nous est aujourd'hui connu car Mont-désert est mis à l'amende par son chapitre à cause de cette représentation :

Mais si cette dernière pièce était irréprochable, au point de vue de la morale et de la religion, Jean de Montdésert, curé de la paroisse Saint-Malo, qui l'avait fait jouer dans son église, malgré la défense du chapitre de Bayeux, encourut pour ce fait une sévère réprimande et fut de plus condamné à payer l'amende¹.

Quels sont les motifs de la mise à l'amende du curé ? On ne le sait : le sujet ? le lieu ? la réalisation même ? la personne du curé peut-être ? un défaut d'autorisation préalable² ? Cet événement du milieu du XIV^e siècle tend seulement à prouver qu'il arrive encore alors que l'on joue dans les lieux de culte, et plus encore, il atteste que ce sont les représentants de l'autorité ecclésiastique, qui en sont à l'origine ; que si l'église ne s'impose plus comme lieu unique de représentation, comme en attestent les représentations théâtrales que l'on pourra trouver à l'extérieur de ses murs, la pratique considère qu'il n'y a pas d'obstacle absolument installé, à jouer au sein du lieu de culte. L'abbé rappelle tout de même qu'

En vain, les conciles de Rouen et les évêques de notre province, dans leurs Synodes, renouvellent sans cesse la défense de ces jeux, pendant le XIII^e, le XIV^e, et le XV^e siècle ; on les trouve encore subsistants dans le XVI^e siècle³.

À cette assertion, l'on peut ajouter celle de Loukovitch :

Ce qui peut paraître étrange, à première vue, c'est l'attitude de l'Église au moyen âge. D'une part elle crée, encourage, patronne le théâtre religieux : drame liturgique, puis mystères et miracles ; d'autre part, elle continue à condamner le théâtre en général et à en interdire l'accès au clergé. Ainsi, par exemple, le IV^e concile de Latran (1212) interdit aux clercs d'assister aux représentations théâtrales. Un siècle plus tard même défense par le synode de Trèves (1310). [...] Quoiqu'on lise dans les histoires de la littérature, l'église demeura longtemps hospitalière au théâtre, puisqu'en plein XV^e siècle, le concile de Bâle (1436), doit défendre « de faire [...] des jeux de scènes, des représentations de pièces, de mascarades, de fictions d'évêques, de rois, de princes, dans les églises et cimetières. Cette défense est répétée par les conciles de Rouen (1445), de Soissons (1456), de Sens (1485), de Tolède (1566)⁴.

Or si l'on réitère les interdictions, c'est vraisemblablement parce qu'elles ne sont pas respectées.

¹ LA RUE, *Essais historiques sur les bardes*, op.cit., p.165 et Gosselin, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen*, op.cit.

² Citons Dom Grenier, qui rappelle qu'en 1393, on interdit la représentation de *farces* dans la cathédrale, mais que l'on pourra continuer à jouer « suivant l'ancienne coutume ». Ainsi, ce peuvent être le sujet et son traitement qu'on évince du chœur de l'église et non le théâtre. (GRENIER, dom Pierre-Nicolas, *Introduction à l'histoire générale de la province de Picardie*, par Dom Grenier, religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur. Publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale par MM. Ch. Dufour et J. Garnier, Amiens-Paris, Duval et Herment-Dumoulin, « Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, 1856, p.421). Pourtant, à la fin du XII^e siècle, le pape Innocent III avait déjà interdit les spectacles : « Le pape Innocent III [...] condamne les spectacles, les jeux de théâtre, les masques, les fêtes des diacres, des prêtres, des sous-diacres qui se faisaient dans les églises, les folies et les bouffonneries qui les accompagnaient. » (Idem, p.412) N'est-il pas alors aisé d'imaginer que si l'interdiction papale est publiée et reprise en Normandie, les joueurs de Bayeux sont des civils et non des membres du clergé, ce qui constituerait le meilleur moyen sans doute de contourner l'interdiction.

³ LA RUE, *Essais sur les bardes*, op.cit., p.167.

⁴ LOUKOVITCH, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, « Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre », 1933, p.8-9.

Toujours à Bayeux, on joue en 1523 dans la cathédrale un miracle lors de la fête de l'Immaculée Conception — soit vraisemblablement le 8 décembre. C'est sous la houlette de l'évêque de Bayeux Louis de Canossa¹ que la représentation a lieu. Rien ne vient préciser la teneur du drame².

b. Caen

On joue à Caen, en 1422, selon La Rue qui ne cite pas ses sources, un mystère de la vie de saint Vincent³ ; en 1518, c'est un mystère de *Sainte-Honorine*, sainte locale, surtout célébrée à Bayeux et Rouen, patronne des bateliers et des prisonniers qui est donné. La date précise est inconnue⁴. Aucun détail ne nous est parvenu quant à cette représentation, mais Gosselin s'interroge au sujet d'un mystère joué à Condé-sur-Noireau deux ans plus tôt, joué à la Sainte-Honorine, qui avait attiré « un grand amas de peuple. » Comme souvent, si ce mystère de 1516 est venu à la connaissance des chercheurs, c'est parce que des incidents ont jalonné la représentation⁵.

Charles de Bras de Bourgueville annonce qu'on jouait *souvent*, du temps de sa jeunesse — il est né en 1504 et mort en 1593 —

des mystères des saints et saintes, comme de saint Sébastien, sainte Honorine, de Abraham et Isaac, et autres histoires⁶.

Bourgueville ne précise cependant aucune date. Toutefois l'utilisation de l'adverbe *souvent* laisse entendre que les représentations n'étaient pas des faits isolés et rares. Aussi, si cette seule date de 1518 est connue pour *Sainte-Honorine*, et si pour les autres sujets cités par Bourgueville on ne connaît que la date de 1520, seuls les défauts des archives et l'insouciance des commentateurs contemporains des faits sont sans doute les raisons de ce manque⁷. La date de 1520, que donne l'abbé de La Rue pour les représentations des mystères de *saint Sébastien* mais aussi d'*Abraham et*

¹ Cet évêque avait cependant en 1518 interdit à ses clercs de jouer publiquement, de quitter leurs habits et d'écouter les jongleurs et histrions (*Gallia Christiana*, t.XI, col.385, cité par PONT, Barthélemy, *Histoire de la ville de Caen : ses origines, Caen sous les ducs de Normandie*, Caen, Alliot et Cie, 1866, vol.2, p.430)

² JULLEVILLE, *Mystères*, *op.cit.*, p.112: « Festum Immaculate Conceptionis in sua dioecesi statuit celebrari, edito in ecclesia sua miraculo. » (« [Canossa] décida de célébrer la fête de l'Immaculée Conception dans son diocèse, par un miracle présenté dans son église », *Gallia christiana*, t.XI, *De provincia Rotomagensi* [...], Farnborough, Gregg, 1970 [congrégation de Saint-Maur, 1728-1785] p.385.

³ LA RUE, *Essais sur les bardes*, *op.cit.*, p.165 et Julleville, *Les Mystères*, *op.cit.*, p.10. Selon Longuemare, c'est en 1423 qu'a lieu cette représentation, à laquelle assiste l'abbesse de la Trinité de Caen, qui quitte le monastère et subventionne les joueurs de ses propres deniers (Longuemare, Paul de, *Le Théâtre à Caen. 1828-1830*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1895, p.2).

⁴ Honorine est fêtée ordinairement le 7 février mais les processions en son honneur avaient lieu au Moyen âge à l'Ascension.

⁵ « En 1516, au mois d'octobre, à Sainte-Honorine, près de Condé-sur-Noireau, l'on jouait devant « un grand amas de peuple » un mystère dont le titre ne nous est pas parvenu, lorsque la représentation fut interrompue par une rixe sanglante qui s'éleva entre les spectateurs. Le jeu demeura inachevé et les perturbateurs furent conduits en prison au château de Rouen. » (GOSSÉLIN, *Recherches sur les théâtres*, *op.cit.*, p.61, à propos de deux arrêts de la Tournelle du parlement de Rouen prononcés les 20 novembre et 23 mars 1516).

⁶ BOURGUEVILLE, CHARLES DE BRAS DE, *Les Recherches et antiquitez de la province de Neustrie, à présent duché de Normandie, comme des villes remarquables d'icelle, mais plus spécialement de la ville et université de Caen*, [1588], Caen, T.Chalopin, 1833, p.122.

⁷ Et en effet, n'est-on pas tenté de penser que si peu — voire aucun — de témoignages nous sont parvenus, c'est que les témoins du temps pouvaient considérer les faits comme tout à fait banals.

d'Isaac n'est confirmée par rien¹. Mais les propos de Bourgueville témoignent que ces mystères ont bel et bien eu lieu, à Caen, au XVI^e siècle.

c. Dieppe

Si l'abbé La Rue indique qu'un mystère de l'Assomption était célébré à Coutances à partir de 1411², c'est la ville de Dieppe qui connaît une cérémonie annuelle réitérée à chaque Assomption entre 1443 et au moins 1647, qui voit après une procession à travers les rues s'installer un théâtre de marionnette dans l'église Saint-Jacques³. Suite à la reprise de la ville, détenue par les Anglais depuis neuf mois, par le futur Louis XI le 14 août 1442, dès l'année suivante les Dieppois avaient mis en place des célébrations pour remercier la Vierge de la libération de leur ville la veille de sa fête. Si le terme de mystère est unanimement attribué à ces fêtes de la Mi-Août, ou *mitouries*, leur réalisation les apparente plus à un théâtre de marionnettes. Organisées par une confrérie de l'Assomption, dite de la Mi-Août⁴, elles sollicitaient toute la ville qui avait fait de la Vierge après les événements de 1443 sa patronne. Le déroulement de cette manifestation a été décrit à partir des statuts de la confrérie par l'abbé Cochet dans son ouvrage sur les églises de Dieppe⁵.

On nommait en premier lieu un chœur de belles jeunes filles, dont la plus belle devait représenter la Vierge, les autres représentant les filles de Sion. Elles étaient suivies en procession par un prêtre, jouant saint Pierre, et onze laïcs, portant les attributs des onze autres apôtres. Tout ce monde partait de la maison du maître de la confrérie, et était rejoint dès la sortie par les corps de ville : en tête les magistrats, puis les notables, les métiers, chacun portant un cierge. La procession s'arrêtait aux quartiers de la ville en plusieurs stations, avant de rejoindre le chœur de l'église Saint-Jacques.

Là avait été installé

Une espèce de théâtre soutenu par deux grands mâts de navire, plantés dans le sol des deux côtés du maître-autel. Au sommet du théâtre, un vénérable vieillard⁶, vêtu en mo-

¹ LA RUE, *Essais sur les bardes*, op.cit., p.165-166.

² Idem, p.165. LE MAOUT, Ch., *Bibliothèque bretonne. Collection de pièces inédites ou peu connues, concernant l'Histoire, l'Archéologie et la Littérature de l'ancienne province de Bretagne*, Tome Deuxième, Saint-Brieuc, Imprimerie de Ch. Le Maout, 1851, p.434, précise que « Dinan, au quinzième siècle, recherchait aussi ce genre de loisirs ; en 1479, on fit venir de Coutances la compagnie des Mystères, pour donner une représentation de la Nativité de J.-C. » Rien n'atteste toutefois l'existence de cette « compagnie. »

³ Charles Magnin en dit quelques lignes dans son *Histoire des marionnettes en Europe : depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris – Leipzig, Michel Lévy frères – Michelsen, 1852, p.117.

⁴ Les statuts de la confrérie établissent le règlement de la représentation en 1482, réitérés en 1498 (COCHET, abbé Désiré, *Les Églises de l'arrondissement de Dieppe*, Dieppe, Lefebvre, 1846, p.88).

⁵ Idem, p.87-92. La suite des festivités, parmi lesquelles un festin dans la maison du maître, complète cette étude.

⁶ Rien ne vient attester que ce « vénérable vieillard » n'est pas une marionnette ou une image. On s'interroge en effet sur le moyen de le faire tenir longtemps en hauteur sur ces grands mâts, d'autant que l'abbé Cochet précise que c'est une « image » de la Vierge qui s'élève et rejoint Dieu (ibid., p.91) et que « sur un côté du ciel [de la châsse soutenue par les mâts] se dessinait la figure du Père Éternel, vieillard vénérable, habillé en monarque et couronné d'une tiare » (Ibid., p.90, nous soulignons). Mais Albertine Clément-Hémery précise dans son *Histoire des fêtes civiles et religieuses*, (Avesnes, Viroux, 1846, p.392) qu'il s'agissait d'un « cordier ou savetier dieppois », sans préciser ses sources. Ses affirmations concernant la jeune fille représentant la Vierge, choisie parce qu'elle était « la plus sage et la plus jolie qu'on pouvait trouver », mais qu'elle défilait « portée presque nue dans un berceau de feuillage » semblent contradictoires donc douteuses, d'autant que l'auteur semble hautement mépriser ces cérémonies dieppoises : « Après

narque, couronné d'une tiare, était assis sur un nuage : au dessus de sa tête brillait un grand soleil, reluisant comme l'or et le cristal, et tout à l'entour un essaim de belles étoiles. Ce vieillard était le Père éternel : à ses côtés voltigeaient une légion d'anges, allant, venant, prenant ses ordres, agitant leurs ailes, balançant leurs encensoirs comme si c'eût été des anges véritables. Des fils de fer, habilement cachés, leur faisaient faire tous ces mouvements ; et le peuple de pousser des cris de joie, de trépigner d'admiration. S'il faut en croire les récits du temps, ces anges marionnettes faisaient de véritables prodiges¹.

Les apôtres s'installaient sur « un petit théâtre que l'on avait dressé exprès au-dessus du banc des prêtres² » et un prêtre faisait ensuite communier les apôtres tandis que l'image de la Vierge était élevée par deux anges jusqu'au ciel³ :

Avant l'année 1630, il y avait au-dessus de l'ancienne contre-table, qui était fort basse, une espèce de jardin avec des arbres, des fleurs et des fruits en cire colorée ; c'était de là que sortait l'image de la Vierge [...]. Lorsque l'image avait quitté le jardin, elle s'élevait en l'air remuant les bras, joignant les mains ou les ouvrant d'une manière douce et pieuse. Quand elle arrivait dans les cieus, elle était reçue par le Père Éternel, qui lui donnait trois fois sa bénédiction ; un ange les couronnait, ensuite les nuées du ciel se fermaient sous ses pieds et la dérobaient aux spectateurs⁴.

On peut imaginer que ces nuées qui se refermaient alors sont des voiles tendus sur les mâts qui constituent les montants de ce théâtre, et l'on retrouve le système d'obturation que nous évoquons plus haut pour le *Pèlerins d'Emmaüs*.

À cette manifestation religieuse on associait un bouffon que le peuple normand nommait ordinairement Gringalet ou Grimpesulais⁵, qui commentait joyeusement la représentation. Sans doute est-ce d'ailleurs sa présence, qui injectait dans la liturgie un caractère hautement profane, qui fit se rembrunir Anne d'Autriche et le jeune Louis XIV venus à Dieppe en 1647. Après la représentation, « l'ordre, dit Vitet, fut donné [d'] interdire [les farces de Gringalet]⁶. » Toutefois, on ne voit pas que les marionnettes elles-même sont rejetées. Seul le farceur semble être mis de côté. Les historiographes des fêtes de la Mitourie indiquent donc tous qu'après 1647 les fêtes dans Saint-Jacques disparaissent. En effet, Magnin précise :

Anne d'Autriche en 1647 assista à ces jeux sacrés, et peut-être en fut mécontente, car ils cessèrent d'être représentés. Mais la procession commémorative de la levée du siège, et la représentation de l'Assomption, qu'on donnait sur la place du marché, devant l'hôtel de ville, et qui était suivie le jour d'après d'une moralité, subsistèrent jusqu'en 1684, date où ces cérémonies furent interdites par un mandement de l'autorité ecclésiastique confirmé par arrêt du parlement de Rouen⁷.

cet office étrange, la journée et les deux jours suivants se passaient en promenades, en chansons paillardes, en orgies et saturnales hideuses, dans lesquelles Dieu, Saint-Pierre, les Apôtres, les Anges, la Vierge, Gringalet et les confrères se souillaient de tous les excès de l'ivresse et du libertinage. » (idem, p.393). Ces faits, que seule l'érudite du Nord rapporte, sont particulièrement douteux, surtout dans le cadre d'une fête de l'Assomption.

¹ VITET, Ludovic, « Siège de Dieppe : sa délivrance. Cérémonies de la Mi-Août (1412-1443) », in *Revue de Rouen.*, Tome premier, Rouen, Nicéas Périaux, 1833, p.73-86, p.83-84.

² COCHET, *Les Églises de Dieppe*, op.cit., p.89.

³ Idem, p.90.

⁴ *Ibid.*, p.91.

⁵ « Grimpe-sur-l'air. »

⁶ VITET, « Siège de Dieppe », op.cit., p.84.

⁷ MAGNIN, *Histoire des marionnettes*, op.cit., p.117.

En effet, en 1684, précise Francisc Massip, le curé de l'église Saint-Jacques, nommé Letellier, avait obtenu de l'archevêque de Rouen l'interdiction des fêtes et de la représentation de l'Assomption, à cause de leur indécence :

Pourtant, connaissant le goût que les villageois [*sic*] avaient pour ces manifestations dramatiques, il fit confirmer l'ordre au parlement de Paris sans que ceux-ci le sachent¹.

Les échevins dieppois protestent du manque à gagner causé par cette interdiction², mais rien n'indique s'ils sont entendus. En effet, l'abbé Cochet précise, ce qui laisse la place à toutes les suppositions, qu'

Outre la musique ordinaire [de la paroisse Saint-Jacques], on faisait venir de Rouen des ménestriers pour chanter l'office et les motets de la station de Bon-Secours et de l'Hôtel-de-Ville [deux stations de la procession]. Depuis la destruction de la musique instrumentale dans les paroisses, en 1694³, on s'est contenté du plain-chant⁴.

Peut-être cette affirmation permet-elle de dire que si le farceur dieppois est exclu de la représentation, elle n'en est pas pour autant totalement interdite et qu'en 1694, elle continuait peut-être encore⁵. Les marionnettes, dit Magnin, conservées au magasin, disparaissent en même temps que les orgues de Saint-Jacques dans l'incendie qui ravage l'église⁶. Surtout on nous apprend qu'une moralité accompagnait la cérémonie de la mi-août, dont nous n'avons pu connaître le ou les sujets à travers les ans.

Clément-Hémery précise enfin, sans que l'on ait pu en trouver les traces que « les mystères de la Nativité et de l'Annonciation étaient célébrés, aussi bien que celui de l'Assomption, dans le chœur de l'église Saint-Jacques⁷. » Magnin ajoute : « le mystère de Noël et celui de l'Annonciation étaient aussi célébrés dans l'église de Saint-Jacques et toujours au moyen de figures à ressorts ou mues par des fils⁸. » Aucune précision n'a pu être trouvée sur ces prétendus mystères dieppois, mais Massip annonce qu'il s'agit de moralités, jouées le 16 août, dont le texte était celui du vainqueur d'un concours organisé entre les poètes de la ville⁹. Notons par ailleurs

¹ MASSIP, Francisc, « Le Drame de l'Assomption en France et en Belgique », in *Maine belle œuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnals*, textes réunis par Denis Hüe, Marie Longtin, Lynette Muir, Orléans, Paradigme, *Medievalia* n°54, 2005, p.357-374, p.363.

² « La cessation de ces cérémonies ferait un tort considérable à la consommation des denrées et au débit de marchandises de la Foire franche, puisque les étrangers qu'elles attiraient à Dieppe en grande quantité ne s'y rendraient plus. ». Ibidem.

³ Une bombe anglaise tombe sur l'église le 22 juillet 1694 et ravage le chœur.

⁴ COCHET, *Les Églises de Dieppe*, *op.cit.*, p.89.

⁵ On est même tenté d'affirmer que la procession existait toujours lorsque Cochet écrit son ouvrage. Rien ne vient dire si le théâtre de marionnette est toujours actif.

⁶ MAGNIN, « Histoire générale des marionnettes. III Les marionnettes en France », *Revue des deux Mondes*, Paris, juillet-août 1850, p.1018-1072, p.1022.

⁷ CLÉMENT-HÉMERY, *Histoire des fêtes*, *op.cit.*, p.393.

⁸ MAGNIN, « Histoire générale des marionnettes, III », *op.cit.*, p.1022.

⁹ Cette œuvre a été éditée dans Parmentier, Jean, *Œuvres poétiques*, édité par Françoise Ferrand, Genève, Droz, Textes Littéraires Français n°175, 1971.

qu'à Coutances, un drame de l'Assomption reprenant ce modèle mécanique était, selon La Rue, joué chaque année depuis 1411, et qu'à Cherbourg, des machines construites en 1450 et 1466 célébraient aussi la Vierge dans l'église de la Trinité. Ces mécanismes, dont on conserve une gravure du XVIII^e siècle, ont été immobilisés en 1650 et détruits en 1794¹.

d. Argentan

Pour la représentation des mystères, Argentan, même si les premières indications de telles représentations sont plus tardives que pour les villes précédentes, n'est pas en reste. Une confrérie de prêtres [frairie des prêtres] y est évoquée dès 1488. Ce n'est qu'en 1500 que cette confrérie demande au pape l'autorisation de jouer des mystères :

Au commencement de l'année 1500, notre Saint Père le Pape (Alexandre VI), sur requête à lui présentée, accorda aux prêtres d'Argentan de représenter la Passion de Notre Seigneur et le Martyre des Saints. D'où l'on peut conjecturer que ce fut là l'institution de la confrérie aujourd'hui existante (la confrérie des prêtres ou du saint sacrement) puisque les dépenses de ces jeux ont toujours été payées, d'après les comptes, par la dite confrérie².

Cependant, rien ne vient la nommer, et ce n'est que pour les années 1541-1542 que l'on trouve les actes de fondation d'une confrérie du Saint-Sacrement à Argentan. On ne peut affirmer que dès 1488 ces prêtres réunis n'organisaient pas, ensemble, dans la ville, le mystère pour lequel ils seront connus près de vingt ans après. Pour les circonstances de la découverte de l'existence de cette confrérie, nous renvoyons à l'article d'Henry du Motey, écrit en 1888 pour le *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*³. Le point intéressant est la fréquence des représentations et les quelques détails dont nous disposons quant à leur organisation.

Les manuscrits relatifs à la confrérie, mis au jour au XVII^e siècle puis au XIX^e, contiennent les comptes presque complets des prêtres pour les années 1565 à 1580, puis 1580-1593 et en parfaite conservation à partir de 1593. Malheureusement, le sac de l'église d'Argentan en 1562 a fait disparaître les comptes précédant cette année. L'on sait cependant que la confrérie du Saint-Sacrement qui obtient l'autorisation de jouer des mystères en 1500 fusionne avec une confrérie de la Passion en 1541, sous le nom de confrérie « du très saint-Sacrement, de la sainte Vierge et de tous les saints⁴. » De cette union l'on conclut que la confrérie des prêtres et celles de la Passion,

¹ MASSIP, art.cit., p.364.

² Journal de Thomas Prouverre, administrateur de la confrérie du Saint-Sacrement argentinoise de 1669 à 1671. Extraits donnés par l'abbé Eugène Laurent dans *Saint-Germain d'Argentan, diocèse de Sées, histoire d'une paroisse catholique pendant les trois derniers siècles*, Argentan, Barbier, 1859, p.139, cité par Julleville, *Mystères, op.cit.*, p.79. Henry du Motey rapporte ces mots transcrits du manuscrit : « J'ai remarqué en un vieil livre du dit hôpital qu'au commencement de l'an 1500 notre Saint-Père le pape sur requête à lui présentée concéda aux prêtres d'Argentan de faire représenter l'histoire de la passion de notre seigneur et le martyre d'autres saints. » (DU MOTÉY, Henry, « La représentation des mystères à Argentan au XVI^e siècle et la frairie des prêtres », in *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, 1888, t.VII, p.133-153, p.137.)

³ DU MOTÉY, Henry, « La représentation des mystères à Argentan au XVI^e siècle et la frairie des prêtres », in *Bull. Soc. Hist. Et archéologique de l'Orne*, art.cit.

⁴ « Vers l'an 1541 ou 1542, que Calvin commençait à semer la zizanie de ses erreurs sur le bon grain des champs de l'Église, Messieurs les ecclésiastiques de la ville d'Argentan et plusieurs autres de la campagne voulurent se précautionner et trouver des moyens pour arrêter ce semeur de zizanie et l'empêcher de semer ses erreurs parmi ceux qui étaient en leur dépendance. À ce sujet les sieurs ecclésiastiques de la dite ville s'assemblèrent pour en délibérer, mais ayant remarqué parmi les erreurs de cet hérésiarque qu'il voulait abolir dans le cœur des fidèles la croyance qu'ils

composée en majorité de laïcs, continuent ensemble, sous le contrôle de deux prélats nommés pour surveiller la bonne tenue des événements, la réalisation des mystères dans la ville, débutés à la fin du XV^e siècle :

dans les comptes de 1565 à 1580, il est fait mention des dépenses que l'on faisait à ces jeux et qui ne se devaient faire que par la permission des deux gens d'église établis pour avoir soin tant des affaires temporelles que des affaires spirituelles¹.

La tenue d'une procession devient donc pour les Argentenais un premier moyen de lutter contre l'hérésie calviniste. Ils organisent une fête dite de la Convention, qui réunit les magistrats, prêtres et bourgeois de la ville, pendant laquelle le Saint-Sacrement est porté par les rues. Cette célébration est alors plus connue sous le nom de frairie des prêtres et a lieu pendant l'octave de la Fête-Dieu. La seconde arme de cette confrérie est la tenue de mystères, dont les acteurs étaient partie prenante de la procession.

La première trace d'une représentation date de 1540 — même si cette date pourrait être mise en balance par la fusion des confréries de 1541. Julleville note ainsi :

La confrérie du saint sacrement réorganisée vers 1540 continua dès lors à donner chaque année, le lundi dans l'octave du Saint-Sacrement, des représentations dramatiques de la Passion, ou des martyres des saints. « Ces pièces, dit un chroniqueur argentenois², attireraient de tous côtés de nombreux étrangers. Il en venait de Rouen, de Falaise, d'Angers, du Mans³, et d'autres lieux encore plus éloignés pour voir ces belles et dévotes tragédies, qui se répétaient plusieurs fois le jour, chose admirable, et avec tant d'acteurs que l'on en a compté quelquefois jusqu'à quatre à cinq cents⁴. Cette fête avait alors tant d'éclat et un si grand renom parmi les peuples qu'ils la mettaient au rang des choses les plus mémorables, ayant coutume de dire sous forme de proverbe : le sacre d'Angers, l'Ascension de Rouen, et la Frarie [*sic*] des prêtres d'Argentan »⁵.

En 1500, 1540, 1565, 1567, 1568, 1571⁶ et 1575⁷ des représentations sont attestées. Si aucune indication ne permet d'affirmer que les mystères joués depuis les années 1540 sont les mêmes que

avaient pour le Saint-Sacrement de l'autel, la vénération qu'ils portaient à la mère de Dieu et l'honneur qu'ils rendaient aux saints relativement à leurs images, ils s'avisèrent ou plutôt le ciel leur inspira de se servir non seulement du glaive de la parole de Dieu, mais encore de la force de l'exemple dont la persuasion est plus prompte que celle de la voix et pour ce faire ils érigèrent une confrérie sous le titre du très Saint Sacrement, de la Sainte Vierge et de tous les saints, à laquelle s'associèrent plusieurs prêtres de la campagne. Ce qui arriva quand M^c Jean de la Selve, chanoine de rouen, remplissait le bénéfice de cette ville. » (Phrases attribuées à Thomas Prouverre, « Récit véritable des actes de la confrairie des prêtres érigée en l'église paroissiale de Saint Germain d'Argentan recueillies et écrites par un prêtre anonyme », citées par DU MOTÉY, *art.cit.*, p.138-139)..

¹ Idem, p.137.

² Mémoires de l'abbé de Courteilles.

³ Si Julleville ne cite pas ses sources, il s'agit du journal de Thomas Prouverre, sieur de Bordeaux, apothicaire, trésorier de Saint-Germain, administrateur de l'hôpital pendant 30 ans, né en 1608 mort en 1693 et du manuscrit de l'abbé de Courteilles datant des dernières années du XVII^e s. Le manuscrit que Du Motey attribue à l'abbé de Courteilles précise en effet : « toutes ces pièces tragiques étant représentées modestement et avec un grand désir d'échauffer les tièdes, attiraient de tous côtés plusieurs étrangers qui venaient de près et de loin [...] pour voir ces belles et dévotes tragédies qui plusieurs fois se répétaient pendant le jour en un ordre admirable et avec tant d'acteurs que l'on en a compté quelquefois jusques à quatre à cinq cents. » (DU MOTÉY, *op.cit.*, p.147).

⁴ Les comptes indiquent que, pour l'année 1565, 376 ecclésiastiques du diocèse prenaient part à la procession.

⁵ JULLEVILLE, *Mystères*, *op.cit.*, p.138.

⁶ Idem, p.79, 163 et 165.

⁷ Le manuscrit de Thomas Prouverre rapporte que les hôtelleries de la ville sont encombrées des nombreux seigneurs venus des grandes villes alentours.

ceux des années 1500 ou avant, on peut admettre qu'ils ne devaient pas en être éloignés, vu le caractère de la confrérie qui en est à l'origine. Aussi, ce sont les anecdotes, comptes et dépenses de la seconde moitié du XVI^e siècle qui vont servir pour cette courte étude des mystères d'Argentan. Nous pouvons ranger ces points en deux catégories : ceux qui ont trait à la mise en scène au sens large (scénographie, costumes, accessoires) et ceux qui portent sur les participants à ces jeux.

Avant le jeu, une procession de clercs précède le défilé des participants au mystère. Pour cette *monstre*, les clercs sont payés trois sols chacun. Ils sont par ailleurs « raccourtrés », avec des habits portant les armoiries de la confrérie :

Item payé à Guillaume le Thuillier, peintre, pour avoir par lui fait et peint deux grandes armiries pour apposer et mettre sur l'habit des clercs de la charité.
Item payé trois sols audit pour avoir collé les armoiries sur de la toile et du parchemin, et pour huit crochets de fils de fer pour accroicher les dites grandes armoiries à l'habit des clercs de la charité¹.

Les indications quant aux costumes sont ainsi parmi les plus nombreuses. L'église Saint-Germain détenait d'ailleurs un coffre spécialement prévu à la conservation des costumes. Si Du Motey en conclut que les costumes devaient être nombreux d'une année sur l'autre, l'on peut plus évidemment suggérer qu'il s'agit d'une politique d'économie pour s'éviter pour chaque représentation la confection de nouveaux habits.

Grâce à ces informations, on connaît certains des rôles tenus dans le mystère : les Sibylles, le porte-croix, des diables et même, grâce aux titres de certains mystères — car rien ne prouve qu'on jouait chaque année le même jeu — les apôtres :

Item payé deux robes pour les sibylles.
Item payé la somme de deux sols pour la toile à doubler le corps des dites robes aux Sibylles².

En 1565 et 1566, on porte un soin particulier au costume du « porte-croix » :

Item payé la somme de huit sols tournois pour deux aunes de bord jaune à border la robe du porte-croix.
Item payé la somme de sept sols pour la façon des manches de la robe du porte-croix.
Item payé la somme de six sols pour avoir fait redoubler une tunique de couleur noire, laquelle on avait fait dédoubler pour faire de la doublure d'icelle les manches de la robe du porte-croix pour ce que la dite doublure était de la couleur de ladite robe³.

¹ Comptes de la confrérie du 5 mars 1572, DU MOTÉY, art.cit., p.143n. Les armoiries de la confrérie sont « d'azur à la monstrance d'or soutenue par deux anges au naturel. » Du Motey précise, sans donner plus de détails sur les entrées dans les comptes de ce fait, que ces armoiries sont repeintes chaque année.

² Comptes de 1565 (idem, p.144n). Du Motey conclut, en raison des mystères où succèdent aux Sibylles les figures des prophètes (voir par exemple la *Passion* de Rouen en 1474) que le mystère de 1565 devait comporter les rôles des prophètes.

³ *Idem*, p.145n.

Si Du Motey voit dans cette pratique du rapiécage le signe de la désuétude des mystères¹, l'on doit sans doute plutôt y voir encore un souci d'économie pratique : pourquoi aller chaque année refaire un costume quand il suffit de le raccommoder et de l'améliorer un peu. Toutes ces indications montrent bien que ces charges sont toutes au compte de la confrérie et que les échevins semblent totalement extérieurs à la manifestation. Ce même souci pourra être identifié dans les prêts de vêtements que concède le sieur de Gouberville à ses amis devenus occasionnellement joueurs de mystères².

En 1566, au moins un diable fait partie de la procession :

Item payé la somme de quatre sols pour fil et façon d'un habit de diable³.

En 1570, une robe « couleur cendre » a disparu. Or on en a besoin pour les « jeux des actes des apôtres » :

Aux jeux des actes des apôtres, on paya cinq sols aux officiers de l'évêché de Séez pour avoir d'eux obtenu un mandement de quérémonie pour et aux fins d'avoir révélation et connaissance de la dite robe⁴.

De même de nombreux accessoires sont nécessaires à la bonne réalisation du mystère : croix, encensoirs, trompettes, instruments des sibylles, écriteaux :

Item payé à Guillaume Sérent, menuisier, la somme de vingt-deux sols pour la façon des intruments que les Sibylles portent à la procession ;

Item payé Laurent Le Tellier, peintre, la somme de trente sols pour avoir par lui peint et étoffé iceux instruments⁵.

Item payé à Jehan dit Gacey la somme de six sols pour deux limandes de lui achetées pour faire la grande croix⁶.

Item payé à Antoine Boissel la somme de deux sols douze deniers pour avoir par lui refait un des bras de la croix de Saint-André, laquelle sert en la procession⁷.

Item payé à Gilles May la somme de six deniers pour six feuilles de grand papier à faire les écriteaux des douze apôtres⁸.

Item payé à N. deux sols pour avoir par lui prêté sa trompette pour jouer au jeu du porte-croix⁹.

Quant aux lieux des représentations, ils restent inconnus. On peut proposer, vu l'importance de l'église Saint-Germain dans les préparatifs de la fête, son chœur comme théâtre.

¹ *Ibid.*

² Voir *infra*, p.000.

³ DU MOTÉY, art.cit., p.145n.

⁴ *Idem*, p.149.

⁵ *Ibid.*, comptes de 1565, p.144n.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, comptes de 1573, p.146n.

⁸ *Ibid.*, p.146n.

⁹ *Ibid.*, comptes de 1565, p.145n.

Du Motey quant à lui propose « la plus ancienne place d'Argentan », la place de la Grande-Croix¹, qui « par sa situation en amphithéâtre, [...] se prêtait on ne peut mieux à des représentations scéniques². »

Quelques noms des participants des mystères nous sont parvenus. Jacques Bouglie, Paul Turgeot jouent successivement le seigneur portant sa croix. Guillaume Goupil est Judas depuis 1573. Si les noms des interprètes de ces rôles sont connus, c'est pour la seule raison qu'ils sont les seuls dans toute la distribution à être rémunérés. La raison en est sans doute bien simple : la pénibilité du rôle. Porter une croix pendant toute la Passion est sans doute fastidieux. Aussi, l'on voit que les compagnons du Porte-croix sont aussi rémunérés en 1565. Pour Judas, il faut sans doute motiver l'acteur à endosser un rôle aussi contesté mais nécessaire.

Item payé à Guillaume Goupil la somme de cinq sols pour avoir joué le personnage de Judas en la dite procession³.

Item payé à celui qui faisait Judas et à ses compagnons [les prêtres de la synagogue ?] la somme de cinq sols⁴

Item payé au porte-croix et à ses compagnons le jour de la dite confrérie cinq sols⁵.

Item payé à Nicolas Bouglie pour avoir joué en la procession dudit jour l'histoire de Notre-Seigneur portant sa croix, cinq sols⁶.

Les autres participants rémunérés sont les musiciens et les chanteurs. Un indice de tout ou partie de la représentation dans l'église réside dans cette information : à partir de 1562, *suite à la destruction de l'orgue* par les protestants, on demande aux musiciens du cru de chanter ou jouer de la musique *pendant* les représentations. Ce qui semble indiquer qu'avant 1562, en tout cas, on jouait dans l'église, au son de l'orgue. Rien ne vient exporter les mystères d'Argentan de l'église Saint-Germain après 1562 et à partir de 1569, les comptes comprennent systématiquement des entrées pour les soldes des musiciens, joueurs de violon ou de trompette, appelés pour pallier l'absence de l'orgue :

Item payé deux sols à Guitonnière [maître de musique de la ville d'Argentan] pour avoir par lui chanté la musique tant de la vigile d'icelle confrérie que le jour [de la représentation du mystère]⁷

Item payé à Charles Turgot et à ses compagnons joueurs de violons, la somme de sept sols pour avoir conduit et mené la procession dudit jour sonnante de leurs violons⁸.

¹ Anciennement place des Trois croix, lieu-dit dont on sait que Nicolas Chrestien, auteur notamment de plusieurs de nos tragédies a pu être le seigneur, ce qui nous permet de penser que le prêtre argenterais a pu, d'abord, appartenir à la confrérie, ensuite assister, peut-être dès l'enfance, aux représentations des mystères.

² *Ibid.*, p.148.

³ *Ibid.*, p.145n, Comptes de 1573 et années suivantes.

⁴ *Ibid.*, Comptes de 1575.

⁵ *Ibid.*, Comptes de 1565.

⁶ *Ibid.*, Comptes de 1572.

⁷ *Ibid.*, p.142n, Comptes de 1569 et années suivantes.

⁸ *Ibid.*, p.144n, Comptes de 1573.

Item payé à Gervais Sémit la somme de deux sols pour avoir joué de la trompette en l'histoire de Notre-Seigneur portant sa croix à la procession¹.

Du Motey justifie la disparition des mystères par la décadence du genre et la débauche des acteurs². En 1600, il semble que ces jeux perdurent. En effet, vers cette date, l'évêque d'Argentan nomme *dans* la confrérie deux procureurs chargés de la police de ces jeux. Dès lors, aucune dépense n'apparaît dans les comptes au sujet des mystères ou d'autres représentations. L'ordonnance de l'évêque dispose que « Ne se pourront aucuns immiscer de faire jeux et autres choses aux dites processions sans le congé et permission des dits députés³. » Si Du Motey analyse l'absence de lignes comptables et l'ordonnance comme une interdiction, il faut nuancer ces points. En effet, l'acte épiscopal précise que pour jouer les jeux habituels aux processions de l'octave de la Fête-Dieu, il faudra demander l'autorisation aux deux clercs chargés de la police des jeux. Si aucune pièce ne vient confirmer que des autorisations ont été demandées, rien ne vient non plus attester que des représentations ont eu lieu sans ces autorisations⁴.

Or l'affirmation de Du Motey quant à la disparition des mystères à Argentan doit être réfutée : en 1694, l'évêque de Médivy prononce une interdiction absolue de jouer désormais tels jeux. La reprise de cette prétendue interdiction, près d'un siècle plus tard, a tendance à nous faire penser que, même sans trace comptable ou judiciaire de la célébration des mystères, la ville d'Argentan a continué jusqu'à la toute fin du XVII^e siècle à jouer et faire jouer ces mystères⁵.

e. Alençon

La ville d'Alençon est elle-même le théâtre d'un mystère joué en 1521. Éléonore Despierres, dans son *Théâtre et les comédiens d'Alençon du XVI^e au XVII^e siècle*⁶ et Henri Rey-Flaud, dans *Le Cercle magique*⁷ ont beaucoup documenté les représentations alençonnaises. La première a mis au jour des actes notariés passés au tabellionage d'Alençon, portant commande d'un théâtre

¹ *Ibid.*, p.145n, Comptes de 1565.

² « Mais ces jeux ne pouvaient subsister que tant que les acteurs considéraient les mystères comme un acte religieux et y apporteraient le décorum et la dignité convenable. Or, dès les dernières années du XVI^e siècle, ils étaient fort oin de réaliser cet idéal. En petit nombre, ce qui prouve la décadence de l'institution, ils montaient sur une sorte de théâtre roulant qu'un manuscrit appelle un *tombereau* et, comédiens ambulants, ils s'en allaient jouant quelques scènes de la passion sur les places et dans les rues s'arrêtant évidemment plus que de raison pour se rafraîchir et transformant par leur inconvenante attitude les mystères en farces et sotties. Il n'y avait plus là que de vulgaires saltimbanques dont les diabolins étaient les pitres. Le temps des mystères était passé », *Ibid.*, p.151.

³ *Ibid.*, p.151n.

⁴ Les archives du chapitre contiendraient sans doute de telles pièces. On est en droit d'envisager qu'une simple autorisation verbale était suffisante pour jouer, d'autant qu'une interdiction pure et simple allait à l'encontre des habitudes argenternaises.

⁵ Un manuscrit de la fin du XVII^e siècle évoqué par Du Motey parle en effet des « diableries d'Argentan ». *Ibid.*, p.145n. Plus loin, l'auteur indique aussi un autre manuscrit conservé en son temps à la bibliothèque de Falaise, où le vicaire-général de l'évêque du Calvados après 1790 mentionne le mot « *tombereau* » évoqué plus haut, sur lequel se seraient donc jouées des scènes de la Passion. Ce manuscrit nous conduirait alors à penser que jusqu'à la Révolution, au moins, on continua à jouer des mystères en Normandie.

⁶ DESPIERRES, Mme Gerasime [Éléonore Bonnaire épouse Despierres], *Le Théâtre et les comédiens à Alençon au seizième et au dix-septième siècle*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1892.

⁷ REY-FLAUD, Henri, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard – NRF, 1973, p.150-160 notamment.

pour des représentations en 1521¹. Rey-Flaud reprend ces actes en tentant de les analyser pour faire correspondre la scénographie induite dans ces quelques lignes à celle du théâtre en rond. Quelques unes de leurs conclusions sont à mettre en balance, et Rey-Flaud lui-même les tempère parfois, dans la mesure où l'on ne connaît pas, aujourd'hui, l'exacte configuration de la ville d'Alençon, partiellement détruite puis reconstruite depuis, et dont les plans les plus récents datent du XVIII^e siècle.

Despierres commence son ouvrage en précisant qu'il est impossible de remonter dans les archives d'Alençon avant 1444, et que la première occurrence de représentations de mystères date de 1521. Si le contrat portant les conditions de l'élaboration du dispositif scénique du mystère de 1521 date en effet du 18 octobre 1520, les échafauds doivent être construits pour « un mois après Pâques prochainement venant². » Faute de mieux, il faut donc admettre que cette date est celle du début d'une vie dramatique endogène dans la troisième ville de Normandie. Après Pâques, on se propose cette année-là de représenter un *Mystère du commencement du monde*. Les organisateurs qui chargent le charpentier Thomas Guitton de dresser le théâtre sont Richard Auvray, prêtre d'Alençon, et quelques bourgeois, parmi lesquels le menuisier Robin Pissot. Guitton n'est pas normand et les co-signataires s'engagent à le faire loger à Alençon le temps des travaux. Grâce à ce document, on apprend quelques détails sur les conditions de la fabrication d'un théâtre sur commande.

Les Alençonnais s'engagent à habiller Thomas Guitton pour ces travaux et les voyages qu'il sera amené à faire, détail intéressant puisqu'il devra œuvrer pendant tout l'hiver. Mais les faits les plus marquants de cet acte notarié sont les demandes précises — pour l'époque sans doute — des co-signataires, qui commandent à Guitton plusieurs échafauds, qui devront être construits « au boulevard de la porte de Sées³. » Pour une projection du théâtre d'Alençon, nous renvoyons à l'ouvrage de Rey-Flaud⁴. Toutefois, sa proposition ne nous satisfait pas entièrement. En effet, il indique au centre de l'édifice constitué dans la ville normande une large aire de jeu centrale, que rien ne vient attester dans le contrat passé entre les Alençonnais et leur charpentier. Même si la largeur proposée du plateau semble étroite — six à sept pieds de largeur, soit 1,90 à 2,20 mètres — compte tenu de la présence sur ces échafauds des décors, rien n'indique qu'une aire de jeu, que les acteurs auraient rejointe lors de leur entrée en scène, ait été construite au centre du rectangle.

Soulignons aussi que si les échafauds des premiers articles — Paradis, Enfer surmonté des Limbes, et échafauds intermédiaires — sont manifestement destinés au jeu, ceux qui leur font face et qui sont appuyés contre la muraille de la ville ne paraissent pas avoir cette fonction. Si, comme semble le prouver la demande d'échafauds comportant des étages, les aires de jeux sont au pre-

¹ Nous reproduisons cet acte dans les annexes.

² « Laquelle besogne le dit Thomas s'oblige rendre toute prête de charpenterie un mois après Pâques prochainement venant » (Contrat cité par DESPIERRES, *Théâtre à Alençon, op.cit.*, p.6).

³ Idem, p.4.

⁴ REY-FLAUD, *Le Cercle magique, op.cit.*, p.155.

mier, deuxième ou troisième étage, il semble difficile et peu pratique, au cours du jeu, d'en faire sortir les acteurs pour qu'ils viennent jouer leur scène sur l'aire de jeu centrale.

En outre, le contrat stipule que les échafauds destinés au jeu seront clos par derrière¹. Cette information peut ne revêtir qu'un intérêt esthétique — masquer le talus contre lequel repose l'échafaud — mais peut aussi signifier qu'il convient de masquer les entrées, sorties et déplacements des acteurs derrière ces constructions, comme semblent le prouver la construction de galeries pour y accéder :

7° Item, du côté des murs de la ville, seront faits autres échafauds semblablement portés que dessus ; pour iceux, y aura galerie pareillement pour entrer ès échafauds, et, à l'endroit d'une tour qui est aux dits murs, mise à faire auxdits échafauds y aura seulement une galerie.

Ces galeries sont vraisemblablement nécessaires à deux types de déplacements : ceux des acteurs, mais aussi ceux du public, « pour entrer ès échafauds. »

Enfin, Rey-Flaud indique qu'à la lumière de la gravure du *Mystère de Sainte Apolline*, réalisé par Jean Fouquet — avec toutes les précautions nécessaires à la lecture de cette gravure de convention qui souhaite représenter tout sur un seul plan — les spectateurs pouvaient siéger, intercalés avec les aires de jeu, sur les mansions de l'enfer et du paradis. À ceci l'on peut poser trois objections. La première, qui découle de nos premières constatations, c'est que si peu de place, selon Rey-Flaud, demeure disponible pour le jeu, pourquoi ajouter au milieu de décors juxtaposés des loges contenant les sièges des spectateurs². La seconde : si nous réfutons l'aire de jeu centrale, comment les spectateurs assis sur ces échafauds peuvent-ils voir le spectacle. La dernière : comment justifier auprès d'un public sans doute choisi que certains notables siègent au paradis, quand d'autres sont relégués en enfer ?

La destination des derniers échafauds, dont la construction est prévue aux articles 5 et 8 à 11, n'est pas précisée. Ne peut-on voir dans ces stales de bois³ de 10 pieds de largeur, soit 3,2 mètres, la place des spectateurs assez aisés ou considérés pour avoir le droit de s'asseoir pour jouir

¹ « Le tout clos par derrière depuis le premier plancher jusques au dernier plancher du haut », contrat, article 1.

² On peut même penser que Rey-Flaud se contredit lui-même, lorsque pour le *Mystère de l'Incarnation* rouennais de 1474, il interroge : « Quoi de plus normal d'ailleurs que de dresser le plus de décors possible face aux spectateurs privilégiés afin qu'ils puissent jouir du meilleur spectacle ? » (REY-FLAUD, *Le Cercle magique*, op.cit., p.187.

³ L'article 8 précise en effet : « fournir tous les dits échafauds tout autour du Mystère (ès chevrons), bons et convenables pour soutenir la couverture entre les pièces, les cloisons entre les échafauds, de manière que l'on puisse clore de carreau entre chaque échafaud pareillement ». « Tout autour du Mystère » nous laisse cependant assez perplexe. On est tenté de comprendre par Mystère l'aire de jeu, comme l'a fait Rey-Flaud. Mais notre supposition est plutôt métonymique, voire rabelaisienne. Dans le *Quart-livre* en effet, Villon s'exclame auprès de ses comédiens inquiets : « vous jouerez bien, Messieurs les diables, vous jouerez bien je vous assie. Ô que vous jouerez bien. Je dépète la diablerie de Saumur, de Douai, de Montmorillon, de Langres, de Saint-Épain, d'Angers : voire, par Dieu, de Poitiers avec leur parloire, en cas qu'ils puissent être à vous parangonner. Ô que vous jouerez bien ! » (RABELAIS, François, *Les Faits et dits héroïques du bon Pantagruel livre IV*, in *Les Œuvres de M. François Rabelais Docteur en Medecine. Augmentées de la Vie de l'Auteur, & de quelques Remarques sur sa Vie et sur l'Histoire. Avec la Clef & l'explication de tous les mots difficiles*, tome second, A Amsterdam, Chez Adrien Moetjans, à la Librairie Française, MDCLIX, p.62). Les dictionnaires de la langue médiévale indiquent que « parloir », ou « parloire », signifie « assemblée » (GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, 1881, 7 vol., vol.5). Est-il impossible dans notre acte alençonnais, que mystère identifie le public, plutôt que le jeu ?

du spectacle ? Dans ces conditions, la place centrale que Rey-Flaud identifie comme l'aire de jeu, que nous réfutons, doit être considérée comme le lieu d'assemblée d'un public d'infanterie, debout et pouvant se déplacer rapidement de paradis à enfer et inversement.

Trois points sont à retenir quant à la scénographie des mystères alençonnais. Le premier est que si des entrepreneurs privés ordonnent la construction à l'extérieur de la ville, donc ne risquant pas d'encombrer la vie urbaine, d'un édifice exclusivement réservé au jeu et aux représentations, assez résistant pour durer et destiné à être clos¹, cela implique qu'Alençon était coutumière de ces sortes de divertissement et qu'ils furent vraisemblablement répétés après 1521. Le second, c'est qu'il existe une séparation entre l'aire de jeu et le public, et que le lieu est défini pour permettre à chacun de voir, si ce n'est d'entendre ce qui se produit dans les mansions de paradis à enfer. Enfin, la cloison au fond des échafauds et les galeries qui la jouxtent indiqueraient clairement une frontière entre le visible et l'invisible, le Mystère joué et le mystère des coulisses. Après la toile tendue des *Pèlerins d'Emmaüs*, il s'agirait de la première occurrence d'un tel dispositif, qui permettrait de créer une frontière entre le réalisé et le secret, entre le miracle du commencement du monde et l'agencement interne de la représentation de ce mystère-Mystère, impénétrable au regard du spectateur lambda, et recréant ainsi la « tente sacrée et inaccessible au commun des mortels². »

Nous avons abordé rapidement la ville de Coutances, mais certaines villes de la Manche connaissent aussi des représentations. À Tirepiéd, en 1539, on joue une *Vie et mystère de madame sainte Barbe*. Julleville, qui cite cette représentation, précise que si le fait nous est connu, c'est à cause d'un incident qui jalonne les représentations, commencées le dimanche 10 août :

Un sieur de Vaulevrier avait obtenu un arrêt de prise de corps contre deux des joueurs, nommés Montléon, qu'il accusait de l'avoir volé. Le 10 août il se présenta avec un sergent pour exécuter l'arrêt ; les accusés et leurs compagnons le mirent en fuite. Il se représenta le dimanche suivant. Un des diables, nommé Hamel, cousin de Montléon, suivi de plusieurs autres acteurs armés d'arquebuses chargées, donna la chasse à Vaulevrier et au sergent, déchirant ses habits de diable, pour courir plus vite. Il ne put atteindre les fugitifs et revint achever le mystère. L'affaire se dénoua devant le Parlement, les Montléon furent condamnés au fouet et au bannissement ; le diable, à des amendes qui atteignirent la somme de 750 lt³.

Rouen et ses environs, enfin et évidemment, détiennent le record du plus grand nombre de représentations : entre le XIV^e siècle et 1600, dix-huit représentations y sont attestées. L'on y joue la Passion et des épisodes de la vie du Christ, mais aussi des mystères et vie de personnages vété-

¹ Des « carreaux de bois » et « apprentis » doivent fermer les échafauds.

² Anne SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*, *Op.cit.*, p.47.

³ Arrêts du parlement, Tournelle, 16 déc 1539 et 16 oct 1540, cités par GOSSELIN, *Recherches sur le théâtre à Rouen avant Corneille*, *op.cit.*, p.62-63, repris par JULLEVILLE, *Les Mystères*, *op.cit.*, p.137-138.

ro-testamentaires ou de saints, parmi lesquels Job¹, Judas, la Vierge, mais aussi sainte Catherine, saint Romain ou saint Victor.

f. Rouen : Passion et épisodes christiques

Une charité de la Passion-Notre-Seigneur est reconnue et instituée dans la capitale de la Normandie dès l'année 1374². Elle trouve son siège dans l'église Saint-Patrice, dans le quartier Beauvoisine, au Nord-Ouest de la ville. Qualifiée comme « la plus ancienne [confrérie] de la ville³ », ouverte à tous, hommes et femmes, elle avait d'abord pour but et fonction de conserver « l'honneur de Dieu, le Père tout puissant, et de la sainte Passion et Résurrection de son benoît fils Notre Seigneur Jésus-Christ, et de la benoîte vierge Marie, et de toute la cour de Paradis⁴. » Elle organise ainsi, en tant qu'association pieuse, le devoir de secours et de charité entre ses membres, appartenant tous à la paroisse Saint-Patrice. Mais les mêmes statuts de 1374 précisent aussi qu'elle a pour fonction l'organisation de mystères célébrant le Christ, vingt-huit ans avant les lettres patentes de Charles VI en faveur des confrères parisiens de la Passion :

Item, il est ordonné que les frères de la charité dessus dite mettront la meilleure partie qu'ils pourront bonnement chacun an, une fois tant seulement, en mémoire de notre Seigneur Jésus Christ et de sa glorieuse mère et de tous les saints de paradis, pour émouvoir le peuple chrétien à bonne dévotion, à faire aucun vrai mystère ou miracle, qui sera par bonne et dévoute manière montré en la personne des frères en lieu et place convenable à ce faire, sans y ajouter aucune chose fors que la sainte Écriture, et à certain jour de fête, tel comment les dits frères aviseront plus profitable pour le profit de la dite charité, et feront le dit mystère les dits frères bien honnêtement sans faire préjudice à aucune personne⁵.

Si l'on ne peut affirmer avec certitude que dès son institution cette confrérie s'est effectivement livrée à la réalisation de mystères, de nombreuses réalisations de la Passion dans le siècle suivant semblent attester l'effectivité de ces statuts. Le texte semble d'ailleurs indiquer que les membres de la confrérie eux-mêmes, hommes ou femmes, endossent les rôles du drame⁶ à l'exclusion de toute autre personne.

Seule la Bible doit servir de source au texte joué : cette interdiction laisse entendre que les Rouennais qui ont rédigé les statuts de notre confrérie ont déjà assisté à des représentations de mystères qui mélangeaient sujets religieux et profanes, ce qui est une information intéressante quant à l'histoire du théâtre normand : il existe du théâtre, vraisemblablement profane ou apocryphe, à Rouen, avant 1374.

¹ Nous citons ici rapidement cette représentation parce qu'elle figure dans la liste de Julleville. Mais nous y reviendrons plus tard car elle n'est pas le fait de la communauté mais d'une troupe de comédiens professionnels.

² Pierre LEVERDIER, *Documents relatifs à la confrérie de la Passion de Rouen*, in *Mélanges*, édités par la Société de l'histoire de la Normandie, t.1, 1891, p.293-377. Les statuts précisent la date, celle du samedi 2 septembre 1374 (p.337).

³ Leverdier cite en note des arrêts du parlement, non datés, qui la qualifient ainsi. Idem, p.303n.

⁴ Statuts de 1374, cités par Leverdier, *ibid.*, p.304.

⁵ *Ibid.*, p.306-307 et p.342-343.

⁶ Le mystère sera « montré en la personne des frères » et « nul ne sera dudit mystère s'il n'est frère ou sœur de ladite charité, et seront élus ceux qui feront le mystère par l'ordonnance du prévôt et de l'échevin et des sergents qui pour le temps serviront. » (*Ibid.*, p.343).

La Passion fut jouée au moins six fois à Rouen entre 1410 et 1502 selon Julleville¹. Mais notre confrérie ne détient pas le monopole de mise en scène de tous les mystères à Rouen et d'autres confréries, comme celle de Saint-Romain, existent en effet. Cependant, elle semble être la seule à préciser dans ses statuts cette fonction dramatique. Toutefois, au cours du XVI^e siècle, dès 1543, pour une raison ignorée, elle complète la représentation d'un mystère tronqué par des concours poétiques², avant de la remplacer tout à fait. Après une dernière représentation attestée d'un mystère vers 1600, dont le texte nous a été conservé, ses statuts se modifient en 1636 et ne règlent plus que la vie religieuse et charitable de la confrérie, sans aucune allusion aux jeux théâtraux préalablement instaurés³.

Dès 1410, dit Julleville, le projet de représenter la Passion à Rouen avait été formé. On demande au conseil des échevins de fournir pour la réalisation du jeu quelques fonds, mais face à la menace de la guerre civile, celui-ci décide que

Si icelles nouvelles continuaient, et que ledit emprunt [pour la guerre] courût et eût lieu, que l'on ferait cesser le jeu de la Passion qui devait être joué en icelle ville⁴.

Comme le dit l'historien du théâtre, l'emprunt fut fait ; le projet de jouer la Passion fut abandonné⁵. Cinq ans plus tard cependant, on joue le *Mystère de la Passion* sur la place du Marché-aux-Veaux, large place rouennaise où ont lieu de nombreuses représentations. C'est là qu'a lieu la représentation du 16 mai 1445, jour de la Pentecôte. En 1452, c'est dans le cimetière des Jacobins que l'on joue la *Passion*. Julleville quant à cette représentation indique qu'elle a pu être donnée par les confrères parisiens⁶ : mais pourquoi Rouen, dotée d'une confrérie comme celle que nous avons rapidement présentée, irait-elle chercher des horsains pour jouer un mystère dont elle semble déjà familière. On joue à nouveau en 1474, vraisemblablement au couvent des Dominicains⁷, en 1492, aux Jacobins :

¹ *Les Mystères, op.cit.*, p.179 : en 1445, 1452, 1474, 1492, 1498 et 1502, sans compter une représentation annulée faute de moyens en 1410. On peut ajouter les dates de 1415, 1520, 1543, 1550, 1564, et enfin vers 1600, le *Mystère du lavement des pieds*, selon Leverdier (art.cit., p.307-308). Gosselin, dans ses *Recherches sur le théâtre à Rouen*, précise, mais dans la mesure où il a eu entre les mains les mêmes pièces que Leverdier, ces assertions ne sont que conjectures de la part de l'historien du théâtre de Rouen : « Les confréries, redoublant de zèle pour combattre le puritanisme des réformateurs, celle de la Passion modifia ses statuts en 1543 et décida que, le Vendredi saint de chaque année, le mystère de la Passion serait représenté par les confrères ; ce n'était plus, comme en 1491, 1492, 1498, une fête ou une entreprise facultative, c'était maintenant une cérémonie pieuse et obligatoire dont la charge était imposée au prince de la Confrérie. Cette obligation fut ponctuellement exécutée et sans interruption jusqu'en 1562 ; reprise après les troubles de cette malheureuse année et continuée jusqu'au moment où les guerres de la Ligue l'interrompirent de nouveau, la représentation annuelle du mystère ne recommence qu'en 1597. » Gosselin ne cite comme date de suppression de ces festivités l'année 1608. Leverdier indique qu'en 1651, l'avocat-général Le Guerchois, qui intervient dans un procès contre un maître de la confrérie qui ne remplissait pas ses obligations, écrit : « le mystère dont est fait mention auxdits statuts [ceux de 1374, puisque ceux de 1636 n'en parlent pas] et qui se faisait tous les ans a été abrogé il y a longtemps comme chose qui excitait plutôt la curiosité que la piété des spectateurs. » (LEVERDIER, art.cit., p.313. Nous soulignons).

² LEVERDIER, art.cit., p.293.

³ Idem, p.345-357.

⁴ Charles RICHARD, « Recherches historiques sur Rouen », in *Revue de Rouen*, 1845, p.296.

⁵ Registres des délibérations de l'Hôtel de ville de Rouen, 28 mars 1410, cité par JULLEVILLE, *Mystères, op.cit.*, p.17-18.

⁶ Idem, p.23.

⁷ LA RUE, *Études sur les bardes, op.cit.*, p.

Le roi Charles VIII parlait alors de venir à Rouen. Guillaume Tasserie¹ s'assura le concours de trois ou quatre cents personnes, recueillit des subsides et fit même commencer « des establies contre la forme accoutumée ». On dépensa près de 800 livres. Mais le roi ne vint pas à Rouen, et défendit même que le mystère fût joué, ce qui causa dans le peuple un grand mécontentement : car on s'était si fort avancé que les reliques de la Passion avait été engagées. On avait envoyé des invitations jusqu'à Paris, jusqu'à Orléans. Aussi, nonobstant la défense du roi (laquelle fut probablement levée dans l'intervalle), au mois de mai de l'année suivante (1492), dans le cimetière des Jacobins, fut représenté « le mystère de la Passion de Nostre Seigneur Jesus, qui fut jouée magnifiquement par les confrères et de grandz personnages en habits bien honnestes et en establies composées bien suffisamment, lequel mystère n'avait esté joué par avant quarante ans². »

Le manuscrit cité par Gosselin ne laisse pas d'étonner³. En effet, nous voyons que l'affirmation selon laquelle le *mystère de la Passion* n'avait pas été joué à Rouen depuis quarante ans est manifestement fausse, ou le fait d'un ignorant étranger à la ville⁴.

En 1498, on rejoint le cimetière de l'église Saint-Patrice. Le même manuscrit précise que la qualité du spectacle a chuté : « Le mystère fut assez suffisamment joué » mais « non pas si magnifiquement comme il avait été six ans devant au cimetière des Jacobins ; cependant il y avait des acteurs de réputation⁵. » Gosselin précise par ailleurs que « la confrérie joua encore plusieurs fois le même mystère dans le cimetière de Saint-Patrice ; mais on ne sait pas les dates de ces représentations⁶. »

Julleville, à la suite de Gosselin, affirme quant à la représentation de la *Passion* en 1502 qu'elle ne fut pas l'œuvre des confrères rouennais, à partir du fait qu'un certain Lechevalier, qui jouait Pilate, ne paya pas la décoration du trône qu'il avait commandé à un artisan nommé Souldain⁷. Mais, dans la mesure où les registres des membres de la confrérie sont incomplets, comme

¹ Poète vraisemblablement rouennais, auteur d'une moralité du Triomphe des Normands, qualifié dans les pièces du temps de maître et honorable homme, il était membre de l'Académie de l'Immaculée Conception, organisatrice des concours palinodiques, dès 1499. Il remporta lui-même le prix cinq fois entre 1490 et 1498. Il était aussi membre de la confrérie de la Passion comme l'attestent les pièces citées par Le Verdier que nous donnons plus bas (TASSERIE, Guillaume, *Le Triomphe des Normands suivi de la Dame à l'agneau par G. Thibault*, œuvres inédites publiées avec introduction par P. Le Verdier, Rouen, Léon Gy, Société des Bibliophiles normands, 1908, p.XVIII-XXIII).

² Archives de l'hôtel de ville, délibération du 28 août 1491 et manuscrit Bigot du XVI^e siècle, appartenant à E. Frère. GOSSELIN, *Recherches sur le théâtre*, op.cit., p.27-31.

³ Notons d'ailleurs que lui-même additionne les entrées de son catalogue sans confronter les informations avec les données précédentes.

⁴ Le Verdier a mis au jour les minutes d'un procès intenté en 1497 dans lequel apparaît encore le nom de Tasserie : « Maître Jehan Jure, prêtre, présente l'appointement fait et passé devant Jehan Lamy, sénéchal de Heudequeville le XII^e jour de novembre de l'an mil III^CIII^{XX} et quinze [comprendre 1495] entre ledit le Jure échevin et chapelain de la confrérie de la benoîte Passion et Résurrection de notre Sauveur Jésus Christ fondée en l'église Saint Patrice dudit lieu de Rouen, et messire Henri Delabarre, prêtre, aussi chapelain d'icelle confrérie d'une part, et Guillaume Tasserie d'autre part, sur le décord d'entre eux touchant les entremises que ledit Tasserie a faites au mystère de ladite Passion puis naguère démontré en cette ville de Rouen, sur quoi tant avait été procédé entre eux que par doléance ladite amtière était dévolue audit Échiquier. » (Archives de la Seine-Inférieure [aujourd'hui Seine-Maritime], Échiquier, Saint-Michel, 1497, cité par LE VERDIER, « Introduction » au *Triomphe des Normands*, op.cit., p.XXII-XXIII).

⁵ Manuscrit Bigot et Du Souillet, *Histoire de Rouen*, 1731, idem, p.31.

⁶ *Ibid.*

⁷ « La passion fut représentée à Rouen en 1502, non par les confrères de cette ville (comme 1492 et 1498), mais par des amateurs. Nous ne connaissons cette représentation que par un procès curieux auquel elle donna lieu. Un sieur Lechevalier, qui jouait Pilate, avait fait décorer son trône par un artisan nommé Souldain. Apèrs les jeux, Souldain réclama 30 livres ; Lechevalier refusa de les payer, et perdit sa cause successivement devant le bailli, et devant l'Échiquier. Il dut même payer, outre la somme demandée, 12 livres de Dommages-Intérêts », Arrêt échiquier 14 mars 1503. Gosselin p.33, cité par Julleville, *Les Mystères*, op.cit., p.85. Rey-Flaud reprend l'information, *Le Cercle magique*, op.cit., p.127-128.

le précise Le Verdier, rien ne permet de conclure que Lechevalier — si ce n'est son indécatesse qui ne conviendrait pas à un confrère de la Passion — n'appartenait pas à la charité.

L'abbé de La Rue indique qu'en 1520, une représentation de la *Passion* a lieu dans le couvent des Dominicains. Rien ne semble se produire entre cette date et celle de 1543, où l'on représente la pièce le vendredi-saint. Gosselin affirme à cette occurrence que les confrères rouennais délèguèrent le jeu à leurs homonymes parisiens. Il reprend cette allégation quant à une représentation aux alentours de l'année 1550¹, toujours sans preuve, tandis que les statuts de 1374 infirment cette proposition.

Le dernier fait d'armes de la confrérie de la Passion est la représentation d'un *Mystère du Lavement de pieds*, aux alentours de l'année 1600. Publié en 1893 par Pierre Le Verdier, à partir du manuscrit original de la confrérie², ce texte court de 331 vers, montre Jésus lavant les pieds de ses disciples. Sont présents en scène le Christ, que la liste des personnages nomme Dieu, saint Jehan, saint Andrieu, Judas, saint Pierre, saint Simon et saint Jacques. Le manuscrit a ceci d'intéressant qu'il nous indique qui joua le rôle du Christ et des apôtres³. On trouve aussi le personnage allégorique de Dévotion et Marcial, que le manuscrit ne nomme pas saint, qui sert le Christ en lui apportant le nécessaire pour le lavement des pieds. Le Verdier attribue le manuscrit à Nicole Mauger, prêtre rouennais, chapelain de la confrérie en 1600. Cependant, si le texte est si récent, l'auteur a pu déjà assister à du théâtre *moderne* qui commence à se jouer à Rouen dans la dernière décennie du XVI^e siècle. Or la facture, la langue surtout, en sont assez archaïques. Si Mauger signe le manuscrit, qui contient par ailleurs les règles à tenir pour le maître de la confrérie et qui correspond donc plutôt à un guide pour les cérémonies habituelles des confrères, cela ne signifie peut-être pas qu'il est l'auteur du mystère, mais plutôt qu'il est le scribe d'une pièce que sa confrérie a l'habitude de jouer, plus ancienne que la date de 1600. Et si en 1600 ou légèrement auparavant, Mauger prend la peine de rédiger ce manuscrit, c'est vraisemblablement que le mystère se joue encore et qu'il est nécessaire de le conserver, donc évident qu'on le joue, au moment où le rédacteur du manuscrit prend sa charge.

Sur le lieu de la représentation du *Lavement des pieds*, une courte indication dans la première réplique de Dévotion nous fait penser qu'il a pu être représenté dans l'église Saint-Patrice. En effet, les premiers vers sont

Prudence unie à divine bonté,
Qui le forfait d'Adam a surmonté,
Notre salut et commence et consomme ;
Amour divin, qui aux ciels a monté

¹ « Ainsi par suite d'un arrangement intervenu entre eux et la confrérie établie sous le même nom à Rouen ils envoyèrent chaque année quelques uns des leurs jouer la Passion dans cette dernière ville ; naturellement ce service était payé. » Gosselin, *op.cit.*, p.39.

² MAUGER, Nicole, *Le Lavement des Pieds, mystère inédit composé pour la confrérie de la Passion de Rouen*, publié par P. Le Verdier, Évreux, Imprimerie de l'Eure, 1893.

³ Poullain joue Dieu, Collenault Jean, Delamare André, Noyon Judas, François Pierre, Dubot Simon et M. Denis Jacques.

Et qui la loi de la grâce a planté¹.

Or, l'un des vitraux de Saint-Patrice, intitulé *le Triomphe de la loi de grâce*, peut-être offert par la confrérie de la Passion², représente le Christ en croix élevé sur un char de triomphe tiré par plusieurs vertus mystiques portant les palmes³. Dans les panneaux inférieurs du tableau, apparaissent les fléaux hérités du péché originel, le « forfait d'Adam » : le Péché, Satan, la Mort et la Chair. On peut imaginer que c'est sous ce panneau que démarrait la pièce, célébrant la victoire du Christ et de la foi, et rappelant l'acte de charité de la confrérie. Est-ce alors pour cette raison qu'en 1600, l'on proclame que désormais nul mystère ne saurait être représenté dans le chœur de l'église⁴ ? On peut le penser, ce qui permet d'apporter une pièce au procès en révision de l'interdiction des représentations dans les édifices religieux au XVI^e siècle. Si les textes théâtraux et les arrêts ecclésiastiques réitèrent ces allusions ou ces interdictions, c'est vraisemblablement parce que ces dernières demeurent lettre morte, face à une pratique longtemps installée.

Parallèlement à ces épisodes christiques manifestement réalisés par la confrérie rouennaise de la Passion, d'autres moments de la vie du Christ sont mis en scène régulièrement à Rouen, surtout la Nativité, jouée en 1451 et en 1474. Pour cette représentation, l'on sait qu'en dépit des interdictions des différents conciles que Loukovitch cite⁵, le chapitre avança l'heure de l'office afin que les chanoines assistent à la représentation : mais quant aux détails de celle-ci l'on ne sait rien. Les quelques points que l'on en connaît sont tirés de la représentation de 1474, beaucoup plus documentée et dont le texte nous est parvenu⁶.

En 1451, l'année suivant le retour dans la couronne de France de la ville de Rouen, dans le chœur de l'église Saint-Martin, on joue une *Nativité*. La date exacte est incertaine mais l'on doit sans doute déduire qu'il s'agit d'une représentation organisée pour les fêtes de Noël. La tenue de cette représentation nous est connue par l'édition du texte de cette manifestation, parue en 1474, dans laquelle sont signalées en marge et en latin les informations suivantes : « Cela fut joué lors d'un grand jeu de la Nativité dans l'église Saint-Martin l'année suivant la réduction de la Normandie » et « cela fut fait lorsqu'on montra la Nativité à Rouen après la réduction de la Normandie⁷. »

¹ *Lavement des pieds*, op.cit., p.16, v.1-5, Dévotion.

² Probablement effectué d'après des dessins de Jean Cousin (le jeune), la date d'érection de ce vitrail est inconnue, mais les vitraux de saint-Patrice ont été installés entre 1538 et 1625.

³ Prudence, Bonté et Amours divins, guidés par la Foi. Pour une description du vitrail, nous renvoyons à LANGLOIS, Eustache-Hyacinthe, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne, et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monumens français et étrangers ; suivi de la biographie des plus célèbres peintres-verriers*, Rouen, Édouard Frère, 1832, p.51-57.

⁴ « Nonnulla mysteria in choro ecclesia repraesentari solere », cité par Jelle KOOPMANS, art.cit., p.12, citant les *Documents sur l'histoire du théâtre* de Théodore Bonin, Bnf, ms.n.a.fr.20923 f.289, XIX^e siècle.

⁵ Voir *supra*, p.48

⁶ *Mystère de l'Incarnation et Nativité de Notre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ, représenté à Rouen en 1474, publié d'après un imprimé du XVI^e siècle*, avec introduction, notes et glossaire, par P. Le Verdier, Rouen, Imprimerie d'Espérance Cagniard, 1884-1886.

⁷ *Ensuit l'incarnacion et nativité de nostre sauveur et redempteur Jesuchrist. Laquelle fut monstrée par personnaiges ainsi que cy après est escripte l'an mil CCCCLXXIII les festes de Noel en la ville et cité de Rouen dedens le neuf marchié. Et estoient les establies assises en la partie septentrionale diceluy depuis l'hostel de la hache couronnée iusques*

Si le texte de 1451 peut avoir été remanié en 1474, cette représentation a été longuement discutée dans les ouvrages historiques : Marius Sepet¹, Julleville², Cohen, Rey-Flaud³ se sont penchés sur les détails du texte ou de la scénographie. Nous renvoyons à leurs études pour de plus amples détails. Mais notons toutefois les circonstances scénographiques qui nous intéressent et les points nécessaires à relever. Joué sur la place du Neuf-Marché à Noël 1474, il comporte de nombreuses établies, représentant vingt-quatre lieux divers et les places des prophètes qui ne sont pas incluses dans les autres lieux. L'ordre de ces échafauds est donné à la fin de l'ouvrage⁴. Il serait fastidieux de recopier ici les propositions scénographiques de Rey-Flaud — le théâtre « en rond », qui réfute en grande partie les assertions de Cohen — une succession linéaire d'échafauds. Mais nous pouvons reprendre quelques-unes de ses conclusions. Partons cependant de l'édition originale, seul document connu à ce jour relatif à la représentation. Le titre précise que les établies sont disposées « dedans le neuf marché », « en la partie septentrionale d'icelui depuis l'hôtel de la hache couronnée » jusqu'à l'hôtel « où pend l'enseigne de l'Ange ». Le texte indique aussi que les « établies des prophètes étaient hors des autres en diverses places et parties d'icelui neuf marché. » À l'Est se trouve le Paradis, à l'Ouest l'Enfer⁵ et les Limbes, et entre eux tous les autres lieux nécessaires à la réalisation de la pièce. Toutefois, il semble aujourd'hui impossible de reconstituer le dispositif⁶.

Deux interprétations peuvent donc être avancées. Imaginons d'abord une immense plate-forme flanquée par le Paradis et l'Enfer et le long de laquelle s'étaleraient les diverses mansions, rassemblées en quatre groupes distincts⁷. Mais dans cette hypothèse, où situer les établies des prophètes ? Faut-il les placer parmi la foule des spectateurs, tels d'insolites miradors ? Faut-il les reléguer sur les côtés, telles des niches écartées sur les bas-côtés d'une église⁸ ? De toutes les façons, l'on comprend mal comment des acteurs placés dans ces établies pourraient rejoindre la plate-forme rectiligne promue au rang d'unique aire de jeu. L'on peut aussi supposer un dispositif en rond composé de deux hémicycles, confondant mansions et spectateurs, le premier étant plus particulièrement réservé aux mansions, le second aux spectateurs et ne comprenant que les établies des prophètes⁹.

en l'hostel ou pent lenseigne de lange. Second l'ordre déclaré en la fin de ce codicille. Mais les establies des six prophètes estoient hors des autres en diverses places et parties diceluy neuf marchié, s.l.s.d. : « Hoc dictum fuerat in quadam longa nativitate luse in ecclesia sancti Martini anno sequenti reductionem Normanniae. » et « Hoc factum est in quadam nativitate ostensa Rothomagi post reductionem Normanniae. » (folio 168 et folio 179).

¹ SEPET, Marius, « Les Prophètes de Christ, étude sur les origines du théâtre au Moyen Âge (cinquième et dernier article) », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Année 1877, volume 38, p.397-443, notamment p.406-413.

² *Les Mystères, op.cit.*, p.36-38.

³ *Le Cercle magique, op.cit.*, p.185-187.

⁴ Julleville les cite tous, *Les Mystères, op.cit.*, p.36-38.

⁵ L'enfer est « fait en manière d'une grande gueule se closant et ouvrant quand besoin en est. Le Limbe des Pères fait en manière de chartre » (REY-FLAUD, *Le Cercle magique, op.cit.*, p.186).

⁶ « Nous avons tenté de reconstituer la topographie sur la place du *Neuf Marchié*. L'emplacement de l'hôtel de la Hache Couronnée nous est connu : à l'extrémité de la rue de la Poterne. En revanche, nous n'avons aucun espoir de retrouver la position de l'hôtel de l'Ange. Les textes de l'édition témoignent en effet d'un état de la place du Neuf Marchié antérieur à 1493, date à laquelle la configuration de ce site fut entièrement bouleversée. Or, les documents que nous possédons sont bien postérieurs à cette date. Toutes les évaluations et reconstitutions ne peuvent donc qu'être gratuites. » (Ibidem).

⁷ Il s'agit ici plus ou moins de la proposition de Cohen, calquée sur le Mystère de Valenciennes.

⁸ Les prophètes ne peuvent-ils être sur des mansions mobiles, des tombereaux ?

⁹ Rey-Flaud poursuit : « Or une telle disposition n'a rien d'exceptionnel. Elle est notamment attestée par la miniature représentant le *Martyre de Sainte-Apolline*, pour laquelle Fouquet a choisi de peindre l'hémicycle le plus pittoresque, celui qui comprenait le plus grand nombre de mansions, mais non point la totalité. Quoi de plus normal d'ailleurs que de dresser le plus de décors possible face aux spectateurs privilégiés afin qu'ils puissent jouir du meilleur spectacle ? Nous n'apportons qu'un certain nombre de présomptions en faveur du dispositif traditionnel pour la représentation de Rouen. En revanche, il ne peut plus être question de la considérer comme un cas exemplaire de la scène

Sans vouloir trancher pour l'un ou l'autre des dispositifs, on peut conclure une chose toutefois : le premier décor implique des spectateurs mouvants, non assis, ce qui autorise la tenue de plusieurs échafauds des prophètes, éloignés de la scène principale. Il n'est pas invraisemblable que les acteurs traversent la foule pour parvenir à l'aire de jeu. Ce serait d'ailleurs un subterfuge imité des processions servant à amener le public, qui permettrait de faire parvenir les spectateurs devant la partie de l'échafaud où se jouerait la scène suivante. Le second dispositif proposé par Rey-Flaud implique cependant tout autre chose : les spectateurs se trouveraient en majorité assis dans des établies créées tout exprès, et la forme ainsi mise en avant serait une forme bien plus traditionnelle de nos jours : celle d'une frontalité que rien ne viendrait troubler, si ce n'est l'incompréhension des postes des prophètes.

g. Rouen et sa région : pièces hagiographiques

Rouen et sa région voient encore se dérouler des vies de saints. En 1447, le chapelain de la cathédrale Notre-Dame, Gérard de la Barre, est condamné à payer une amende pour avoir assisté sans autorisation au *Jeu* ou *Mystère de saint Alexis* qui se joue au mois de juin¹. En 1454, on représente un *Mystère de Sainte-Catherine*, sur la place du Marché-aux-veaux. Le fait nous est connu grâce à deux décisions du conseil de ville attribuant des subsides aux « échevins et frères de la Charité Dieu, Notre-Dame, saint Nicolas et sainte Catherine du collège des clercs fondé à Rouen », destinés à « supporter aux frais et coutages pour la démonstration et célébration du mystère de sainte Catherine et pour les établies d'icelui mystère », dans un premier temps, le 26 février 1454², et plus tard, pour compléter le premier versement, après les représentations, au mois de juin suivant³ (1455). La première aide est de 20 livres, la seconde de 100 sous. Grâce à cette dernière décision, on apprend surtout que les échevins ont assisté aux premières loges au spectacle, joué après Pâques, puisqu'ils louèrent pour 60 sous la maison de Jehan Marcel, donnant sur le Marché-aux-Veaux, et la firent aménager pour l'occasion. La seule indication que nous pouvons tirer de ces informations est que le spectacle devait se jouer sur la place, sans que la disposition des échafauds soit précisée.

Toutefois, Marie Bouhaïk-Gironès a découvert une pièce fort intéressante qui éclaire sans doute d'un jour neuf, quoiqu'encore brumeux, les conditions des répétitions du mystère rouennais. Il s'agit d'une lettre de rémission, interdisant toute poursuite d'un nommé Jaquet Chambon après qu'il eut tué un Hollandais sur le Marché-aux-veaux le 3 mai 1454. On apprend ainsi que Jaquet

rectiligne, non plus que d'échafauder à l'avenir des hypothèses téméraires, en face de l'absence ou du silence des documents. » (Ibid.)

¹ Le Verdier, Pierre, *Mystère de l'Incarnation et nativité*, op.cit., introduction p.XLV.

² Extraits du Registre des délibérations du mardi 26 février 1454, Bibliothèque municipale de Rouen, registre A8 (1453-1471), cité par Bouhaïk-Gironès, Marie, « Le théâtre sur la place du marché. La représentation du *Mystère de sainte Catherine* à Rouen en 1454 », in *Maine belle œuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnals*, Textes réunis par Denis Hüe, Marie Longtin, Lynette Muir, Orléans, Paradigme, Medievalia n°54, 2005, p.29-38, p.30.

³ Ibidem. La décision faisant suite aux représentations, non datée, est apposée sous celle de février.

Chambon et deux de ses amis avaient eu maille à partir avec deux Hollandais, alors qu'ils discutaient avec une prénommée Ysabel, « pour passer temps », tandis qu'ils

se trouvèrent et assemblèrent devant la cohue ou halle à Rouen pour voir le record jeux ou personnages qui se devaient être faits du mystère de sainte catherine, pour ce que certains d'icelle halle ou cohue étaient clos [...] en attendant que l'on fit ledit record¹.

Cette découverte inespérée permet d'entrevoir deux choses : d'abord les répétitions des mystères sont ouvertes au public. Il semble même qu'on s'y presse. Ensuite, les marchés étant des dispositifs ouverts pendant la journée², il semble évident que les répétitions rouennaises ont lieu en fin d'après-midi, voire en soirée, ce qui permet aussi la participation de bourgeois bénévoles sur leur temps libre.

En 1462, on joue à Bouafles, selon Gosselin, des *Miracles de Notre-Dame*, commandités par le sieur du Vieux-Pont. Ce dernier avait négligé d'obtenir une autorisation ecclésiastique pour représenter son spectacle : il est puni de deux jours d'emprisonnement³.

En 1476, on joue au début du mois d'août à Rouen, un *Mystère de saint Romain*, organisé par les confrères de la confrérie de Saint-Romain⁴ et joué par eux dans l'aître Notre-Dame. Cette représentation trouve sa place au sein des célébrations en l'honneur du saint protecteur de la ville de Rouen, qui la sauva d'un dragon, aussi appelé gargouille, alors qu'il était évêque de la ville, en s'aidant d'un prisonnier condamné à mort. Lors des cérémonies en l'honneur de saint Romain, à l'Ascension, sous le nom de « privilège Saint-Romain », l'on grâciait ainsi un détenu choisi par le chapitre⁵. Amable Floquet cite les registres du chapitre de Rouen des mois de juin, juillet et août 1476 pour annoncer les dépenses engagées par le chapitre dans la réalisation de ce projet. C'est cependant avec beaucoup de précautions, comme toujours avec cet enthousiaste historien, qu'il convient de reprendre les informations qu'il délivre, enjolive parfois, interprète souvent. Il donne ainsi quelques détails sur l'exécution des échafauds, les acteurs sollicités, les accessoires et costumes employés :

Six semaines entières furent consacrées aux préparatifs de cette représentation extraordinaire, que le chapitre facilita [...] en contribuant aux frais, et en faisant prêter à la confré-

¹ Lettre de rémission de Jaquet Chambon, mai 1454, Archives nationales, registre du Trésor et des Chartes, JJ182 (1453-1454), n°97, fol.56, cité par Bouhaïk-Gironès, art.cit., p.37.

² Idem, p.35.

³ Archives de la Seine Inférieure, Registres de l'officialité, 1462, citées par Gosselin, *Recherches sur le théâtre à Rouen, op.cit.*, p.19. Notons aussi l'acte relevé par Michel Rousse dans sa thèse, quant à la condamnation en 1472 à « 60 sous d'amende, d'un ecclésiastique qui avait joué avec trois particuliers, dans un lieu saint et sans permission, une farce déshonnête. » (Rousse, Michel, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, thèse de doctorat ès-Lettres, sous la direction de Charles Foulon, Université de Haute Bretagne Rennes 2, 1983, vol.4, *Archives et documents datés. XIV^e-XVI^e siècles, répertoire*, p.76). Pontoise fait partie de la Normandie en 1472. Si le sujet de la pièce ne nous est pas connu, on peut noter que c'est un ecclésiastique qui semble à l'origine du projet et est puni. Rien ne vient préciser si ses compagnons le sont aussi. L'archive sous-entend que ce n'est pas tant l'endroit choisi pour la représentation que le fait qu'elle ait eu lieu sans permission, qui pose problème. Mais, la farce étant « déshonnête », l'autorisation n'aurait peut-être pas été attribuée.

⁴ Confrérie datant de 1292, elle siégeait dans la cathédrale Notre-Dame de Rouen.

⁵ Le choix du condamné grâcié ne laissa pas de créer des tensions lors des Guerres de religion, les catholiques n'admettant pas que l'on décharge un protestant, et réciproquement. Quelques célébrations furent même entâchées de heurts.

rie tout ce qui lui était nécessaire pour construire des échafauds dans le parvis, et pour jouer le mystère. [...] On [...] prêta [aux confrères] tous les ornements, draps, tentures, tapisseries, qu'ils demandèrent ; on leur confia aussi, mais sous bonne caution toutefois, une mitre, une crosse et tous les insignes épiscopaux indispensables à l'acteur chargé du rôle de saint Romain [...]. Deux enfants de chœur avaient été chargés des rôles d'anges ; on leur fit revêtir des tuniques [...]. Il fut permis à tous les chapelains de Notre-Dame de figurer dans le *mystère*, dont la représentation dura plusieurs jours ; et pendant ce temps-là, quoiqu'absents du chœur, ils furent réputés présents, et ne perdirent point leurs rétributions quotidiennes. Une des boutiques du parvis fut découverte [...]. Une gargouille horrible et monstrueuse joua un grand rôle dans la pièce. [...] après le mystère, les confrères de Saint-Romain demandèrent, et le chapitre permit que cette gargouille fût placée et conservée dans la cathédrale, en l'honneur et mémoire de saint Romain¹. Pendant plusieurs jours que dura cette pieuse représentation, l'heure des offices fut changée [...]².

La dernière proposition de Floquet est fautive. En effet, ce sont les membres du chapitre qui réclament aux confrères la gargouille, en échange de l'autorisation de jouer dans le cimetière et devant l'église et du prêt des vêtements du culte qu'ils ont consenti³. Le chapitre débourse même une somme de dix écus pour acquérir la mascotte, pour l'entreposer dans l'église et la mener au cœur des processions en l'honneur du saint. On apprend donc que le chapitre a facilité la réalisation du mystère de la vie de saint Romain, en prêtant et faisant exécuter les accessoires nécessaires au jeu⁴. Les confrères, qui sont pour la plupart des laïcs, participent en tant qu'acteurs de la pièce. La pièce se joue sur le parvis de Notre-Dame. Même si le nombre d'échafauds nécessaires à la bonne tenue du mystère n'est pas précisé, on nous indique qu'une boutique fut découverte, mais on ne nous en précise pas la raison. Floquet propose cette modification afin de faciliter les évolutions des anges dans les airs. Ce qui impliquerait la mise en place d'une mécanique pour soulever de terre les deux enfants. Rien n'est moins sûr.

¹ « ordinatum ... quod illa bellua seu gargouilla, que ad opus ipsius misterii composita seu figurata extitit, ipsis fratribus volentibus et requirentibus, ad honorem et memoriam ipsius sancti, in hac ecclesia reponenda et custodienda recipiatur in aliquo loco, de quo per magistros fabricæ cum ipsis fratribus fuerit advisatum » (Registres du chapitre) : « Il est ordonné que cette bête ou gargouille, qui a été fabriquée ou façonnée pour l'œuvre du mystère, [sera donnée] aux frères qui le souhaitent et l'ont requis, pour l'honneur et la mémoire du saint, sera reçue pour reposer et être conservée dans ce lieu, où sa construction a été décidée par ces frères » (nous traduisons).

² Registre du chapitre, 28 juin, 18 et 30 juillet, 1^{er}, 2, 3, 5 et 9 août 1476, commentés par Floquet, Amable, *Histoire du privilège de Saint Romain, en vertu duquel le chapitre de la cathédrale du Rouen délivrait anciennement un meurtrier, tous les ans, le jour de l'Ascension*, tome second, Rouen, E. Le Grand, 1833, p.553-554. Nous avons retiré de cette citation, beaucoup plus longue à l'origine, toutes les assertions et interprétations de Floquet, inutiles à notre développement.

³ Blaise, Alexandra, *Les Représentations hagiographiques à Rouen à la fin du Moyen Âge (vers 1280 – vers 1530)*, thèse d'Histoire de l'art, sous la direction de Fabienne Joubert, Université Paris IV, 2009, volume I, p.217 et Archives départementale de la Seine-Maritime, G 2139, 18 juin 1476 : « les dits confrères s'établiront devant l'église, et dans l'intérieur de l'aître et seront responsables des dommages qui arriveraient aux édifices et aux autres choses de l'église. » (cité par Gosselin, *Recherches sur le théâtre*, op.cit., p.23 et Floquet, *Histoire du privilège de saint Romain*, op.cit., t.II, p.553). Gosselin fait aussi référence à un *mystère de saint-Victor* joué dans le cimetière de Triel. Toutefois, nous ne trouvons aucune ville aujourd'hui nommée Triel en Seine-Maritime. Koopmans reprend cette information, mais il s'agit plus vraisemblablement de la ville actuelle de Triel-sur-Seine, dans les Yvelines, alors sous le contrôle du vicariat de Pontoise et effectivement située sur la Seine, qui a accueilli le saint lors de son pèlerinage vers la Normandie au I^{er} siècle. Si Gosselin cite cette représentation, c'est parce que Triel fait au XVI^e siècle partie de la large Normandie. Notons que les informations sur cette représentation nous sont parvenues grâce à l'interdiction du curé de jouer dans le cimetière, que les organisateurs et acteurs n'ont pas respectée et pour laquelle ils ont été condamnés, mais aussi parce que l'un des acteurs — Jean Poissonet — avait retiré de sa niche la statue d'une « noble dame » sur l'un des côtés de la chapelle Sainte-Anne afin de figurer une idole. (Koopmans, art.cit., p.32). Rousse donne les actes de condamnation des responsables (Rousse, *Les Farces au Moyen Âge*, Vol.4, op.cit., p.80).

⁴ À ce sujet, on consultera avec profit la thèse d'Histoire de l'Art d'Alexandra Blaise, *Les Représentations hagiographiques à Rouen*, op.cit., p.216-219.

Plus tardivement, on trouve la trace d'une représentation d'une *Vie de Judas*, au jeu de paume de Saint-Antoine, sis à Sotteville-lès-Rouen. Une société amateur, selon Gosselin, joue cette pièce, qu'il pense tirée d'un épisode de la Passion, « le dimanche septième jour d'août¹. » Il semble étonnant de jouer sous le titre de *Vie*, ordinairement dédié aux épisodes hagiographiques, l'histoire de l'Isariote. Il s'agit plus vraisemblablement de la vie de Judas Maccabée, ou de Juda le patriarche, quatrième fils de Jacob, qui selon Matthieu et Luc est un ascendant du Christ².

Enfin, signalons pour son caractère informatif, le choix de Thomas Le Prévost, de Rouen, maître des secrets, comme ordonnateur des jeux de Saumur où furent exécutées d' « excellentes feintes³ », lors d'une représentation de la *Passion* et de la *Résurrection* à la fin du mois de juillet 1534⁴. C'est l'épître familière LXXXIX de Jean Bouchet, adressée à Le Prévost, qui nous apprend son rôle lors de ces représentations :

On m'avait dit que messieurs de Saumur
 Pour de leur jeu dresser un avant-mur,
 Avaient trouvé facteur en Normandie,
 Savant, expert, et de science hardie,
 Dont à Poitiers était grand le renom.
 C'est toi, Prévost, duquel n'ai su le nom
 Jusqu'aujourd'hui, après ta lettre vue,
 Montrant assez ta personne pourvue
 De grands savoirs, et plus qu'on n'en disait,
 Jaçoit que Fame un grand bruit en faisait⁵

La lettre à laquelle fait référence Bouchet est celle — perdue — par laquelle Le Prévost, invité à Saumur, demande au procureur de Poitiers, qui a fait jouer trois semaines auparavant dans sa ville la pièce qu'il intitule les *Mystères de l'Incarnation, Nativité, Passion, Résurrection et Ascension de Notre Seigneur Jésus Christ, et de la Mission du Saint-Esprit*⁶. Bouchet décline, mais loue le travail du Rouennais dans cette épître, ainsi que dans ses *Annales d'Aquitaine*, où il énonce qu' « on joua aussi la passion et résurrection, trois semaines après ou environ, en la ville de Saumur, où je vis d'excellentes feintes.⁷ » La présence du Rouennais à Saumur semble attester de la

¹ Gosselin, *Recherches sur le théâtre*, op.cit., p.37.

² Matthieu, 1, 2-3 ; Luc 3,33.

³ Julleville, *Mystères*, op.cit., p.125.

⁴ Nous remercions Jean-Pierre Bordier d'avoir porté cette information à notre attention. Raymond Lebègue indique par ailleurs, sans certitude toutefois, que Le Prévost révisa aussi le texte de Poitiers pour le monter à Saumur (LEBÈGUE, Raymond, *Le Mystère des Actes des Apôtres. Contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVI^e siècle*, Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, H. Champion, 1929, p.80.

⁵ Bouchet, Jean, *Épîtres Morales et Familieres du Traverseur*, A Poitiers, chez Jacques Bouchet à l'imprimerie de la Celle et devant les Cordeliers. Et a l'enseigne du Pelican par Jehan et Enguilbert de Marnef, 1545, Avec Privilege du Roy pour quatre ans, épître LXXXIX, f.LIX et LIXv.

⁶ Joués le 5 juillet 1534 à Poitiers, ces mystères et leur représentation dans un « théâtre fait en rond » sont étudiés par Rey-Flaud dans *Le Cercle magique*, op.cit., p.137-141. Voir aussi COOPER, Richard, « L'histoire en fête : les Humanistes promoteurs de la gloire du Poitou », in *Les Grands jours de Rabelais en Poitou*, actes du colloque international de Poitiers, 30 août-1^{er} sept. 2001, sous la direction de Marie-Luce Demonet, Genève, Droz, 2006, p. 23-24.

⁷ Bouchet, Jean, *Les Annales d'Aquitaine, faits et gestes en sommaire des Roys de France, et d'Angleterre, et pays de Naples et de Milan jusqu'en 1557. En 4 Parties*, A Poictiers, par Inquilbert de Marnef, 1557, f.267v. Ouvrage disponible en ligne sur le site des Bibliothèques Virtuelles Humanistes (BVH) de l'Université de Tours. (<http://www.bvh.univ-tours.fr>).

vivacité et de la renommée de la production normande, dont le caractère n'est plus qu'anecdotique, mais capital dans l'histoire du théâtre de cette province et dans les recherches, encore à entreprendre, sur la scénographie et les moyens mis en jeu dans la réalisation des mystères.

Sans doute les détails que nous allons bientôt voir sur les entrées royales pourront-ils nous offrir de plus amples renseignements quant à la scénographie urbaine des représentations et des manifestations publiques et solennelles. Mais ce que nous apprennent ces indices historiques sur la représentation de pièces para-liturgiques en Normandie, c'est que l'œuvre de dévotion que peut constituer un mystère est, dans la majeure partie des cas, accompagnée par l'Église, même si les représentations n'ont pas toujours lieu dans le chœur de l'édifice religieux, mais à proximité de celui-ci. Ce que toutes ces traces évoquent, c'est aussi l'inocuité des diverses interdictions papales ou synodales des représentations en Normandie. Si les documents nous sont parvenus, en effet, c'est que souvent, il y eut un problème au cours des représentations ou des répétitions, et ce sont ces incidents qui jalonnent les registres du chapitre rouennais. Pour ces quelques cas litigieux, combien de moments sereins et sans heurts sont-ils passés sous silence ?

De ces quelques informations collectées, que retient-on ? Que le lieu de culte n'exclut pas — pas systématiquement — les représentations en son sein. Qu'au Mont-Saint-Michel notamment, dont on connaît l'importance pour l'installation de la religion chrétienne contre le paganisme¹, on utilise vraisemblablement l'architecture, si ce n'est la scénographie du lieu, pour y jouer des mystères. Qu'ailleurs en Normandie, à Bayeux ou à Dieppe, on joue dans l'église. Qu'on investit aussi régulièrement l'aître ou le cimetière.

Or ces informations nous permettent de mettre en évidence plusieurs points et l'utilisation de l'église ou ses environs comme lieux de représentation a un intérêt à la fois religieux et pratique. L'église est un lieu commun et familier, où l'on se retrouve et communie, disponible continuellement et ouvert à tous, où les futurs spectateurs ont leurs habitudes. De fait c'est un lieu référentiel, qui rappelle la foi et à la foi, d'autant qu'il est aussi, d'un point de vue purement pratique, déjà décoré des représentations des saints et de la Passion, divisé en plusieurs sections, orné de colonnes, vaste.

De là on sait que peuvent être installés des praticables, comme l'on en voit déjà très tôt pour le *Jeu des Pèlerins d'Emmaüs*, mais aussi plus tardivement pour le *Lavement des pieds* rouennais. L'intérêt de jouer dans l'église est donc majeur : dans ce lieu référentiel se met en place, par l'entremise des peintures, des vitraux, des retables, de la représentation du chemin de croix, l'intégralité de l'histoire de la religion et par la même l'intégralité de l'Histoire pour le peuple chrétien rassemblé. Dans ce lieu l'on montre, l'on remontre et l'on démontre et il se trouve

¹ Voir à ce sujet DONTENVILLE, Henri, *Mythologie française*, Paris, Payot, [1948] 1973 et pour nuancer, SIMON, Marcel, *Le Christianisme antique et son contexte religieux. Scripta Varia*, vol. II, Tübingen, Mohr, 1981, p.570-572.

pratique aussi bien dans les questions pratiques de la représentation théâtrale du côté des performers que dans celles de l'accueil et de l'agencement du public.

Par ailleurs, l'on a vu que l'église et ses abords ne sont pas les seuls lieux utilisés pour jouer et installer des praticables, de manière ponctuelle ou définitive. Aussi à Rouen répète-t-on dans les halles des marchés tandis que l'on joue sur la place même. À Alençon, on fait construire un théâtre dans le but exprès d'y jouer régulièrement des mystères. L'investissement de ces lieux laisse entendre qu'on attend un large public, mais aussi qu'on souhaite le condenser et, dans la mesure du possible, contrôler son accès au spectacle, tout en finançant pour lui sa préparation. Rien en effet n'indique qu'on fit, à un quelconque moment dans les événements que nous avons cités, payer le spectateur¹. Or l'investissement d'un lieu et même la construction d'un édifice spécialement dédié à la représentation — à Alençon une aire de jeu étagée, des coulisses, des loges pour les spectateurs en s'appuyant sur talus déjà existant — permet de démontrer que l'on s'accorde avec l'architecture du lieu, comme on le fait dans l'église : on recherche un lieu vaste mais idéalement cernable. Ce lieu sera utile pour gagner de l'espace de représentation mais aussi pour le public et surtout installer des aires de jeu spécifiquement vouées à l'exercice.

Dans l'église, dans la ville, dans ses faubourgs, l'utilisation systématique de lieux originellement destinés à une tout autre utilisation laisse entendre que le théâtre trouve un intérêt croissant parmi la population normande entre le XII^e et le XVI^e siècle. Plus encore l'investissement d'un lieu et la construction ou l'installation de praticables semble être initiateurs des démarches des comédiens professionnels qui passeront par la Normandie : l'emploi de lieux vastes ou à l'agencement protéiforme de l'église à la place, de la place au jeu de paume.

3. *Le théâtre scolaire et les représentations de collège*

En Normandie, le théâtre scolaire est, comme partout en France, de deux sortes : on trouve celui des enseignants et étudiants de l'université, et celui des collèges, principalement les collèges jésuites. Pour les deux types de représentations, les traces sont relativement ténues. Certains textes universitaires nous sont parvenus sous la forme de manuscrits ou de rééditions par des érudits du XIX^e siècle, comme Armand Gasté², d'autres demeurent à l'état de on-dit. Quant aux représentations de collège, notamment de collèges jésuites, les textes ont disparu et les témoignages certains de ces œuvres jouées lors des remises de prix, le plus souvent au mois d'août, manquent pour la fin du XVI^e siècle et la toute première partie du XVII^e siècle. Ce n'est qu'aux alentours de 1630 que la certitude de la tenue de ces cérémonies accompagnées de représentations dramatiques est acquise,

¹ Nous ne nous sommes pas penchée sur cette question, mais ces manifestations évergétiques ont aussi un impact sur l'intégralité de la cité : si le spectacle est gratuit, le public doit se nourrir, se loger et un tel événement entraîne sans doute, outre les inconvénients d'une population ponctuellement agrandie, des avantages économiques certains, tant pour les métiers de bouche que pour les hôtelleries et tavernes.

² GASTÉ, Armand, *L'Avaricieux, comédie traduite librement de L'Aulularia de Plaute par Jacques de Cahaignes (1580), Publié d'après le manuscrit original, avec une introduction par Armand Gasté*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1899.

et certains documents nous permettent de mettre en évidence les sujets de prédilection des enseignants¹.

A. Le théâtre universitaire

Au regard de l'histoire du théâtre normand, que nous avons débutée au XII^e siècle, l'institution de l'université de Caen est relativement récente. L'histoire de son théâtre, par conséquent, l'est également et surtout peu documentée. La création d'une université en Normandie n'est pas une initiative française mais anglaise, qui prend effet sous la régence de Bedford en 1431. L'entreprise trouve des satisfactions chez les Normands, car elle participe au même esprit qui favorisa la création par les Français de l'Échiquier ou des États, permettant de gouverner le duché sans passer par Paris. Contrairement à ce que l'on aurait pu espérer pour Rouen — alors française —, c'est la ville de Caen, capitale de la Basse-Normandie qui est choisie pour accueillir cette université.

Le choix, par Bedford, de Caen comme centre du savoir en Normandie est stratégique sur plusieurs points. La France anglaise d'Henri VI n'a pas de grande université où enseigner le Droit et former ses élites. Dans le Nord de la France, on enseigne le droit civil à Paris et le droit canon à Orléans. Il faut donc remédier à cette carence, car, « quant à obtenir des écoliers normands qu'ils allassent à Oxford, mieux valait ne pas y songer². » Il existe déjà à Caen des écoles chargées d'enseigner aux jeunes gens le Droit, mais elles ne peuvent décerner de diplômes ni de grades : on crée donc dans cette ville, la même année, deux universités : l'une de droit civil, l'autre de droit canon.

Ensuite, il s'agit de rendre à la capitale de la Basse-Normandie le lustre ancestral dont elle resplendissait sous les premiers ducs, notamment sous Guillaume le conquérant, afin d'initier dans la population bas-normande une émulation et une reconnaissance envers l'Anglais. Géographiquement, la situation caennaise justifie aussi ce choix, puisque plus éloignée de Paris, des frontières du duché et de la Seine, la ville est moins facilement la cible potentielle de coups de force français. Enfin le chapitre de Rouen s'opposait alors à l'implantation d'une université dans sa ville.

Quatre ans plus tard, en 1436, ce sont trois facultés de Théologie, d'Arts et de Médecine qui ouvrent leurs portes. Dès la fin du XV^e siècle, l'université rayonne par la personnalité des professeurs qui y enseignent :

¹ Le Verdier, Pierre, *Ancien théâtre scolaire normand, pièces recueillies et publiées avec une notice par P. Le Verdier*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1904. Voir aussi et surtout car il offre un répertoire succinct mais complet des représentations attestées en France tout au long du XVII^e siècle — il est dommage toutefois qu'il manque de commentaire des œuvres, que l'on peut cependant retrouver grâce à une bibliographie exhaustive — Desgraves, Louis, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges de France. 1601-1700*, Genève, Droz, 1986.

² Boüard dir., *Histoire de Normandie, op.cit.*, p.230.

[L'université] protégée par des prélats français ou italiens comme l'archevêque de Rouen Georges d'Amboise (1494-1501), les évêques René de Brie (à Bayeux, 1498-1516), Jean le Veneur (à Lisieux, 1505-1539), Jacques de Silly (à Sées, 1511-1539), Canossa (Bayeux, 1517-1531), servie par des imprimeurs audacieux (les Caennais Augier et Michel Vincent, et surtout le fameux Simon Dubois, d'Alençon), l'étude des lettres sacrées et profanes se développe à l'université de Caen, par les soins de professeurs disciples des « pré-réformateurs » Lefèvre d'Étaples et Guillaume Briçonnet : Guillaume de la Mare fut secrétaire de Briçonnet, et dédie ses *Sylvies* (1513) à Lefèvre, dont son collègue Pierre des Prés édite (1515) le *Psautier quintuple* chez Michel Augier. Et ce mouvement conquérant a comme puissante protectrice la duchesse d'Alençon, Marguerite d'Angoulême, sœur de François I^{er}, acquise aux novateurs¹.

Ce développement montre le succès et le prestige grandissant de l'université caennaise, augmentant les répercussions positives d'un tel enseignement sur la province, rayonnant plus aisément sur le reste de l'Angleterre, et enfin, confirmant l'indépendance des cerveaux indigènes aux Anglais, donc par extension, celle de la Normandie, de sa gestion et de son droit.

Mais si le théâtre se révèle une tradition dans les écoles et à l'université, trop peu de renseignements nous sont parvenus. Si dès le XII^e siècle en France on trouve la trace de représentations, et quelquefois, les textes joués², pour la Normandie, le développement semble bien plus tardif. Le répertoire débuté au XV^e siècle a en grande majorité disparu. Souvent aussi, les manifestations scolaires semblent se confondre avec d'autres événements urbains ou liturgiques. C'est le cas de la représentation en février 1492 de la *Farce de Pattes-ouaintes*, jouée lors des carnivals de mardi-gras.

Les œuvres de Pierre de Lesnauderie

En 1492, une ordonnance conjointe du roi de France et du pape commande la levée d'une décime afin de subvenir à l'effort de guerre car les Anglais, dit une lettre du roi Charles VIII, ont fait « grand amas de gens de guerre et d'artillerie en intention d'envahir la Normandie, et jà y ayant fait descente en grand nombre³. » Or l'université de Caen bénéficiait depuis 1431 d'un privilège d'exemption de certains impôts, qu'elle parvient à conserver malgré le retour de la Normandie sous le contrôle de la couronne de France. Charles VIII cependant bafoue ce privilège ecclésiastique et ordonne le recouvrement de l'impôt auprès de l'université caennaise pour participer à l'effort de guerre contre la menace d'invasion anglaise.

On charge Hugues Bureau ou Buriau, sieur de Giberville, ancien étudiant de l'université de Caen et lieutenant-général du bailli de cette ville, de notifier l'ordonnance royale, tandis que l'évêque de Châlons propose l'excommunication des contrevenants. Une bataille juridique s'ensuit : aux ordonnances et décisions royales, l'université et le clergé bas-normands répondent par des excommunications tant des officiers chargés du recouvrement de l'impôt que des prélats

¹ Idem, p.88

² GOFFLOT, L.-V., *Le Théâtre au collège du Moyen âge à nos jours avec bibliographie et appendices*, Le Cercle français de l'université Harvard, Paris, Honoré Champion, 1907, p.20.

³ BONNIN, Théodore, *La Farce de Pattes-Ouaintes, pièce satyrique représentée par les écoliers de l'université de Caen au Carnaval de 1492*, publiée d'après un manuscrit contemporain, Évreux, Jules Ancelle, 1843, p.VI.

restés fidèles au pape ou au roi de France¹. S'ensuit un long échange d'ordonnances et d'arrêts, de pamphlets aussi — surtout — qui ponctuent cette dispute, jusqu'à l'acte final que constitue la représentation par les écoliers d'une *Farce de Pattes-Ouaintes*, sans doute écrite par Pierre de Lesnauderie², le jour de mardi-gras 1492³. N'entretenons pas la *suspense* : cette représentation est le chant du cygne de cette bataille juridique, qui se clôt par le paiement de la décime par l'université⁴.

Cette farce a été publiée d'après le manuscrit par Théodose Bonnin⁵. Longuemare, Julleville et Gofflot la commentent brièvement dans leurs ouvrages et reprennent en grande partie les commentaires de l'érudit normand⁶. Plus récemment, Lyse Roy, Estelle Doudet et Jelle Koopmans ont consacré des articles ou paragraphes au travail de ce *maître* de l'université normande⁷. Nous renvoyons à ces articles pour documenter les œuvres de Lesnauderie, à qui l'on attribue le texte de la farce, en tant que secrétaire du conservateur, car le registre qui contient les détails de l'affaire a entièrement été rédigé de sa main. Il écrira par la suite une *Cène des dieux*⁸, qui comporte aussi, comme l'ont montré Koopmans et Doudet, un commentaire de l'actualité. Nous ne reviendrons ici que sur quelques points qui ont attiré notre attention.

Le titre de la farce est contenu dans un paragraphe explicitant les circonstances de la représentation, ainsi que les acteurs qui la jouèrent :

Ensuit de l'autre côté [du feuillet] une farce nommée Pattes-Ouaintes, qui fut jouée à Carême prenant, touchant la décime, et durant la noise d'icelui. Où il y avait douze torches et deux fallots ardents en cordes goudronnées, sans les autres fallots à chandelle. Et y avait plus de cent écoliers armés et à bâtons, à la conduire. Et fut jouée devant Bureau, qui était nommé en icelle Pattes-Ouaintes. Et la jouèrent, le général Biaunes, maître Jehan Decaux,

¹ Koopmans explique : « à Caen il s'ensuit une période extrêmement troublante, où les évêques de Caen, de Lisieux, de Coutances s'excommunient mutuellement (les uns ayant la fonction de conserver les privilèges, les autres restant fidèles au roi, ou au pape » », Koopmans, Jelle, « La Parodie en situation. Approches du texte festif de la fin du Moyen-Âge », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes n°15 La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, 2008, p.93.

² « Docteur en droit civil et droit canon, deux fois recteur de l'université de Caen en 1505 et 1520, Pierre de Lesnauderie (1450-1522) appartient à ce que l'on appelle communément l'humanisme universitaire. Si la *Louange de Mariage et le Recueil des Histoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes* est son ouvrage vernaculaire le plus diffusé au début du XVI^e siècle, deux pièces, la *Farce de Pattes-Ouaintes* et la *Cène des Dieux* ont ouvert, en quelque sorte, sa carrière dans les lettres. » (Doudet, « Parodies en scène. Textes et contextes dans le théâtre de Pierre de Lesnauderie (Caen 1493-1496) », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes n°15 La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, 2008, p.31-43, <http://crm.revues.org/5563>, p.32-33.

³ Michel Rousse, qui a brièvement évoqué cet épisode, indique que mardi-gras avait lieu le 12 février 1493 nouveau style. (Rousse, Michel, *Le Théâtre en France au moyen âge*, op.cit., t.4, p.106).

⁴ Les péripéties de cet affrontement sont retracées par Henri Prentout, *La Vie de l'étudiant à Caen au XVI^e siècle*, Caen, 1905, p.43-50.

⁵ Musée des Beaux-Arts de Caen. Collection Mancel, n°69. Matrologe de l'université de Caen ; *La Farce de Pates Ouaintes, pièce satyrique représentée par les écoliers de Caen, au carnaval de 1492*, publiée d'après un manuscrit contemporain par T. Bonnin, Évreux, 1843.

⁶ Longuemare, Paul, *Le Théâtre à Caen 1628-1830*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1895, p.5 ; Petit de Julleville, Louis, *Histoire du théâtre en France. Répertoire du théâtre comique en France au Moyen-âge*, [1886] Genève, Slatkine Reprints, 1967, n°162, p.206-208 ; Gofflot, L.-V., *Le Théâtre au collège du moyen âge à nos jours*, op.cit., p.9-12. On trouve encore quelques lignes à ce sujet dans « La Farce de Pates-Ouaintes », in Émile Souvestre dir., *La Mosaïque de l'Ouest et du Centre*, deuxième année, Blois, Félix Jahier, 1845-1846, p.73-74.

⁷ Roy, Lyse, « Le théâtre au service de la cause universitaire à la Renaissance », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, Société canadiennes d'études de la Renaissance, XX, 3, 1996, p.41-56 ; Doudet, Estelle, « Parodies en scène... », art.cit. et Koopmans, Jelle, « La Parodie en situation », art.cit., p.87-98, notamment sur Lesnauderie, p.93-96.

⁸ *La Cène des dieux : nouvellement jouée à Caen par le général Sainct Loys, Maistre Jehan de Caux, Maistre Pierre de Lesnaudiere et leurs compaignons*, Paris, atelier Trepperel, avant 1525.

les deux neveux du Héricy, conservateur en chef, et maître Pierre Delesnauderie, qui jouait Pattes-Ouaintes, et était habillé comme Bureau, et si le contrefaisait de parole et même en sa présence. Et fut jouée pour aucuns de l'université qui étaient traîtres¹.

Sept personnages interviennent dans la pièce. Le premier, le plus important, est la Mère, nommée l'Université ou l'Église. Quatre enfants de l'université, aux noms éloquents, l'accompagnent : Lâche-emmanché, Va-t-en-quitte, Qui-ne-le-peut-souffrir, Écoute-s'il-pleut. Les loups, enfin, qui cherchent à dévorer la mère : Pattes-ouaintes et Ribon-Ribaine, le premier représentant Bureau, le second « fait pour Châlons². » Le titre de l'œuvre lui-même est clair : il accuse Bureau d'obéir à celui qui lui *graissera la patte*³, en reniant son attachement à l'université qui l'a formé⁴.

La pièce débute par un chant latin, le *Quomodo sedet*, ordinairement prononcé dans les lamentations, quand le prophète Jérémie pleure sur Jérusalem détruite, aussi utilisé dans l'office pour pleurer la mort du christ. C'est à cette première référence que Lesnauderie s'attache :

Jérémie, souverain notaire,
Avais-tu présu ce mystère
De me voir en ce point foulée⁵ ?

Tour à tour, les enfants entrent en scène. Il convient de rappeler que c'est pendant le carnaval que la pièce se joue, moment de retournement où, *a priori*, tout est permis. Pour jouer leur farce, les acteurs ont pris soin de revêtir la tenue des fous, qui les autorise à tourner en ridicule l'officier royal ainsi que le prélat :

Vous avez manière de fous,
C'est la cause pourquoi je tremble.
L'un à l'autre point ne ressemble ;
Et si devez être frères. (p.5)
Si je vous visse tous ensemble,
Je n'eusse pas telle peur des loups⁶.

Les loups sont représentés par Ribon-Ribaine⁷, qui cherche à la dévorer, après les offenses qu'elle a déjà subies :

Rachel, tendre et éplorée mère,
Pleure ô moi par douleur amère,
Quand mes enfants m'ont violée,

¹ *Farce de Pattes-Ouaintes, op.cit.*, p.1.

² *Idem*, p.7.

³ « Je ne finerai hui de sentir/ Et d'écouter s'il viendra gens, / Qui me oignit la patte d'argent,/ Pour l'ordre de droit subvertir. » *Ibid.*, p.11.

⁴ Notons que parmi les événements qui ont ponctué cet épisode, Bureau avait notamment fait arrêter des dignitaires de l'université. Parmi eux, Lesnauderie, qui est libéré par cinq cents écoliers : « à telle heure fut pris et recous maître Pierre de Lesnauderie et furent les seigneurs un peu battus devant les grands écoles. » (*Matrologe de l'Université de Caen*, fol.325 r°, cité par Doudet, « Parodies en scène. » art.cit., p.34). Lesnauderie endossera lui-même le rôle de Bureau, qu'il imitera jusque dans ses balbutiements : « et était habillé comme Bureau, et si l contrefaisait de parole et même en sa présence. » Plus loin, Pattes-Ouaintes imite le lieutenant général : une didascalie précise : « *balbutiando sicut Bureau* » (*Pattes-Ouaintes*, p.25).

⁵ *Farce de Pattes-Ouaintes, op.cit.*, p.3.

⁶ *Idem.*, p.5-6.

⁷ « LA MÈRE : C'est un gros loup dévorateur,/ Qui ne laisse rien pendre au clou./ QUI-NE-LE-PEUT : Mais est-ce de la peau d'un loup/ Qu'il est vêtu ?

Déboutée suis, comme à volée,
 De ce dont suis propriétaire.
 Cette offense n'est pas à taire
 J'étais dame et on me fait serve,
 Par moyens damnés et obliques
 Aux yeux des gouvernements publics¹

Après un premier échec pour s'emparer d'elle, arrêté dans son élan par les enfants qui la protègent encore, Ribon-Ribaine va chercher l'appui de Pattes-Ouaintes. Les deux comparses s'associent pour parvenir à leurs fins. Parmi les enfants, chargés de protéger leur mère, seul Qui-ne-le-peut-souffrir reste constant et ne cherche pas d'échappatoire, la protégeant jusqu'au bout. Mais Pattes-Ouaintes est le plus fort, et parvient à lier les mains de la mère pour permettre à Ribon-Ribaine de la « transgloutir ». Mais surtout, c'est avec des parchemins — arrêts, textes de lois, lettres du roi peut-être — qu'il lui lie les mains : « *Ligando manus matris de pargameno*². »

La pièce se conclut sur cette dernière réplique :

LA MÈRE
 L'ire de Dieu est à douter
 Sur ce point ; mais pour fin amère,
 Je vous prie que veuillez noter,
 Que l'enfant a mangé sa mère³.

De ce court résumé, l'on doit retenir que le choix des costumes est essentiel. Reste cependant à savoir où la pièce a été jouée. Les chroniques du temps annoncent que trois mille écoliers portant des torches et des bâtons accompagnèrent les acteurs jusqu'au lieu où ils jouèrent. Des sergents des facultés suivaient. Si le chiffre est impressionnant, on doit remarquer que ce monde est armé, et vraisemblablement prêt à en découdre. Et si trois mille personnes s'assemblent en effet, il faut admettre que la farce n'a pu être jouée dans un lieu clos, et que l'on dût se déplacer dans la ville vers une place assez large et ouverte. On suppose que le jeu fut représenté devant la maison de Bureau. Rien ne précise s'il assista effectivement à la représentation ou demeura cloîtré. Rien non plus n'indique si, sur la place publique investie ce jour de carnaval, les maîtres et écoliers de l'université avaient fait dresser un échafaud. Toutefois, Bureau s'y serait certainement opposé, et l'on peut considérer que les flambeaux décrits dans la page de titre de la pièce sont là pour délimiter une aire de jeu.

Quelques années plus tard, sans doute en 1496 ou 1497 selon Doudet, est jouée *La Cène des dieux*. Lesnauderie est toujours l'un des maîtres de l'université de Caen, et propose dans cette pièce, beaucoup moins documentée que la précédente, une intrigue plus longue qui débute par un repas des dieux réunis chez Saturne. Pour les détails de l'intrigue, nous renvoyons à l'article d'Estelle Doudet, qui constate l'intertextualité de l'œuvre du Normand avec le *Convivio Saturni* de

¹ *Ibid.*, p.3-4. Nous conservons la graphie pour la rime.

² *Ibid.*, p.16.

³ *Ibid.*, p.29. Le feuillet se termine par la signature de Lesnauderie, *scriba conservatoris*.

Simon de Couvin¹, rédigé en 1348, qui « met en garde les spectateurs sur une épidémie en train de se répandre². » Doudet remarque qu'un pic épidémique a lieu dans toute l'Europe à partir de l'année 1495, où la syphilis, diffusée par les soldats de Charles VIII, s'emballe. Le maître de Caen use alors de la parodie pour inviter ses contemporains à la vigilance et, sans doute, à la continence, devant l'évolution inquiétante de cette nouvelle maladie à laquelle on ne connaît aucun remède³.

On dispose pour cette pièce de quelques indices scénographiques. C'est dans le palais de Saturne que les dieux sont conviés. Koopmans, comme Doudet, souligne la proximité du dispositif induit par le texte avec la scénographie des mystères. Une table semble dressée pour les convives, rappelant la Cène.

Au haut beffroi du trône magistral,
En la cité des sept orbes suprêmes
Où je régis tout le pays austral,
Averti suis tenir convi claustral⁴.

Les dieux relèvent que l'Homme court à sa perte et on invite Junon à participer à cette disparition par la confection d'un poison tiré des crocs de Cerbère. Cette allusion semble indiquer que sur scène, la tête du garde de la porte des Enfers est représentée. En outre, Saturne insiste sur l'atmosphère viciée du lieu « empoisonné⁵. » On a donc sur scène — si scène il y a, ce qui n'est pas douteux — une gueule infernale sur le modèle de celles que l'on sait appartenir à la scénographie du mystère.

Si, comme le rappellent les commentateurs, le déroulement du mystère subit un retournement — la Cène est ordinairement, dans les mystères christiques, l'un des derniers épisodes alors qu'ici elle concentre toute l'action — les allusions à ce genre que nous avons auparavant évoqué dans notre étude sont flagrantes. Eugénie Droz, qui a commenté la pièce sanctionne cependant des faits qui nous semblent non erronés, mais par trop restrictifs :

La *Cène des dieux* est le type de la revue de collège, d'inspiration savante, pleine de réminiscences mythologiques et scolaires. Elle ne manque pas d'agrément et d'ironie. L'auteur, qui s'adressait à des étudiants, n'a pu se défaire de son latin et a rédigé en cette langue les indications scéniques et l'explicit : *Cy finit Cena deorum alias De convivio Saturni*⁶.

¹ *L'explicit* du recueil Trepperel qui contient la pièce indique en effet : *Ci finit Cena Deorum alias de convivio Saturni*. (Doudet, art.cit., p.39).

² Ibidem.

³ Estelle Doudet rappelle : « Saturne appelle ses commensaux à « manger jusqu'à la nappe » et sa plainte de la joyeuse compagnie de Vénus et de ses « chants et ris », qui ne cadrent guère avec un décor « empoisonné », « venimeux » et de « brouetz infects » (v. 41, 87, 97-98) », Doudet, « Parodies en scène », art.cit., p.40.

⁴ SCHOELL, Konrad, *La Farce du XV^e siècle*, Tübingen, Narr Verl., 1992, p.110.

⁵ Vers 87, cité par Doudet, art.cit., p.40.

⁶ DROZ, Eugénie, *Le Recueil Trepperel, fac-similé des 35 pièces de l'original*, précédé d'une introduction par Eugénie Droz, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1935], p.XXIV.

L'utilisation du latin dans le texte édité au début du XVI^e siècle n'implique pas nécessairement que la représentation n'était destinée qu'aux professeurs et écoliers de l'université. Limitée aux didascalies et aux intentions auctoriales, elle implique surtout qu'ils en étaient les acteurs et les accessoiristes, comme le précise par ailleurs le titre de l'œuvre, qui donne la liste des acteurs présents au jeu : « le général Saint Loys, Maître Jehan de Caux, Maître Pierre de Lesnauderie et leurs compagnons. » Si l'intertextualité, sur laquelle nous ne nous sommes pas penchée¹ favorise aussi la proposition d'une œuvre érudite à l'attention d'érudits, l'absence d'indication sur le lieu de la représentation, et le jeu scénographique reprenant le motif mystériel semble permettre d'envisager une représentation bien plus ouverte, destinée à un large public. De même, il semble incongru, même si possible — nous le verrons dans la suite de ce travail —, qu'une telle référence soit incluse dans une salle d'université, fût-elle de grandes dimensions. L'intertextualité n'y est pas qu'érudite, elle est aussi populaire et forgée sur les images fortes qui reprennent un tronc commun d'objets de mémoire : en l'occurrence la scénographie et la représentation des mystères dans des décors spécialement imaginés pour eux, celui de la Cène et de la tête de Cerbère, gueule infernale.

Ce que semblent attester ces deux pièces de Lesnauderie, c'est que le théâtre universitaire caennais revêt une dimension citadine, voire citoyenne. Il convie tous les publics, érudits comme populaires, à la démonstration de l'efficacité rhétorique universitaire, à l'étalage des connaissances théoriques, littéraires, esotériques, astrologiques même, et de leur réutilisation, vraisemblablement dans l'espace de la ville. Par ailleurs, il rappelle des privilèges normands bafoués par un pouvoir royal central de plus en plus imposant, mais aussi les dangers d'une vie peu réglée et la crainte de maladies que seule la tempérance peut circonscrire. Il enjoint à la préservation de l'Église et de la vertu, enfin.

À Caen, comme plus tard à Rouen, nous le verrons, le théâtre et sa scénographie ne sont plus seulement du divertissement et de la liturgie, mais deviennent une forme de propagande, et, lorsqu'il est trop tard pour continuer la lutte, un constat des échecs et le rappel d'un passé plus glorieux.

B. Le théâtre de collègue

Les collèges, qu'ils répondent à la règle jésuite ou non, connaissent des représentations théâtrales régulières. Cependant, peu de traces nous sont parvenues. Si l'on sait, puisque la *Ratio studiorum* l'impose, qu'il convient dans le cadre de l'enseignement jésuite d'enseigner le latin, la vertu et la rhétorique par le biais de drames tirés de la Bible, joués lors des cérémonies de remise de diplômes, on sait trop rarement quelles œuvres ont en effet été jouées dans les collèges normands avant et pendant notre période². La ville de Caen est dotée d'un collège dès la fin du XV^e

¹ Nous renvoyons pour la clarté de son commentaire et le rapport avec Couvin, qu'il aurait été superflu de reprendre *in extenso*, à l'article d'Estelle Doudet.

² Ce n'est qu'à partir des années 1650 que les listes des ouvrages joués, parfois imprimés, sont disponibles.

siècle¹, mais ce n'est qu'à partir de la seconde partie du XVI^e siècle que la plupart des collèges normands s'établissent : à Alençon dès 1557², à Eu sous le patronnat d'Henri de Guise en 1580, à Avranches et Valognes, à Rouen enfin, dont le collège jésuite est fondé en 1583 pour ouvrir définitivement en 1604³. Mais tous ces établissements ne connaissent pas, ou peu, ou trop tardivement, des représentations théâtrales. Ainsi, outre les programmes des représentations et parfois les arguments des pièces latines ou françaises dans les deux capitales normandes, des témoignages isolés dressent une courte liste des événements théâtraux de collège dans les villes moyennes de Normandie : ce n'est qu'en 1657 qu'on joue à Valognes une *Désobéissance punie ou Absolon*, tandis que la majeure partie des représentations connues se produisent entre les années 1670 et 1700⁴ — soit trop tardivement pour notre objet.

Si l'on trouve à Caen les pièces du régent Eloi du collège du Mont dès les années 1530, si l'on en croit Petit de Julleville⁵, ce n'est qu'en 1604, soit l'année de l'ouverture du collège jésuite de la ville, que Rouen connaît sa première représentation dans son collège. Avant cela, le régent Béhourt avait fait jouer dès 1597 dans son collège des Bons Enfants des tragédies ou tragi-comédies. Après l'année 1604, il faut attendre vingt huit ans pour trouver un nouveau témoignage d'une représentation au collège rouennais de la compagnie de Jésus⁶.

a. Le théâtre caennais de collège

À Caen, dix collèges dépendant de l'université mais en dehors de ses murs, existent dès le milieu du XV^e siècle. Ils ne sont plus que cinq au XVI^e siècle, et parmi eux, si trois, le collège du Mont, celui du Bois et celui des Arts, étaient célèbres pour leurs spectacles, seul le premier, par la personne de l'un de ses régents du XVI^e siècle, Éloi dit Cotentin, a réellement marqué l'histoire — dramatique — caennaise. Charles de Bras de Bourgueville, élève du collège du Bois de 1517 à 1519, rapporte cependant dans ses *Recherches et antiquitez de la ville de Caen* que les écoliers

¹ Le collège du Mont est fondé à la fin du XV^e siècle. L'enseignement y sera interrompu entre 1563 et 1591, il passe sous contrôle jésuite en 1609.

² C'est à cette date en effet qu'on cite le commencement du collège de la ville. En 1592, les notables alençonnais demandent que les intérêts d'un emprunt qu'ils ont consenti au roi Henri IV soient utilisés pour l'entretien du collège de la ville. Un acte de l'échevinage de 1609 évoque la rémunération des enseignants catholiques et protestants au *pro rata* du nombre d'élèves de leur confession. Sur la rente de 600 livres allouée à l'enseignement dans la ville, 350 vont aux professeurs catholiques, 250 aux protestants. Ce n'est qu'en 1620 que disparaît l'enseignement protestant, et que s'implante la société de Jésus. Le collège d'Alençon passe sous le contrôle des jésuites (Sicotière, Léon de, *Histoire du collège d'Alençon*, Caen, H. Le Roy, 1842).

³ Les pères mettront dix ans à obtenir les clefs de l'établissement qui a été dévolu à leur enseignement. Enfin ouvert en 1593 sous l'impulsion de la Ligue, il prend le nom de collège de Bourbon. Le collège jésuite de Rouen ferme ses portes l'année suivante en raison de l'expulsion des jésuites du royaume, pour n'être rétabli en 1604. Dès son ouverture, il accueille 1800 élèves et doit compter parmi les établissements les plus courus du royaume. (Beaurepaire, Charles Robillard de, C'est là que Pierre, puis Thomas Corneille étudieront. C'est aujourd'hui le lycée Corneille.

⁴ Louis Desgraves a dressé un *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges de France. 1601-1700*, Genève, Droz, 1986. Parmi les villes moyennes de Normandie, Alençon (en 1689), Avranches (1696), Bayeux (1688, 1691 et 1692), Dieppe (ca 1682), Eu (1675, 1682 et 1700), Saint-Lô (1680), Vire (1697) sont les seules villes où existent ou ont été retrouvés ces programmes, publiés par des imprimeurs du cru, attestant certainement de la véracité des représentations.

⁵ Louis Petit de Julleville, *Les Mystères*, *op.cit.*, t.2, p.604-608.

⁶ En 1632 est jouée en effet le 18 février un *Deo optimo maximo victori atque Ultori Phocam cum duobus fratribus ab Christo verius quam ab Heraclio sublatum*, dont l'argument est publié la même année par Jacques Edeline, à Rouen.

avaient coutume de jouer aux jours de fête des pièces tant aux carrefours que dans l'enceinte des collèges :

De chacun collègue, la veille des Rois, aucuns sergents et écoliers jouaient aux carrefours de la ville des farces, dedans des charrettes et sur des chevaux, qui servaient de semonces et invitations pour aller voir jouer, le jour des Rois, des moralités et farces joyeuses aux-dits collèges l'après-dîner¹.

Le seul texte de cette période qui nous soit parvenu est celui du *Grant voyage et pelerinage de sainte Caquette, composé à Caen par le nouveau general à quatre personnages, c'est assavoir le Curé, le Trésorier, le Mari, la Femme*². Ce « nouveau général » n'a pu être identifié, mais on s'accorde pour dater la pièce de la fin des années 1510, sans doute vers 1516³. La pièce traite de deux sujets que, selon Tissier, la concordance dans un texte farcesque contribue à relativiser pour le public de l'époque : le thème du bavardage, trait féminin, et celui du trafic des reliques. Si le premier ne nous intéresse que par la scénographie induite par sa mise en œuvre — la femme affirme haut et fort tout au long de la pièce qu'elle est touchée de mutisme et c'est ce *silence* qui convainc le mari de l'accompagner dans son pèlerinage que nous suivons sur scène —, le second permet de circonscrire peut-être plus facilement la date de composition, et de mettre l'œuvre en parallèle avec les traces de représentations d'autres pièces de collège caennaises, jouées dans les années 1530 et 1540.

La farce de *Sainte-Caquette* développe une dramaturgie du voyage : pour convaincre son mari de lui permettre ou, pour le moins, de l'accompagner en pèlerinage auprès de sainte Caquette, la femme lui fait croire qu'elle est frappée de mutisme :

Han, Dieux ! quelle angoisse il m'est prise
Maintenant, qui au cœur me touche
Tant que ouvrir ne puis plus la bouche,
De taciturnité éprise⁴ !

Nous sommes alors dans la chambre de la femme, puisque son mari annonce qu'elle garde la couche⁵. On sait donc que sur scène se trouve un lit sur lequel elle repose.

Elle expose bien vite le mal qui la ronge — et devrait l'empêcher de parler :

¹ Bourgueville, Charles de Bras de, *Les Recherches et antiquitez de la province de Neustrie, à present duhé de Normandie, comme des villes remarquables d'icelle, mais plus spécialement de la ville et Université de Caen*, Caen, T. Chalopin, 1833[Caen, J. de Fevre, 1588], p.338.

² Paru dans le recueil Trepperel (ca 1525, conservé à la Bibliothèque nationale sous la cote Rés.m.Yf.149), il a bénéficié de deux éditions modernes. La première par Eugénie Droz en fac-similé (*Recueil Trepperel, op.cit.*), la seconde par André Tissier, qui commente par ailleurs l'intrigue dans son *Recueil de farces (1450-1550)*, textes annotés et commentés par André Tissier, tome II, Genève, Droz, 1987.

³ Le développement et les recherches de Droz et Tissier sont basés sur les personnalités normandes évoquées dans le texte, principalement des médecins, dont les diplômes ont été obtenus à cette période (Tissier, *Recueil des farces, op.cit.*, p.18-20).

⁴ *Sainte-Caquette*, v.83-86, la Femme malade de sainte-Caquette.

⁵ « Quel mal vous a si tôt surprise, / Qui dites en gardant la couche : / Han, Dieux ! » (idem, vers 87-89).

Jamais [plus] de pain ni de pâte
 Ne mangerai, s'il ne m'amende
 Ou si je ne fais mon offrande
 À madame sainte Caquette¹.

La menace est donc présente : elle ne pourra plus se nourrir, donc encore moins communier, si elle ne part en pèlerinage. Le lieu de pèlerinage étant éloigné, le mari propose plutôt pour la guérir de quérir un médecin. Ici l'on apprend quel public assiste à la représentation, car le mari nomme les médecins qu'il peut contacter immédiatement :

Si loin ! J'aime mieux faire quête
 De santé parmi cette ville.
 Voilà monsieur de Croissanville
 Qui vous guérira de léger ;
 Ou messieurs maîtres Bellenger,
 Calix, ou maître Jehan Courson
 Vous arrêteront bien ce frisson,
 Sans aller si loin trotter².

L'utilisation de « voilà » semble indiquer que les hommes cités, médecins de la ville dans les années 1510, assistent à la représentation. C'est donc devant un public d'érudits et familiers des personnalités introduites ici qui compose une partie du public de la farce.

Le mari consent finalement à accompagner sa femme. Pendant tout le trajet, elle continuera à bavarder. C'est ce trajet qui est intéressant et qui interroge sur le lieu de la représentation. Nous sommes, vraisemblablement, devant un échafaud, où l'on peut considérer que métonymiquement, l'accessoire fait lieu. Ainsi, le lit décrit la chambre, voire la maison du couple, et son éloignement induit qu'ils quittent ce lieu. Ils mettent un certain temps à quitter la maison, tant la femme tarde à se préparer. Parallèlement, le curé et son trésorier, qui ont commencé la pièce, se trouvent vraisemblablement devant l'église, ce qui propose des présences en scène simultanées. Ils jouent avec le public, qu'ils haranguent pour l'inviter à venir faire des offrandes et à baiser les reliques :

Voici du peuple qui se tire
 Devers nous en grand multitude.
 Trésorier, par ma foi, je cuide
 Qu'ils viennent gagner nos pardons³.

S'il y a femme en cette bande
 Malade de sainte Caquette,
 Vienne baiser sans plus d'enquête
 Les reliques⁴

¹ *Ibid.*, v.109-112.

² *Ibid.*, v.113-120.

³ *Ibid.*, v.217-220, le curé.

⁴ *Ibid.*, v.341-344, le trésorier.

Le texte implique aussi que la scène est close par un mur ou une toile de fond. Quand en chemin la femme est prise d'une envie pressante, son mari lui suggère de se soulager sur la voie, ce à quoi elle répond :

Ma foi, Jehan, il me faut aller
Un peu à l'ébat *en derrière*.
Et je n'y arrêterai guère¹.

Finalement rejoints par le couple, le curé et son trésorier invitent la femme à baiser la langue de sainte Caquette, ce qui lui fait retrouver son babil, que son mari lui avait intimé d'étouffer de sa main dès leur rencontre avec l'ecclésiastique.

Si l'intrigue demeure banale, il convient de la mettre en perspective avec les œuvres jouées dans les décennies suivantes à Caen, dont les textes ne nous sont pas parvenus, mais dont les sujets sont facilement devinables. Si nous n'avons pas exploré la question du trafic des reliques, composant pourtant le second thème de la pièce, c'est parce qu'il n'est qu'abordé au début de la pièce, et rapidement remplacé par la question du bavardage des femmes. Sans doute le sujet, déjà litigieux, n'est-il pourtant pas autant en question que dans les décennies qui suivent, et la datation du texte permet aussi d'y abolir les questions religieuses qui soulèveront l'Europe, la France et la Normandie à partir de 1517.

Vers 1532 et en 1544², Éloi du Mont, recteur du collège de ce nom à Caen, fera jouer deux pièces par ses écoliers. La première nous est parvenue sous la forme d'un manuscrit, dédié au roi François I^{er}, conservé à la Bibliothèque nationale, *La Resurrection de Jesus-Christ par personnages composée en Rithme par Costentin, valet de chambre du grand roy François*³. Elle a brièvement été commentée et résumée par Julleville dans le tome II des *Mystères*⁴, mais aussi par Raymond Lebègue dans sa *Tragédie religieuse en France* ou Kosta Loukovitch. Ce drame de près de 4000 vers répartis en deux journées débute par le « corps de Jésus-Christ pendant en l'arbre de la Croix⁵ » et se conclut entre l'apparition à Jacques et Pierre et l'épisode célèbre dans l'histoire du théâtre, notamment du théâtre normand, de l'apparition aux pèlerins d'Emmaüs. Il met en scène vingt deux personnages bibliques⁶. Les circonstances de sa représentation sont inconnues, mais on

¹ *Ibid.*, v.329-331. Nous soulignons.

² Gofflot indique la date de 1558 pour la deuxième pièce. Elle est inexacte.

³ *La Resurrection de Jesus-Christ par personnages composée en Rithme par Costentin, valet de chambre du grand roy françois*, ou *Resurrection abrégée qui commence le corps de Jesus-Christ pendant en l'arbre de la croix, composée par maistre Eloy Du Mont dict Costentin*, Bibliothèque nationale, fonds fr. 2238, 118 feuillets. Le titre de « valet » que s'attribue l'auteur n'est pas confirmé par les états de la cour de François I^{er} (Lebègue, Raymond, *La Tragédie religieuse en France, Les débuts (1514-1573)*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », nouvelle série tome XVII, 1929, p.38).

⁴ Louis Petit de Julleville, *Les Mystères*, *op.cit.*, vol.II, p.605-608, Lebègue, Raymond, *La Tragédie religieuse en France, Les débuts (1514-1573)*, *op.cit.*, p.38-40 Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse*, *op.cit.*, p.110.

⁵ Indication figurant à la première page du manuscrit.

⁶ Centurion ; Pilate ; Cayphe, Anne ; Mater Dei, ou Maria Virgo ; saint Jehan ; Maria Magdalene ; Marie Jacob ; Marie Salome ; Joseph d'Arimathie ; Nicodeme ; saint Pierre ; Primus Phariseus ; Secunduns Pariseus ; le premier, le second, le tiers, le quart garde du sepulchre ; saint Jaques le mineur ; Christus ; le premier ange (Gabriel) ; le second ange (Uriel).

pense qu'il a pu être représenté devant François I^{er}, à qui Éloi fait une dédicace qui le laisse entendre :

Comme chrétien en mon esprit je tiens
 (Sire) que vous qui n'êtes pas chrétien
 Tant seulement, mais très-chrétien, prenez
 Icelui œuvre, et ne me reprendrez
 D'avoir voulu vous dédier tel œuvre
 Et pourchassé que devant vous on l'œuvre¹.

François I^{er} est à Caen en 1532. Éloi le félicite encore de sa politique de rigueur contre les hérétiques.

Dans son drame, Éloi s'est concentré sur l'action principale du mystère de la *Passion* de Jehan Michel ou de la *Résurrection* de Gréban², que les imprimeurs parisiens du premier XVI^e siècle publiaient à la suite l'un de l'autre, et le second titre donné à l'œuvre, *Résurrection abrégée*, s'en trouve alors justifié. L'auteur puise son inspiration dans les mystères des générations précédentes. Mais

Il s'écarte souvent de ces modèles. Il évite de qualifier son œuvre de *mystère*. Il supprime le Paradis et l'Enfer ; au lieu d'être représentée, la descente aux Limbes est racontée par Jésus à sa mère. Il néglige l'histoire apocryphe de l'emprisonnement de Joseph d'Arimathe. Nous ne voyons plus l'épicier vendre des parfums aux trois Maries [...]. En somme Du Mont ne s'est pas efforcé de raconter plus brièvement la Résurrection, mais d'éliminer les personnages et les épisodes secondaires.

mais en réduit l'action à la seule réalisation du mystère de la Résurrection. Comme l'écrit Loukovitch :

Sans doute cette pièce reste encore un mystère : Jean Michel et Gréban y sont mis à contribution ; miracles, faits apocryphes, épisodes comiques y foisonnent ; l'action est complexe ; Marie raisonne comme les théologiens scolastiques. Mais, par certains caractères, du Mont brise avec ses modèles. D'abord il abrège : son œuvre ne comprend guère que 4000 vers environ. Plus de Paradis, ni d'Enfer. Personnages et épisodes secondaires sont éliminés. La descente aux Limbes est simplement racontée. L'auteur ne veut plus qualifier son œuvre de mystère. Déjà sensible apparaît l'influence de Sénèque, peut-être celle de Stoa, dans la rhétorique des lamentations diffuses de Marie et de Pierre. Bref, concluons avec M. Lebègue : cette *Résurrection* est une œuvre mixte qui doit aux mystères son cadre, sa composition, ses mètres et divers thèmes, et qui, d'autre part, ressemble à la tragédie lyrique et déclamatoire d'un Stoa³.

Julleville soulèverait également, avant Lebègue et Loukovitch, cette proximité. Ce qu'il faut conclure au sujet de l'œuvre d'Éloi, c'est qu'elle s'inspire des célèbres mystères qui sont joués à travers la France et imprimés à Paris aux XV^e et XVI^e siècles. Plus encore, l'influence de la tragédie

¹ Épître au roi, citée par Julleville, *Les Mystères, t.I, op.cit.*, p.336.

² Lebègue précise par exemple : « dans la première [la *Passion*], il [Éloi] a imité au moins les reproches de Pilate à Caïphe et Anne, et il a développé la malédiction de l'argent, placée par Gréban dans la bouche de Caïphe. » (Lebègue, Raymond, *La Tragédie religieuse en France, op.cit.*, p.39)

³ Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse, op.cit.*, p.110-111.

redécouverte récemment se ressent chez lui dans le choix de la concentration du sujet en une seule action. Lebègue évoque, à ce sujet :

Il y a seulement deux pièces que la poétique des Anciens et la tragédie renaissante aient marquées de leur influence : la *Résurrection* de Du Mont et la *Dioclétiane* [de Scybillé]. Dans la première moitié du XVI^e siècle la tentative de Du Mont est peut-être unique, car les régents, qui, comme lui, avaient une certaine culture latine et qui auraient pu renouveler le mystère, ont préféré écrire des moralités ou des tragédies¹.

Ainsi le travail peu connu du régent caennais traduit-il le passage progressif du genre « ancien » qu'est le mystère, à la tragédie, sans marquer une pure scission et en s'inspirant des œuvres déjà connues pour créer auprès de son public et de ses acteurs, manifestement érudits, un socle commun de mémoire² : mémoire culturelle, mémoire de spectateur, interrogations récentes sur le renouveau de la pensée et sur les dangers qu'il constitue.

Sa seconde pièce, datée de 1544, est une farce, intitulée *a posteriori* par les commentateurs *l'Hérésie*³, qui, malheureusement perdue, questionne aussi, ou plus vraisemblablement accuse, tant son titre est véhément, la naissance de la Réforme dans la capitale bas-normande et les moyens de la juguler. Lebègue indique :

En 1544, le régent Éloi du Mont obtient pour une farce l'approbation secrète du doyen de la faculté de théologie, et il la fait jouer dans les rues ; on y voyait Hérésie, mère de la ville et de l'université [de Caen, ville où les protestants sont nombreux], qui dressait ses enfants à l'impiété. Le procureur de l'université fait une enquête sur ce scandale, et le régent finit par avouer qu'il est l'auteur de cette pièce. Nous ne savons si les poursuites engagées contre lui, par le procureur, aboutirent à un résultat⁴.

Gofflot indique cependant que la farce est représentée par les carrefours de la ville de Caen en 1558⁵. Le titre de l'œuvre implique évidemment, comme la dédicace de la pièce précédente de l'auteur au roi, un sujet d'actualité. C'est la publicité de la représentation qui justifie la saisine du procureur. Les rares détails connus laissent percevoir la réalité des faits allégués dans la pièce : si le doyen de l'université autorise la pièce, son procureur enquête contre une représentation tendancieuse⁶. La ville et l'université semblent donc bien, de prime abord, propices aux nouvelles idées et en tout cas fortement partagées à leur sujet.

¹ Lebègue, *La Tragédie religieuse*, *op.cit.*, p.46.

² La question du passage du mystère à la tragédie est entre autres sujets amplement traitée dans la thèse de Corinne Meyniel, *De la Cène à la scène : la tragédie à sujet vétérotestamentaire en France pendant les Guerres de religion (1550-1625)*, Thèse d'Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest – Nanterre la Défense, 2009. On voit qu'Éloi se situe au seuil de la période étudiée par Corinne Meyniel.

³ L'anecdote rapportée par Longuemare, est contenue aux archives de l'université de Caen pour l'année 1543. (Longuemare, *Le Théâtre à Caen*, *op.cit.*, p.6-7).

⁴ Lebègue, *La Tragédie religieuse*, *op.cit.*, p.151.

⁵ Les recherches conjointes mais infructueuses de Lebègue et Prentout semblent réfuter cette indication (ibidem, n3).

⁶ Rien ne précise toutefois si ce sont les propos de la farce ou le secret de l'approbation — donc son ignorance par l'autorité judiciaire — qui justifient l'enquête.

On observe donc que les premières œuvres de collège écrites et jouées à Caen — même si le texte nous manque souvent — ont la particularité de questionner directement ou indirectement une question d’actualité. Elles traduisent le souci d’un enseignement complet mettant en jeu connaissances et rhétorique, mais aussi l’intérêt nécessaire pour les écoliers de s’inclure, déjà, dans la vie de la société. En outre, et sans doute ne doit-on pas négliger ce point, bien plus prégnant chez Lesnauderie que chez Éloi, le théâtre de collège constitue aussi un divertissement, et comme tout bon divertissement, doit entraîner la réflexion.

b. *Joseph* de Jacques de Cahaignes (Caen 1584)

La bibliothèque de Caen conserve un manuscrit du médecin local Jacques de Cahaignes, qui contient deux œuvres dramatiques distinctes. La première est une adaptation de l’*Aulularia* de Plaute, sans doute jouée en 1580, la seconde est une comédie de *Joseph*, représentée à Caen le mardi 26 juin 1584, par de jeunes étudiants caennais dont les noms demeurent inconnus, ce qui est regrettable, car ces indications nous auraient sans doute permis de mettre en évidence les liens de sociabilité normands qui régissent ce genre de manifestation. *Joseph* est elle-même une autre traduction du latin de l’œuvre de Cornelius Crocus de 1547¹, théologien et jésuite hollandais mort en 1550², destinée à l’origine à l’éducation de jeunes gens, et qui tire sans doute son sujet du même épisode relaté dans le *Mystère du Viel Testament*, qui consacre à l’histoire de Joseph un grand nombre de vers.

Les circonstances de la représentation sont connues cependant : Cahaignes, médecin et recteur de l’Université de Caen, échevin de la ville, participe à la réception au grade de docteur en théologie d’un certain Germain Jacques³ et l’on a donc affaire encore à une comédie de collège, écrite originellement par un jésuite, et représentée dans le cadre des études de théologie. Cahaignes compose une œuvre en prose en trois actes, quand celle de Crocus est en vers et comporte cinq actes, et utilise un langage leste, traduisant la passion de la femme de Putiphar en des termes plus qu’élégants :

¹ Le Hollandais tire sans doute son idée du *Mystère du Viel Testament*, mais rétablit les faits du texte biblique (« Joseph étant descendu en Égypte, Potiphar, eunuque du Pharaon, le grand sommelier, un Égyptien, l’acquit des mains des Ismaélites », Ge, 39 :1). En effet, chez Crocus comme chez Cahaignes, Putiphar est déjà un eunuque. Dans le mystère, c’est pour punir sa femme en cessant avec elle tout commerce qu’il se fait « ôter » les « génitoires » et annonce qu’il sera « Prince des Eunuques [...] / Ou du rang des sacerdotaux » (*Mystère du viel Testament*, publié avec introduction, notes et glossaire, par le baron James de Rothschild, tome III, Paris, Firmin Didot, 1881, v.19815-19827, particulièrement 19824 à 19827).

² Crocus, Cornelius, *Comoedia sacra, cui titulus Ioseph, ad christianae juventutis institutionem iuxta locos inventionis, veterem artem nunc primum et scripta, et edita, per Cor. Crocum Amsterodami Iudimagistrum. Exemple Genesisios Cap.39, 40, et 41*, Coloniae excudebat Martinus Gymnicus, Anno M.D.XLVII. La comédie de Crocus fut jouée à Amsterdam en 1535, le jour des actions de grâce pour remercier Dieu de la réussite de la prise de Tunis : « Acta sacrae dedicationis feriis, quum et supplicatum est ob clarificatum Domini Jesu nomen inter gentes, Divina C.M. in Africa victoria » (*Ioseph*, folio18). Après ces précisions quant aux circonstances, placées après la *dramatis personae*, l’auteur a indiqué les noms des acteurs de sa comédie.

³ Cahaignes a conservé une introduction en latin à son œuvre : « *Haec comoedia, cui titulus est Joseph, publice acta Cadomi, die Martii 26 Junii 1584, qua M. Germanus Jaques doctoris theologi pileo insignitus est. — Actore fuerunt ingenii adolescentes.* » (cité par Gasté, Armand, *L’Avaricieux, comédie traduite librement de L’Aulularia de Plaute par Jacques de Cahaignes (1580), Publié d’après le manuscrit original, avec une introduction par Armand Gasté*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1899, introduction, p.XVII n).

Beaucoup de femmes le font [...]. Ce vice est commun presque à toutes [...] D'ailleurs mon mari n'en saura rien [...] Mon ami, jetez-moi une œillade et semblablement donnez-moi un baiser [...] Ayez pitié de cette pauvre amoureuse. Ayez compassion de ses larmes et du mal qu'elle endure, duquel vous pouvez seul être le médecin [...] Joseph, c'est grande sottise de laisser perdre l'occasion qui se présente et refuser le bien qui est donné gratis¹.

Cahaignes reprend en substance la trame développée par Crocus. L'action commence lors des supplications amoureuses de Sephirar², alors que Putiphar est absent. Joseph se refuse. L'acte II débute par l'accusation de tentative de viol. Puis Joseph est envoyé en prison. Enfin, à l'acte III le temps de deux ans évoqué dans le Genèse s'est écoulé, et l'échanson auquel Joseph avait interprété un rêve le libère sur ordre du Pharaon. Le geôlier se réjouit de cette libération et clôt la pièce par une adresse aux spectateurs :

Or, sus, Messieurs, nous finirons ici notre comédie. Que si elle vous a plu, comme je crois qu'elle l'a fait, d'autant qu'êtes honnêtes et faites grand cas de la vertu, montrez-le par un signe d'allégresse³.

Si nous ne nous pencherons pas sur l'étude de ce texte, qui n'est pas notre objet⁴, deux choses sont à noter. La première, c'est la différence qu'opèrera Cahaignes dans ses deux manuscrits, quant aux destinataires de l'œuvre. Si, ici, les spectateurs sont des hommes (« Messieurs »), le premier prologue rapporté par Gasté dans son étude sur Jacques de Cahaignes s'adresse à « Messieurs et dames⁵. » Ainsi l'on perçoit que le théâtre à sujet biblique joué au collège par des collégiens dans le cadre d'une célébration semble plutôt destiné aux hommes, tandis que la comédie traduite du latin et jouée par des comédiens professionnels est pour tous les publics. La seconde, ce sont les références précises à des lieux sur et hors scène. Au début de l'acte II, Séphirar crie *depuis l'arrière du théâtre* pour appeler à l'aide. Joseph qui s'enfuit de ce lieu hors de la vue du spectateur entre en scène et raconte l'action qui s'est produite en dehors de la vue du spectateur. Plus tard, il est conduit à la *prison* du Pharaon, où il séjourne sous la surveillance bienveillante de Gullussa le geôlier. Ce qui semble se dessiner ici est donc bien un décor à compartiments. Si rien ne vient préciser leur facture et leur exacte disposition, ces allusions semblent traduire une habitude scénographique de l'utilisation de l'arrière et de la juxtaposition de chambres (ici une cellule) jusque dans les représentations d'école. Onze ans avant notre première allusion à un décor dans le

¹ Cité par Gasté, *L'Avaricieux, op.cit.*, introduction, p.XXII-XVIII. Notons aussi que Nicolas de Montreux, sous le nom d'Olenix du Mont-Sacré, publie à Rouen, chez Raphaël du Petit-Val en 1601, une comédie de *Joseph le Chaste*. Ici Alinde, la femme de Putifar, confie à sa nourrice le rôle d'entremetteuse. Celle-ci échoue mais Joseph rejoint Alinde pour lui proposer ses services (acte II, scène 4). Alinde lui soumet alors la requête, à peine plus chaste que celle de Sephirar : « Mais, ô Joseph ! si tu commandes à tous / Les riches biens de mon cruel époux, / Si en tous cas ici le représentes, / Sois-lui second vers sa femme dolente, / Contente-la, et selon son désir / Montre-toi prompt à lui faire plaisir. » (Du Mont Sacré, Olénix, *Joseph le Chaste, comédie*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1601, II-4, p.62-63).

² Les noms de l'épouse de Putiphar ou Potiphar et celui de geôlier ne sont pas mentionnés dans la Bible. Cahaignes reprend ceux donnés par Crocus à ses personnages.

³ *L'Avaricieux, op.cit.*, introduction, p.XXVI.

⁴ Nous renvoyons à l'introduction d'Armand Gasté, à *L'Avaricieux, op.cit.* ainsi qu'à PANEL, Gustave, *La Vie et les œuvres de Jacques de Cahaignes, Professeur du Roi en Médecine À l'Université de Caen. — 1548-1618*, Sotteville-lès-Rouen, E. Lecourt, 1902, p.190-195.

⁵ *Ibid.*, p.3.

corps de nos textes tragiques, on aperçoit donc déjà, en Normandie, à travers cette adaptation de Cahaignes, la perpétuation d'une scénographie héritée des mansions médiévales, et, pourquoi pas, du dispositif farcesque tel que nous le représentent les nombreuses peintures du XVI^e siècle évoquant le théâtre de la farce ou de la foire : un tréteau surélevé, et une scène close par derrière par un rideau¹.

c. Le collège jésuite de Caen

Pour le XVI^e siècle, si des représentations sont ainsi attestées dans la capitale bas-normande, des réalisations plus tardives ne sont pas confirmées. Cependant, la salle des actes du collège jésuite de Caen, institué seulement en 1609, présente des similitudes certaines avec celle du collège de La Flèche. Redécouverte au XIX^e siècle, alors qu'elle ne servait plus que de grenier et était ouverte aux quatre vents, sa décoration passée avait attiré l'attention de Masselin, qui dans un article sur « Le collège des Jésuites de Caen² », proposait une description du lieu, en rappelant que dans les salles des actes se remettaient les diplômes et se jouaient les pièces de théâtre chères à l'instruction des pères.

Sur le sol de pierre abîmé qui laisse entrevoir par endroits un ancien dallage, les huisseries détériorées, nous ne nous attarderons pas. Cependant sur la scénographie et le décor, il convient de faire un rappel. La salle est située à l'extrémité intérieure de la cour. Masselin indique que des reliques de boiseries rappellent la présence d'une ancienne estrade :

l'on peut voir encore, en se hissant sur les vieilles boiseries, seuls vestiges d'une ancienne estrade, l'admirable flèche de Saint-Pierre [...] ; le long des murs, un vieux lambris en chêne, à panneaux d'aspect minable ; au-dessus du lambris, une fausse voûte en plâtre, appliquée sur les charpentes du toit, et où, en regardant de près, dans le faux jour, on aperçoit des restes nombreux d'anciennes peintures, aussi bien conservées que peuvent l'être des fresques exposées depuis cent ans [au XIX^e siècle] à toutes les injures du temps : voilà tout ce qui reste de cette ancienne salle du collège des Jésuites³.

Estrade et décoration sont les marques de cette salle d'apparat, dont les peintures datent au plus tôt de 1612.

En les comparant avec les curieux panneaux que le collège de la Flèche fit peindre au moment de la mort de Henri IV pour orner son mausolée [...], on constate une si grande similitude dans le choix des sujets, et dans la façon dont ils sont traités, qu'il n'y a guère lieu de douter que ces deux compositions ne soient de la même époque. [...] C'est là que se jouaient ces drames, ces comédies, ces réjouissances de toute espèce, où le bon goût et la saine critique ne trouvaient peut-être pas toujours tout à louer, mais où la vie coulait à pleins bords, et où le vieil esprit gaulois trouvait, en somme, presque toujours son compte⁴.

¹ Rideau que nous évoquions déjà brièvement dans le cas de la *Farce de sainte-Caquette*.

² Masselin, M.-J., « Le Collège des Jésuites de Caen », II, in *Revue catholique de Normandie*, 7^e année, Évreux, Bureaux de la revue, 1897, p.377-388, et notamment sur la salle des actes, p.377-384.

³ *Ibid.*, p.378-379.

⁴ *Ibid.*, p.380.

Les murs et voûtes peints correspondent à cent vingt panneaux aux sujets différents et aux styles mélangés. Trente d'entre eux se composent d'inscriptions tirées soit de l'Écriture sainte soit des œuvres des Pères de l'Église, reproduites en lettres rouges sur fond bleu, ou d'or sur fond rouge. Quarante autres sont des camaïeux rouges ou bleus de sujets simples. Les derniers sont des peintures polychromes représentant par allégories le dogme, des conseils moraux, des descriptions géographiques, des scènes bibliques, notamment tout un éloge de la vie de Marie et de l'Immaculée conception¹, et, étonnamment, des scènes de la mythologie.

La similitude avec le collège de La Flèche est attestée, et la scénographie de la salle des Actes du collège jésuite se dessine ainsi. Si aucune indication de décoration de théâtre ne peut être reproduite, l'on voit malgré tout le cadre dans lequel les représentations des écoliers avaient lieu : une salle très décorée, comportant une scène, et dont les murs rappelaient, dans le cadre des représentations, les enseignements de la morale chrétienne. Même dans la — rare — réalisation de drames non bibliques, les parallèles avec la Bible et ses enseignements étaient toujours présents aux yeux des écoliers et du public amené à assister aux mises en scène des textes composés par les pères et joués par leurs étudiants.

C'est sans doute dans cette salle que sont jouées les nombreuses représentations caennaises dont on trouve la trace à partir de 1628, soit plus de vingt ans après le retour des jésuites dans la ville, et ce jusqu'en 1737. Ces cérémonies ont été recensées à partir des programmes que détient encore la bibliothèque municipale de Caen, par Louis Desgraves, dans son *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les Collèges de France*². La première de cette liste, et la seule jouée pendant la période que nous avons circonscrite (1566-1640), est une tragédie en latin inspirée de l'Ancien testament, *Saulem cum filiis Abachi superatum tragoediam dabit theatrum Cadomense in regio societatis Jesu collegio*³.

Ce programme analytique, entièrement rédigé en latin, alterne les arguments récités par les élèves — un argument par acte, chaque argument lui-même découpé en cinq parties — et l'argument d'un intermède d'Apollon. Longuemare le résume ainsi :

Les intermèdes sont [...] curieux ; intercalés entre chaque acte, ils précèdent la distribution même des récompenses, et sont destinés à être à la fois un enseignement moral, une introduction à la distribution et un remerciement pour le protecteur du collège [Morant, seigneur

¹ Certains panneaux encore lisibles ont été traduits par Masselin : « La pureté de la sainte Vierge a toujours été telle qu'elle a été exempte de tout péché soit originel soit actuel. » ; un texte de saint Bonaventure : « Quoi d'étonnant si toute grâce est venue en Marie, puisque c'est par elle que tant de grâces ont coulé sur la postérité ? », ou encore saint Augustin : « La Vierge Marie doit être mise à part. Pour l'honneur de Dieu, quand on traite du péché, il ne saurait être question d'elle. »

² Desgraves, Louis, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les Collèges de France (1601-1700)*, Genève, Droz, École pratique des hautes études, 1986, p.38-40.

³ *Saulem cum Filiis Abachi superatum tragoediam dabit theatrum Cadomense in regio societatis Jesu Collegio. Ad solemnem praemiorum distributionem, et aeternam agonothetae munificentissimi D. Morantii, baronis Mesnil-Garmerii regi ab utrisque consiliis, torquatorum equitum, et sanctioris aerarii quaestoris, commendationem. Die Augusti anni Domini MDCXXVIII. Hora post meridiem prima si sudum erit, Cadomi, exemple Typographia Adami Cavalier, s.d. [1628]. Les arguments et la liste des acteurs sont reproduits en fac-similé dans Le Verdier, Pierre, *L'Ancien théâtre scolaire normand*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1904.*

du Mesnil-Garnier etc.] [...]. En voici d'ailleurs une analyse succincte : pendant le premier intermède, Apollon exhorte ses enfants à lutter contre l'ignorance ; les couronnes et les encouragements qu'ils reçoivent d'un ami des belles-lettres doivent les y aider, aussi les monstres sont-ils terrassés. Dans le second, l'hydre renaît de ses cendres ; de nouveau elle est vaincue par Apollon et ses compagnons. Le dieu leur distribue alors les récompenses et les engage à célébrer les vertus de Morant leur bienfaiteur. Dans le troisième et le quatrième, Apollon terrasse les Ruses, les Fraudes et la Force brutale. L'intermède finale [*sic*] est destiné à chanter sa victoire définitive et à enregistrer ses triomphes¹.

Si les intermèdes comportent soixante personnages, l'intrigue principale, jouée par 49 personnages, retrace un long passage de la bible, contenu au premier livre de Samuel. Elle retrace le déclin progressif de Saül, jusqu'à sa mort et celle de ses fils Jonathas (Jonathan), Aminadab (Avinadav) et Melchisua (Malki-Shoua), à la bataille de Guilboa où le roi et ses fils sont défaits par les Philistins menés par Achis (Akish)². Dans la Bible, l'histoire est édifiante : Saül, que Dieu a quitté, subit une déchéance progressive tandis que David après son onction connaît une ascension fulgurante. Mais l'auteur jésuite a pris pourtant soin d'évincer David de son drame, pour se concentrer sur le seul Saül et son fils Jonathas. On observe dans la liste des personnages et des acteurs endossant les rôles³ que les personnages féminins — la sorcière d'Ein-Dor⁴ nommée sous le prénom de Mara et sous la fonction de « *Pythonissa*⁵ » et sa fille, personnage inventé par l'auteur — sont évidemment joués par des jeunes gens.

Ce que suggèrent le grand nombre de personnages et l'ajout de nouveaux que la Bible ne nomme pas ou n'évoque pas, c'est que l'auteur avait besoin, pour que chaque élève soit distribué et puisse briller devant la société conviée à cette remise de prix, de paraître sur la scène du collège. Quant à la société représentée, on peut remarquer qu'elle appartient vraisemblablement aux élites urbaines haut et bas-normandes. L'éditeur a en effet pris soin de préciser l'origine de chacun des jeunes gens invités à jouer dans la pièce ou son intermède. L'on apprend ainsi que si la plupart d'entre eux sont caennais, les villes de Bayeux, Valognes, Avranches, Coutances et Argentan sont parmi les plus représentées. Quelques Falaisiens font aussi partie de la distribution, et des petites villes normandes, comme Orbec, Lisieux, Cerisy fournissent un petit nombre d'élèves. On trouve aussi Cherbourg et Saint-Lô, et, plus étonnamment, quelques Rouennais — pourquoi venir étudier à Caen quand Rouen propose un enseignement identique ? — un Malouin et un Lyonnais. Ces origines diverses laissent entendre qu'à la fin des années 1620, l'enseignement jésuite de la ville de Caen était assez réputé pour que des étudiants horsains trouvent leur place au sein d'une institution normande.

Par ailleurs, la distribution des rôles, le grand nombre de personnages masculins et l'intrigue choisie laissent supposer que sur scène a pu avoir lieu le combat qui conduit Saül à la

¹ LONGUEMARE, Paul de, *Le Théâtre à Caen 1628-1830*, Paris, Picard et fils, 1893, p.10.

² 1 Samuel, notamment les chapitres 28 et 31.

³ Le fascicule précise à chaque page de la dramatis personae que les noms des intervenants et les personnages seront rappelés à chaque acte.

⁴ 1 Samuel, 28.

⁵ Le Verdier, *Ancien théâtre scolaire normand*, *op.cit.*, f.234.

défaite, ainsi que la réalisation de son suicide¹. Ces quelques remarques permettent de mettre en évidence les modalités de la représentation dans la salle des actes que nous avons décrite plus haut : une réalisation en latin, qui tendrait à prouver que seul un public érudit assiste à la représentation, mais surtout que le public est sensé connaître la bible et le livre de Samuel dont est tirée l'intrigue représentée ; un jeu vivant, organisé, chorégraphié sans doute, permettant la présence de 49 enfants sur scène et d'alterner avec des intermèdes dont l'intrigue est très différente et nécessite sans doute la venue sur scène des lauréats.

d. Autres villes, autres collèges

Avant l'établissement des jésuites en Normandie, les autres villes que Caen semblent ne pas avoir connu de théâtre de collège. Mais avant que les pères ne soient exclus du royaume, il existe un collège à Rouen, Eu, Dieppe, Aumale, au Havre, à Andely, Gournay, Gisors et plus loin, hors des limites actuelles de la Normandie, à Pontoise et Offranville². Rien toutefois ne vient absolument affirmer que ces collèges ont tous connu leurs représentations dramatiques, si ce n'est la *Ratio studiorum* des jésuites, qui règle la conduite lors des représentations dramatiques :

Que le sujet des tragédies et des comédies, lesquelles doivent être latines et très rares, soit sacré et pieux ; qu'il n'y ait entre les actes aucun intermède qui ne soit en latin et décent ; qu'aucun personnage ou costume de femme n'y soit introduit³. Les pièces seront examinées avant d'être représentées : il est absolument défendu de les jouer à l'église⁴.

C'est, presque bien évidemment, pour Rouen que l'on dispose du plus grand nombre de renseignements, même si les premières traces de manifestations de collège n'ont pas lieu dans le cadre de l'enseignement jésuite. C'est en effet au collège des Bons-Enfants, dirigé par Jean Behourt, que les premières représentations — pour lesquelles nous n'avons aucun détail — ont lieu. En 1597, 1598 et 1604, les élèves de cet établissement représentaient ou voyaient représentées deux tragédies et une tragi-comédie lors des remises des prix : *Polyxène*, *Esau* et *Hypsicratée*⁵,

¹ Suicide dont Shakespeare, quelques années plus tôt (1599), s'est lui-même inspiré pour la mort de Brutus dans *Jules-César* (Acte V, scène 5 : « Tiens la poignée de mon épée, que je me jette sur elle », *Jules César*, texte établi par Henri Suhamy, traduction par Jérôme Hankins, in Shakespeare, *Tragédies*, volume I, sous la direction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p.663). On peut donc souligner le caractère spectaculaire de ces morts identiques.

² D'autres villes, comme Avranches, ont aussi un collège, mais les représentations n'y sont connues que pour la toute fin du XVII^e siècle (Beaurepaire, Eugène Robillard de, *Le Théâtre du collège d'Avranches dans le courant des XVII^e et XVIII^e siècles*, Avranches, Tribouillard, s.d.). Si des écoles existent à Valognes depuis le XIII^e siècle, la première représentation attestée dans un collège de cette ville, une *Désobéissance punie ou Absalon, tragédie qui sera représentée sur le théâtre du collège de Valognes le 17 juillet 1657 pour la distribution des Prix*, publiée à Caen chez Marin Yvon, date de 1654 (Delisle, Léopold, *Le Théâtre au collège de Valognes*, Saint-Lô, Le Tual, 1896). Notons, pour l'anecdote, que le directeur de l'école à cette époque est un homonyme (un descendant ?) d'un des auteurs de tragédies du début du XVII^e siècle, Jean Virey ou de Virey. Rappelons aussi que Montchrestien fait jouer son *Écossaise* au collège d'Orléans en 1603.

³ Le *Saulem cum filii abachi superatum* met cependant en scène deux femmes, dont un personnage inventé par l'auteur : la sorcière d'Endor (*Pythonissa*) et sa fille.

⁴ Gofflot, *op.cit.*, p.92. Revenons brièvement aux recherches entreprises par Jelle Koopmans, dont nous parlions plus haut (voir *Supra*, p.41-42) : si la règle des jésuites interdit qu'on joue du théâtre dans l'église, n'est-ce pas que la pratique en dehors des collèges en est courante ?

⁵ Behourt, Jean, *La Polyxène, tragicomédie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants, le dimanche 7 de septembre 1597*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1598 ; *Esau ou le Chasseur, en forme de tragoedie, nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants de Rouen, le 2 d'aoust 1598*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599 ; *Hypsicratée*,

toutes trois composées par le régent de l'école. Nous reviendrons plus loin sur les œuvres de Behourt, qui, dans la mesure où elles bénéficient après leur représentation de l'honneur de l'impression — qui plus est chez l'imprimeur rouennais Raphaël du Petit-Val — semblent avoir eu un retentissement plus important que le seul cadre de la distribution de prix scolaires.

Les recherches entreprises sur le théâtre de collège en Normandie hors de ses capitales, n'ont pas encore porté leurs fruits. Dans son ouvrage qui recense ce répertoire au XVII^e siècle, Louis Desgraves cite toutes les représentations connues dans la province, dans les villes d'Alençon, Avranches, Bayeux, Caen, Dieppe, Eu, Rouen, Saint Lô, Valognes ou Vire. Mais si toutes ces villes ont connu des représentations scolaires, aucune n'a lieu au XVI^e siècle, et la fréquence des cérémonies devient évidente seulement à partir des années 1650, pour prendre un réel envol vers les années 1670-1680.

Au cours de la période que nous avons définie, seule la représentation d'un *Eustache*¹, en 1604, nous est connue pour le collège jésuite de Rouen. La pièce, dédiée à l'archevêque de Rouen, fut jouée, selon l'édition, le 21 août 1604 à midi. Son argument, ainsi que la liste des écoliers jouant des rôles dans la tragédie, ont été publiés la même année par l'imprimeur rouennais Richard Lallemand, qui tenait boutique à proximité du collège. La date de la représentation et celle de son édition sont cependant douteuses. On s'entend en effet pour affirmer, comme l'a indiqué l'imprimeur, qu'il s'agit de 1604, mais la pièce est offerte à l'archevêque François de Harlay, comme l'indique l'argument du dialogue et du ballet des prix². Or François II de Harlay ne devient archevêque de Normandie et ne prend possession du château de Gaillon, demeure archiepiscopale que l'auteur de la courte pièce encense, qu'en 1615. En outre, l'imprimeur Richard Lallemand qui tenait boutique près de l'école des jésuites ne fut reçu dans la profession qu'en 1605³. Une coquille semble s'être glissée dans le fascicule édité alors. On doit sans doute comprendre que la date est en fait 1615. La précision sur laquelle nous glosons ici a l'intérêt de nous renseigner aussi sur les pratiques théâtrales de l'époque, sans doute à Rouen même, et nous permet d'envisager que les Pères avaient l'habitude de goûter le divertissement que le théâtre semble être, au vu de notre impressionnant corpus⁴, dès la dernière décennie du XVI^e siècle, dans la capitale de la Normandie. À cette époque, les *grandes* pièces de notre corpus ont déjà paru, ont sans doute déjà été jouées et la

ou la Magnanimité, tragoedie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1604.

¹ *La Double victoire ou Eustache victorieux des Daces, et martyr, Tragedie*. Dédiée à Monseigneur l'Illustrissime archevesque de Rouen, primat de Normandie. Pour la distribution des Prix donnez par Sa Grandeur aux Escoliers du College Archiepiscopal de la Compagnie de Jesus. Elle sera representee le 21 d'Aoust, à midy., A Rouen, Chez Richard Lallemand, près le College, 1604. Fascicule reproduit en fac-similé par P. Le Verdier, in *Ancien théâtre scolaire*, *op.cit.*, f.77-88.

² « Apollon chassé de son Parnasse par les désordres de la guerre, ne sachant où se retirer, désespère de pouvoir vivre plus longtemps ; lorsque Mercure lui apporte la nouvelle d'un prochain secours, et le Génie de la Neustrie lui déclare qu'à Gaillon, de la Palais du Génie de HARLAY, on lui a dressé un autre Parnasse plus illustre et plus docte que le sien [...] », *Ancien théâtre normand*, *op.cit.*, f.86.

³ Lepreux, Georges, *Gallia typographica ou repertoire biographique et chronologique de tous les imprimeurs de France depuis les origines de l'imprimerie jusqu'à la révolution, série départementale tome III province de Normandie*, premier volume, Paris, Honoré Champion, 1912, p.225.

⁴ Voir annexe 1.

dramaturgie normande entamera bientôt son déclin. Nous y reviendrons, mais on peut déjà dire que l'auteur d'*Eustache*, cultivé lecteur, peut aussi être un spectateur assidu au fait des habitudes de ses contemporains en matière de composition dramatique.

Notons, par exemple, que contrairement au fascicule précédent, celui-ci est en français. L'auteur — ou l'imprimeur — a pris soin de préciser que l'intrigue en est connue, et justifie dans un bref argument que les « inclinations [d'Alcale] pour Trajane sont des inventions, et des embellissements de Théâtre¹. » La composition dénote donc le souci de l'auteur jésuite de fournir à son public des réjouissances de tous ordres, conjuguant la violence des batailles et des emportements des personnages — la colère d'Alcale qu'annonce l'argument de l'acte II — à des soucis plus féminins — une intrigue amoureuse —, ce qui laisse entendre que le public est mixte. Cela peut aussi suggérer que, puisque les femmes viennent au spectacle, il est de bon ton de leur proposer un divertissement où l'on a pris soin d'ajouter des épisodes pour leur bon plaisir.

Dans cet *Eustache*, l'auteur semble avoir pris le parti des décors simultanés. Nous verrons plus loin qu'il semble que toute l'esthétique normande — mais aussi parisienne² — du temps utilise un dispositif identique, peut-être issu des hourdements médiévaux et adapté à la surface d'une salle de jeu de paume ou d'une salle des actes. L'utilisation d'un dispositif identique dans le théâtre jésuite permet peut-être d'évoquer la sécularisation de l'enseignement jésuite et l'habitude des auteurs-enseignants, et peut-être de leurs élèves, du théâtre citadin à décors juxtaposés. On observe cependant dans le même texte ces éléments prétendus archaïques juxtaposés avec des détails de la poétique proposée par les Humanistes et leurs successeurs³. Ainsi, comme le rappelle J. Lecointe :

Éminente et « englobante », la poétique est aussi de plus en plus estimée digne d'une étude *sui generis* approfondie. La fin de la dernière classe de grammaire ne suffit plus à accueillir la multiplication des observations et des exercices, surtout après l'important essor théorique lié à la diffusion de la poétique d'Aristote, puis des grandes poétiques aristotéliennes de Scaliger, Minturno, Castelvetro que les *rationes* jésuites s'empressent de

¹ *Eustache*, *op.cit.*, f.78.

² Voir à ce sujet la réédition largement commentée par Pierre Pasquier du *Mémoire de Mahelot*, Paris, Honoré Champion, 2005.

³ Rappelons qu'à l'époque de la parution prétendue d'*Eustache*, ont déjà été publiés, pour ne parler que des ouvrages en langue française : Charles Estienne, *Epistre du translateur au lecteur en laquelle est declairée la manière que les anciens ont observée en leur Comedies*, en tête de l'édition *La Première comédie de Terence, intitulée l'Andrie, nouvellement traduite de Latin en François, en faveur des bons esprits, studieux des antiques recreations*, Paris, A. Roffet, 1542 ; Thomas Sébillet, *Art poétique François*, Paris, P. L'Angelier, 1548 ; Joachim du Bellay, *Deffence et illustration de la langue françoise*, Paris, A. L'Angelier, 1549 ; Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes, 1555 ; Jacques Grévin, *Brief Discours pour l'intelligence de ce Theatre* figurant en tête de l'édition du *Theatre de Jacques Grevin de Cler-mont en Beauvaisis, A tresillustre et treshaulte Princesse Madame Claude de France, Duchesse de Lorraine*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1562 ; Jean de La Taille, *De l'art de la tragédie*, figurant en tête de l'édition de *Saul le furieux, Tragedie prise de la Bible, Faicte selon l'art et la mode des vieux Autheurs Tragiques. Plus une Remonstrance pour le Roy Charles IX, à tous ses subjects, à fin de les encliner à la paix avec Hymnes, Cartels, Epitaphes, Annagrammatismes, et autres Œuvres d'un mesme authour*, Paris, F. Morel, 1572 ; Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, Paris, 1598. Le dernier en date, écrit par le Normand Vauquelin de la Fresnaye, est par ailleurs exactement contemporain de cette édition prétendue de 1605 (*Art poétique françois*, Caen, C. Macé, 1605). Notons aussi les parutions des *Poeticæ libri septem* de Scaliger (Paris, J. Crespin, 1561) ou de la *Poetica d'Aristotele, vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro*, Vienna d'Austria, stampata per G. Stainhofer, 1570.

préconiser en complément de la poétique de Vida, seule, mais durable survivante des premières poétiques humanistes¹.

Du point de vue de l'unité de lieu, l'auteur ou son imprimeur ont pris soin de préciser que « la scène est à Zarnisgetuse, capitale de Dace, dite par les Romains Ulpie Trajane, après les victoire de Trajan contre Décebale.² » Mais cette indication n'est pas respectée pendant toute l'œuvre. En effet, l'argument de l'acte second précise qu'« Alcale étant sorti à la tête de ses meilleures troupes pour repousser l'ennemi au-delà du Danube, s'oubliant de sa conduite pour suivre son courage, s'avance trop, et se trouve abandonné des siens³. » Dans le même acte second, l'on retourne à la Ville pour observer le personnage d'Odenare⁴. Tandis que son père Placide affronte Alcale, Odenare a pris possession de la Cité du roi des Daces et a fait prisonniers son épouse — Trajane — et Podelesse, autre fils caché de Placide et lieutenant d'Alcale. Le passage d'un lieu à l'autre étant presque immédiat, on doit envisager pour cette représentation l'utilisation d'un décor simultané : le champ de bataille — que la didascalie initiale n'indique pas — et la ville royale.

Toujours selon ce même raisonnement, on voit à l'acte III que l'empereur Hadrien qui avait détaché Placide du gros de ses troupes pour conquérir les Daces le « reçoit » après sa victoire. Hadrien s'est-il déplacé jusqu'aux rives du Danube, ou Placide est-il de retour à Rome menant en triomphe le roi Alcale ? Rien ne le précise, mais on observe à nouveau une multiplicité des lieux représentés. En revanche, lorsque la religion chrétienne de Placide est révélée et qu'on le condamne au martyre (acte V), celui-ci n'est pas joué. C'est la révélation de l'échec du supplice qui met Alcale, libéré par Hadrien pour accomplir cette basse besogne, qui le fait s'emporter et condamner toute la famille reconstituée — Placide-Eustache, Trajane son épouse, Odenare et Podelesse ses fils perdus et retrouvés — au tourment du taureau d'airain, que le spectateur ne voit pas.

Ainsi, à la simultanéité des actions en des lieux divers et la représentation d'au moins deux lieux distincts sur scène, on observe l'utilisation d'une dramaturgie du voyage, jouant vraisemblablement sur le décor à compartiment ou du moins sur la métonymie des accessoires et décors, tels que nous les présentent à la même époque les dessins du *Mémoire de Mahelot* et tels que nous les dévoile la dramaturgie normande du premier XVII^e siècle. Mais parallèlement à cette scénographie induite, on observe aussi un refus, ou un désintéret, de la représentation d'un supplice, fût-il échoué, sur scène. On a donc une dramaturgie jésuite qui, malgré toutes les précautions à prendre envers ce texte qui n'est qu'un argument et non la pièce elle-même, semble démontrer à la fois un attachement aux propositions humanistes et à l'héritage aristotélicien en matière de composition

¹ J. Lecointe, « La poésie parmi les arts au XVI^e siècle en France », in Galand-Hallyn, Perrine et Fernand Hallyn dir., *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001, Première partie, chapitre I, p.61.

² Argument d'*Eustache*, *op.cit.*, f.78.

³ Idem, f.79.

⁴ Fils adoptif de Placide-Eustache qui se révélera son fils par le sang.

dramatique, le refus de représenter la violence, ou alors un sens pratique¹ devant la difficulté de mise en place d'un tel épisode, et qui, dans la même œuvre, utilise des procédés du théâtre de son époque, en mettant en avant une simultanéité des actions accomplies et jouées.

Enfin, on peut encore noter la représentation, au même collège jésuite devenu collège royal de Bourbon, vers 1635, d'une *Jézabel ou l'impiété punie*², dont l'intérêt est à la fois anecdotique et figuratif. En effet, parmi la liste des acteurs de la pièce, on trouve un Thomas Corneille qui joue le rôle de Thémis³ dans le prologue. Mais surtout, l'édition du programme latin de la pièce est ponctué de six gravures attribuées à Abraham Bosse. La première, qui orne la page de titre, représente deux anges soutenant une draperie sur laquelle est inscrit le titre de l'œuvre, précisant par ailleurs la provenance du sujet, c'est-à-dire les livres 3 et 4 des Rois. Sous ce drap et tournant leur tête vers les anges, se tiennent deux chiens, la gueule dégoulinante de ce qu'on présume être le sang de la reine. En arrière plan on voit un bosquet à droite, et un paysage lointain de ville au centre. La seconde estampe représente sur sa gauche Jézabel, dénudée, appuyée contre un lit richement orné et recouvert d'un dais, effrayée par la présence sur la droite d'une femme portant le bouclier de la Piété (*pietas*), qui lui lance un trait, tandis qu'un squelette⁴ l'observe en levant obliquement pour le spectateur le baldaquin qui masquerait normalement la scène. Le haut de l'estampe représente le prophète Élie s'envolant dans un tourbillon et accueilli au ciel. En bas se distingue un décor de jardin et une rambarde. Un cartouche rapporte les propos qu'illustre cette image :

Grand Dieu ! je suis donc la Victime
 Qu'une Vengeance légitime
 Doit immoler à tes Autels.
 Je n'ai point de repos qui n'augmente ma peine
 Et les tristes objets d'une face Inhumaine
 Me sont autant de coups mortels⁵.

¹ Ou bien un évident sens pratique digne d'un Horace ou d'un Jean de la Taille en ce qui concerne la représentation des scènes violentes : « Il faut [...] se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, et autres morts, et non par feinte ou autrement, car chacun verra bien toujours que c'est, et que ce n'est toujours que feintise [...] » (Jean de la Taille, « De l'Art de la Tragédie », in *Saul le Furieux, Tragedie prise de la Bible, Faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs Tragiques. Plus, Une Remonstrance faicte pour le Roy charles IX. à tous ses subjects, à fin de les encliner à la paix. Avec Hymnes, Cartels, Epitaphes, Anagrammatismes, et autres Œuvres d'un mesme auteur*, À Paris, Par Frédéric Moral Imprimeur du Roy, 1572, p.3.

² *Jézabel ou l'impiété punie*, [Excudit de l'] Imprimerie d'Alexandre Boudan rue S. Jacques, a la Corne de Cerf, avec Privilège du Roy, s.d., d'après *Illustrissimo viro D. D. Teneuioni de Lannoy equiti D. de Criqueville, de l'Essay, d'Herouville, S.Honorine, et Ranville. Christianissimo Regi ab utrisque Consiliis atque in suprema Neustrie Curia Praesidi integerrimo., Agonothetae suo munificentissimo Iezabel. Divinae ultionis atrocissimum exemplum dabitur in theatre collegii Roth. Societ. Iesu.*, Rothomagi, ex Typographie Ioannis le Boullenger, s.d.

³ « Agent hoc in ludo : Themis. Thomas Corneille [...] », in *Jézabel, op.cit.*, p.11. Le futur auteur, si c'est bien de lui qu'il s'agit, est alors âgé d'une dizaine d'années.

⁴ La Mort, à l'image de la représentation qu'en fait Bosse dans son frontispice de *Consolations de l'âme fidèle contre les frayeurs de la mort* de Dreilincourt (Paris, Antoine Cellier, 1669).

⁵ Idem, f.4.

La troisième gravure représente Achab tombé au pied d'un arbre et percé d'une flèche. Jézabel échevelée, les bras ouverts, se trouve debout à son côté. Au fond on voit des hommes en armes. Le texte sous l'estampe dit

Mon fils ayant bravé les parques
Je plaignais les funestes marques
Des coups qu'il en avait souffert ;
Mais je plaignais à tort ces coups si favorables ;
Le Ciel par des arrêts bien plus inexorables
Me l'enlève dans les Enfers¹.

La quatrième image², en regard de la précédente, montre au premier plan Jézabel dévorée par les chiens. À droite en arrière-plan on voit une tour crénelée d'où l'observent des hommes armés :

Cieux, vengez-vous dessus ma tête ;
Pourquoi faut-il que la tempête
Enveloppe aussi tous les miens ?
Au moins contentez-vous de cette boucherie
Quoi ? des membres sacrés iront à la voirie
Pour servir de curée aux chiens³ !

L'image suivante représente au premier plan Jézabel s'adressant à deux hommes agenouillés (ses fils ?). Au milieu de la composition se détache une statue de la Fortune sur un piédestal, portant une corne d'abondance et détournant le regard de la reine. En arrière-plan se dessine un décor en amphithéâtre très ouvragé. Le texte dit :

Je n'imagine que des Ombres.
La nuit par des visages sombres
Effraie ma timidité ;
Encore si l'effroi n'était qu'Imaginaire ;
Mais le jour ramenant un plus beau luminaire
M'en fait voir la réalité⁴.

Enfin, la dernière estampe montre Jézabel, tenue par deux démons, dévorée par les flammes de l'enfer au milieu d'autres damnés levant les bras vers le Ciel. En haut de la composition, sur trois nuages siègent à gauche deux guerriers, à droite deux prophètes, et au centre le Père éternel entouré de deux anges et portant un glaive :

Ah Dieu de fureur et de haine !
C'était bien assez pour ma peine
De ta foudre et de tes carreaux.
Pourquoi tant de rigueurs, pourquoi tant de supplices ?
Pourquoi faut-il que ceux qui furent mes complices
Soient mes Juges et mes bourreaux⁵ ?

¹ Ibid., f.10.

² L'ordre des images semble avoir été bouleversé. La mort de Jézabel devrait en effet se trouver en cinquième position.

³ Ibid., f.11.

⁴ Ibid., f.15.

⁵ Ibid., f.18.

Ici ce n'est pas tant la présence de Bosse qui interroge, mais le choix des décors qui embellissent les compositions. Une tour, un paysage urbain au lointain, un lit chamarré recouvert d'un dais, des bosquets... tous ces éléments rappellent les décors mis en évidence dans les dessins du *Mémoire de Mahelot* et que nous soulignerons à notre tour dans les œuvres normandes du premier XVIII^e siècle¹. On retrouve les bosquets ou les bois presque systématiquement² pour des œuvres dont les créations datent approximativement des années 1620-1640. Le lit trône au milieu du plateau dans la projection de *La Folie d'Isabelle* (ca 1626) de Hardy³. Des dais et tentes se multiplient dans les dessins de Mahelot et ses successeurs⁴. Quelques tours crénelées dominent le décor de certaines pièces⁵... Il serait sans doute fastidieux ici de reprendre tous les exemples, d'autant que nous reproduirons cette démarche dans le cadre de notre étude scénographique. Mais il est important de noter que dans son travail de graveur, Bosse a régulièrement représenté des moments de théâtre ou des personnages⁶, mais a aussi illustré certaines histoires connues, comme celle du Mauvais riche⁷. Ce sont ces mêmes éléments qui apparaissent donc sur les gravures et le frontispice de *Jézabel*. Ce qui inclut la tragédie certes dans le monde jésuite, mais aussi dans les pratiques dramatiques de son époque. La pièce, illustrée par Bosse, permet d'évoquer un retentissement du théâtre jésuite normand jusqu'à Paris, ainsi que la grande similitude entre les pratiques illustratives de la province et de la capitale, donc peut-être, par extension, les similitudes dans la décoration des pièces de théâtre entre la capitale de la France et la capitale de la Normandie, mais aussi la similitude du théâtre jésuite avec le théâtre des comédiens professionnels.

Dans ce raisonnement, on pourrait reprendre à notre compte l'interrogation de Loukovitch sur le jeune Pierre Corneille :

Et Corneille ? Il a passé sept ans au Collège des Jésuites de Rouen (1615- ?1622). Il y a obtenu des prix de versification latine, et les lauréats, on le sait, prenaient part aux représentations théâtrales. Que jouait-on, à cette époque, au collège de Rouen ? Nous sommes insuffisamment documentés à ce sujet. Par contre, nous savons qu'à La Flèche, on représentait *Nabuchodonosor* et *Hermenegildus* du P. Caussin, *Chosroes* et *S.Adrianus* du P.Celot, et aussi un *Pompeius Magnus*, dont Corneille se souviendra dans sa *Mort de Pompée*⁸.

¹ Voir *infra*, partie I, chapitre 2.

² Voir les reproductions de ces dessins dans l'édition récente de Pierre Pasquier de l'ouvrage : *Le Mémoire de Mahelot*, Paris, Honoré Champion, 2005, notamment pour ne citer que les détails parmi les plus évidents : *Amaryllis* de Du Ryer (ca. 1631, p.224), *Les Occasions perdues* de Rotrou (ca. 1636, p.226), ou sa *Bague de l'oubli* (créée en janvier 1629, p.236).

³ Idem, p.260.

⁴ Voir notamment *La Belle Égyptienne* d'Alexandre Hardy (1626), *ibid.*, p.264.

⁵ *La Belle Égyptienne* encore.

⁶ Par exemple le dessin *Cinq acteurs, deux femmes et trois hommes, sont sur la scène, devant un auditoire assez nombreux* [s.d.] lui est attribué par Hennin. Il représente aussi *les Comédiens de l'« Ostel de Bourgogne »* vers 1630 (Leblond excud. Avec privilège du Roy) ou encore le *Théâtre de Tabarin* [s.l., s.n., s.d] vers 1620.

⁷ Pour les illustrations de cet épisode, Bosse reprend d'ailleurs deux éléments des gravures de *Jézabel* : la mort guettant le mauvais riche derrière le rideau du lit, et un démon attendant patiemment de l'emporter en enfer à la tête du lit. (Bosse, *La Mort du mauvais riche*, Le Blond excud. Avec privilège, 1635).

⁸ Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse, op.cit.*, p.8-9.

Mais si on lui apportait une réponse, cela ne reviendrait-il pas à conclure que dans toute la France les sujets dramatiques, leur traitement, leur public, leur *décoration*¹ semblent bien s'appuyer sur les mêmes bases dans la sphère religieuse et dans le monde profane ?

La ville de Caen développe donc un modèle de théâtre universitaire à triple visée. D'abord il s'agit d'un divertissement, que les universitaires, écoliers ou maîtres, proposent à l'ensemble de la ville et non à eux seuls. Ensuite, il représente un outil pédagogique aussi bien quant à la rhétorique, à l'Histoire, à la société dans laquelle les intervenants prennent part ou seront un jour amenés à jouer un rôle. Mais plus encore, l'université de Caen développe son modèle théâtral comme un outil de contestation, voire de revendication. Parallèlement le théâtre de collège, s'il ne semble pas mettre en avant les mêmes enjeux que l'université normande, propose une réflexion sur sa forme — bien que les textes ne nous en soient que rarement parvenus —, son public et permet de constater que les pratiques séculières ont vraisemblablement contaminé les pratiques scolaires, et inversement.

Si les manifestations paraliturgiques que nous avons étudiées au début de ce chapitre semblent nous renseigner sur l'utilisation des lieux et leur investissement pour la représentation, l'évolution du théâtre de collège et universitaire nous informe sur d'autres points. L'on découvre par leur biais le jeu des références, des *topoi*, des allusions dans le cadre de registres et de genres variés. On voit aussi, bien évidemment l'importance du lieu où l'on joue : dans la rue, devant la maison du fauteur de trouble, dans un dispositif qui semble mettre en évidence l'absence de tréteau mais l'activation d'une aire de jeu délimitée par la présence des spectateurs mêmes — donc mouvante, fluctuante, indéfinie et à tout moment modifiable — ou, parfois peut-être par un service d'ordre mis en place par les organisateurs de l'événement.

Plus rarement, grâce à la description de la salle des Actes du collège jésuite de Caen, il semble que l'on découvre une utilisation du lieu de cérémonie proche de celui du décor de l'église ou, plus précisément, le lieu destiné aussi à la réflexion et à la solennité devient par son décor référentiel à la vie des saints et à la glose chrétienne le décor universel d'une représentation, s'adaptant à toute pièce destinée à y être jouée.

Dans l'utilisation ou la réutilisation du décor, l'on peut aussi s'attarder sur la question de la présence sur scène d'une gueule infernale — à taille réelle ? déformée ? réduite ? —, dans le cadre de la représentation de la *Cène des dieux* de Lesnauderie, héritée de la scénographie et des accessoires de mystères, trône sur scène. Le dialogue entre théâtres populaires, c'est-à-dire dédié à un large public, comme le mystère, et œuvres plus confidentielles est mis en évidence. De même le *Pèlerinage de Sainte Caquette* semble utiliser la synecdoque pour jouer de la référence, et par le

¹ Le titre exact du *Mémoire* de Mahelot est *Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les comédiens du Roi, entretenus par sa Majesté*.

biais d'accessoires indiquer le lieu et, par extension, l'action à en attendre. Nous essaierons de mettre à profit cette concordance dans le cadre de nos tragédies de la fin du XVI^e et de la fin du XVII^e siècle plus loin dans notre étude, lorsque ces subterfuges pratiques seront réemployés dans la scénographie et dans la pratique des auteurs et des troupes qui écriront et joueront alors du théâtre à Rouen.

Puis la question du ou des public(s) assistant aux représentations plus confidentielles permet de mettre en évidence des liens de sociabilité — entre professeurs et étudiants, entre auteurs et notables que les pièces liminaires du corpus tragique imprimé attestent encore dans notre période d'étude. À Rouen, l'on fait du théâtre en société, on le regarde ensemble et parfois, l'on s'en congratule.

Enfin, le décor métonymique que l'on retrouve dans le théâtre jésuite, avec notre courte interrogation sur *Saint Eustache*, sert aussi à mettre en évidence une dramaturgie de la simultanéité, mais aussi du voyage aussi bien dans les lieux que dans les temps représentés. Si chez l'auteur jésuite, l'on passe d'un lieu à l'autre lors d'un intermède apollonien, si ce voyage, qui se traduirait dans la réalité par des jours voire des semaines d'expédition par terre ou par mer, se joue en quelques minutes et quelques vers, on retrouve ce phénomène, ou même ce stratagème dramaturgique, dans les œuvres plus tardives du corpus rouennais. Ainsi Mainfray fait-il traverser Solyman de Constantinople à Rhodes en deux actes, tandis que Cyrus vieillit de vingt ans en un entracte. Par l'utilisation des décors, des accessoires et par la parole, on indique au spectateur les modifications de l'intrigue. Ce qui implique vraisemblablement l'acceptation conjointe d'un code de la dramaturgie et de la représentation, auquel adhèrent les auteurs, les comédiens et les spectateurs, déjà présent au premier temps des mystères, repris par la suite par les auteurs d'œuvres de collège puis hérité par les auteurs qui publient leurs textes et les font jouer en Normandie. Mais ces procédés qui peuvent sembler archaïques aux yeux de la doctrine aristotélicienne dite classique manifestent alors ici plutôt l'intérêt pratique du divertissement théâtral et la recherche de son efficacité, par le biais d'une parole et d'une action qui sont actions. C'est ce sens pratique qui perdure dans la dramaturgie et la scénographie rouennaises du premier XVII^e siècle.

De ces réflexions sur le théâtre scolaire normand, il semble cohérent de poursuivre sur l'autre versant de l'implication spectaculaire de l'université de Caen ou des collèges normands dans le divertissement populaire et social que constituent les entrées royales, car, comme le rappelle Lyse Roy, « les activités théâtrales de l'Université de Caen étaient visibles également lors du carnaval, des processions et des entrées royales¹ ». C'est donc sur ces manifestations qu'il convient maintenant de se pencher.

¹ Roy, Lyse, « Le théâtre au service de la cause universitaire », art.cit., p.43.

II. ÉVÉNEMENTS URBAINS : CHEVAUCHÉES ET ENTRÉES ROYALES

Faisons un rapide tour d'horizon des événements urbains que constituent les entrées royales d'une part, et les chevauchées de confréries joyeuses, au cours des carnivals et des processions, d'une autre. En ce qui concerne ces dernières, nous renvoyons au sujet de la Normandie et en particulier de la ville de Rouen, à l'étude de la confrérie joyeuse des Conards, menée par Michel Rousse dans sa thèse sur la *Farce au moyen-âge*¹. Nous allons en reprendre brièvement certains points qui étayent notre propos.

Pour les entrées solennelles, il serait sans doute fastidieux pour le lecteur de lire ici les résumés exhaustifs des diverses entrées menées par les grandes villes normandes pour accueillir un souverain ou un dignitaire. Les récits ou relations en sont désormais aisément accessibles, et des études ont été menées sur le phénomène social et politique que constituent ces manifestations, notamment entre 2002 et 2007 par l'équipe du Groupe de recherche sur les entrées solennelles (GRES), qui ont donné lieu à plusieurs publications². Notons d'ailleurs que ces relations sont systématiquement apologétiques envers l'hôte, célèbrent les bourgeois d'une ville, aptes à organiser un rassemblement populaire mais aussi un divertissement érudit. À la suite de Daniel Vaillancourt, entre autres, il est bon de rappeler que ces solennités ont aussi pour objet de souligner la puissance royale dans un État non encore centralisé, et que les entrées royales seront, au fil des XVI^e et XVII^e siècles, de moins en moins nombreuses et systématiques quand le pouvoir parisien sera représenté et délocalisé dans les provinces³. Notons encore que leurs auteurs omettent complaisamment les râtés et maladroites qui ne manquent certainement pas d'advenir dans le déroulement de telles festivités prises en charge, tant dans le financement que dans la mise en œuvre, par la cité.

¹ Rousse, Michel, *Le Théâtre des farces en France au Moyen âge*, thèse de doctorat ès-Lettres, sous la direction de Charles Foulon, Université de Haute Bretagne Rennes 2, 1983, volume 5, *La Confrérie des Conards de Rouen textes de farces documents d'archives*.

² En ce qui concerne ce sujet, nous renvoyons notamment le lecteur à Arnould, Jean-Claude, « Entrée à voir, entrée à lire : l'Entrée d'Henri II à Rouen et sa transcription littéraire (1550-1551) », in *Vérité et fiction dans les entrées solennelles à la Renaissance et à l'âge classique*, Actes du colloque de Tours du 11 au 13 mai 2006, Québec, PUL, Les collections de la République des Lettres, série « Symposiums », p.117-133 ; Nassichuck, John, « À propos d'une inscription latine dans le livret d'entrée d'Anne de Joyeuse à Caen, le 5 avril 1583 », in *Des entrées solennelles de l'Ancien régime et des rituels imaginaires*, sous la direction de Marie-France Wagner, Cahier du GRES, Université Concordia, vol.3, février 2008, p.71-74 ; Wagner, Marie-France, « L'événement festif des entrées royales : l'entrée d'Henri IV à Rouen le 16 octobre 1596 », in Vaillancourt, Daniel éd., *La Cérémonie : entre le protocolaire et l'intime*, Mestengo, Université de West Ontario, 2008.

³ Vaillancourt, Daniel, « La ville des entrées royales : entre transfiguration et défiguration », in *Dix-septième siècle*, 2001/3 n°212, p.491-508.

1. *Confréries joyeuses : les Conards de Rouen*

L'on ne saurait évoquer la question des confréries joyeuses normandes, comme la Basoche ou les Conards de Rouen sans parler de Pierre Gringore, dont on a prouvé l'origine normande. L'enchaînement ici est sans doute fastidieux, mais comment ne pas relier cet auteur, né en Normandie, vraisemblablement aux alentours de Thury-Harcourt, dans le dernier tiers du XV^e siècle, à l'histoire des confréries ? Sans tirer de conclusions sur cet homme et son personnage de Mère-Sotte et la confrérie des Enfants-sans-souci qui sont des pratiques horsaines, on ne peut que souligner, à la suite d'Oulmont¹ et bien plus récemment, de Stankiewicz², qu'issu d'une famille bourgeoise normande, au service du comte de Thury³, Gringore a pu cotoyer les milieux universitaires caennais, et sa carrière parisienne et à travers la France entière par la suite, y compris notamment pour la correction de mystères, peut indiquer que la culture normande du théâtre et du théâtre universitaire était utile dans le monde théâtral médiéval. Nous avons vu plus haut les quelques événements théâtraux caennais de la fin du XV^e siècle qui ont pu influencer ou du moins faire connaître ces pratiques à Gringore. Nous rappelons ici ce berceau normand afin d'établir que des pratiques normandes connues de cet auteur ont pu influencer son travail.

Outre les liens éventuels que l'on pourrait alors tisser entre la Normandie et Paris en prologant l'interrogation sur Gringore, la question des confréries normandes ouvre sur d'autres perspectives : ces confréries, la basoche ou les Conards de Rouen notamment, ne sont pas uniquement des confréries théâtrales. Le théâtre ne constitue pas leur activité principale — ont-elles d'ailleurs systématiquement conscience qu'elles « font » du théâtre ? Lorsque l'activité dramatique est prouvée, le genre alors usité, s'il faut parler de généricité, est la sottie ou la farce.

C'est grâce notamment au travail de recherche dans les archives normandes mené par Rousse que nous pouvons rappeler les pratiques dramatiques des Conards ou de la basoche. Mais il rappelle cependant en introduction du tome de sa thèse consacré à la confrérie normande que « les Conards n'eurent sans doute pas le rôle déterminant qu'on leur attribue⁴ » dans l'histoire du théâtre. En effet, comme l'attestent les documents d'archive qui relatent les activités des Conards, nous pouvons confirmer que

¹ OULMONT, Charles, *Pierre Gringore. La poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance*, Paris, Champion, 1911.

² STANKIEWICZ, Florine, *Pierre Gringore (v.1475 – v.1538), homme de lettres, de théâtre et de cour. Être auteur au XVI^e siècle*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École des Chartes, soutenue le 13 mars 2009.

³ « Quand mon esprit fut lassé de penser / A qui devais- ce traité adresser / Lui fut avis que le devais bailler [...] / Vers le sire Pierre de Ferrières, / Puissant baron de Thury [...] / Si on demande pourquoi c'est que lui livre, / Répondre puisque mes prédécesseurs / De sa maison étaient serviteurs », Gringore, *Les Folles entreprises*, citées par Oulmont, *op.cit.*, p.4.

⁴ Rousse, *Le Théâtre des farces au moyen-âge*, *op.cit.*, tome 5, p.6.

le théâtre n'[...]est pas étranger [à la confrérie], [...]mais elle est surtout connue par la chevauchée qu'elle organisait le dimanche gras et par l'attribution de la crosse qui se décidait le mardi gras au cours de festivités joyeuses¹.

La confrérie des Conards manifestait aux Jours Gras, chaque année, après en avoir demandé l'autorisation au Parlement. Leurs requêtes et les réponses rimées des juges ont été données par Michel Rousse, dans le cinquième volume de sa thèse. L'autorisation obtenue, les Conards rendent leurs ordonnances qui sanctionnent la débauche et l'inconséquence de certains notables de la ville de Rouen², puis huit jours plus tard, défilent au dimanche gras. Au mardi gras avait lieu un banquet auquel participaient les conards et ceux qui pouvaient payer leur écot, pour assister à la mise en place du tribunal des conards qui décernait la crosse. C'est au cours de ce festin qu'étaient vraisemblablement jouées les pièces de théâtre de cette confrérie qui nous sont parvenues. Mais, ainsi que l'on peut le constater à l'énoncé des événements réguliers des jours gras, le théâtre n'est pas leur seule activité, loin s'en faut, et la rareté des œuvres qui nous sont arrivées tend à confirmer ce point³. Trois pièces sont assurément des œuvres conardes : *Les deux soupriers de Monville*⁴, *Les Pauvres diables*⁵, et *La Farce des veaux*, jouée avec certitude lors de l'entrée d'Henri II dans la ville en 1550. Avant Michel Rousse, Jean-Claude Aubailly s'était penché sur ces œuvres dans sa thèse sur *le Monologue, le dialogue et la sottie*⁶, aussi nous renvoyons à ces travaux précis pour une étude des textes. Cependant, les thèmes abordés dans ces trois courtes œuvres interrogent sur le rôle des Conards dans la société et sur leur rôle dans la sociabilité normande. En effet, nous avons dit auparavant qu'étaient admis au banquet ceux qui avaient les moyens d'y payer leur repas. Ce qui sous-entend bien évidemment que, si la chevauchée des Conards était bien entendu ouverte à toute la ville, seule une certaine élite avait accès aux divertissements, que l'on pourrait qualifier « de salon », donnés par la confrérie. Bien plus, si certaines allusions contenues dans ces textes nous paraissent obscures, n'est-ce pas parce qu'elles concernent la vie rouennaise de l'époque et sous-tendent une connivence entre l'auteur, les joueurs et leurs spectateurs ? Sur le sujet même des pièces, quelques détails toutefois : *Les Soupriers* décrit comment un huissier a publié des vers satiriques contre l'abbé des Conards, qui lui pardonne finalement ses mauvais vers.

¹ Ibidem.

² On cite notamment l'année 1540 où la crosse [emblème de leur jugement] « fut adjudgée à un praticien pour avoir joué sa femme, à Bayeux, aux dés » (*Les Triomphes de l'abbaye des Conards avec une notice sur la fête des fous*, par Marc de Montifaut, Paris, Librairie des bibliophiles, 1874, p.80, reproduction en fac-similé de l'édition de Rouen, Nicolas Dugord, 1587).

³ Même si, comme le rappelle Rousse, « on a plusieurs fois avancé que le recueil La Vallière consignait le répertoire dramatique des Conards » (Rousse, Michel, *Le théâtre des farces*, op. cit., t.2, p.175) ou, au sujet de la *Farce de pernet et de l'examineur* : « Ceci nous permet de contredire ceux qui ont voulu voir dans le recueil La Vallière un répertoire d'œuvres composées par les conards. » (idem, p.428). Par ailleurs, nous le notons ici sans nous y attarder, mais Rousse pense pouvoir admettre que le copiste du fameux recueil est un Normand : « tout porte à croire que ce collectionneur était de Rouen ; il est donc normal qu'il ait eu entre les mains un grand nombre de pièces composées ou imprimées localement, mais d'autres venaient aussi de Paris, et peut-être même de Lyon » (ibid.).

⁴ Contenue au recueil La Vallière, fol.371 v° - 373, reproduite par Rousse dans *Le théâtre des farces au Moyen âge*, t.5, la confrérie des Caonards de Rouen, p.111-117.

⁵ Idem, p.119-134, seizième farce du recueil La Vallière, fol.68v°-74v°.

⁶ AUBAILLY, Jean-Claude, *Le Monologue, le dialogue et la sottie : essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen âge et du début du XVI^e siècle*, Thèse de Lettres sous la direction de Pierre Le Gentil, Université Paris-Sorbonne, 1973, également paru à Paris, Honoré Champion, [1976] 1984.

Derrière la figure de l'huissier on peut voir, peut-être, la personne de Jacques Sireulde, alors huissier au parlement de Rouen

« bon conard et jadis bel huissier », disent les *Triumphes* [de l'abbaye des Conards] en 1541 ; il est huissier au parlement et un certain nombre d'actes concernent un différend qu'il eut avec un conseiller. Il écrivit à cette occasion un libelle diffamatoire intitulé *L'asne à l'asnon* (5 juillet 1547) qui devient une « comédie ou satire » sous la plume de Gosselin. Il est probable que l'huissier mis en cause dans *Les Soupiers de Monville* s'identifie avec lui : il aurait, salon la farce, refusé de reconnaître l'autorité de l'abbé¹.

Ce qui semble circonscrire la rédaction de la pièce à l'année 1541 ou 1542. Mais si l'affaire fit grand bruit chez les Conards, son retentissement dans la société rouennaise ne semble pas si détonnant. Elle ne nous est connue que par les allusions qui y font référence dans les *Triumphes de l'abbaye des Conards* pour l'année 1541².

Michel Rousse souligne le but commun des deux dernières pièces : rappeler à l'ordre de leurs cotisations les confrères conards pour que la confrérie continue à célébrer. Mais derrière cet appel à cotisations se trouve aussi une critique de la société rouennaise. La *Farce des pauvres diables* voit en effet défiler devant la Réformeresse les représentants des états et métiers rouennais pour payer leur dîme³. L'un après l'autre, les débiteurs demandent le report de leur dette en raison des difficultés qu'ils ont à vivre de leur occupation : un prêtre, un avocat, une prostituée, un amoureux vérolé et un moine se succèdent. Et tous font clairement un état des lieux de la société rouennaise et de leur niveau social. Le prêtre, malgré les deux services quotidiens qu'il offre et les aumônes qu'il perçoit, n'a pu, en raison de sa vie débauchée, en conserver assez pour payer la Réformeresse. Qu'à cela ne tienne, c'est un bon diable :

LA RÉFORMERESSE

Et quoi ! les prêtres de Rouen
Font-ils œuvres si exécrables ?

LE SERGENT

Il y a de bons pauvres diables :
Cetuy-ci ne faut tracasser.
Plaise vous le laisser passer ;
Vérité dit, s'on lui demande⁴.

L'Avocat quant à lui n'a plus assez d'affaires à plaider, en raison de la multiplication des offices vénaux au parlement de Normandie :

L'AVOCAT

Depuis ces nouveaux conseillers,
Autrement nommés assesseurs,
Les pâtisseries et rôtisseurs
Ont plus gagné que je n'ai fait¹.

¹ Rousse, *Le Théâtre des farces*, t.5, p.9.

² On peut d'ailleurs remarquer que Sireulde reproduira quelques années plus tard, en 1547, la polémique avec son libelle de *L'asne à l'asnon*, contre le conseiller Lhuillier qui l'avait humilié. Les requêtes et décisions du parlement de Normandie quant à cette affaire sont reproduits dans *Le Théâtre des farces*, t.5, p.58-62.

³ Rousse propose une datation avant 1540, mais ses arguments ne nous convainquent pas. La seule indication temporelle qui figure à notre sens dans la pièce, mais que nous n'avons pu éclaircir, est contenue dans les propos de la Fille égarée : « Puis un an les frères faiseurs / Ils ne nous ont guère enrichi ».

⁴ V.112-117.

La Fille égarée comparaît à son tour devant Proserpine. Elle ne peut plus gagner d'argent avec son occupation, car désormais les moines vont auprès des « sœurs secrètes. » La ville de Rouen est vouée à la débauche, puisque dans chaque rue des femmes qui n'en font habituellement pas profession vendent leurs charmes :

LA FILLE
 Les commandeurs le plus souvent
 Eux-mêmes les vont visiter,
 Recouvrir et solliciter :
 Voilà de quoi je me mutine [...] ¹
 Les moines et fils de bourgeois,
 Les sergents et gens de justice
 Les vont voir jusqu'à leur boutique
 Au soir et faire leur tripot².

Le Vérolé quant à lui ne gagne pas sa vie avec son occupation, et ne peut reverser ses maladies à la Réformeresse, qui le congédie. Suit le Moine, qui subit avec patience les privations d'un ordre où

Notre bailly supérieur,
 Notre prieur et sous-prieur
 Nous défendent de nous galer,
 De rien voir, d'ouïr, de parler,
 De manger chair ni chaud poisson,
 De boire de nulle boisson
 Sur peine de leurs disciplines ;
 Mais eux, avant que dire mâtines,
 Leurs leçons et leur oremus,
 Ils faisaient tous gaudeamus [...] ³
 Ils ont chambres toutes propices,
 Femmes secrètes et nourrices ;
 Ils jouent aux cartes et aux dés,
 Aux jeux défendus éludés³.

C'est donc le constat d'une société urbaine dépravée que propose cette courte pièce. Elle correspond donc au souci premier de la confrérie des Conards, la dénonciation des mauvaises mœurs. Cependant, les fautifs ici sont toujours les victimes de plus malhonnêtes qu'eux. C'est une ville vérolée que dénonce la farce.

La *Farce des Veaux* fut jouée devant le roi Henri II en 1550, lors des festivités pour célébrer son entrée solennelle⁴. Le sujet est proche de la précédente : il s'agit de recouvrer la dîme de veaux. Défilent alors des badins – bouviers, responsables d'animaux sales et peureux, que l'on contient dans des sacs, des hottes ou des malles, artifice ingénieux qui évite bien entendu trop d'accessoires onéreux et qui laisse entendre que ces animaux malappris sont bien des hommes qui n'ont pas tenu leurs engagements envers l'abbaye des Conards. Après une moquerie du veau appartenant au prince des sots et de ceux de la basoche, on s'attaque à celui des Conards même, ani-

¹ V.141-144.

² V.221-232.

³ V.303-322.

⁴ Quant à la datation de l'œuvre, nous renvoyons à son introduction dans *le Théâtre de la farce*, t.5, p.136-139.

mal difforme et mutilé, qu'on décide finalement de conserver pour les prochains jours gras. On critique enfin les veaux des cours de bailliage, de vicomté, et l'on rappelle leur incompetence et leur ignorance. Sont ensuite cités les veaux des paysans enrichis et anoblis, les veaux des marchands malhonnêtes, puis ceux des maris trompés qui ferment les yeux sur leur statut, par intérêt, et vendent leur femme, les veaux des « gros moines soulards¹ », etc. La conclusion est simple : les « veaux déplaisent aux Conards² » et c'est donc à nouveau une critique de la société qui est contenue dans cette œuvre : tous ces veaux sont tellement corrompus, sales, malformés, que le receveur ne peut décemment les accepter en dîme. Aussi l'auteur appelle-t-il les Conards à payer leur dîme pour assurer la survie de la confrérie.

Malgré la réputation qu'on a voulu faire aux Conards depuis le XIX^e siècle³, ces œuvres ont la particularité d'avoir vraisemblablement cultivé en leur temps un relatif anonymat. Seuls les assistants au banquet annuel de la confrérie — et le roi, en 1550 — semblent en effet avoir eu les honneurs de leur représentation, et ces points permettent de relativiser l'impact de la confrérie sur le théâtre de son temps. Il s'agit bien plus sûrement d'un divertissement d'élite pour les élites — que leur suprématie soit intellectuelle, politique ou bien plus certainement financière — que d'une manifestation populaire, comme l'attestent les identités des quelques Conards dont les noms nous sont parvenus⁴ :

Pour les quelques noms de Conards qui nous sont parvenus, voilà un sondage révélateur [tous les noms connus de Conards conduisent à des responsables de la ville quelques vingt années après leur participation aux chevauchées], qui va à l'encontre de bien des idées reçues et ne confirme pas l'analyse de Natalie Z. Davis qui supposait que l'élite urbaine ne participait pas aux sociétés joyeuses et qui avançait que les Conards ne provenaient pas des meilleures familles. Il semble bien que ce soit exactement l'inverse⁵.

Vraisemblablement peu intéressée par les œuvres dramatiques en tant que telles, plutôt portée sur un divertissement de connivence, la confrérie des Conards n'est pas la société dramatique qu'ont voulu décrire, qu'ont vu en elle, les érudits du XIX^e siècle. Elle ne crée pas un genre, la farce ou la sottie, pas plus qu'elle ne l'importe, en Normandie. Elle ne fait qu'utiliser les armes que la société parallèlement à laquelle elle évolue possède : le libelle, la chevauchée, l'arrêt de cour, la farce.

Dans le cadre des sociétés et des confréries, on peut encore citer des moralités jouées lors du Puy de l'Immaculée Conception, à Rouen, qui célèbre le culte marial. Trois pièces seulement nous sont parvenues, et l'on ne peut affirmer qu'une moralité venait clôturer chaque année les

¹ V.225.

² V.224.

³ Nous renvoyons aux travaux de Gosselin, notamment, qui a beaucoup romancé l'histoire de cette confrérie. Gosselin, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, 1868, extrait de la *Revue de Normandie*, années 1867-1868. Voir aussi l'article d'Amable Floquet, « Histoire des Conards de Rouen », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1 (1839), p.105-123.

⁴ Citons notamment, après Rousse, Noël Cotton, échevin protestant de la ville, qui lors du siège de 1562 dirigeait l'administration urbaine et fut mis à mort après les événements. Voir *Infra*, p.[000-204]

⁵ Rousse, *Le Théâtre des farces*, t.5, *op. cit.*, p.9, réfutant l'analyse de Natalie Zemon Davis, *Les Cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, traduit de l'américain par Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier Montaigne, collection historique, 1979, p.159-209.

festivités¹. Nous ne nous attardons pas ici sur ce point et renvoyons aux quelques ouvrages et articles qui les ont étudiées².

2. L'éloquence des entrées solennelles

En ce qui concerne les entrées royales ou solennelles normandes, la première entrée dont les registres municipaux semblent avoir conservé la trace est celle de Charles VI « qui était enfant » et qui entre dans Rouen en 1382³. C'est entre 1454 et 1617 que les capitales de la Normandie en ont organisé le plus grand nombre : quatorze entrées à Rouen, deux à Caen ont lieu en un siècle et demi⁴ et la plupart d'entre elles ont bénéficié en leur temps de l'impression d'une *Relation* rouennaise ou, rarement, parisienne, des festivités. D'autres sont abordées dans les registres des cours et échevinages des villes. Nous nous sommes brièvement penchée sur les plus modernes, c'est-à-dire celles de la fin du XV^e et du XVI^e siècle, dont les relations ont parfois été imprimées à nouveau au XIX^e siècle, ainsi que sur le passage de Louis XIII dans la province en 1617⁵. Toute-

¹ Il s'agit de *La Dame à l'agneau*, du *Triomphe des Normands* de Guillaume Tasserrie et d'une *Moralité à dix personnages*, conservée à la bibliothèque municipale de Rouen sous la cote Y17, fol.188-202. Les deux premières œuvres ont profité d'une édition moderne par Pierre Le Verdier, sous le titre *Le Triomphe des Normands, suivi de la Dame à l'agneau de G.Thibault*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1908.

² Voir notamment, *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen : actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen*, éd. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 1999, « De la *disputatio* à l'*effusio* », p.69-87, Arnould J.-C. et T. Mantovani, *Première poésie française de la Renaissance. Autour des Puy poétiques normands*, Paris, Champion, 2003 et Denis Hüe, *La Poésie palindromique à Rouen, 1486-1550*, Paris, Honoré Champion 2002 et « Politique et polémique dans deux moralités du Puy de Rouen », in *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, sous la dir. de Bouhaïk-Gironès, Marie, Jelle Koopmans et Katelle Lavéant, Rennes, PUR, 2008, p.139-160.

³ LUCE, Siméon éd., *Chronique des quatre premiers Valois (1327-1393)*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1862, p.299.

⁴ Sont entrés à Rouen Guillaume d'Estouteville, archevêque de Rouen, en 1454, le comte de Charolais, Charles le Téméraire, en tant que nouveau gouverneur de la province, en 1461, le duc de Savoie, beau-père de Louis XI, en 1464, Charles, duc de Guyenne et de Berry, nommé duc de Normandie en octobre 1465, le duc d'Orléans, gouverneur de Normandie, en mars 1492. Ce dernier entre à nouveau dans la ville en 1498 puis sous le nom de Louis XII en 1508. François I^{er} en 1517. Le dauphin François et la reine Éléonore, ainsi que toute la famille royale et d'autres dignitaires, en 1531. En 1550, l'honneur en est offert à Henri II et son épouse. Le duc de Joyeuse, nommé gouverneur de Normandie, y fait son entrée le 23 avril 1583. Son successeur le duc d'Épernon, entre à son tour en 1588. Henri IV entre en 1596, puis Louis XIII en 1617. Il s'agit de la dernière entrée solennelle dans la capitale de la Normandie. À Caen, sont rapportées les entrées de Joyeuse et Épernon, quelques jours après leurs entrées rouennaises.

⁵ *L'entrée du roi Louis XII et de la reine à Rouen (1508)*, précédée d'une introduction par P. Le Verdier, Rouen, Léon GY, Société des bibliophiles normands, 1900, notamment *L'Entrée royale et magnifique du Très Chrestien ROY de France LOUIS XIIe de ce nom en sa bonne Ville et Cité de Rouen, et honorable reception d'icelluy faicte audict lieu le jedy XXVIIIe jour de septembre l'an de grace mil cinq centz et huict.*, reproduction fac similé f.69-106; Beaurepaire, Charles Robillard de, *L'Entrée de François premier roi de France dans la ville de Rouen, au mois d'août 1517 réimprimé d'après deux opuscules rarissimes de l'époque et précédé d'une introduction*, Rouen, H. Boissel, 1867 ; *Les Entrées de la reyne et de monseigneur Daulphin, lieutenant general du roy et gouverneur en ce pays de Normandie, faictes à Rouen, en lan mil cinq cents trente et ung*, Imprimé à Rouen, pour Raulin Gaultier, s.d. ; *Entrée à Rouen du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis en 1550*, Rouen, Espérance Cagniard, Société des bibliophiles normands, 1885 ; *Entrée du duc de Joyeuse à Rouen, en 1583*, précédée d'une introduction par Charles de Robillard de Beaurepaire, in *Miscellanées, 2^e série, Pièces historiques recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, Rouen, Henry Boissel, Société des bibliophiles normands, 1881, f.6-29 ; *Entrée du duc de Joyeuse à Caen, le 5 avril 1583*, publié avec introduction par T. Genty, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1900 ; *Discours de l'entrée du duc d'Épernon à Caen, le 14 mai 1588*, publié avec Introduction par R. Formigny de la Londe, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1903 ; *Discours de l'entrée de Monseigneur le Duc d'Espéron en la ville de Caen, le Samedy 14. de May 1588*. Par Jaques de Cahaignes, Professeur du Roy en Medecine à l'Université de Caen, A Caen, Chez Jaques le Bas, 1588 ; *Entrée du duc d'Épernon à Rouen*, publiée par Ch. de Beaurepaire, in *Miscellanées (troisième série) Pièces historiques et littéraires recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, Rouen, Léon Gy, Société des

fois, outre quelques éléments que nous reprendrons plus loin quant aux liens entre les organisateurs de telles festivités et leurs maîtres d'œuvre avec les auteurs, voire les acteurs de théâtre professionnel¹, c'est à la mise en scène de la ville qu'il convient ici de s'intéresser. Pour ce faire, nous avons utilisé les éditions anciennes des relations d'entrées solennelles et leurs réimpressions modernes au XIX^e siècle par des érudits normands². Cependant, nous nous sommes penchée surtout sur la question souvent mise en balance de l'utilisation du poêle — le « *poille* » des relations — pour recevoir la personnalité dans la ville et, surtout, sur la mise en scène de l'entrée d'Henri IV et un point particulier de cette entrée : la construction d'un « théâtre », au sens grec du terme, « lieu d'où l'on regarde » et d'où le roi va observer le défilé des corps de ville. L'entrée solennelle revêt, à travers ces deux éléments que nous souhaitons mettre en avant, un caractère politique prononcé, ainsi que le rappelle Daniel Vaillancourt dans son article sur la ville des entrées royales³. Par souci de clarté, nous repoussons cependant plus loin dans notre étude la relation la plus détaillée, et sans doute pour cette même raison, la plus étudiée, celle d'Henri II, en 1550. L'éclairage de cette entrée par Michael Wintroub⁴ a été déterminant dans ce que nous qualifions d'esthétique scénographique de nos œuvres et nous y reviendrons bientôt.

La ville qui reçoit un dignitaire, et *a fortiori* le souverain, est mise en scène, spectacularisée, les habitants contraints de participer à ces solennités qui empiètent sur la vie civile et leur ordinaire, tandis même que l'action royale d'entrer dans une des cités du royaume est un acte de conquête et rappellent le pouvoir monarchique :

le roi vient asservir un espace, rétablir une situation conflictuelle, au moyen d'un rituel qui simule l'unité et l'ordre. Le pouvoir municipal veut se montrer un sujet loyal. Peu importe l'entrée, la ville ou le texte qui en tient lieu, la louange demeure le corollaire de la domination. Conquêtes militaires, villes démantelées, places fortes réduites viennent se conjuguer à la célébration du roi, certes lue comme celle d'un Sauveur, mais aussi conçue comme un appareil d'État et un pouvoir centralisateur qui occupe plus de place⁵.

Rouen et plus encore peut-être Caen, en tant que capitales d'une province qui tentera de rappeler ses particularités politiques, juridiques, fiscales, face à l'installation d'un pouvoir royal absolu et centralisé — nous le verrons lorsque nous traiterons l'historiographie de la province — sont les

bibliophiles normands, 1896, f.55-78 ; *Entrée à Rouen du roi Henri IV en 1596*, précédée d'une Introduction par J. Félix et de Notes par Ch. Robillard de Beaurepaire, Rouen, Espérance Cagniard, Société rouennaise des bibliophiles, 1887 ; *Discours sur les préparatifs et magnificences faites pour la réception de sa Majesté en sa bonne ville de Roüen*, À Paris, Chez Sebastien Lescuyer, contre les murs du Palais, 1617. Par ailleurs, la *Chronique de Normandie*, (f^o 109 et verso) relate l'entrée dans Rouen en 1449 de Charles VII. Adolphe Chéruel en reprend le résumé dans son *Histoire de Rouen sous la domination anglaise au quinzième siècle suivie de pièces justificatives*, Rouen, E. Legrand, 1840, p.130-134. Le même entre à Caen en 1450 (Carrel, *Histoire de la ville de Caen depuis Philippe Auguste jusqu'à Charles IX*, Paris, Champion, 1886).

¹ Voir notre étude de *Méléagre* de Pierre de Bousy.

² *L'Entrée de François I^{er} roi de France dans la ville de Rouen, au mois d'Août 1517, réimprimé d'après deux opuscules rarissimes de l'époque et précédé d'une introduction*, par Charles Robillard de Beaurepaire, Rouen, Henry Boissel, Société des bibliophiles normands, 1867 ;

³ VAILLANCOURT, Daniel, « La Ville des entrées royales : entre transfiguration et défiguration », in *Dix-septième siècle*, Paris, PUF, 2001/3, n°212, p.491-508.

⁴ WINTROUB, Michael, « L'ordre du rituel et l'ordre des choses. L'entrée royale d'Henri II à Rouen (1550) », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, Éditions de l'EHESS, 2001/2, 56^e année, p.479-505.

⁵ Idem, p.492.

modèles mêmes de ces cités auprès desquelles il convient de réaffirmer le pouvoir du monarque : Rouen, capitale métropolitaine de la Normandie, position avancée de Paris sur la Seine, port et grenier du domaine royal, et Caen, cité plus éloignée, plus calme aussi *a priori*, remise depuis peu de sa possession par les Anglais, ville universitaire et, lors de la Réforme, à forte densité protestante, sont toutes deux des terrains à conquérir et, bientôt, à soumettre.

L'instrument qu'est le *poille* va servir à imprimer cette puissance et nous allons regarder comment l'on s'interroge parmi les échevins sur la nécessité de présenter un tel honneur aux dignitaires qui entrent dans la ville, et surtout la raison pour laquelle certains de ces illustres hôtes sont amenés à le refuser ou se le voient refusé. Mais surtout, cet élément, cet accessoire des entrées, revêt une importance dans l'iconographie des spectacles normands. Si on le trouve en effet dans les entrées solennelles, c'est un dispositif très proche, immobile ou non, rappelant aussi le tabernacle des *Pèlerins d'Emmaüs*¹, qui semble être utilisé sur scène pour définir métonymiquement la salle du trône et qui désigne ainsi, parce qu'un acteur se trouve sous ce dais, le personnage royal. C'est donc un instrument de décor capital qui fait sens pour les Rouennais², et que l'on retrouvera, sous différentes formes, dans l'iconographie des frontispices des œuvres théâtrales publiées à Rouen aux alentours des années 1610³.

A. Poêle et dais

Pour chaque entrée qui nous est rapportée, on trouve dans les premiers questionnements des échevins la nécessité de présenter un poêle à l'hôte accueilli. La question est tranchée immédiatement pour les rois et dauphins : il est évident qu'ils doivent être reçus avec tous les égards dus à leur majesté⁴. Mais pour les gouverneurs de Normandie, les archevêques, la question se pose avec plus d'acuité. Cependant, cette interrogation semble systématiquement superflue : la ville tranche invariablement pour la présentation d'un poêle ; c'est l'hôte qui, le cas échéant, décide de

¹ Voir *supra*, p.37-41.

² Et qui doit « faire sens » pour toute la population française, puisque le poille apparaît dans toutes les villes des entrées royales, sauf Paris. Restons cependant en Normandie, sans chercher à généraliser notre raisonnement à la France, voire l'Europe occidentale. Nous devons par ailleurs nuancer cette affirmation de la prééminence sémantique du poêle dans une ville comme Paris : en effet, si Paris est le domaine royal, le roi n'a pas besoin d'y défiler sous le poêle. Or la similitude que nous souhaitons indiquer entre le poêle de l'entrée royale en province et le dais de la scénographie de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle ne souffrirait pas de cette recherche sémantique : le poêle est en effet apparemment absent de la scène de l'Hôtel de Bourgogne où l'accessoire métonymique indiquant le palais semble être le seul trône (voir *infra*, partie I, chapitre 2).

³ Voir *Infra*, nos reproductions des frontispices, p.294-312.

⁴ Exception faite pour le futur Louis XII : reçu une première fois comme duc d'Orléans en 1492, on lui refuse cet honneur. Les échevins et le parlement ne s'entendaient pas sur les modalités d'accueil. Robert Le Lieur, avocat du roi, défendait le poêle, soutenu par le doyen de la cathédrale Jean Masselin. Face à eux Robert Raoulin, sieur de Longpaon, entre autres, ne souhaitait pas l'accorder au nouveau gouverneur, au motif que le duc d'Orléans, pouvait avoir la chance de revenir à Rouen comme roi de France, et qu'il fallait lui réserver le poêle pour cette grande occasion. « Vu les opinions des dessus nommés, la ville se passera, pour le présent de donner poêle à monseigneur d'Orléans ; mais en toutes autres choses, la ville fera audit seigneur le plus d'honneur que faire se pourra, et seront les rues tendues par côtés, le plus honnêtement que il sera possible. » (Archives de l'Hôtel-de-ville de Rouen, délibérations des 25 janvier, 22 et 24 février, et 1 et 3 mars 1492, citées dans *L'Entrée du tres chrestien roy de France Loys douziesme de ce nom faicte en sa ville de Rouen le XXVIII jour de septembre mil cinq cens et huyt*, op.cit., p.100-103). La suite prouva que ces échevins avaient raison de refuser au gouverneur l'honneur qu'il recevrait en tant que souverain.

ne pas l'accepter. Mais, par exemple, pour l'entrée du duc d'Orléans en mars 1492, trois séances du conseil municipal sont nécessaires pour trancher cette question d'étiquette¹.

Ce dispositif, quel est-il ? il s'agit d'un

Dais portatif soutenu de colonnes, qui consiste en un ciel et des pentes, sous lequel on met le St.Sacrement, quand on le porte dans les rues. On le porte aussi par honneur sur la tête des Rois et des Prélats en leurs entrées, et autres cérémonies. On invite des gens de qualité à porter le poêle le jour de la Fête-Dieu. Les Échevins présentent le poêle au Roi. Le poêle est de velours ordinairement, et chargé de broderies².

Le graveur de l'entrée d'Henri IV a choisi de le représenter ainsi :



Portrait de Henri IV Roi de France et de Navarre, marchant sous son poêle triomphal porté par les Échevins modernes de sa ville de Rouen, à son entrée audit lieu³.

Le poêle porte systématiquement les couleurs de l'hôte et les emblèmes de sa maison. Ici, l'on sait grâce à la *Relation* de l'entrée d'Henri IV que ce dais est

¹ On s'interroge aussi au sujet de la manière de se rendre à la rencontre du duc : à cheval, à pied ? (Idem).
² Furetière, « Poisle ».
³ Idem, p.51.

Un poêle de velours cramoisi violet brodé de fil d'or, et enrichi des armoiries de France et de Navarre, de Normandie, et de ladite ville, accompagnées de fleurs de lys de fin or, avec la frange et crépine de fil d'or et soie cramoisi violet, le fond de taffetas aussi de pareille couleur, peint en or des armoiries et devises de sa Majesté¹

Surplombant la personne royale, manifestant le soin porté par la ville hôtesse à l'accueil du visiteur, l'intérêt de cet ornement est double : politique, d'une part, et scénographique d'autre part.

Apparu relativement tardivement dans les entrées solennelles², le dais symbolise la personnalité divine du roi de France. Copié sur le poêle qui recouvre ordinairement le Saint-Sacrement lors de la procession de la Fête-Dieu ou lors de l'intronisation d'un prélat, il matérialise le caractère sacré de la personne royale.

C'est aussi au milieu du XIV^e siècle qu'on commence à tendre de draps les rues, « comme des temples. » Et cette innovation en prépare une autre, beaucoup plus importante : en 1389, au cours du voyage entrepris par le jeune roi Charles VI dans le midi du royaume, apparaît pour la première fois ce que les contemporains ont appelé un pavillon, un poêle ou un ciel, et que nous appelons un dais. Ce dais a évidemment été imaginé à l'imitation du dais apparu quelques années plus tôt au-dessus du Saint-Sacrement, dans la procession de la Fête-Dieu. On sait combien Charles V et ses conseillers ont attaché d'importance à la pensée politique, à la propagande politique, à la symbolique du pouvoir. Il n'est donc pas étonnant que les Marmousets, revenus au pouvoir en 1389, n'aient pas hésité à marquer, par une innovation audacieuse, que le roi était à l'image de Dieu. La thèse *Rex imago Dei* reparaît à la fin du Moyen âge chez les théoriciens du pouvoir royal. Par le dais, il s'impose maintenant à tous les esprits.

De simple fête, l'entrée royale est donc devenue à la fin du XIV^e siècle une véritable solennité religieuse, une véritable Fête-Roi. [...] ³

C'est pourquoi cet accessoire est capital dans la ville qui accueille le roi, pour célébrer, comme au-dessus de tous, la personne royale, en souligner le caractère sacré, et indiquer aussi à l'assistance vers qui tourner son regard : ce roi que l'on n'aperçoit qu'une fois dans sa vie. Le poêle en vient même à représenter à lui seul la majesté, étant considéré comme un accessoire cérémoniel intouchable par ceux qui n'en ont pas la dignité. Ainsi, lors de leurs entrées respectives à Rouen puis Caen en 1583 et 1588, les ducs de Joyeuse et d'Épernon, gouverneurs de Normandie, refusent-ils de se glisser sous le poêle et choisissent de le suivre :

Au 11^e de mars 1583, en l'assemblée des Vingt-Quatre de la ville tenue en l'hôtel commun d'icelle [...] pour aviser sur les articles ci-après : Ce qui est à faire sur l'avertissement fait à la ville [...] de la venue de Monseigneur le duc de Joyeuse, amiral de France, que l'on dit être envoyé par le Roi pour être gouverneur et lieutenant général pour sa Majesté en ce pays de Normandie, et s'il est besoin en avoir lettres du Roi pour cet

¹ *Entrée à Rouen du roi Henri IV en 1596*, précédée d'une Introduction par J. Félix et de Notes par Ch. Robillard de Beaurepaire, Rouen, Espérance Cagniard, Société rouennaise des bibliophiles, 1887, p.51.

² Les registres municipaux qui traitent de l'organisation des entrées du Moyen âge n'en font pas mention.

³ GUENÉE, Bernard, « Les entrées royales françaises à la fin du Moyen âge », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Année 1967, volume 111, p.210-211. Voir aussi MÉRINDOL, Christian de, « Le prince et son cortège. La théâtralisation des signes du pouvoir à la fin du Moyen âge », in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 23^e congrès, Brest, 1992, p.303-323 et JACQUOT, Jean, « La fête princière », in *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p.211-223 ou encore Konigson, Élie, *L'Espace théâtral médiéval*, *op.cit.*

effet ; Si en la réception dudit seigneur on lui baillera le poêle, et de quelle matière et couleur¹

On reçoit quelques jours plus tard une lettre du roi ordonnant au parlement et aux pouvoirs rouennais de recevoir le nouveau gouverneur avec « tout l'honneur et traitement qui est accoutumé d'être fait aux gouverneurs dudit pays quand ils en vont prendre la possession². » Aussi la ville reçoit-elle Joyeuse avec magnificence, en lui proposant un poêle à ses couleurs :

À l'entrée de laquelle porte [Saint-Hilaire], au-dedans de la ville, l'attendaient les quatre quarteniers d'icelle, honnêtement vêtus, qui lui présentèrent un poêle de velours vert et violet, couleurs dudit seigneur, accoutré d'or armoirié de quatre armoiries dudit seigneur, un de chaque côté, que ledit seigneur *refusa*³.

De la même manière, lors de son entrée à Caen le 5 avril suivant, Joyeuse n'entre pas sous le poêle qui le précèdera lors de son arrivée dans la ville :

Et avec tous accompagné de bon nombre de seigneurs gentilshommes et capitaines signalés [Joyeuse] entra en la ville de Caen par la porte Millet où lui fut présenté un poêle de velours violet doublé de satin vert, les crépines duquel étaient d'argent, et alentour étaient les armoiries dudit seigneur faites en broderie, lequel fut *porté devant lui* par quatre des officiers de la maison de ville jusques à l'église saint-Pierre⁴.

Épernon à son tour refuse l'honneur du dais que lui réservent les deux capitales normandes en 1588. Si l'on décide de le recevoir avec les mêmes égards que son prédécesseur, il agit comme lui :

Et, pour le regard de l'Entrée, du présent, poêle et autres choses concernant icelle, sera suivi l'ordre, forme et manière qui a été gardée à l'Entrée faite dernièrement à Monsieur le duc de Joyeuse, au plus près que faire se pourra⁵.

À l'entrée de laquelle porte [Saint-Hilaire], au-dedans de la ville, l'attendaient les quatre quarteniers d'icelle, honnêtement vêtus, qui lui présentèrent un poêle de velours vert, couleur de mer et jaune paille et rouge, en carré, doublé de taffetas vert de mer, couleurs dudit seigneur, accoutré d'or, armoirié de quatre armoiries du dit seigneur, un de chaque côté, que le dit seigneur *refusa*⁶.

fut [l']entrée par la porte Millet : en laquelle lui fut présenté par honorables hommes Cyrian Auvray, l'un des Échevins de cette ville, Guillaume Bauches, Pierre Beullart, et Michel Anger, tous Officiers de cette ville⁷, un Ciel ou Poêle de velours vert de mer, dou-

¹ *Entrée du duc de Joyeuse à Rouen, en 1583*, précédée d'une introduction par Charles de Robillard de Beurepaire, in *Miscellanées, 2^e série, Pièces historiques et littéraires recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, Rouen, Henry Boissel, Société des bibliophiles normands, 1881, f.6-29, p.1, f.9

² Idem, p.3.

³ Ibid., p.8-9. Nous soulignons.

⁴ *Entrée du duc de Joyeuse à Caen, le 5 avril 1583*, publié avec introduction par T. Genty, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1900 (p.1-2 de la relation de Cahaignes). Nous soulignons.

⁵ *Entrée du duc d'Épernon à Rouen*, publiée par Ch. de Beurepaire, in *Miscellanées (troisième série) Pièces historiques et littéraires recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1896, f.55-78, p.2, f°59.

⁶ Idem, p.7-8, f° 64-65. Nous soulignons.

⁷ L'entrée est aussi brièvement abordée par Charles de Bras de Bourgueville (le 14 mai, il note en effet qu'à l'entrée d'Épernon à Caen, il fut reçu « fort honorablement avec offre de poêle et arcs triomphaux. », *Les Recherches et Antiquités de Neustrie*, p.200-201). Noter que la cour, les gouverneurs, les échevins et les notables de la ville qui se

blé de Damas colombin, le fond de même, et crépine d'argent, couvert de clinquant d'argent, avec les écussons de mondit Seigneur ès quatre pentes, d'or et d'argent retrait, et tout semé d'Ancre d'argent. Et fut mondit Seigneur harangé par ledit Beullart [...] Ce fait, ledit Poêle fut porté *devant* mondit Seigneur par lesdits Officiers, jusques à l'Église Saint-Pierre, *ayant mondit Seigneur refusé d'entrer dessous*¹.

Manœuvre symbolique s'il en est : dans les temps troublés des guerres de Religion, à une époque où l'on reproche au roi ses affinités électives — envers le Navarrais, envers ses mignons — ses représentants en Normandie choisissent de ne pas entrer sous le poêle. En effet, comme le rappelle Bernard Guénéé, à travers toute la France, à travers les siècles, le dais sera, en province, après la disparition du défilé du sceau royal indépendamment du roi² — défilé qui entérine la distinction entre la personne du roi et la fonction royale — la dernière manifestation de la majesté royale en procession et, surtout, « le seul encadrement habituel de la majesté royale³. » L'entrée royale revêt donc, au sein d'un temps mythique de simulacre d'un ordre rétabli au sein des grandes cités du royaume, par la cérémonie du poêle, un caractère sacré, symbolisé par ce morceau de tissu richement orné. Si

par le sacre le roi est investi d'une nature transcendante et divine ; il reçoit alors le double corps, c'est-à-dire qu'il a à la fois un corps physique et périssable et un autre mystique et éternel ; il est roi et le Roi ; celui qui ne meurt jamais, à la différence de l'autre⁴

son défilé sous le dais concrétise cette distinction physique et symbolique. Aussi, ses représentants ne peuvent-ils défiler sous le poêle, et encore moins lors d'une époque troublée. Alors que la présence même du roi est sensée apaiser *volens nolens* les révoltes provinciales ou les désirs d'indépendance, celle d'un gouverneur, d'autant plus les personnes particulières de Joyeuse et Épernon, archi-mignons détenteurs des plus grandes distinctions de l'État, concrétiserait le divorce du roi d'avec ses cités, car elle signifierait l'absence du souverain lui-même. Le refus de s'installer sous le dais marque pour le gouverneur en place l'allégeance au pouvoir royal d'une part et le respect de la personne du roi d'une autre, et confirme la supériorité sur tous de ce pouvoir, même lorsque son détenteur légal est absent.

Par extension, le dais, ensuite, devient le symbole de ce double pouvoir et de cette double personne, et de même que la ville, tendue de tapisseries pour l'occasion, se met en scène, la per-

déplacent pour aller au devant d'Épernon le jour de l'entrée sont menés par Vauquelin de la Fresnaye, lieutenant général au Bailliage de Caen, responsable de la harangue adressée au gouverneur.

¹ *Discours de l'entrée du duc d'Épernon à Caen, le 14 mai 1588*, publié avec Introduction par R. Formigny de la Londe, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1903, p.9-10. Nous soulignons.

² La mise en scène du défilé du roi, généralement monté sur un cheval de bataille, précédé du chancelier seul, lui-même précédé par le sceau royal posé sur un coussin fixé à la selle d'une haquenée, amorcée dès 1449 (à Rouen pour Charles VII), montre l'indépendance de la personne du roi et de la continuité de sa loi. À partir du XVI^e siècle, ce défilé sera exclusivement parisien et abandonné en province. (Bernard Guénéé, « Les entrées royales françaises à la fin du Moyen âge », art.cit., p.210-212.)

³ Idem, p.212.

⁴ DE SOUSA FILHO, José Alexandrino, « Le « conte cannibale » de Montaigne : réalité historique et représentation littéraire », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Études réunies et présentées par Saulo Neiva, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, CERHAC, 2005, p.111-140, p.119

sonne du roi est mise en scène. Ces riches morceaux de tissus qui surplombent le souverain ou représentent sa majesté absente, qui recouvrent une ville décorée, modifiée, idéalisée par ces décorations éphémères, tendue pour l'occasion « comme des temples¹ », pourra avoir une incidence sur les représentations scénographiques des villes, des palais, des chambres, sur la scène rouennaise² :

l'espace citadin se changeait, dévitalisant certaines zones et mettant en relief d'autres ; la ville réelle donne lieu à la ville idéale ; parmi les rites royaux (le sacre, les funérailles, le *Te Deum*, le lit de justice), l'entrée est celui qui laisse voir au mieux, et au grand jour, les rapports entre le pouvoir monarchique et la société civile, car elle donne l'occasion à une sorte de théâtralisation des différentes couches qui structurent la société³.

Et cette théâtralisation se traduit encore par la construction de structures éphémères, presque inédites, d'où le roi peut observer sa ville.

B. Le « théâtre » d'Henri IV

Dans son article sur les tableaux vivants de l'Église, Fabienne Joubert indique que

Dès le début du XV^e siècle, les installations fixes, sortes de tréteaux élaborés, appelées « échafauds », « establies », « estages » ou « loges », et plus rarement « théâtre », vont se multiplier sur le chemin de la procession⁴

Ces architectures éphémères sont nombreuses dans les capitales normandes, et mettent généralement en surplomb des scènes muettes, des acteurs en costumes rappelant des scènes mythologiques ou allégoriques. Nous avons cependant choisi de nous pencher ici sur un objet particulier : un théâtre construit en bois lors de l'entrée d'Henri IV en 1596 qui n'a pas pour fonction de recevoir une saynète telle qu'on les voit se produire lors des entrées précédentes et telles que cette même entrée en verra dans les jours suivants, mais bien plutôt de mettre le roi lui-même en scène, comme observateur observé et spectaculaire spectateur. La démarche est différente de celle mise en place lors de l'entrée de François I^{er} en 1517. En effet, ce n'est pas le roi qui est alors mis en scène, mais une statue équestre le représentant :

À chacun de ces théâtres [dressés sur son chemin], François I^{er} avait vu des allusions plus ou moins directes à ses triomphes et aux qualités qu'on lui supposait. Au parvis de la cathédrale, il avait vu mieux ; il avait vu sa propre personne. Le *mystère*, préparé avec un soin tout particulier par les échevins de Rouen, était, en effet, « l'image et stature d'un grand cheval à merveilles ayant les pieds de devant jetés en l'air, et dessus, l'effigie et re-

¹ Bernard Guenée, « Les entrées royales françaises à la fin du Moyen âge », art.cit., p.210.

² Voir infra, partie I, chapitre 2.

³ De Sousa Filho, José Alexandrino, « Le « conte cannibale » de Montaigne : réalité historique et représentation littéraire », art.cit., p.118.

⁴ JOUBERT, Fabienne, « Les tableaux vivants et l'Église », in *Le Théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011, p.7-8 (1^e édition en ligne 2011 : <http://lamop.univ-paris1.fr/IMG/pdf/FJoubert.pdf>).

présentation du Roi, le tout fait si artificiellement qu'il semblait ne rester que l'esprit pour le faire mouvoir¹.

L'édifice alors installé conclut l'entrée solennelle du roi de France : dans une délibération du 9 juin, le conseil de ville décide de faire construire sur la place de la cathédrale un théâtre en l'honneur du souverain². Or l'entrée se termine généralement par l'entrée du roi dans la cathédrale Notre-Dame de Rouen. Mais cet échafaud ou sorte de piédestal n'est qu'un des nombreux *théâtres* disposés sur le parcours du roi, dont l'originalité repose dans la représentation en volume du souverain.

La démarche de la ville de Rouen pour Henri IV est différente. Le théâtre est construit avant la porte de la ville par laquelle le roi entrera dans Rouen. Les agencements de la ville ont donc un intérêt particulier au regard des édifices construits pour les entrées précédentes. En effet, est bâti spécialement pour cette occasion un bâtiment dénommé « théâtre ou salle royale³ », dont la description de l'agencement a son importance dans la scénographie du théâtre de l'époque en Normandie et dans le reste de la France. Si le bâtiment ne nous est pas parvenu ou si aucune gravure autre que celle de la relation ne nous est connue, c'est parce que cet édifice avait été construit tout exprès pour l'entrée et qu'il fut détruit par la suite. Vraisemblablement en bois, c'était un

Théâtre ou maison Royale [qui] était bâti d'art de maçonnerie taillée à la Dorique ; Au devant de laquelle était construit du même ordre un escalier à double entrée et sortie de six pieds de marche carrée accompagné de balustres peints et dorés en forme de jaspe avec tel artifice, qu'ils semblaient être faits de vraie matière de jaspe. Par cet escalier montaient et descendaient aisément les députés des corps et compagnies qui passaient, pour faire, chacun selon sa charge, leurs harangues, hommages, et offres à sa Majesté, qui était en la salle Royale dudit bâtiment, à cette fin très richement préparée⁴ [...]

Le bas étage de ce bâtiment était une grande salle, pour mettre et retirer les gardes de sa Majesté : et tout le corps d'icelui contenait de longueur soixante et douze pieds, de largeur trente, et de hauteur trente cinq, jusques à la dernière corniche ; au dessus de laquelle s'amortissait un compartiment taillé à jour, de vingt et un pieds de large, et quinze pieds de haut, accompagné de quatre grandes figures, à savoir d'un Mercure représentant le trafic et commerce, d'un Laboureur signifiant l'agriculture, tenant les armoiries de Normandie : et au dessus d'iceux, les figures de Piété et Justice, soutenantes semblablement les armoiries Royales de France et de Navarre, haut élevées par-dessus celles de Normandie⁵. [...]

¹ Beaurepaire, Charles Robillard de, *L'Entrée de François premier roi de France dans la ville de Rouen, au mois d'août 1517 réimprimé d'après deux opuscules rarissimes de l'époque et précédé d'une introduction*, Rouen, H. Boissel, 1867, introduction, p.XVI-XVII.

² Archives de la Seine-Inférieure (aujourd'hui Seine-Maritime) citées par Beaurepaire, Idem, p.II.

³ « Maison et théâtre ou salle Royale bâtie près les Emmurées au faubourg de saint Sever ; où était sa Majesté pour voir passer toutes les compagnies de son entrée, et recevoir leurs salutations, harangues et hommages » est la légende de la gravure représentant la façade du bâtiment, visible dans la reproduction en fac simile de l'ouvrage publié par Raphaël du Petit-Val : *Discours de la loyeuse et triomphante entrée de Tres-haut, Tres-puissant et tres magnanime Prince Henry III de ce nom, tres-Chrestien Roy de France et de Navarre, faicte en sa ville de Roüen, capitale de la province et duché de Normandie, le Mercredy saizième iour d'octobre 1596, avec l'ordre et somptueuses magnificences d'icelle, et les portraictz et figures de tous les spectacles et autres choses y representez*, À Rouen, Chez Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand'porte du Palais, 1599, avec privilège du Roy. Notons par ailleurs ici que Raphaël du Petit-Val qui débute sa carrière d'imprimeur libraire à Rouen à cette époque n'est pas le détenteur du privilège de l'ouvrage, mais est « accueilly » par les libraires Le Mesgissier, l'Oyselet et Crevel, pour un ouvrage commandé par les échevins, trois ans après l'entrée du roi.

⁴ Idem, p.5.

⁵ Ibid., p.6.

Mais quant au-dedans, la salle où était le Roi était ornée d'un lambris et plancher doré, et enrichi de plusieurs beaux compartiments en plate peinture, entrelacés des armoiries, chiffres et devises de sa Majesté ; les parois en étaient tendues d'excellente tapisserie de verdure, rehaussée de fine soie ; et le bas, de tapis communs ouvragés de compartiments. À l'un des bouts d'icelle, du côté tendant vers la ville, était posé un riche trône ou siège Royal, couvert de velours vert brodé et pourfilé de fil et passement d'or et d'argent, élevé sur quatre degrés couverts de tapisserie ; et sur icelui trône était tendu un dais aussi de velours vert enrichi de semblable étoffe que ledit trône. De ce lieu le Roi pouvait voir de front toutes les compagnies qui s'acheminaient vers sa Majesté pour lui faire la révérence¹.

Se conjuguent ici deux éléments de représentation symbolique de la majesté royale : ce lieu érigé pour l'entrée, d'une part, et aussi, nous le voyons, l'ornement du trône que représente le « dais de velours vert enrichi de semblable étoffe que ledit trône ». Le « théâtre » d'Henri IV est donc ambivalent : c'est un théâtre au sens étymologique du terme, c'est-à-dire le *theatron*, lieu d'où l'on regarde, mais aussi le théâtre où l'on est vu, et ici, un théâtre où l'on est à la fois regardé et regardant, spectacle et spectateur.

Lorsque le roi entre dans une ville, il loge généralement dans une riche maison à l'extérieur des murs, en attendant la journée de son entrée officielle. C'est là que les représentants des corps de ville viennent le visiter. Ici, la mise en scène de la majesté est différente. Les dignitaires de la ville rendent en effet visite au roi à son logis, mais c'est en corps qu'ils défilent devant lui. Manœuvre militaire, mise en scène de la royauté, le théâtre de Rouen, installé devant la ville pour la réception du premier roi Bourbon, dans cette ville qui a connu un long siège et beaucoup de difficultés à se rallier finalement à son parti, joue un rôle politique. Comme le rappelle Daniel Vaillancourt, « le roi qui entre dans les villes est chez lui, dépossédant en partie les habitants de leur espace familial et usuel². » Cette édifice et cette entrée marquent une transition tant dans la vie politique de la France que dans celle de la Normandie. C'est une ville soumise au roi qui défile, démontrant son ralliement définitif et immuable que marquera sa longue présence, du mois d'octobre au mois de janvier suivant, pendant laquelle Henri IV entamera la réforme des institutions normandes, mettant en place notamment des officiers horsains fidèles à la couronne :

La ville se transfigure et se met en spectacle. Elle disparaît derrière un masque conforme aux attentes qu'elle imagine être celles du roi. Dédoublée, mise en façades, monumentalisée, la ville de l'entrée est un espace séquestré qui se met à l'unisson.

Le roi vient asservir un espace, rétablir une situation conflictuelle, au moyen d'un rituel qui simule l'unité et l'ordre. Le pouvoir municipal veut se montrer un sujet loyal. Peu importe l'entrée, la ville ou le texte qui en tient lieu, la louange demeure le corollaire de la domination. Conquêtes militaires, villes démantelées, places fortes réduites viennent se conjuguer à la célébration du roi, certes lue comme celle d'un Sauveur, mais aussi conçue comme un appareil d'État et un pouvoir centralisateur qui occupe plus de place³.

¹ Ibid., p.9.

² Vaillancourt, « La ville des entrées royales », art.cit., p.492.

³ Ibidem.

Même si l'entrée royale est le plus souvent « un coup de force où le traumatisme est inversé dans la célébration d'un assujettissement, et éthologique, et symbolisé¹ », entérinée *a posteriori* par une *Relation* qui réitérera la présence royale — ici d'autant plus marquante qu'elle paraît à Rouen même — celle-ci a la particularité de rappeler physiquement que la ville est un territoire soumis et occupé par les armées royales. Célébrant les victoires de son roi, elle rappelle aussi les guerres tout juste achevées dans le pays mais qui connaîtront un regain dans les quelques années qui suivent sous l'impulsion d'esprits protestataires.

La transition politique est validée par cette entrée précise. Si Louis XIII entre à son tour en 1617, c'est toujours pour confirmer le pouvoir de la royauté sur ses provinces². Mais cette ultime entrée solennelle rouennaise est le symptôme d'un dernier soubresaut politique. Après Louis XIII, aucun souverain n'entrera plus dans Rouen. Les années 1630, après la dernière révolte des Nu-pieds³ et la politique de Richelieu, confirmeront cette obsolescence, centralisant les pouvoirs, limitant les prérogatives des instances provinciales, donnant à des officiers fidèles à la couronne la gestion d'une province définitivement soumise. La ville soumise et mise en spectacle dans le cadre de l'entrée jusqu'au commencement du XVII^e siècle n'aura plus l'occasion de montrer, à nouveau, sa soumission, dans une France au pouvoir centralisé, à la politique unifiée, à la poétique policée.

Les œuvres que nous avons choisi de mettre en avant dans notre brève étude des Conards de Rouen ouvrent sur une particularité que nous tenterons de mettre en avant dans notre corpus tragique. De même que le théâtre de Lesnauderie dont nous parlions plus haut, elles commentent l'actualité (une actualité qui parfois pour ces œuvres conardes nous reste obscure), en jouent, font réfléchir par son biais et à son sujet. Loin de vouloir assimiler la dramaturgie normande plus tardive à cette critique, souvent peu polie, d'une actualité rouennaise assez obscure à nos yeux, nous tenons à souligner que le théâtre normand de tragédies contient aussi un commentaire de l'actualité. Mais tandis que les œuvres conardes semblent jouer de l'anecdotique et de l'attaque personnelle à l'encontre de personnalités et de micro-sociétés rouennaises, l'actualité commentée par les auteurs de tragédies semble bien être l'actualité politique régionale et, parfois, nationale. De l'outil de raillerie que sont les exploits des Conards, le théâtre imprimé devient un outil de réflexion et de témoignage, de construction de parallèles et de comparaisons plus ou moins discrètes, qui commentent la politique.

Par ailleurs, nous avons mis en avant la particularité scénographique du « théâtre » contruit à l'occasion de l'entrée solennelle d'Henri IV dans la capitale de la Normandie, ainsi que l'utilisation du dais. Dispositif exceptionnel, le théâtre d'Henri IV semble traduire le souci pour la

¹ Ibid., p.493.

² Cette entrée suit de peu l'assassinat de Concini — gouverneur de Normandie — et le procès de Léonora Galligai. La mort de ces favoris conjure définitivement les velléités insurrectionnelles.

³ Laissons de côté ici la Fronde et les agissements du duc et de la duchesse de Longueville.

ville d'être vue, et bien vue, par son souverain conquérant¹. L'idée même de la création et de l'édification d'un lieu d'où l'on voit mais où l'on est vu, où la majesté royale est mise en scène dans la personne même du roi, c'est-à-dire celle d'un homme investi d'un pouvoir extraordinaire, dénote une modification du point de vue sur ce que l'on doit regarder. Lors des entrées de François I^{er} ou Henri III, le roi était représenté par une effigie à la fin de la manifestation. Henri IV est là, en personne, à son commencement. Il est mis en avant et salué. Mais aussi d'une certaine manière, puisqu'il est montré ainsi, il est aussi scénographiquement pointé du doigt : cette modification du passage obligé de la revue de ville devant le monarque peut alors traduire un point majeur que nous tenterons de mettre en avant dans le cours de notre étude scénographique : regarder le monarque, c'est regarder ce qu'il fait, ce qu'il propose, ce que sa politique impose et par conséquent, réfléchir à l'impact de cette politique.

Enfin, l'utilisation du voile, du poêle, mise en évidence déjà lors de notre brève étude du *Jeu des Pèlerins d'Emmaüs* sera à son tour un des éléments que nous soulignerons dans la suite de ce travail. À la fois aire de jeu, séparation de deux zones, chambre, coulisse, le voile, poêle, dais, baldaquin, tente... sera un élément récurrent, signifiant et presque systématique des œuvres tragiques normandes.

¹ Voir à ce sujet l'historiographie de notre troisième partie.

III. RENCONTRES PROVINCIALES

Les confréries et les cités ne sont pas les seuls à s'occuper des événements spectaculaires de la province. On rencontre au fil des XV^e et XVI^e siècles des manifestations de cour, de sociétés bourgeoises, de professionnels même qui méritent notre attention. Les indices de ces théâtres, rural, curial, de sociétés choisies, existent. L'appellation théâtre rural est sans doute erronée ici. Sous cette expression nous rassemblons les témoignages du sire de Gouberville qui observe la vie et les divertissements de ses proches dans le Cotentin du XVI^e siècle. Ces manifestations ont parfois lieu dans le cadre du village pour et par les villageois, mais aussi dans les villes que les spectateurs doivent rejoindre pour assister aux spectacles. En outre, il existe aussi un théâtre sinon curial, du moins des bonnes sociétés bourgeoises, qui se rassemblent pour se donner ensemble en spectacle.

1. *Un théâtre rural*

Des manifestations, amateurs ou professionnelles, ont cours pendant le XVI^e siècle dans les campagnes et dans les villes les plus reculées du Cotentin. À partir de 1551, le sire de Gouberville y indique la représentation fréquente de pièces de théâtre, moralités, miracles, farces, où il réside :

Dès le matin Cantepye alla à Cherbourg voir les jeux qu'on y faisait des douze fils de Jacob, il en revint sur les six heures¹.

Sept jours plus tard, il évoque la représentation d'un miracle :

Je ne bouge de céans, la Harelle et son fils Robert furent au Miracle à Cherbourg, Thomas Drouet et sa femme et Pasquet, ils en revinrent entre six et sept².

Une semaine encore s'écoule, avant que La Harelle ne retourne « au miracle » de Cherbourg, cette fois-ci accompagnée de sa fille, le 21 juin. Se jouait donc à Cherbourg ces trois dimanches de juin 1551 au moins un drame, qui consiste en un mystère des fils de Jacob, suivi les semaines suivantes soit de la reprise du sujet, soit de sa continuité, soit encore d'autres « miracles ».

Les termes employés par Gouberville sont obscurs et les précisions font défaut. Le caractère évasif de ces allusions à des représentations près de chez lui traduit le peu d'intérêt du sei-

¹ *Le Journal du sire de Gouberville. I, 1549-1552*, publ. par Auguste de Blangy, introd. par Madeleine Foisil, Bricquebosq, les Éditions des Champs, 1993, 7 juin 1551.

² *Idem*, 14 juin 1551.

gneur normand pour le théâtre. S'il semble opérer une distinction dans les genres représentés, « jeu », « miracle », « comédie », « folie », évoque-t-il réellement la genericité depuis employée par les historiens du théâtre ? On peut le penser pour les manifestations extérieures à la cour, même si le soin d'inclure les œuvres dans une genericité ne semble pas le souci premier des hommes de l'époque.

Rien ne vient toutefois préciser si la comédie à laquelle il assiste à Blois en 1556 avec la cour¹ est en effet une comédie ou une tragédie, ou s'il emploie le terme comme un synonyme de représentation théâtrale. Toutefois, ce qu'atteste certainement le *Journal* de Gouberville, c'est une vie dramatique provinciale régulière dans le Cotentin, une publicité quant aux représentations épi-sodiques et le déplacement des spectateurs depuis les campagnes jusqu'au lieu des festivités.

Gouberville signale encore quelques manifestations villageoises auxquelles il ne participe pas — par choix sans doute — mais qui illustrent le goût des provinciaux pour les représentations lors d'événements privés comme les mariages ou les fêtes religieuses, comme partout ailleurs dans les provinces du Nord en tout cas. On joue en effet des farces lors des mariages, et l'on représente des moralités à Noël :

Chandeleur avait passé au matin par ici ; il me dit qu'il avait un personnage de la farce qu'on devait jouer dimanche aux noces de André Rouxel et de la fille de Jehan Liot².

Sur les dix heures du soir, Cantepye et autres de céans s'en allèrent à mâtines en cette paroisse [celle du Mesnil], et de là à la messe à Digosville, pour voir ceux qui jouèrent une moralité à la fin de la messe ; ils en revinrent viron une heure avant jour³.

Le matin de Noël 1552, Gouberville récupère « un bonnet et une soie velours » prêtés par lui quelques jours avant « au capitaine du Theil pour jouer à [la] messe de minuit⁴. » La messe de Noël 1552 se jouait dans la paroisse du Theil, et le seigneur du lieu participe donc à la représentation, puisque c'est à lui que Gouberville prête ses accessoires. Ce n'est donc pas pour une question de noblesse, mais par choix, que Gouberville n'assiste pas aux spectacles.

De même, sans doute pour les fêtes de l'Assomption de l'année 1560, Gouberville reçoit la visite de Clément Querqueville, venant de Cherbourg, où l'on joue une « folie » :

¹ Le sire de Gouberville signale avoir assisté à une représentation de comédie, le 12 février 1556 : « Je fus depuis une heure jusqu'à cinq voir une comédie qu'on joua en prose française, devant le Roi et les princes et princesses, en l'abbaye de Saint-Gomer ». La cour est alors à Blois, où Gouberville se rend afin d'obtenir un titre de maître des eaux et forêts. (*Le Journal du sire de Gouberville*, 2, 1553-1557, publié par l'abbé Tollemer et Eugène Robillard de Beurepaire, Bricquebosq, les Éditions des Champs, 1993.)

² *Le Journal du sire de Gouberville*, 1, *op.cit.*, 24 septembre 1551.

³ *Le Journal du sire de Gouberville*, 2, *op.cit.*, 24 décembre 1553. On peut souligner la longueur de la représentation, débutée après la messe. En effet, les deux villages sont distants d'une vingtaine de kilomètres. Il semble assez improbable que les spectateurs cités par Gouberville se soient rendus à pied au village voisin. La représentation est vraisemblablement nocturne, et s'achève tard dans la nuit du 24 décembre.

⁴ *Le Journal du sire de Gouberville*, 1, *op.cit.*, 25 décembre 1552.

La relevée, Clément Querqueville, de Cherbourg, revenant de Valognes, passa par céans. Il portait un masque de diable, pour ceux de Cherbourg qui doivent jouer je ne sais quelle folie¹.

Si Gilles de Gouberville ne semble pas goûter ces manifestations festives, il les rapporte dans son journal et nous livre ainsi un témoignage sûr des pratiques dramatiques normandes et des habitudes liées à la liturgie et aux événements familiaux au XVI^e siècle. Cependant plusieurs incertitudes demeurent pour chacune de ces représentations : qui joue, que joue-t-on exactement, en quel lieu — dans l'église, devant l'église pour les miracles, dans la cour de la demeure du marié — et devant qui : le sieur de Gouberville ne l'indique pas, et aucune chronique d'alors ne vient confirmer ses dires et répondre à ces interrogations, même s'il est possible que la dénomination choisie par le seigneur normand de « ceux de Cherbourg » semble permettre d'envisager qu'il s'agit alors de citoyens, amateurs, comme l'indique l'expression « ces gens ».

2. *Un théâtre curial et de société bourgeoise*

Si les rares événements notés dans le journal de Gouberville nous renseignent sur les pratiques provinciales, voire villageoises, ils semblent aussi proposer qu'il ne se joue pas alors dans les campagnes de théâtre des « bonnes sociétés ». On n'a en outre pas trouvé de référence à un théâtre courtois, des nobles pour les nobles. Cependant quelques points nous autorisent à considérer qu'il a existé un théâtre joué par les bourgeois, à destination des bourgeois, dans un cadre à la fois érudit et populaire, tel qu'en atteste le journal d'Adrien Miton, président en l'élection de Neufchâtel-en-Bray, qui documente la vie de cette ville de moyenne importance aux XVI^e et commencement du XVII^e siècle².

Pour l'année 1581, le magistrat note :

Les lundi et mardi gras de ladite année 1581, fut jouée la tragédie de Romer et Jalliette [sic] au château du dit-lieu [Neufchâtel-en-Bray], et ce par Me Robert Hallin [comprendre Hullin], Louis Cosset [Collet ?], Jacques Miton, Jean Vassagne dit Varengo, Archambault le Bon, Jacques Lasnier, Abel Cognain, Nicolas Cossard, Pierre le Carpentier, et Daniel de Monpelet et Vincent de Louvaut, laquelle fut représentée et tenue la plus belle qui se soit vue de longtemps, avec la musique et les instruments, et y assista tous les deux jours, plus de trois mille personnes, chacun étant libre d'y entrer et de sortir ; y joua aussi Me Louis Collet fort bravement³.

¹ Idem, 7 août 1560.

² *Mémoire d'Adrien Miton Président en l'Élection de Neufchâtel-en-bray (XVI^e et XVII^e siècles) sur l'histoire de cette ville et des environs depuis 1520 jusqu'en 1640*, in *Documents concernant l'histoire de Neufchâtel-en-Bray et des environs*, publiés pour la première fois, d'après deux manuscrits, par F. Bouquet, Rouen, Société de l'histoire de la Normandie, Métairie, 1884.

³ Idem, p.32. Lundi et mardi-gras 1581 sont les 7 et 8 février.

Chacun est donc libre d'assister à sa guise à la représentation de cette tragédie de *Roméo et Juliette*, d'entrer, de sortir de l'enceinte où a lieu cette « tragédie », et le grand nombre de spectateurs, si Miton ne l'exagère pas — rien n'est moins sûr, quoique le magistrat fasse toujours preuve de mesure dans ses autres témoignages — il montre que toute la population neufchâteloise est conviée à s'y divertir.

Ce texte cependant quel est-il ? On a longtemps pensé qu'il s'agissait d'un texte aujourd'hui perdu d'un comédien ambulant d'origine italienne, Cosme la Gambe, dit Châteaueux, par ailleurs auteur d'une comédie du *Capitaine Bondoufle*, « donnée vers la fin du XVI^e siècle¹ », dont on sait qu'il joua à la cour et voyagea², peut-être en Normandie, certainement dans le Nord de la France, notamment à Saint-Omer en 1593³. Maupoint affirme qu'il était, appellation inédite, « valet de chambre du Roi Henri III et de Monsieur le duc de Nemours ». Rien ne vient confirmer cette allégation et si elle était vraie l'on aurait sans doute bien plus de renseignements sur ce bateleur italien. Maupoint ajoute qu'outre *le Capitaine Bondoufle*, « il en avait composé quelques autres, comme *jodès*, *Romer [Roméo]*. *Edouard*. *Roys etc.* tirées de Bandel toutes tombées dans un parfait oubli⁴ ».

Si Châteaueux a transité par Neufchâtel-en-Bray en 1581, pourquoi n'est-ce pas sa troupe qui joue la pièce dont parle Miton ? En effet, le journal du magistrat nous renseigne aussi sur les participants à la représentation : Archambault Le Bon est contrôleur des tailles à Neufchâtel, puis receveur du domaine, Pierre Le Carpentier⁵ est sans doute le fils d'un avocat du roi mort en 1576, Albert Cognain est médecin, Jacques Miton est vraisemblablement le cousin homonyme de l'auteur⁶, Robert Hullin est avocat. On ne sait rien de Lanier, Cossard, Montpelet ou Louvaut,

¹ *Anecdotes dramatiques contenant toutes les pièces de Théâtre, Tragédies, Comédies, Pastorales, Drames, opéra, Opéra-comiques, Parades, Proverbes, qui ont été joués à Paris ou en Province, sur des Théâtres publics, ou dans des Sociétés particulières, depuis l'origine des Spectacles en France, jusqu'à l'année 1775, rangés par ordre Alphabétique [...]*, tome premier, Paris, Veuve Duchesne, 1775, p.170.

² Lebègue, « Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, t.I-II, 1948, p.12, note 1.

³ « A surviving document that may relate to comedy concerns the actor-playwright Cosme de Gambe [sic], dit Pollidore or Châteaueux, who was authorized to play "histories, comedies et tragedies" in Saint-Omer in 1593. He is said to have been the author of three comedies, *Alaigre*, *Le Capitaine Bondoufle*, and *Jodès*, published in 1580, all unfortunately lost, but very likely played by his company. » « Un document qui pourrait concerner le théâtre traite de l'acteur et auteur de théâtre Cosme [la] Gambe, dit Pollidore ou Châteaueux, qui avait été autorisé à jouer à Saint-Omer en 1593 des « histoires, comédies et tragédies ». On dit qu'il est l'auteur de trois comédies, *Allaigre*, *Le Capitaine Bondoufle* et *jodès*, publiées en 1580 et malheureusement toutes perdues, mais vraisemblablement jouées par sa troupe. » (SCOTT, Virginia, *Women on the Stage in Early Modern France 1540-1750*, New York, Cambridge University Press, 2010, p.87. Nous traduisons). Voir aussi Georges MONGRÉDIEN et Jean ROBERT, *Les Comédiens français du XVII^e siècle : dictionnaire biographique suivi d'un inventaire des troupes, 1590-710 : D'après des documents inédits*, 3^e édition, Paris, Éditions du CNRS, 1981, p.58.

⁴ MAUPOINT, *Bibliothèque des theatres, contenant le catalogue alphabétique des Pièces Dramatiques, Opera, Parodies, et Opera Comiques ; et le tems de leurs Représentations*, À Paris, Chez Laurent-François Prault, 1733, p.63 notice du *Capitaine Bondoufle*.

⁵ Qu'on ne confondra pas avec Pierre Carpentier, dit Le Pardonneur, acteur rouennais dont nous parlerons bientôt, qui en 1581 doit avoir atteint un âge plus que respectable s'il est toujours vivant mais surtout qu'on nomme rapidement par son nom de scène du Pardonneur, dès 1558. Voir infra, p.134 et suivantes.

⁶ Jacques Miton est soit le cousin grenetier de l'auteur, Jacques Miton : « audit an 1613, décès de Jacques Miton, mon cousin, grenetier, demeurant à la ville d'Eu » (*Mémoires, op.cit.*, p.128). Il s'agit moins vraisemblablement de son fils, bien trop jeune à l'époque de la représentation (« En l'an 1578, le mardi 22^e avril, ma femme accoucha d'un fils, sur les six heures du matin, qui fut tenu sur les fonds de baptême par M^e Bertrand Bodin, lieutenant du vicomte, Jacques Engren, mon beau-père, Catherine Bougler, femme du premier mari [correction proposée par l'éditeur du XIX^e siècle :

mais la familiarité avec laquelle Miton les évoque laisse entendre que dans son journal, dédié à son usage personnel, il n'est pas nécessaire de préciser qui ils sont donc qu'ils appartiennent vraisemblablement sinon à ses familiers, du moins à ses connaissances et que par ailleurs le dénommé Collet y a manifestement fait un effort particulier...

Il est possible que les acteurs amateurs se soient procuré l'ouvrage de Châteauvieux, soi-disant imprimé l'année précédente. Il est aussi possible que l'un d'eux, érudit, joyeux lecteur du Bandel – Bandello, seize ans avant l'impression de celle de Shakespeare, se soit amusé à écrire une tragédie de *Roméo et Juliette* destinée au divertissement de ses amis et concitoyens, par là donc un amusement populaire, mais aussi un travail d'érudition, tant pour les participants acteurs de la pièce que pour le public plus cultivé. Encore une fois cependant, rien ne peut prouver l'une ou l'autre de ces suppositions. Mais le terme même de « tragédie » employé par Miton montre à la fois une forme de savoir, sans pédantisme, qui range la pièce tirée d'une histoire tragique — une nouvelle de Bandello — dans le genre moderne de la tragédie et un choix calculé de ce vocable pour définir la pièce jouée, ce qui indique une évolution, même dans les villes de moindre importance que Rouen ou Caen, de la perception des publics des formes et des genres théâtraux. Témoignage provincial, le journal de Miton confirme les modifications connues par le théâtre depuis le début du siècle¹.

D'autres sociétés se rassemblent pour jouer du théâtre. Ainsi à Valognes, en 1599, on peut supposer que certains habitants participent à la représentation de la *Macchabée* de Jean de Virey dont nous parlerons plus loin, comme l'atteste un acte de baptême du 10 octobre 1599 :

Anne fille de maître Floccel Le Mestaer, sieur de Vaudiville, greffier de vicomté à Valognes a été baptisée par M^e Guillaume le Saché, prêtre, doyen curé dudit lieu, le dimanche dixième du dit mois d'octobre, nommée par religieuse personne M^e Jean Le Prevost, moine de l'abbaye de Montebourg et prieur de la Salle, M^e Pierre du Prey, receveur du domaine de Valognes, M^e Jacques Jullier, sieur d'Arpentina, M^e Jean Frollant, fils de M^e Martin Frollant, Raul Bauquet, tous représentant la diablerie en l'histoire des Macchabées avec le dit Vaudiville, l'an 1599, damoiselle Catherine Virey², femme de M^e Nicolas Le Prevost, parrains et marraine.³

On peut supposer, sans l'affirmer toutefois comme l'inventeur de cette découverte, Léopold Delisle, que les acteurs pouvaient avoir formé un chœur pour interpréter le personnage de la Furie

du procureur Marois], et la femme de M^e Germein Baillard, élu, et fut nommé, par ledit Engren, Jacques. », *idem*, p.24). Un troisième Jacques Miton est cité p.44, comme valet de chambre du roi : un neveu ? un cousin ? « Noces de Jacques Miton, fils de Jean Miton, valet de chambre du Roi, et de la fille de Me Jean Varin, avocat, le 2 mai audit an 1583. »

¹ Cela témoigne en outre de la notoriété de la fable reprise quelques années plus tard par Shakespeare. Si Bandello peut être une source commune de l'Italien, ou du Normand, et du comédien et acteur anglais, on peut aussi penser que l'histoire, ou la trame, voyageait alors beaucoup, connaissant diverses adaptations, par différentes troupes à la composition disparate. En outre, ces modifications peuvent être aussi dues aux publics auxquels les pièces étaient soumises. Toutefois, en l'absence du texte neuchâtelois et de celui de Châteauvieux (le même ?), la comparaison demeure impossible.

² On peut donc même supposer que la marraine est la propre fille de l'auteur...

³ Registre des baptêmes de l'église Saint-Malo de Valognes, 1594-1610, cité par Léopold Delisle, « Le Théâtre au collège de Valognes », in *Annuaire du département de la Manche*, 68^e année, 1896, Saint-Lô, imprimerie F. Le Tual, 1896, p.11-24, p.14.

infernale. On ne peut cependant pas affirmer que la pièce jouée était bien celle de Jean de Virey, même si le nom de la marraine — Catherine Virey — nous permet d'oser en caresser l'idée. Toutefois notons qu'à Valognes, l'auteur de l'acte de baptême n'opère pas la même distinction que Miton quelques années plus tôt à Neufchâtel. Si le texte de Virey publié chez Raphaël du Petit-Val est intitulé « tragédie », ici le scribe a noté le terme de diablerie. Corinne Meyniel propose que

Son titre comme la présence d'une diablerie renvoient de surcroît à des usages médiévaux plus que ne le fait la tragédie. Il peut tout aussi bien s'agir d'une autre pièce, inspirée par celle de Virey et à laquelle on aurait adjoint une diablerie afin de plaire au public populaire de Valognes, pour qui l'appellation « tragédie » n'était pas un critère déterminant, et pour qui les démons traditionnels étaient plus attractifs que la Furie infernale héritée du théâtre latin¹.

Cependant, s'il s'agit bien de la pièce de Jean de Virey, l'on ne sait rien des autres acteurs ou de l'implication de l'auteur lui-même dans cette représentation, ni du lieu où la pièce fut représentée. Mais ce court témoignage atteste qu'à Valognes, encore, on joue du théâtre.

¹ Meyniel, Corinne, *De la cène à la scène, op.cit.*, p.290.

IV. JOUER ET FAIRE JOUER : L'ÉMERGENCE DE COMÉDIENS PROFESSIONNELS

Cette opératrice avait nom Doña Inézilla del Prado, native de Malaga, et son mari, ou soi-disant tel, le seigneur Ferdinando Ferdinandi, gentilhomme vénitien, natif de Caen en Normandie¹.

Les écrits attestant l'émergence de troupes et la professionnalisation des comédiens en Normandie sont extrêmement dispersés dans le temps. Entre 1366 et 1643, plusieurs témoignages de volontés professionnelles existent à travers la province. De l'acte notarié à l'anecdote risible, ces événements jalonnent la vie des cités normandes.

L'on a vu, et l'on sait, que si des professionnels du théâtre existent au temps des mystères, ce sont souvent les faiseurs de secrets, qui, comme Thomas Le Prévost² sont recherchés à travers la France pour leur expertise. Mais Thomas Le Prévost n'est pas l'exemple isolé d'un Normand pratiquant des arts du spectacle. Du XIV^e au commencement du XVI^e siècle, on trouve de rares traces de représentations professionnelles dans des cours seigneuriales ou au sein des abbayes.

Dès 1366 en effet, Charles V offre deux cents francs d'or à des jongleurs qui avaient exercé leur art devant lui au château de Rouen³. Si, comme Julleville, on peut penser qu'il s'agissait de tours d'adresse et de force, de récitations de poésie et qu'ils ne mirent en scène aucun mystère, l'anecdote a toutefois un intérêt, même si l'on peut aussi constater simplement qu'un seigneur a, alors et simplement, payé des troubadours. C'est la dénomination des œuvres qui ici a son importance.

En 1485, les « Galants sans souci » de Rouen jouent une farce devant le duc d'Orléans. Son conseiller et maître d'hôtel note l'ordre donné au trésorier du duc de les rémunérer :

Je Alexandre de Malabayle, écuyer conseiller et maître d'hôtel de monseigneur le duc d'Orléans, de Milan, etc., certifie à tous qu'il appartiendra que Jacques Hurault, conseiller trésorier argentier et receveur général des finances de mondit seigneur, a payé et baillé comptant aux Galants sans Souci la somme de trente-quatre sols tournois que ledit sei-

¹ Scarron, Paul, *Le Roman comique*, [1651], édition présentée établie et annotée par Jean Serroy, Paris, Gallimard, 1985, Première partie, chapitre XIX, p.158.

² Voir supra p.71-72.

³ Petit de Julleville, *Les Mystères II*, op.cit., p.4.

gneur leur a donnés pour avoir joué une farce devant lui ce jour d'hui : témoin mon seing manuel ci mis le XIIIe jour d'avril l'an mil CCCCHIIIXX et cinq¹

et le lundi 2 mai suivant, ils sont à nouveau payés

En la présence de moi Guillaume Calipel secrétaire de monseigneur le duc d'Orléans, de Milan, etc., Jacques Hurault, conseiller trésorier argentier et receveur général des finances de mondit seigneur, a payé et baillé comptant aux Galants sans souci de la ville de Rouen, la somme de huit livres tournois laquelle somme ledit seigneur leur a donnée pour avoir joué et chanté devant lui par plusieurs fois témoin mon seing manuel ci mis le Iie jour de mai l'an mil CCCCHIIIXX et cinq²

Cette information doit être prise sans doute avec la même circonspection que Julleville qui la rapporte, mais cette troupe, si son nom ne semble pas totalement établi ou si les auteurs de ces lignes ne s'y intéressent pas outre mesure, a existé, a joué des farces, exerçait d'autres arts comme le chant — pouvait donc inclure dans ses membres un musicien — mais surtout elle est originaire de Rouen, selon ses dires, et ses membres vivent du fruit des spectacles qu'ils donnent. Cela semble donc bien attester qu'il existe alors à cette époque si ce n'est des, au moins une sorte de troupe de théâtre qui se revendique normande. En 1507 d'ailleurs, une troupe d'un nom très proche, peut-être la même organisation si l'on peut douter que les membres de l'année 1485 soient toujours présents, les « Enfants sans souci », joue devant le duc de Calabre à Rouen. Il ne s'agit sans doute pas de la troupe parisienne du même nom, mais cela atteste encore une fois de la présence d'une troupe, rémunérée pour ses services, dans la capitale normande, et non plus forcément d'une troupe itinérante comme l'information précédente semble l'indiquer³.

On trouve aussi quelques traces de représentation au sein des abbayes. C'est le cas de celle d'une farce, donnée le jeudi 26 janvier 1513, à l'abbaye de Saint-Wandrille :

Le 26^e jour de janvier 1513, donné par le commandement de Monseigneur [l'abbé] aux fils de Gosselin, qui avaient joué devant mon dit seigneur plusieurs fois en salle, en la présence de plusieurs personnages, une farce en latin et en français, 5 s⁴.

Ce n'est pas tant l'enceinte même du monastère, ou la rémunération des acteurs qui attire notre attention, mais une information scénographique intéressante. Le moine responsable des livres des comptes de l'abbaye a cru bon de préciser que les Gosselin dont il est question ont joué « en salle ». Cette exactitude semble indiquer qu'il était alors possible de jouer, au moins à Saint-Wandrille, ou à la connaissance même du moine, en extérieur. Sans affirmer qu'il s'agit d'une

¹ Archives de la maison des ducs d'Orléans-Valois. Recueil F145 de la Bibliothèque du Louvre (brûlée en 1871), cité par Rousse, *Le théâtre des farces, op.cit.*, vol.4, p.94.

² Idem

³ Pendant le voyage que fit en 1507-1508 dans diverses parties de la France, le duc de Calabre qui régna depuis sous le nom de duc Antoine, les mystères et les farces accompagnèrent toutes les réjoissances qui furent offertes à ce prince dans les principales villes où il séjourna. On trouve dans les comptes de son argentier différentes sommes données : [...] « aux enfants sans souci de Rouen qui sont venus jouer devant monseigneur. » (Ibidem) Nous soulignons.

⁴ Archives de la Seine-Maritime, Comptes de Saint-Wandrille. Ibid., p.146.

coutume, rien n'atteste que précédemment des comédiens aient joué en extérieur à Saint-Wandrille. Rien ne l'infirme non plus. Dans ce cas précis en tout cas, il faut sans doute prendre en considération la possibilité qu'ici ces acteurs aient dressé « en salle » un décor pour jouer leurs farces¹.

Enfin, à titre uniquement indicatif, précisons que deux dernières représentations ont lieu en 1520 et en 1544, à Rouen : une *Moralité à quatre personnages écrite par Thibault au banquet des princes ce dit an 1520*² et, en 1544, un « moral » à dix personnages : *Sapience, divine ignorance, la Vierge et les sept arts libéraux*³. Le manque de précision sur les responsables de ces représentations, alors qu'est d'habitude stipulé dans les manuscrits ou éditions de textes de cette facture qu'il s'agit de l'ouvrage d'un Conard, par exemple, tend à faire penser qu'il peut s'agir des œuvres d'une troupe de comédiens professionnels, normande ou horsaine. Avant même notre période, donc, il existe en Normandie, si ce n'est une habitude, une forme de culture de l'accueil de troupes rémunérées pour leur travail, dont les quelques acteurs des paragraphes suivants sont donc, manifestement, les héritiers.

1. *Itinérants en Normandie et Normands itinérants*

Il existe plusieurs traces de la présence récurrente en Normandie de troupes, horsaines ou normandes, qui semblent s'y déplacer au gré des périodes de l'année. La foire de Guibray notamment aurait pu constituer une importante source d'informations sur ces comédiens. Il s'avère que ce n'est pas le cas. Cependant, d'autres événements viennent attester la présence de ces comédiens ambulants, français ou étrangers.

A. Falaise et la foire de Guibray

On détient parfois, par le biais de redécouvertes inespérées, des indices biographiques sur l'état civil de certains comédiens. C'est le cas d'un Michel Fasset, « bateleur de Falaise » et de son épouse, Marie Ferré. C'est d'ailleurs par le biais de celle-ci que Fasset est venu à notre connais-

¹ Nous aurions pu placer cette anecdote au sein de l'étude du théâtre dans l'église, mais nous avons préféré l'insérer ici car, si le lieu choisi pour la représentation est en effet le monastère, il ne s'agit pas d'un théâtre « des » religieux mais d'un théâtre « pour » les religieux. Mince critère de distinction, qu'on nous pardonnera.

² Catalogue des ms de la bibliothèque de Rouen, 1064, Y 18, cité par LANSON, Gustave, « Études sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux Mystères et Moralités », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, p.177-231, p.192.

³ Catalogue des ms de la bibl de Rouen, 1065, Y. 17. Idem.

sance. En 1888, Hippolyte Boyer retrouve dans le fonds des notaires des Archives du Cher¹ l'acte d'engagement, datant de 1545, de Marie Ferré, native de Cahors, fille de Pierre Ferré « et femme de Michel Fasset, bateleur, natif de Falaise en Normandie, demeurant audit lieu de Falaise » auprès de la troupe d'Anthoine de L'Esperonnyère, joueur d'histoires, et Bonfons, natif de Joué en Anjou, pour, sur la durée d'un an,

tant et autant de fois qu'il lui plaisa [sic] en l'art de joueur d'antiquailles de Rome, consistant en plusieurs histoires morales, farces et soubresauts [...] en telle manière que chacun y prendra joyeuseté².

L'anecdote a ceci d'intéressant qu'elle nous informe de la présence de famille(s) de comédiens résidant ordinairement en Normandie, notamment à Falaise, lieu de la foire de Guibray, au milieu du XVI^e siècle. Au cours de leurs pérégrinations, les familles semblent donc se former et se détacher espérant mieux gagner leur vie séparément qu'ensemble. Ce qui peut d'ailleurs suggérer que, pour cette année 1545, Marie Ferré ne trouvait pas d'engagement en Normandie, même aux côtés de son mari, et qu'en conséquence elle dut aller chercher ailleurs une troupe itinérante pour exercer sinon son art, son métier.

La présence de ce couple de comédiens à Falaise a l'autre intérêt de nous indiquer que cette ville, dans laquelle chaque année au mois d'août a lieu la foire de Guibray, a assez d'intérêt pour un comédien pour qu'il continue d'y vivre malgré son occupation qui sous-entend, comme le montre le contrat passé par l'épouse de Fasset, que son activité est plus ambulante qu'à résidence. Or on ne sait pas qu'un comédien seul puisse alors vivre de son activité. La présence de Fasset et certainement, occasionnellement, de son épouse tend à indiquer que ce n'est pas un comédien seul qui y réside, mais sans doute une troupe entière, composée, comme la plupart des troupes de l'époque, d'au moins trois acteurs.

Toutefois, les informations sur la présence de troupes dans cette ville à l'occasion de la foire est difficilement démontrable. Si quelques études sur les spectacles de cette foire en Normandie ont été menées³, elles demeurent encore à l'état de suppositions et d'on-dit. Cette foire se tenait au mois d'août, sur deux semaines, dite la grande et la petite semaine. Les indices de la présence de troupes lors de cette grande rencontre auraient pu être trouvés dans les registres d'installation et de location des loges mises à la disposition des nombreux exposants venus de l'Europe entière. Mais, comme l'indiquent Mathieu Arnoux et Jacques Bottin, cette foire, malgré son retentissement, reste la plus mal connue car aucun registre ne nous en est parvenu⁴. On ne dispose à son

¹ BOYER, Hippolyte, « Engagement d'une actrice au théâtre de Bourges en 1545 », in *Mémoires de la Société historique, littéraire et scientifique du Cher*, 4^e série, t.IV, p.285-293, p.287-288 pour le contrat.

² Idem, p.288.

³ BIRÉ, Octave, *Étude historique de la foire de Guibray, depuis l'origine jusqu'au XVI^e siècle*, Rouen, Léon Gy, 1911 et *Les Divertissements de la Foire de Guibray aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rouen, s.n., 1909.

⁴ ARNOUX, Mathieu et Jacques BOTTIN, « L'organisation des territoires du drap entre Rouen et Paris : dynamiques productives et commerciales (XIII^e-XVI^e siècles) », in BECCHIA, Alain dir., *La Draperie en Normandie du XIII^e au XX^e siècle*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 2003, p.167-195, p.180.

sujet que d'informations indirectes, comme ce bref témoignage de Charles de Bras de Bourgueville :

Falaise est une autre ville et Vicomté qui prend sa dénomination, à cause des grandes roches qu'on appelle falaises qui l'environnent, à l'un des faubourgs de laquelle sont et tiennent ces tant renommées et riches foires de Guibray, lesquelles tiennent par huit jours, et commencent de présent le prochain jour ouvrable d'après la notre Dame mi Août : elles consistent en toutes sortes de marchandises, et où de toutes nations s'assemblent un grand nombre d'hommes qui se fournissent, tant de grands chevaux et ahquénées de prix, de bestiaux, oiseaux de proie, orfèvreries, riches ornements d'Église, draps de soie, de laine, pelleteries, épiceries, étain, tableaux exquis, toiles, fil, cuivre, cuirs, et toutes autres rares marchandises de merceries : et s'y assemble un si grand nombre de peuple, *que les Bateleurs, badins, et pauvres quémants s'y trouvent pour y profiter*¹.

Octave Biré, qui s'est penché sur les divertissements de cette foire, annonce que des théâtres de marionnettes y prirent place mais n'indique à aucun moment ses sources ni les périodes précises qu'il envisage. S'il semble aujourd'hui cohérent, voire évident, qu'il y ait eu une présence dramatique intense lors de cette foire près de Falaise, rien ne nous permet d'affirmer la teneur exacte des spectacles ni la composition des troupes itinérantes qui y évoluèrent. Ne demeurent aujourd'hui que deux indices de la pérennité de ces manifestations. Le premier est une gravure, désormais canonique, conservée au musée des Arts décoratifs datant du XVIIe siècle² qui montre au premier plan, juste derrière le marché au bétail, un échafaud sur lequel se dressent des comédiens devant un public relativement nombreux. D'autres tréteaux de taille plus réduite sont établis partout dans la foire. Le second, beaucoup plus tardif, est la pièce de Lesage datant de 1714. Représentée à Paris, elle est le prologue de deux autres œuvres : *Arlequin Mahomet* et *Le Tombeau de Nostradamus*. L'intrigue en est fort simple : Arlequin et Scaramouche se proposent de venir à Guibray afin de dépouiller quelques marchands. La peur du juge de la ville inquiète le second. Pour ne pas éveiller les soupçons du magistrat, les deux personnages se déguisent en acteurs arabes. Alors que le juge fait le tour de la foire pour prendre plaisir à écouter et voir les différents spectacles qui y sont produits, un acteur italien lui propose sa pièce. Arlequin fait de même, et on suggère aux deux acteurs de s'affronter par le biais de deux représentations duelles. Si l'intrigue de la pièce est relativement simple, elle nous permet d'affirmer qu'il est connu à Paris que des comédiens se déplacent à Guibray à l'occasion de la foire, et si un Italien est présent, il n'est pas étrange d'y voir deux acteurs arabes. Nous sommes alors, en 1714, près d'un siècle après notre période d'étude : la foire de Guibray semble donc toujours être une place importante pour les troupes itinérantes et cosmopolites qui y séjournent.

¹ BOURGUEVILLE, Charles de Bras de, *Les Recherches et antiquitez de la province de Neustrie, a présent duché de Normandie, comme des villes remarquables d'icelle, mais plus spécialement de la ville et université de Caen*, [1588] Caen, T. Chalopin, 1833, p.82. Nous soulignons.

² Anonyme, *La Foire de Guibray en Normandie près la ville de Fallaize dediee à monseigneur le marquis de Thury et de La Motte, Harcourt, conte de Croisy, Mareschal des camps et armées du Roy gouverneur des ville et château de Fallaize*, Musée des Arts décoratifs, fonds Estampes, cote cliché 01-022149. Nous reproduisons en annexe ce cliché. La date de l'estampe peut être donnée approximativement, puisqu'elle est dédiée à Louis de Thury, gouverneur de Falaise en 1658.

B. Comédiens anglais et bohémiens

L'accueil des horsains dans la capitale normande y est toujours problématique, l'étranger étant accusé des maux qui touchent la cité¹. Michaël Desprez a montré que les comédiens italiens de la *Commedia dell'arte*, notamment, ne sont que peu, voire pas, reçus en Normandie :

À l'inverse, quant à la région du Nord et du Nord-ouest, les routes ne semblent pas être souvent empruntées par les comédiens italiens. Indication supplémentaire qui confirme la nature existentielle du lien qui les unit à la cour royale, aux Italo-français, et au monde de ces Italies d'outre-Mont *puisque la Normandie et les Flandres en la seconde moitié du XVI^e siècle ne semblent pas constituer un espace géographique attractif pour les Italiens de souche ou d'adoption*. Exceptionnalité, on signale une troupe italienne à Alençon en 1556². Ce fait ne peut être à lui seul tout à fait isolé. Il pointe sans doute vers l'existence d'un passage concernant le Nord-Ouest. Soit qu'il s'agisse d'un rayonnement à partir de l'Orléanais, selon un itinéraire qui préfigure déjà celui de la « caravane » des comédiens du *Roman comique* en 1651 : le Mans, Laval, Mayenne, ou soit que cette notice ne constitue qu'une pointe à partir de la Normandie et de Rouen, lié à Paris par la Seine. Mais en dehors de cette supposition, la région Nord-ouest, malgré les apparences, fallacieuses comme à plaisir, semble n'offrir, pour les années 1570-1610, que peu de ressources aux comédiens italiens³.

L'on a vu que, souvent, la trace d'une anecdote dramatique nous est parvenue en raison d'une affaire judiciaire survenue à cette occasion. La présence de troupes de nationalité étrangère ne déroge pas à cette généralité, et la présence d'une troupe anglaise en 1598 nous est connue par ce biais. Le 30 janvier 1598 en effet, Gosselin — repris ensuite par Périaux⁴, Lebègue⁵ et plus récemment Éveline Dutertre⁶ — indique que le parlement de Normandie prononce un arrêt interdisant une troupe anglaise nouvellement installée dans la ville :

Profitant des circonstances, en apparence plus favorables [le retour à Rouen du parlement royaliste exilé à Caen au début du règne d'Henri IV], une troupe de comédiens anglais vint à Rouen vers la fin de janvier 1598, dans l'espoir d'y pouvoir donner des représentations ; ils s'étaient installés et avaient même débuté ; mais, pour leur malheur, les Co-nards, plus fous cette année qu'ils ne l'avaient encore été, et ayant, par d'impudentes allu-

¹ Nicétas Périaux rapporte que pour l'année 1598 notamment, « Un grand nombre d'Égyptiens ou de bohémiens parcouraient la ville et y commettaient des vols. Quoiqu'ils fussent pourvus de passeports régulièrement délivrés, le Parlement ordonna, le 17 avril, leur expulsion, et leur enjoignit de sortir de Rouen sous trois jours, sous peine, pour les hommes, d'être mis aux galères, et pour les femmes d'être fouettées. — Le 11 octobre 1601, trois de ces individus furent envoyés aux galères, et il fut ordonné de nouveau que les hommes de cette secte qui seraient rencontrés auraient, en outre, la barbe rasée et les cheveux coupés. » (PÉRIAUX, Nicétas, *Histoire sommaire et chronologique de la ville de Rouen de ses monuments, de ses institutions, de ses personnages célèbres, etc. jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Rouen, Lanctin / Métérie, 1874, p.374.

² JUSSELIN, Maurice, « Comédiens italiens à Chartres en 1556 », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXXXVIII, 1927, p.176. Nous soulignons. L'article fait référence à un contrat du 26 novembre 1556 passé entre deux troupes italiennes qui se trouvent à Chartres à la même époque. Elles s'engagent, après la mort du chef de l'une d'elle, à travailler ensemble jusqu'à leur retour à Venise. Cependant, rien ne permet d'affirmer qu'elles se trouvent à Alençon avant ou après cet acte notarié. Michaël Desprez a-t-il consulté l'acte original non tronqué par son commentateur du XXI^e siècle ? Dans son opuscule sur *Le Théâtre et les comédiens à Alençon au seizième et aux dix-septième siècles*, Gerasime Despierres passe sans transition des derniers actes traitant de la réalisation des mystères en 1547 à l'année 1667, où un acte de baptême atteste la présence dans la ville de la troupe de la duchesse d'Orléans (op.cit., p.12-13).

³ DESPREZ, Michaël, *Les Premiers professionnels ou du comédien à l'acteur. Constitution d'un métier, constitution d'une image. Italie, France. c.1500-c.1630*, Thèse de doctorat de l'université Paris X Nanterre, sous la direction de Christian Biet, 2005, p.636.

⁴ Nicétas Périaux, *Histoire sommaire*, op.cit., p.294, année 1557.

⁵ LEBÈGUE, Raymond, « La vie dramatique à Rouen de François I^{er} à Louis XIII », [1957], *Études sur le théâtre français II Les Classiques. En province. Les Jésuites. Les acteurs. Le théâtre moderne à sujet religieux*, p.85-112, p.98.

⁶ DUTERTRE, Éveline, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988, p.266.

sions contre le Saint-Père et contre l'Église, provoqué les catholiques et causé une vive émotion parmi le peuple, le procureur général les vint dénoncer au Parlement ainsi que les comédiens anglais qui jouaient en *langage inintelligible* et pouvaient ainsi apporter du scandale¹.

Le parlement intime donc l'ordre aux Anglais de quitter la ville. Gosselin remarque toutefois que le greffier a mentionné au bas de l'acte « Toutefois, pour certaines causes et considérations qui ont été mises en avant, cet arrêt n'a été signé ni exécuté² ». Notons qu'à cette époque, un ambassadeur d'Angleterre se trouve à Rouen³. Est-ce pour cette circonstance diplomatique que les comédiens anglais débarquent dans le même temps ? Est-ce par égard pour cet hôte qu'ils ne sont pas plus inquiétés et que l'arrêt n'est pas exécuté ? On peut par ailleurs supposer encore que cette troupe vue à Rouen au mois de janvier est la même que celle de « Jehan Sehai », qui loue au mois de mai suivant la grande salle de l'Hôtel de Bourgogne et joue ailleurs sans autorisation au mois de juin⁴. C'est, pour l'heure, le seul témoignage d'une quelconque interaction entre le théâtre anglais et le théâtre français à cette époque en Normandie⁵.

C. La troupe de Lecourt à Rouen en 1559

Des troupes professionnelles utilisent par ailleurs, enfin, la capitale normande comme quartier général et lieu de rassemblement. C'est le cas de la troupe de Lecourt, un Parisien, qui, en 1559, prend naissance dans la capitale normande. Un acte de société reçu au tabellionage de Rouen

¹ Gosselin, *Recherches sur le théâtre, op.cit.*, p. 64.

² Arrêt du Parlement 30 janvier 1598, cité par Gosselin, *Molière à Rouen, op.cit.*, p.7-8.

³ Floquet, *Histoire du parlement de Normandie*, vol.4, p.130.

⁴ Voir à ce sujet, SOULIÉ, Eudore, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863, « 1639. 31 mars. Inventaire des titres et papiers de l'hôtel de Bourgogne, Minutes de M^e Turquet » p.153 : « 1598. 25 mai. Bail fait par les maîtres de ladite confrérie à « Jehan Sehai, comédien anglais, de la grande salle et théâtre dudit hôtel de Bourgogne, pour le temps, aux réservations, et moyennant les prix, charges, clauses et conditions portées par icelui » passé devant Huart et Claude Nourel, notaires. » Voir aussi BASCHET, Armand, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882, p.101 et JUSSERAND, J.-J., *Shakespeare en France sous l'Ancien régime*, Paris, Armand Colin, 1898, p.48-53. Par ailleurs Frances A. Yates, dans un article qui constitue encore à ce jour la source d'informations la plus complète en ce qui concerne la venue d'acteurs anglais en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, signale outre ces deux troupes, deux autres à Paris en 1601 et 1603 (YATES, Frances A. « English actors in Paris during the lifetime of Shakespeare », [1925], in *Ideas and ideals in the North European Renaissance*, Collected Essays, vol. III, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1984, p. 83-95). Véronique Lochert en parle tout aussi succinctement dans son *Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p.30, n.68.

⁵ Quelques années plus tard des comédiens anglais sont de retour à Paris et jouent devant Henri IV et le dauphin qui est, semble-t-il, marqué par leur prestation, comme le montre le *Journal* du médecin Héroard : « Le 18, samedi [18 septembre 1604]. — À trois heures et demie goûté ; mené en la grande salle neuve [de Fontainebleau] ouïr une tragédie représentée par des Anglais ; il les écoute avec froideur, gravité et patience jusques à ce qu'il fallut couper la tête à un des personnages. [...] Le 29, mercredi. — Il dit qu'il veut jouer la comédie ; « Monsieur, dis-je, que direz-vous ? » Il répond : *Tiph, toph*, en grossissant sa voix. [...] Le 3 [octobre], dimanche. — Il dit : *Habillons-nous en comédiens*, on lui met son tablier coiffé sur la tête ; il se prend à parler, disant : *Tiph, toph, milord*, et marchant à grands pas. » (*Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII (1601-1628) extrait des manuscrits originaux et publié avec autorisation de S. Exc. le Ministre de l'Instruction publique*, par Eud. Soulié et Ed. Barthélemy, tome premier, 1601-1610, Paris, Firmin Didot, s.d. [1868], p.89-92).

le 26 mai 1559¹ établit en effet que Lecourt se lie pour un an — du 1^e septembre 1559 au 1^e septembre 1560 — avec trois comédiens nommés Gratien Mauclerc, Robert Hurel et Guilbert Fautrel, tous demeurant à Rouen, pour « pour chanter chansons et musique et jouer moralités, farces et autres choses propres et utiles² ». La troupe semble avoir pour but non la tenue de représentation dans la seule ville de Rouen, mais bien l'itinérance, puisque l'acte précise que l'itinéraire de la troupe sera décidé « par la plus saine opinion³ ». Il semble que la troupe ait cependant en majorité exercé son art en Normandie, car on les trouve à Elbeuf, au Havre, et bientôt à la foire Saint-Romain à Rouen même⁴.

Dans ce cas particulier, le contrat indique clairement que la profession des trois comédiens employés par Lecourt est bien celle, justement, de comédiens, et qu'il s'agit de leur métier habituel : ils sont tous trois présentés sous la profession de « joueurs de moralités, farces et musique ». La présence de ces comédiens, indépendants, mercenaires, à Rouen-même, permet d'établir qu'il existe en effet des comédiens professionnels dans la capitale normande, qui y résident, y séjournent ordinairement, y passent aussi, parfois. Plus encore, elle atteste que, outre la troupe du Pardonneur, dont nous parlons plus loin, presque exactement contemporaine de celle-ci, il existe d'autres acteurs à Rouen. L'acte atteste par ailleurs que la profession de comédien n'est pas accidentelle, et si le langage juridique semble imposer une neutralité de bon aloi, non seulement elle ne semble pas décriée, mais elle apparaît comme reconnue dans les actes juridiques établis dans la ville⁵.

D. Une troupe professionnelle à Caen en 1580

En 1580, si rien ne vient préciser l'origine de cette troupe, des comédiens ambulants jouent à Caen une adaptation de l'*Aulularia* de Plaute par Jacques de Cahaignes. L'œuvre, comme celle de *Joseph* dont nous parlions plus haut⁶, demeurée manuscrite, est précédée de deux prologues, dont le premier a été biffé par son auteur. C'est pourtant dans ce court texte que résident les rares indices de la présence de comédiens dans l'autre capitale normande, à une époque où Rouen semble absolument vierge de toute représentation professionnelle :

¹ Cité par Gosselin, *Molière à Rouen en 1643, Discours de réception par M. E. Gosselin*, extrait des *Précis des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, année 1869-1870, Rouen, Boissel, s.d.

² Idem, p.3.

³ Ibidem.

⁴ Ibid., p.5.

⁵ L'acte établit entre autres choses les modalités de rupture de contrat, la répartition des recettes en quatre parts égales une fois remboursé Lecourt des investissements faits pour la confection des costumes de ses partenaires, une avance donnée aux familles des comédiens qui s'éloignent pour un an, ainsi qu'un versement à la veuve et aux enfants des comédiens s'ils venaient à mourir pendant leur tournée. (Ibid., p.4-5).

⁶ Voir supra p.87-89.

Que si vous ne payez de ces raisons, il [le traducteur] vous dira fraizement qu'il l'a ainsi voulu faire, que tel a été son plaisir, qu'il n'y était pas tenu, qu'il l'a vertie seulement pour en faire présent aux comédiens qui passeront par cette ville de Caen afin de la représenter au peuple français qui prendra plus de passe-temps à l'ouïr telle qu'elle est, que si elle était vertie mot à mot selon le sens de l'auteur¹.

Les acteurs ont-ils choisi une nouvelle destination alors que Rouen est, pour un temps encore, hostile à tout étranger, voire à tout divertissement ? Caen, avec sa neutralité bienveillante des guerres de religion, se trouve-t-elle un meilleur lieu d'accueil pour se fixer et tenter de trouver un public ? Il serait bien délicat de répondre à ces questions. Mais cette troupe, évoquée par Cahaignes, n'est peut-être pas à Caen un cas si isolé. En effet, même si deux ans séparent cette traduction de la publication à Caen du *Méléagre* de Pierre de Bousy, nos conclusions sur cet auteur, sans doute acteur, nous permettent d'envisager que la troupe à laquelle Cahaignes confie d'abord ce texte peut être celle du poète acteur nordique². Les pièces liminaires, que nous étudierons plus loin, semblent attester que Bousy en effet, venu du Nord, est auteur et acteur.

Quant au lieu de la représentation de cette *Marmite* caennaise, osons ici une téméraire proposition, presque digne des supputations des érudits normands du XIX^e siècle. Cahaignes a modifié le lieu référentiel de la pièce de Plaute, le temple de la Bonne Foi, pour la déplacer dans un cimetière. Outre le côté pratique de la chose pour Euclio, devenu chez le Normand le bien-nommé M. Serrant — où en effet enterrer ses biens si ce n'est là où l'on enterre toute chose —, ne peut-on envisager que le lieu des représentations a pu lui-même être un cimetière ? Encore une fois, rien ne l'atteste mais rien ne prouve le contraire et l'on pourrait évoquer ici une forme de continuité scénographique avec le théâtre médiéval, se transportant dans un lieu large et ouvert, et jouant aussi, d'une certaine manière, avec la mémoire et l'humour collectifs. Il s'agirait alors, encore, d'un indice capital dans notre démonstration principale d'une scénographie offrant un système référentiel commun.

2. *Des troupes rouennaises et des comédiens normands (XVI^e – XVII^e siècles)*

Si l'itinérance paraît, à la lecture des paragraphes précédents, avoir été le mode privilégié de subsistance des comédiens traversant la Normandie, il s'avère que des troupes professionnelles

¹ *L'Avaricieux, comédie traduite librement de L'Aulularia de Plaute par Jacques de Cahaignes (1580), Publié d'après le manuscrit original, avec une introduction par Armand Gasté, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1899, p.4.* Les réserves émises par Cahaignes portent sur le « discours » qu'il a modifié. En effet, il annonce avoir conservé l'argument de Plaute et suite des personnages de scène en scène, mais avoue que la pièce est « aussi [...] beaucoup dissemblable quant au discours, ne s'étant l'auteur qui l'a mise en français, assujetti aux mots, termes et sentences de Plaite, mais ayant plutôt discouru en sa fantaisie. » (idem, p.3). Le deuxième prologue reprend en revanche le principe de celui de Plaute, introduisant le dieu Lare. On peut par ailleurs noter, à la suite de Gasté, que dans de nombreux passages de sa traduction, Cahaignes s'inspire des *Esprits* de Larivey, dont les six comédies avaient été imprimées à Caen, par Abel l'Angelier, l'année précédente.

² Voir *infra*, p.000.

se sont, aussi, établies dans la capitale normande à partir du milieu du XVI^e siècle. À notre connaissance, il n'en existait pas avant elles, et l'on n'a pu trouver de traces attestant que d'autres vinrent après ces associations de comédiens.

A. Troupes rouennaises

La première troupe, dont la présence à Rouen a longuement, et parfois fautivement, été commentée par Gosselin, semble prendre naissance en 1556. Elle réapparaît deux ans plus tard mais ne semble plus jouir alors d'une renommée égale et l'on n'entendra plus, par la suite, parler de cette troupe d'un « surnommé le Pardonneur ». En 1567, une nouvelle troupe, exclusivement composée de Rouennais, tous membres, comme Le Pardonneur, d'ailleurs avant eux, de la paroisse Saint-Vivien, voit le jour dans cette capitale.

Faut-il y voir l'héritière de la troupe du Pardonneur, peut-être décédé ou retiré ? Elle atteste en tout cas d'une activité théâtrale certaine dans ce quartier Saint-Vivien. Elle compte sept comédiens : Charles Boismare en est le directeur et s'associe à lui Guillaume Le Forestier, Jehan de Mailly, Lambert Hubert, Nicolas Roussel, Guillaume Levigneron et Jehan Cousin¹. Les comédiens s'engagent ensemble « pour jouer moralités, histoires, farces et autres jeux de sa récréation tant en la ville de Rouen que par les champs² ». Cependant, le retentissement de cette troupe semble avoir été bien moindre que celui de son prédécesseur.

En effet, on peut presque voir en Pierre Carpentier, dit Le Pardonneur, une espèce de *star* normande de la représentation. Ce statut peut lui être attribué *a posteriori* grâce à une mythologie du spectacle rouennais inventée par Gosselin, abondamment recommandée sans s'attaquer aux sources de l'érudit normand, par Julleville ou Lebègue. Gosselin voit en tout cas en 1556 une année faste qui ouvre la voie à la venue en Normandie, supposée demeurée inconquise sur ce terrain,

¹ Ibid., p.6-7, Acte de 1567. Ceux-ci ne sont par ailleurs pas tous des inconnus ou de pauvres hères au sein de la société rouennaise. Gosselin a en effet avancé que Boismare est le fils d'un négociant, tandis que Le Forestier et Cousin appartiennent à une famille d'imprimeurs — ce qui pourrait établir par ailleurs des liens entre le théâtre et son édition dans la ville. Toutefois rien ne vient accréditer cette allégation. Aucun libraire, imprimeur ou graveur de la ville, si l'on en croit la *Gallia typographica*, ne se nomme Cousin, et s'il existe bien un imprimeur libraire nommé Guillaume Le Forestier, il commence son activité à la mort de son père Jacques en 1512 ; il semble peu probable qu'il se lance dans la carrière dramatique cinquante-cinq ans plus tard. On ne connaît pas sa filiation, mais il est possible que le comédien cité ici soit son fils ou son petit-fils mais, surtout qu'il s'agisse d'un homonyme. Quant à Jehan de Mailly, si Gosselin affirme qu'il appartient à une famille de riches bourgeois, rien ne le confirme. Notons toutefois une homonymie intéressante : en 1611, l'hôtelier du « Heaulme », rue de la Truanderie à Paris, qui se porte garant pour Valleran le Conte qui réside chez lui, dans le bail de l'Hôtel de Bourgogne, se nomme aussi Jean de Mailly. (J.FRANSEN, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 34^e année, n°3 (1927), Paris, PUF, 1927, p.213-355, p.335).

² Gosselin, art.cit., p.6. Notons à la suite de Gosselin l'importance de l'amende à verser à ses compagnons par celui qui quitterait l'association : vingt écus d'or. En 1559, la troupe de Lecourt envisageait une sanction à hauteur de dix écus seulement (Idem, p.7). Ne peut-on voir dans cette inflation la rançon du succès de la troupe donc de celui du théâtre ?

aux comédiens professionnels horsains qui commencent alors d'après lui à venir chercher fortune et renommée dans la capitale normande¹.

Or deux points sont à soulever. Le premier est que le dimanche 3 mai de cette année 1556, le bureau des pauvres de Rouen demande l'interdiction des farceurs et bateleurs dans la ville :

Le 3 mai 1556, le bureau des pauvres ordonnait que « les thésauriers Cotton et Hallé se retireraient par devers le lieutenant général du bailli de Rouen, lui remontrer qu'il n'eût à donner congé aux joueurs de farce et bateleurs de jouer en la ville, si ce n'était en cas qu'ils jouassent quelques mystères saints et choses saintes, comme la Passion, l'Acte des Apôtres² »

Que nous apprend cette requête du Bureau des pauvres ? Que des joueurs de farces et bateleurs sillonnent la ville, d'une part, et d'autre part que leur registre n'est pas « saint ». S'ils ne jouent ni mystères ni « choses saintes », c'est bien que leur dénomination de farceurs semble justifiée. Mais aussi, il semble inconcevable qu'après cet arrêt, quel que soit le répertoire de la troupe du Pardonneur qui s'installe prétendument à Rouen au mois d'octobre 1556, une troupe horsaine ait pu demeurer dans la ville.

Alors que cette interdiction a cours, et c'est là notre second point, en ce mois d'octobre, Pierre Carpentier, dit Le Pardonneur, demande et obtient l'autorisation de jouer une moralité et *des farces*. Gosselin avait en son temps commenté l'arrivée de ce comédien horsain, pour montrer l'ouverture de la ville de Rouen. Michel Rousse a depuis prouvé que non seulement Carpentier est normand, mais que la majeure partie des membres de sa troupe est rouennaise. Plus encore, mettant à mal le mythe longtemps disputé de la mauvaise réputation et de la mise au ban des comédiens, il a prouvé que Carpentier est un paroissien exemplaire, chantre de son église et bon chrétien.

Revenons sur cette affaire dont, encore une fois, l'on n'aurait rien su si elle n'avait déclenché une contestation judiciaire — dont Gosselin a su inventer de nouveaux épisodes pour en faire une bataille. La troupe du Pardonneur, composée de Toussaint Langlois, Nicolas Le Conte, Jacques Langlois, Nicolas Transcart et Robert Hurel, ainsi que de trois enfants chantres, « tous demeurant en cette ville de Rouen³ », alors qu'elle joue une moralité de la *Vie de Job* au jeu de paume du Port-de-Salut, après en avoir obtenu l'autorisation par le bailli de Rouen et son lieutenant, est interrompue et interdite sur décision de deux huissiers de la Cour⁴. Cette interdiction se révèle sans objet, au premier abord : jouant une *Vie de Job*, les comédiens obéissent exactement à

¹ Gosselin, E.H., *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, Caignard, 1868, p.41-44.

² Archives départementales de la Seine-Maritime, Plumitif du bureau des pauvres, cité par Charles de Beaurepaire, dans son introduction à *Jacques Sireulde, Le Trésor immortel tiré de l'Écriture sainte*, publié avec une introduction par Ch. De Beaurepaire, Rouen, Léon Gy, Société des Bibliophiles normands, 1899, p.L.

³ Arrêt du 24 octobre 1556, cité par Rousse, « Une représentation théâtrale à Rouen en 1556 », in *European Medieval Dramaturgique*, vol.7 / 2003, p.87-115. Le même article figurait déjà *in extenso* dans sa thèse *Le Théâtre en France au Moyen âge, op.cit.*, volume II, *La représentation études et textes*, p.158-212, précédant son étude de la farce du *Pèlerinage de mariage* et reproduit ici en annexe, voir *Infra*, p.000

⁴ « À parfaire lesquels jeux ils auraient été empêchés par M^{es} Thomas Moisy et Robert Seheult, huissiers en la Cour, et défenses à eux faites de ne plus jouer » (Idem).

l'arrêt du parlement du mois de mai qui n'autorise que la représentation de « choses saintes ». Gosselin cependant romance alors l'histoire, imaginant que la troupe, suivie de son nombreux public, va demander séance tenante au parlement l'annulation de la décision des officiers de justice¹. Il n'en est rien².

Michel Rousse a en effet rétabli les points de cet arrêt, dont Gosselin avait fait un brillant montage pour pimenter l'affaire en la traduisant en trois épisodes judiciaires³ et un semblant d'émeute populaire, attestant l'engouement des Rouennais pour ce prétendu nouvel art qu'on lui proposait. De cet arrêt, que nous donnons en annexe⁴, quelques points sur lesquels Rousse avait déjà levé le voile, méritent notre attention. Il nous apprend en effet l'identité des comédiens composant la troupe du Pardonneur, ce qui permet de mettre en avant si ce n'est leur origine rouennaise, du moins, au moment de leur association, leur appartenance aux bourgeois de Rouen. On apprend aussi le titre des pièces jouées par cette troupe. Enfin, l'arrêt nous renseigne aussi sur les conditions matérielles du spectacle : son lieu et la question des dettes contractées par le Pardonneur pour monter ses pièces. Nous résumerons ici les découvertes de Michel Rousse et renvoyons pour le reste à son article, reproduit *in extenso* dans sa thèse. On nous pardonnera le procédé, qui nous permet de mettre en avant l'existence de cette troupe rouennaise, et donc de souligner, avant même les premiers textes tragiques que nous avons référencés et étudiés⁵, la présence à Rouen d'un théâtre professionnel, qui, s'il ne joue pas encore de tragédies — ou pas seulement, ou pas à cette occasion — utilise les mêmes lieux qui, partout en France, deviendront les premiers lieux des représentations théâtrales modernes, espaces clos où l'on pourra contrôler l'accès et faire payer les spectateurs, et donc prétendre vivre de son métier : les jeux de paume aménagés en salles de spectacle.

La troupe du Pardonneur se compose, nous l'avons vu, de

Pierre le Carpentier dit Pardonneur, Toussaint Langlois, Nicolas le Conte, Jacques Langlois, Nicolas Transcart et Robert Hurel, pour eux et trois petits enfants chantres, *tous demeurant en cette ville de Rouen*⁶

L'information est d'importance : il ne s'agit pas de horsains, vagabonds ou bohémiens qui au gré de leurs voyages sont arrivés dans la bonne ville de Rouen, mais de Rouennais y demeurant. Deux

¹ Louis Petit de Julleville avait repris cette information selon les allégations de Gosselin et Émile Picot avait fait de même, sans vérifier à la source l'exactitude des faits proposés par l'érudit normand (Louis Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen âge*, Paris, Cerf, 1885, p.342-343 ; PICOT, Émile, *Recueil général des sotties*, 3 vol., Paris, Firmin-Didot, SATF, 1912, vol.III, p.271-273, sur la farce du *Pèlerinage de Mariage*).

² Rousse a en effet montré par son étude des archives que Gosselin s'était laissé entraîner par son caractère d'historiographe passionné en imaginant cet épisode.

³ Il relate en effet l'existence d'une requête des comédiens suivis par leur public, d'un arrêt rendu séance tenante par le parlement de Normandie, et d'un nouvel arrêt le lendemain après examen des pièces par les censeurs désignés par l'arrêt précédent. Un seul arrêt existe que Michel Rousse rétablit dans son article précité.

⁴ Voir infra p.000.

⁵ La première tragédie normande, jouée et imprimée dans la province, est la *Lucrèce* de Nicolas Filleul, publiée dans *Les Théâtres de Gaillon à la Royne*, Rouen, Georges Loyselet, 1566. Voir l'étude de ce texte, infra, p.000.

⁶ Rousse, « Une représentation théâtrale à Rouen en 1556 », art.cit., p.88. Nous soulignons.

ans plus tard, une nouvelle requête est adressée par le même chef de troupe au parlement de Rouen pour obtenir l'autorisation de jouer « en chambre, aux jours de fête, moralités et farces¹ ». Un arrêt du 27 janvier 1558 leur refuse cette autorisation². Mais que deux requêtes soient adressées dans la même ville dans un si bref intervalle semble montrer la facilité avec laquelle le Pardonneur — nommé ainsi et plus par son patronyme dans le second arrêt — semble user avec aisance des procédés judiciaires normands, et comment son pseudonyme est désormais suffisant pour parler de lui.

Précisons qui sont ces hommes. Pierre Carpentier est responsable, au sein de la paroisse Saint-Vivien de Rouen, à laquelle il appartient, de l'entretien de la musique au cours du service, activité pour laquelle il reçoit des gages de 12 livres pour l'année du 16 avril 1555 au 8 avril 1556³, soit l'année précédant le premier arrêt du parlement de Rouen. On a vu qu'il est encore à Rouen en 1558. On l'y retrouve encore plus tard, après le sac de la ville lors du long siège de 1562⁴ : les comptes de la paroisse Saint-Vivien précisent en effet que l'année 1563, Robert Jean et Pierre Pardonneur sont indemnisés de 16 livres tournois 6 sols pour avoir racheté à des soldats pilliers « XII cahiers et demi écrits et notés pour dire les matines au jour de dimanche à raison de XXIII sols pour chacun cahier⁵ ». Le Pardonneur est donc encore à Rouen après le sac de la ville — un étranger ne l'aurait-il pas quittée ? — assez impliqué dans la vie religieuse pour racheter un bien de l'Église afin de le restituer — contre argent, certes — et assez connu sous son pseudonyme pour que, six ans après le premier arrêt, quatre ans après le second, il soit devenu dans les registres « Pierre Pardonneur⁶ ».

En outre, le personnage jouit dans le milieu artistique normand d'une réputation suffisante pour se voir cité dans le texte d'une farce normande, celle du *Bateleur*. Nous reprenons ici une information due à Rousse. Dans cette farce, le Bateleur et son Valet font commerce des effigies des comédiens et badins célèbres. Ils citent d'abord les morts, puis parlent de ceux qui sont encore en vie :

[les badins morts] attendent *nolle velle*,
 Pour chanter en leur parc d'honneur,
 Un surnommé Le Pardonneur,
 Un Toupinet ou un Coquin⁷.

Le même texte cite parmi les badins toujours en vie Martainville, sur qui nous reviendrons plus loin, et le badin « de Sotteville¹ ». Il semble donc évident que des comédiens, dont la réputation a

¹ Idem, p.91.

² Voir annexe, p.000.

³ Ibid., p.92.

⁴ Voir infra, historiographie, p.000.

⁵ Archives de la Seine-Maritime, série G, registres 7754 et 7755, cités par Rousse, art.cit., p.92.

⁶ On peut toutefois émettre l'hypothèse que dans cette même paroisse aient vécu dans les mêmes années et aient tenu les mêmes charges un Pierre Carpentier et un Pierre Pardonneur...

⁷ La farce du *Bateleur*, in *Six farces normandes*, éd. Par Emmanuel Philipot, Rennes, Plihon, 1939, p.61, v.186-189.

pu s'établir grâce à leurs succès dans le registre comique, sont originaires de Rouen et sa région, où s'y sont faits connaître plus particulièrement.

Ce « surnommé Le Pardonneur » n'est donc pas un inconnu dans le monde du théâtre normand de même qu'il n'est pas un acteur isolé. Il jouit d'une notoriété qui lui permet de figurer parmi les badins de son époque². Plus encore, son pseudonyme nous renseigne sans doute sur le répertoire de sa troupe. Il est possible qu'il le tienne en effet du succès qu'il avait connu en jouant l'un des trois personnages de la farce d'un *Pardonneur d'un triacleur et d'une tavernière*³, dans laquelle un Pardonneur, « pseudo-moine qui vendait de pseudo-reliques et de pseudo-indulgences⁴ » se dispute avec un vendeur de thériaque pour attirer les chalands avec leurs miraculeux produits, jusqu'à ce que ce dernier lui propose pour ne nuire au commerce ni de l'un, ni de l'autre, d'aller à la taverne où finalement leurs escroqueries sont découvertes. Que le texte ait été créé — l'on peut en douter — pour lui ou par lui, Le Pardonneur a vraisemblablement joué cette farce normande à Rouen, et peut-être ailleurs en Normandie.

Par ailleurs, pour conforter encore le soupçon que cette troupe est bien rouennaise et non horsaine, l'on peut citer le pseudonyme d'un acteur de la troupe de 1558, Nicollas Michel, dit Martainville.

Vue par la Cour la requête à elle présentée de la part de Pierre le Pardonneur, Nicollas Michel dit Martainville, Nicollas Coquevent dit le Boursier, Jacques Caillart et leurs compagnons, narrative que de tout temps il a été accoutumé en cette ville de Rouen de jouer moralités et farces pour la récréation du peuple et habitants d'icelle⁵

Martainville est l'un des quatre quartiers de Rouen, où se situe par ailleurs la paroisse Saint-Vivien. Cité par Jacques Grévin et par Noël du Fail, le badin Martainville semble connu dans cette fin du XVI^e siècle comme l'un des plus célèbres de sa profession. Si Noël du Fail souligne l'originalité de ce badin qui jouait sans masque ni farine, Grévin le cite pour dénigrer la farce et les farceurs :

Comme j'ai vu à l'issue des farces de ce gentil, docte et facétieux badin, sans béguin, masque, ni farine, Martainville de Rouen, soit qu'en même chambre il eût si dextrement contrefait messire Maurice disant son bréviaire au fin matin, cependant faisant l'amour aux chambrières qui allaient au puits tirer de l'eau, ou le couturier qui fit une cape au gentilhomme d'un drap invisible, fors à ceux qui étaient fils de putain ; ou bien qu'il jouât ayant un couvre-chef de femme sur sa tête, et le devant ou tablier attaché à ses grandes et amples chausses à la Suisse, avec sa longue et grosse barbe noire, une jeune garce allant

¹ Idem, p.62.

² En revanche, nous n'affirmons pas, comme Rousse (art.cit., p.92) que Le Pardonneur est âgé au moment de l'écriture de la farce du *Bateleur*, « puisqu'il est attendu au paradis ».

³ *Farce nouvelle tresbonne et fort ioyeuse à troys personnages dun Pardonneur dun triacleur : et dune taverniere. C'est assavoir Le triacleur. Le pdonneur Et la taverniere*, Paris, Nicolas Chrestien, s.d. Notre édition de référence est celle de Viollet le Duc, *Ancien théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, tome II, Paris, A.Jannet, 1854.

⁴ Rousse, art.cit., p.92.

⁵ Nous reproduisons l'intégralité de cet arrêt du 27 janvier 1558 en annexe, p.000.

à l'eau, interrogeant sa compagne nouvellement mariée sur les points et articles de la première nuit de ses noces¹.

Que pourrons-nous donc inventer
Afin de chacun contenter ?
Quoi ? le badinage inutile
Par qui quelquefois Martainville
Se fit écouter de son temps² ?

Le Pardonneur, directeur de la troupe, et Martainville sont donc deux célébrités en leur temps, connues sans doute à travers la Normandie mais aussi le royaume. Et ils sont manifestement normands et, plus encore, rouennais³.

Quant au répertoire de cette troupe, Rousse a établi que quelques textes sont connus, dont, notamment, la farce intitulée dans l'arrêt du parlement du *Retour de mariage* et une *Vie de Job*. La farce du *Retour de mariage* qui est peut-être *Le Pèlerinage de mariage à cinq personnages*⁴ se voit interdite en raison de son sujet : le Viel pèlerin qui en revient déclare en effet l'inutilité de la chose et la pièce critique tour à tour les maris et femmes à mauvais caractère. Quant à *La Vie de Job*, il s'agit sans doute d'un passage inclus au *Mistère du Viel Testament*, intégré au texte initial après sa composition. Sujet religieux tiré de la Bible, la moralité trouve sans doute sa place dans le cadre de ces représentations quand le sujet licencieux de la farce la fait interdire. D'autres farces sont jouées, dont on ne connaît pas les titres.

L'arrêt nous apprend aussi les modalités d'exercice de la profession de comédien. Du point de vue de la publicité des représentations, il rappelle l'interdiction, plusieurs fois renouvelée⁵ — signe flagrant de son inefficacité — de sonner le tambourin pour amener le public. Mais ce sont surtout les costumes et accessoires qui sont le plus visés dans la requête du Pardonneur. La troupe a vraisemblablement pu faire confectionner ceux-ci avec une avance sur recettes. Interdits de jouer, ils ne peuvent honorer les dettes, et c'est semble-t-il ce point précis qui motive la cour à leur permettre de reprendre les représentations. L'arrêt, outre les informations quant à l'origine des membres de la troupe nous informe donc aussi sur point précieux quant à l'organisation d'un spectacle professionnel, à Rouen, au milieu du XVI^e siècle : si une troupe, peut-être nouvellement formée, ne possède rien, on semble lui permettre d'emprunter, ce qui peut signifier que la ville est

¹ DU FAIL, Noël, *Contes et discours d'Eutrapel*, in *Œuvres facétieuses*, éd. J. Assérat, Paris, Daffis, 1874, 2 vol., vol. II, p.208-209.

² GRÉVIN, Jacques, « Avant-jeu » de *La Trésorière* [1559], in *Théâtre complet et poésies choisies de Jacques Grévin*, avec notice et notes par Lucien Pinvert, Paris, Garnier Frères, 1922, p.52.

³ Quant à l'origine sociale des autres comédiens nommés dans les arrêts, nous renvoyons à l'article de Michel Rousse qui établit qu'ils appartiennent aux meilleurs milieux de la bourgeoisie rouennaise (art.cit., p.92-94), et certains sont mêmes des poètes reconnus dans la ville qui ont eu les honneurs des concours palinodiques.

⁴ *Le Pèlerinage de mariage farce a. V. personnages c'est a sçavoir : Le Pelerin, les trois Pelerines Et le jeune Pelerin*, contenue dans me recueil de La Vallière (f.86v et suivants) dont une édition moderne parue chez Techener (Paris, 1887) est disponible aujourd'hui.

⁵ À partir de 1523, c'est-à-dire depuis le commencement de la réforme en Normandie, et jusqu'au milieu du XVII^e siècle, le Parlement rend plus de trente arrêts pour « défendre de sonner le tambourin ou autre instrument faisant bruit » (Gosselin, *Recherches sur le théâtre*, op.cit., p.969).

habituée aux spectacles de ce type et que le public assistant aux représentations est suffisant pour permettre aux comédiens de rembourser leur dette après la recette.

B. Comédiens normands : Gaultier-Garguille et Gros-Guillaume

Il aurait été incomplet de ne pas aborder ici les cas des deux bateleurs de l'Hôtel de Bourgogne, connus dans la farce sous les noms de Gaultier-Garguille et Gros-Guillaume et dans la tragédie sous ceux de La Fleur et Fléchelles. Tous deux sont normands. Nés dans le dernier quart du XVI^e siècle, la date de leur arrivée à Paris n'est pas précise, mais l'on peut soupçonner qu'ils apprirent leur métier en Normandie et y trouvèrent des modèles à exploiter. Ni l'un ni l'autre pourtant n'est de Rouen. Le premier est de Caen, le second de Flers. Mais Gaultier-Garguille se révèle, dans une de ses compositions, avec son compère, une des exceptions qui confirme ce que nous avons tenté de révéler dans les pages précédentes : la professionnalisation des comédiens en Normandie n'est pas un fait ponctuel et isolé.

Alors que Gaultier-Garguille est déjà mort, son ombre apparaît, dans *le Songe arrivé à un Homme d'importance sur les Affaires de ce temps*, à son compère Guillaume et lui dit :

Tu sauras que la Normandie m'enfanta [...] Encore que le vieux proverbe dit que de ce pays il n'en vient point de meneurs d'ours ni de bateleurs, il est très vrai pourtant que j'en suis venu aussi bien que toi¹.

Nés, pour le premier, dans les années 1570 et le second vers 1554, il semble peu probable que leur carrière dramatique ait débuté seulement au commencement du XVII^e siècle, alors qu'ils touchaient déjà l'âge canonique. Ils ont donc dû travailler en Normandie avant de se rapprocher de Valleran, peut-être au cours d'un voyage de ce dernier dans la province — ou d'une rencontre fortuite dans une autre région.

Gaultier-Garguille est de retour à Rouen avec Montdory entre 1623 et 1630, et plus vraisemblablement en 1628, date à laquelle il est communément admis que Corneille confia le texte de *Mélite* au directeur de la troupe. Mais entre 1628 et 1643, date du premier voyage du futur Molière en Normandie, rien n'atteste positivement la présence de comédiens d'une troupe parisienne dans la capitale normande. En revanche, Thomassin², auteur des *Regrets facétieux*³, dédiés à Gaultier-

¹ *Le Songe arrivé à un homme d'importance sur les Affaires de ce temps*, in *Chansons de Gaultier-Garguille. Nouvelle édition suivie des pièces relatives à ce farceur* avec Introduction et Notes par Édouard Fournier, Paris, P. Janet, 1858, p.193.

² Émile Magne note à propos de cet acteur dont on sait fort peu de choses qu'il est un « bateleur [...] arracheur de dents [...], expert à « débagouler » le prologue exhilarant dont les badauds « gueule bée », reçoivent l'aspersion pimentée, reconnaissant en [Gaultier Garguille] un maître, lui dédiera le mince recueil de ses bavardages » (MAGNE, Émile, *Gaultier-Garguille Comédien de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Société des éditions Louis-Michaud, s.d. [1911], p.14).

³ *Regrets facétieux et plaisantes harangues funèbres du sieur Thomassin sur la mort de divers animaux, avec plusieurs chansons joviales et comiques. Le tout dédié au sieur Gaultier Garguille*, Rouen, Denis Ferrand, 1632, 2 vol.

Garguille, est comédien à Rouen à cette époque, mais, encore une fois et malheureusement, on ne sait rien du répertoire de cet acteur.

Toujours est-il que la profession de comédiens ne semble plus, à la lecture de ces quelques faits, aussi exceptionnelle que l'affirmait Gosselin. Une nouvelle génération d'acteurs issus de la Normandie a même pu connaître la consécration dans la capitale du royaume et au travers des voyages de la troupe de Valleran. C'est d'ailleurs à celle-ci que l'on doit un autre indice fort intéressant, non plus du déplacement des troupes, mais de celui des textes théâtraux.

3. Deux anecdotes dramatiques

A. *Axiane* chez Valleran le Conte

Selon une supplique qu'elle adresse au conseil de la ville de Strasbourg en avril 1593, la troupe de Valleran le Conte avait joué à Rouen, mais aussi à Langres (ou Angers) et Metz des comédies, notamment de Jodelle, tragédies et pièces bibliques¹. On peut remarquer que cette compagnie choisit dans sa requête de citer la capitale de la Normandie parmi les plus célèbres des villes où elle a eu l'honneur de jouer.

On trouve à son répertoire en 1607 une tragédie anonyme d'*Axiane* qui sera imprimée en 1613 seulement à Rouen, chez Loys Costé le Jeune. Desprez a en effet découvert que Drummond of Hawthornden, fondateur de la Bibliothèque nationale écossaise, a assisté en 1607, alors qu'il est étudiant en droit à l'université de Bourges, à plusieurs semaines de représentations dramatiques et en a consigné quelques détails dans son journal, conservé par l'institution qu'il a créée. Ainsi, il note que la troupe de Valleran le Conte joue à cette occasion, pendant une dizaine de jours, neuf pièces, parmi lesquelles des tragédies, des pastorales et des tragi-comédies et neuf farces². Au nombre des tragédies jouées alors, on compte une *Axiane*, dont Drummond fournit un bref résumé. Or l'intrigue exposée semble bien être la même que celle de la pièce imprimée en Normandie.

Ici nous devons nous contenter de suppositions. *Axiane* est-elle le fruit d'un poète normand, que Valleran se serait approprié au cours de ses pérégrinations, ou celui d'un poète horsain

¹ Michaël Desprez, dans sa thèse *Les Premiers professionnels ou du comédien à l'acteur*, *op.cit.*, p.636-638, cite la requête de la troupe qui précise être passée par Rouen. Avant lui, Elizabeth Mentzel dans son ouvrage *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M., von ihren Anfängen bis zur Eröffnung des städtisches Komödienhauses [...]*, Frankfurt a. M., Völcker, 1882, citait cette requête : « in gnatten vergönstigen, seine biblische comedias une tragödias alhie noch agiren zu dörfne [...] Im Rouen, Strassbourg, D'Angres, Mess [Metz] biblische comedias une tragödias auch... von Schodällen [Jodelle] agiret », « [que la cour] lui fasse la grâce de pouvoir encore représenter ici ses comédies et ses tragédies bibliques [...] déjà jouées à Rouen, Strasbourg, Langres [ou Angers ?], Metz, ainsi que [des pièces] de Jodelle » (traduction par J.Fransen dans son article « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 34^e année, n°3 (1927), Paris, PUF, 1927, p.213-355, p.322).

² Drummond fait aussi état de représentations d'une troupe de *commedia dell'arte* ainsi que de représentations jésuites. (Desprez, *op.cit.*, p.855)

— Hardy ou tout autre — qui aurait appartenu à la troupe mais qu'un imprimeur rouennais plus ou moins indélicat aurait acheté ou copié afin d'en tirer profit par son travail d'édition ? Une chose est sûre : les textes voyagent et *Axiane* en est la preuve. Et cette mobilité des textes traduit deux points : que le répertoire se constitue par le choix des comédiens qui prennent la décision de jouer une pièce, ce qui semble évident. C'est donc par l'entremise de comédiens qui l'ont vu représentée, ou qui l'ont eux-mêmes représentée, et qui l'ont emportée pour la jouer ailleurs qu'une pièce demeure et, accessoirement, est imprimée puis conservée. L'autre point est une manifestation des goûts des publics et des troupes pour un registre particulier. Dans *Axiane*, l'on assiste à la rébellion d'une fille contre l'autorité paternelle qui veut lui voir épouser un étranger pour raison politique. On observe un double empoisonnement et un suicide, réalisés sur scène. Que le texte ait voyagé nous indique que ces types d'œuvre et de sujet correspondent aux attentes des publics à travers l'Europe, si l'on en doutait, et au registre de prédilection des troupes professionnelles¹.

B. Payer pour jouer ? Du parisianisme *a posteriori*

Tallemant des Réaux raconte que l'auteur normand Boisrobert assista alors qu'il était à Rouen à un épisode assez comique et révélateur du goût du théâtre, supposé mauvais, ou archaïque, dans la capitale normande :

Il [Boisrobert] raconte que de ce temps-là on s'avisa de jouer dans un quartier de Rouen une tragédie de *la Mort d'Abel*. Une femme vint prier que son fils en fût, et qu'elle fournirait ce qu'on voudrait. Tous les personnages étaient donnés, cependant les offres étaient grandes ; on s'avisa de lui donner le personnage du sang d'Abel. On le mit dans un portemanteau de satin rouge cramoisi, on le roulait de derrière le théâtre, et il criait : *Vengeance, vengeance*².

Boisrobert naît en 1592 et quitte Rouen pour Paris en 1622. On peut faire confiance à ses souvenirs de trentenaire. L'épisode qu'il a raconté à Tallemant a pu prendre place dans la période la plus féconde de la tragédie normande³. Plus encore, il semble que la pièce alors citée est celle de Tho-

¹ La révolte filiale semble être un des sujets de réflexion des auteurs européens de l'époque étudiée. Si en Normandie on la retrouve dans cette pièce, on la voit encore dans *Les Amours de Dalméon et de Flore* que nous étudierons plus loin. Mais l'Angleterre élisabéthaine et notamment l'œuvre shakespearienne en font aussi un bon usage, de *Roméo et Juliette*, dont une version abordée plus haut est jouée à Neufchâtel-en-Bray, ou encore, dans un autre registre bien entendu, *Le Songe d'une nuit d'été*.

² *Les Historiettes de Tallemant des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle, publiés sur le manuscrit inédit et autographe ; avec des éclaircissements et des notes, par Messieurs Monmerque, de Chateaugiron et Taschereau*, tome second, Paris, Alphonse Levasseur, 1834, p.146.

³ L'éditeur moderne de la pièce reprend cette anecdote, sans grande précision : « J'ai lu quelque part que le sang d'Abel, dans un ancien *Mystère* [*Le Vieil testament*, le personnage s'appelle alors « La Voix du sang »], était représenté par un personnage caché sous un grand manteau rouge, dont il élargissait les plis, pour représenter les flots du sang répandu par Abel ; puis se redressant soudain comme un spectre, il agitait cette pourpre sanglante et disparaissait en criant : Vengeance !... Ce détail s'applique parfaitement à la Tragédie de Thomas Le Coq. Elle aurait donc été représentée, et certes les *Euménides* d'Eschyle ne devaient pas produire plus d'épouvante que cette apparition terrible, rendue plus saisissante encore par sa rapidité. » *Tragédie de Thomas Le Coq. L'Odieux et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn reproduction de l'édition de 1580*, précédée d'une introduction par Prosper Blanchemain, Rouen, Imprimerie de Henry Boissel, Société des bibliophiles normands, 1879, Introduction, p.XI. La pièce fut sans doute jouée en son temps lors de la foire de Guibray, à Falaise.

mas Lecoq, la *Tragedie representant l'odieus et sanglant meurtre commis par le maudit Cain, à l'encontre de son frere Abel, extraicte du 4. chap. de Genese*, parue à Paris chez Nicolas Bonfons et datée d'approximativement 1575¹. Thomas Le Coq était « prier-curé de la Sainte-Trinité de Falaise, et de Notre-Dame de Guibray en Normandie, etc.² ». On peut supposer que son texte fut joué en son temps en Normandie, sans doute à Falaise où il résidait, peut-être même dans la cadre de la foire de Guibray. Mais il n'avait probablement pas choisi de faire imprimer son texte en dehors de la Normandie. Souhaitait-il même lui faire connaître les honneurs d'une édition ? C'est après sa mort en effet qu'a lieu l'impression du texte. Mais c'est bien dans celui-ci que l'on trouve le fameux cri du Sang d'Abel : « Vengeance, vengeance vengeance³ ».

Or le texte du XVI^e siècle comporte déjà ce personnage allégorique et cette réplique. Ainsi, si le commentaire de Boisrobert est moqueur, si Tallemant le reprend avec tant de gourmandise, il montre bien le changement d'esthétique intervenu entre la pièce de Lecoq et l'époque de ces auteurs provinciaux de naissance et parisiens par goût et par intérêt. Mais plus encore, il nous informe sur une particularité du répertoire normand. Malgré la mort de son auteur plusieurs décennies avant l'épisode raconté, le texte est encore joué en Normandie, et non à Falaise ou dans un village reculé, mais bien dans sa capitale. Ce qui traduit sans doute l'existence ou la conscience d'un répertoire, si ce n'est un répertoire normand, et qui renseigne sur les habitudes des acteurs, professionnels ou amateurs, qui le jouent : on n'hésite pas à réutiliser les œuvres qui ont, manifestement — puisqu'ici *Cain* est imprimé et rejoué — connu un certain succès.

¹ Nous n'étudierons pas ce texte dans notre corpus. Nous aurions sans doute pu, dans la mesure où la biographie de Lecoq et le témoignage de Boisrobert semblent établir que le texte fut joué en Normandie et notamment à Rouen. Son impression parisienne l'exclut arbitrairement de notre corpus. Cependant le texte a bénéficié récemment d'une étude par Corinne Meyniel dans sa thèse *De la Cène à la scène, op.cit.*, p.202-211.

² Blanchemain, « introduction » à la *Tragédie de Thomas Le Coq, op.cit.*, p.I.

³ Thomas Lecoq, *Tragedie representant l'odieus et sanglant meurtre commis par le maudit Cain, à l'encontre de son frere Abel. extraicte du 4. chapitre. de Genese*, A Paris, par Nicolas Bonfons rue neuve nostre Dame, à l'enseigne S. Nicolas, f°35.

Malgré notre promesse de ne pas trop nous attacher aux anecdotes, c'est bien par l'erreur, l'échec, l'événement extérieur apparemment anodin que nous sont parvenues les indications les plus certaines de la vie dramatique normande depuis sa « naissance ». Querelles d'intendance, procès en réparation, interdictions... il est certain que c'est à travers ces points encore imprécis que l'on pourra le mieux aborder, voire connaître, l'Histoire du théâtre en Normandie, de sa naissance jusqu'au XVII^e siècle, période où foisonneront les textes imprimés à Caen et surtout à Rouen par des auteurs horsains ou normands. La compilation de ces échos dont la recherche systématique reste à entreprendre, d'autant plus difficile à rassembler dans la mesure où, étrangement, les faits les plus récents sont les moins documentés, permet de voir se mettre au jour l'importance de manifestations théâtrales qui affleurent et qui, à partir du XVI^e siècle, semblent, majoritairement, professionnelles.

Plus encore, la concordance chronologique des faits quand, à la même époque, dans la même région et plus encore dans la même ville, coexistent des pratiques professionnelles et profanes, religieuses et amateurs, établit un point que Corinne Meyniel avait déjà souligné : il faut en finir avec le mythe de la rupture¹. Le développement de la tragédie n'empêche pas, même dans une ville aussi représentative du nouveau genre que Rouen, que d'autres formes « anciennes » perdurent. Les Conards continueront à parader dans la ville au moment où seront imprimées — et donc sans doute jouées — des tragédies modernes et, dans le même temps, on verra encore représenter des formes dites médiévales, comme le mystère ou plus souvent la moralité.

Si rien ne vient établir pour l'instant l'originalité de la Normandie, car une entreprise de recherche systématique des histoires du théâtre provincial — qui serait plutôt une historiographie du théâtre en France à travers des rapports anecdotiques — demeure à faire, les points que nous venons de rappeler prouvent qu'il existe une vie dramatique en province. La Normandie, dès lors, constitue, en raison des nombreux témoignages dont nous bénéficions encore — et des archives qui restent sans doute à collecter et à compiler, à retranscrire et à analyser —, un observatoire privilégié de cette vie dramatique foisonnante et qui ne se résume certes pas à une rupture entre genres anciens et modernes, entre théâtre religieux prétendument arrêté et nouvelles formes prétendument surgies du néant. L'émergence d'une modernité n'exclut pas la continuité de genres précédents, elle s'en inspire, y prend source et s'en abreuve.

¹ « Ainsi, sur la naissance de la tragédie en France et son articulation avec les pratiques médiévales, on peut lire deux visions des choses. La première c'est que ce passage n'existe pas parce qu'il est une rupture brutale. Dans son article « Du mystère à la tragédie », Raymond Lebègue commence par réaffirmer ce constat souvent établi par les chercheurs : « Le dépouillement de l'énorme corpus des mystères imprimés et manuscrits aboutit à des conclusions quasi négatives. Entre eux et nos premières tragédies en français, il y a un abîme. » [Raymond Lebègue, « Du mystère à la tragédie », in *Tradition et originalité dans la création littéraire*, Mélanges à la mémoire de Franco Simone, Slatkine, Genève, 1983, p103-109] La deuxième, c'est que cette première affirmation n'a pas de sens et que de telles ruptures ne sauraient exister dans l'histoire littéraire. Ainsi l'affirme Madeleine Lazard : « L'apparition des genres nouveaux n'entraîne pas une rupture radicale avec le théâtre traditionnel. Il n'y a pas de coupure entre la tragédie et les anciennes formes dramatiques. [...] En dépit des proclamations tapageuses des jeunes auteurs, la rupture avec les genres médiévaux n'exclut pas une certaine continuité dans la tradition théâtrale. » [Lazard, Madeleine, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, P.U.F, 1980, page 8] » (Meyniel, Corinne, *De la cène à la scène*, op.cit., p.5)

L'occupation d'un lieu pour y installer ponctuellement ou définitivement un théâtre, qui est, semble-t-il, la pratique favorisée par les troupes professionnelles dès la fin du XVI^e siècle, notamment, pour ne citer que la salle de spectacle la plus connue, l'Hôtel de Bourgogne, est l'héritière directe de l'établissement ponctuel au sein du lieu de culte et de ses dépendances — église, cimetière, aître, salle ou cour d'un couvent — ou du plus grand espace de la ville à même d'accueillir un nombreux public — place du marché, lieu vierge au-delà des remparts. Mais à l'espace orné, référentiel et de communion que constitue le lieu de culte, si la méthode d'appropriation de la scénographie architecturale est identique, on doit opposer les sites investis par les comédiens professionnels qui joueront du théâtre en Normandie : il s'agit, vraisemblablement, des jeux de paume, tous construits à des proportions identiques, permettant l'installation d'un échafaud sur lequel sera disposé un décor métonymique — nous y reviendrons — et dont l'intérêt est de prendre place dans un endroit dédié au divertissement.

S'y déploieront des décors hérités des pratiques des hourdements médiévaux et de l'investissement des lieux urbains : le dais, le rideau, la toile peinte, mais aussi l'échafaud, jouant sur l'horizontalité et la verticalité de scènes montrées ou masquées à dessein, perpétuant un système référentiel de la décoration et de scénographie jouant sur les habitudes de spectateurs des Normands qui ont assisté, à travers les décennies, aux spectacles que nous venons de commenter.

PRÉCISIONS SUR LE TRAITEMENT DU CORPUS

Pour cette étude de la scénographie de la représentation tragique normande de la fin du XVI^e et du commencement du XVII^e siècle, nous avons pris connaissance de toutes les tragédies que nous avons répertoriées, publiées à Rouen ou Caen, dans l'intégralité de la période d'étude. Cependant, il a fallu nous rendre parfois à l'évidence que certaines œuvres ne font aucune allusion à un jeu de scène ou à un décor, ou que ces allusions sont si infimes ou si répétitives qu'il nous a semblé fastidieux d'en traiter systématiquement. La répétition toutefois avait ceci d'intéressant qu'elle ouvrait la perspective d'une organisation de la scène rouennaise ou caennaise d'une habitude des auteurs et des comédiens, profitant de la connivence des publics. Malgré cela, pour privilégier le caractère synthétique de ce travail et pour épargner notre lecteur nous n'avons pas systématiquement traité les quarante-cinq tragédies du corpus avec le même soin.

Sans nous interdire de citer ou d'évoquer dans la suite de ce mémoire l'intégralité des indices textuels ou historiographiques des œuvres, nous avons choisi de ne pas analyser toutes les tragédies avec le même souci d'exhaustivité. Un certain déséquilibre pourra dès lors transparaître de ce travail. En effet, l'étude intégrale du recueil des *Théâtres de Gaillon à la reine* nous sera nécessaire pour indiquer l'importance de la scénographie dans le théâtre normand de facture moderne et de son inscription dans un lieu précis pour les œuvres de ce premier recueil paru en Normandie. Le château archiépiscopal de Gaillon se trouve être le seul lieu de représentation absolument connu de notre corpus et les pièces de Nicolas Filleul n'auraient pu être jouées dans un autre lieu, devant un autre public, ni à un autre moment qu'en ces jours de septembre 1566. L'ouvrage est aussi la première publication dramatique moderne en Normandie.

En revanche, nous ne traiterons de certaines tragédies de notre corpus que dans les paragraphes qui suivent, ou bien au détour d'un thème qu'il nous semblait nécessaire d'aborder dans le reste de l'étude. Parmi ces textes laissés de côté on trouve quatre traductions : l'une d'une œuvre en langue grecque, la *Tragopodagra* de Lucien, traduite par le sieur de Blambeausault et parue en 1605 sous le titre de *La Goutte*, les trois autres d'œuvres dramatiques en latin : une tragédie d'*Octavie femme de l'empereur Néron*, parue en 1599, tirée exactement de l'*Octavia* du pseudo-Sénèque, et *Jephté ou le vœu* et *Baptiste ou la calomnie* traduite de Buchanan par Pierre Brinon de Beaumartin. Dans la mesure où elles constituent, selon leurs précédents commentateurs, des traductions extrêmement fidèles des œuvres originales, il nous a semblé inutile de les étudier ici. Par ailleurs il aurait fallu aussi faire œuvre de comparatiste, ce qui n'est pas notre objet.

Nous laissons de côté cinq autres œuvres du corpus normand. Il nous a en effet semblé superflu d'étudier les deux tragédies de *Sophonisbe* de Montchrestien (1596) et de Montreux

(1601). La première a déjà longuement été commentée par Ludwig Fries qui en a publié les trois différentes versions¹. Émile Faguet², même si ses conclusions ne nous satisfont pas toujours, a pu établir l'implication scénographique de la première version, dont Montchrestien évoque lui-même la représentation³, pour la comparer aux versions suivantes de la pièce et conclure, de manière assez convaincante, que les entrées et sorties des personnages n'évoquent aucun lieu particulier et semblent plaider pour un lieu sans mansions distinctes.

En 1596, Hiempsal observe Massinisse se désespérant avant de l'accoster. Ils entrent ensuite dans la « tente » du roi, où Massinisse remet hors scène à Hiempsal le poison destiné à Sophonisbe :

Allons donc en ma tente.
Hà ! faut-il que si tôt de mon bien je m'absente.
Faut-il, hélas ! faut-il qu'un si cruel trépas
Envoie en son mi-jour Sophonisbe là-bas⁴ !

Immédiatement après cette sortie des deux personnages, Sophonisbe est en scène, sans intermède, évoquant l'espérance de voir son sort s'arranger par l'intervention de Massinisse, mêlée à la crainte de devoir défilier à Rome en butin. Il est difficile de convenir que c'est devant la tente de Massinisse. Sophonisbe est bientôt rejointe par Hiempsal qui lui remet le présent fatal. Il semble plus évident dans le déroulement de cette action que Massinisse sorte de scène à ce moment-là, immédiatement relayé sur l'échafaud par Sophonisbe. Montchrestien ne semble en tout cas pas prendre la peine de créer deux plateaux simultanés sur lesquels on peut voir se désoler chacun des époux de son côté. Nous verrons dans le cadre de l'étude d'*Aman* du même auteur⁵ qu'il ne fait pas de ce système de relais, plutôt que de juxtaposition, une habitude.

Cette théorie du plateau unique sans distinction de lieu peut être appuyée par les versions suivantes de la pièce sous le titre *La Carthaginoise ou la liberté*. La même scène de l'acte V représentant la sortie de Massinisse puis l'entrée de Sophonisbe est coupée : le terme « tente » disparaît du texte dès 1601. En 1604, Montchrestien intercale, entre la sortie des deux personnages masculins et l'entrée en scène de Sophonisbe avec sa nourrice, un chœur, chargé de faire la transition entre les deux actions et, éventuellement, les deux lieux indistincts dans lesquels elle se produit.

¹ La pièce, parue une première sous le titre de *Sophonisbe* à Caen en 1596, reparaît en 1601 puis en 1604, les deux fois remaniée, sous le titre de *La Carthaginoise ou la liberté*. Ludwig FRIES en a proposé une étude comparative fournissant les textes des trois œuvres enchevêtrés afin de souligner les modifications apportées par l'auteur entre chaque publication, sous le titre : « Montchrestien's 'Sophonisbe', Paralleldruck der drei davon erschienenen Bearbeitungen », in *Ausgaben und Abhandlungen aus dem gebiete des Romanischen Philologie*, Marburg, Elwertische Verlagsbuchhandlung, 1889, n°LXXXV. Cette édition sera notre édition de référence pour cette œuvre.

² FAGUET, Émile, « Les Trois éditions de la 'Sophonisbe' de Montchrestien et la question de la mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 1905, 12^e année, p.508-516.

³ Dans sa dédicace à Madame de la Vêrune, Montchrestien indique en effet : « Il vous plut prendre la peine d'assister à la représentation de cette Tragédie, vous la prendrez encore, s'il vous plaît, de la lire ». Cité d'après Rigal, op.cit., p.515.

⁴ Montchrestien, *Sophonisbe* (1596), acte V, p.152, v.2114-2117.

⁵ Voir infra, p.000.

Cette confusion des aires de jeux en une seule qui transparaît de la tragédie de Montchrestien dans toutes ses versions, dont nous n'évoquons ici qu'un seul indice probant, nous a conduite à en écarter l'analyse dramaturgique.

Exploitant cinq ans après Montchrestien le même sujet tiré de Plutarque, Nicolas de Montreux n'indique dans son œuvre aucune scénographie particulière. Si les entrées et les sorties des personnages semblent clairement lisibles, le décor dans lequel elles se produisent — camp de Scipion, palais de Sophonisbe, camp des Romains ? — demeure totalement indifférencié. Plutôt que de nous perdre dans des conjectures difficilement prouvables, nous avons préféré laisser ce texte de côté. L'acte I en lui-même pose la difficile question du lieu où l'on est : si Scipion se réjouit de la victoire de Rome dans un premier mouvement, en se félicitant des revers positifs de la Fortune, il est suivi en scène par Siphax qui de son côté évoque ces retournements du sort dont il éprouve, en tant que vaincu, le caractère négatif. Mais rien ne vient préciser si les deux entreparleurs se succèdent sur scène ou se trouvent sur deux mansions distinctes. La suite de l'acte est, semble-t-il, peut-être plus limpide : Scipion rejoint Siphax. Il semble donc que nous soyons dans deux endroits distincts d'un même lieu, dans le camp des Romains. Après un dialogue où Lélius reproche à Siphax de vouloir se déresponsabiliser de toute faute dans son attaque contre Rome, puisque

Si l'on peut quelquefois le forfait excuser
Par la conseil d'autrui qui nous peut abuser,
Le mien est excusable, et d'autrui la malice
Et non mon franc vouloir a fait naître le vice¹.

Lélius lui proteste que

« Ceux qui pour commander les puissants dieux ont faits,
« Par le péché d'autrui n'excusent leurs forfaits,
« Car pour régir autrui sous leur sage prudence
« Et non pour obéir ils ont reçu l'essence².

Après une longue discussion, Scipion, Lélius et Siphax sortent, et Massinisse entre en scène sans que soit précisé où il se trouve par rapport aux personnages précédents. L'intégralité de la pièce est forgée sur ce principe d'indéfinition du lieu référentiel, et c'est pour cette raison que nous écartons ce texte d'une étude plus poussée.

La tragédie anonyme de *Jeanne d'Arques* parue en 1601 ne propose pas non plus de scénographie. Le premier acte se passe à Orléans, où le roi et le duc d'Alençon discutent des malheurs de la France. Le roi se désolant, c'est Alençon qui l'enjoint d'ordonner qu'on repousse les Anglais hors de France. Le roi cependant ne sait comment s'y prendre. Finalement convaincu, il ordonne « qu'on fasse armer quelques troupes légères / Pour abattre l'effort des bandes étran-

¹ Montreux, Nicolas de, *La Sophonisbe, tragédie*, [1601], texte établi avec notes, introduction et glossaire par Donald Stone Jr, Genève, Droz, 1976, Acte I, p. 47, v.283-286, Siphax.

² Idem, v.287-290, Lélius.

gères¹ ». À l'acte II, on trouve Jeanne, revêtue d'une armure, qui s'adresse au Bâtard d'Orléans, protestant de sa vaillance, de sa pratique de durs travaux qui ont pu l'entraîner à la guerre. Le lieu de cette rencontre est indéfini. Les trois derniers actes ne permettent pas plus de déterminer le lieu référentiel, même si l'on sait, au dernier acte, qu'il s'agit de la ville de Rouen. Jeanne meurt hors scène, et sa mort n'est pas racontée, mais commentée et déplorée par un chœur des filles de France. Si la scénographie est absolument absente de ce texte, on trouve quelques indications de jeu², mais aucune référence aux accessoires scénographiques qui sont la base de notre étude. On peut toutefois remarquer que l'auteur ou l'imprimeur ont choisi d'orthographier le mot « Arques » en suivant la graphie d'une ville normande durement touchée pendant la guerre de la Ligue. Toutefois aucune référence aux Guerres de religion n'est évidente dans le texte. Ce qui semble le plus incohérent dans la quête retranscrite de l'héroïne, c'est la profusion d'incantations aux dieux romains. On ne prie pas Dieu, mais Jupin, Mars, Bellone, ou Lucine.

Les Lacènes de Montchrestien, dont la première version date de 1601, se joue dans deux espaces distincts en Égypte. Au premier acte, l'Ombre de Théricion sortie des Enfers vient visiter Cléomène dans sa prison. Cléomène raconte ensuite à son codétenu Panthée la scène qui vient de se jouer et sa réaction muette au discours de l'ombre de son confident. Cependant, si l'on sait que l'action se déroule dans une geôle, aucune indication contenue dans le texte ne nous permet d'en définir les contours et la disposition. L'étude de l'élément de décor que constitue la prison sera sans doute plus évidente avec un texte que nous étudierons plus loin, *les Amours de Dalcméon et de Flore*, où les deux amoureux se trouvent enfermés dans deux cellules distinctes. Nous comparerons les informations de ce texte avec les dessins du *Mémoire* de Mahelot comportant cet élément de décoration. Les actes suivants des *Lacènes* se déroulent aussi dans un lieu non défini à l'intérieur, semble-t-il, du palais de Ptolomée. Les actions qui se déroulent hors scène sont racontées les unes après les autres : l'évasion de Cléomène et Panthée échoue et ils sont contraints de se tuer l'un l'autre pour ne pas être repris ; si Agis, le fils de Cléomène, a tenté de se mettre fin à ses jours en sautant d'une fenêtre, la scène n'a pas été représentée et nous n'avons aucun indice de la représentation sur scène du prolongement d'une muraille d'où, hors de la vue du spectateur, l'enfant aurait pu se jeter. Enfin le récit des mises à mort successives des enfants et des femmes spartiates n'entraîne aucune didascalie ni aucun élément de mise en scène. Le choix délibéré de ce hors scène nous invite même à penser que l'Égypte représentée par Montchrestien, suivant le même ordre que le camp romain de *Sophonisbe*, n'est qu'un lieu indéfini dont l'évocation suffit, par convention, à le déterminer aux yeux et à l'imagination du public.

Jean Behourt fait paraître en 1604 une tragédie d'*Hysicratée ou la magnanimité*, destinée à être représentée dans un premier temps par ses élèves du collège des Bons Enfants. La pièce

¹ *Tragédie de Jeanne d'Arques, dite la pucelle d'Orléans, native du village d'Emprenne, pres Voucouleurs en Lorraine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600, acte I, p.17, le Roi de France.

² Au dernier acte l'anglais Lucidan demande à Jeanne de cesser de se frapper la poitrine et de se tordre les mains.

prend pour titre le nom de l'épouse de Mithridate qui, après avoir déconseillé au roi du Pont de partir en guerre contre Rome, décide de l'accompagner dans sa campagne déguisée en homme. Les lieux représentés sont manifestement le palais ou la tente de Mithridate et le sénat romain. Cependant, aucune indication claire ne permet de l'affirmer. La pièce se joue, encore, dans un lieu indéfini. L'intérêt particulier de l'œuvre réside dans l'utilisation du costume comme élément d'identification du personnage : nous verrons dans le cadre de la tragédie d'*Esau* du même auteur que Jacob se revêt d'une peau d'agneau pour se faire passer auprès d'Isaac aveugle pour son frère Esau. Dans *Hyspicratée*, on trouve deux travestissements. D'abord celui de la reine qui se déguise en homme, puis celui du sénateur romain Rutilie qui, pour échapper à la révolte de Rome devant l'avancée des armées de Mithridate, se déguise en Grec. Outre ces deux points, la tragédie demeure assez opaque. On peut toutefois remarquer que Behourt fait jouer à un jeune homme le rôle d'une jeune femme qui se déguise en jeune homme, objet dont Shakespeare ne s'est jamais privé. La question du passage à la scène professionnelle, que l'édition des textes de Behourt semble accrédi- ter, transpose la question du travestissement d'une femme en homme sur la scène rouennaise : ce jeu sur l'identité sexuelle n'apparaît à Rouen que dans cette pièce.

La tragédie d'*Hector* de Montchrestien (1604) que nous n'étudierons pas¹, se joue à l'intérieur du palais de Priam alors que les armées grecques sont aux pieds de la cité troyenne. On observe les agissements et les pensées de la famille royale, leurs réflexions portant sur la justesse ou la justice de la guerre, sur la raison de mourir en bon capitaine et sur le sort des vaincus, sans sortir une seule fois de ce lieu d'enfermement. La scénographie du siège, que nous étudierons plus loin, y prend le chemin de la tragédie à unité de lieu. La pièce fonctionne dès lors comme un compte à rebours à l'issue duquel Troie sera détruite. Si cet enfermement et cette forme de scénographie obsidionale trouve un intérêt certain, l'absence de référence à des accessoires de décorations nous conduit à évincer, encore, l'étude de cette œuvre². Nous verrons pourtant que Montchrestien use du même principe à une échelle majorée avec son *Écossaise* en 1601, réécrite sous le titre de *la Reine d'Écosse* trois ans plus tard. Mais la dialectique proposée par cette œuvre, qui nous fait passer de la sphère d'Elisabeth à celle de Marie Stuart, propose un point de vue différent que cette vue unique d'une seule famille, d'un seul État, dans la tourmente.

Nous laisserons enfin de côté une tragédie dite « du groupe de Rouen³ » qui a fait l'objet d'une publication récente : *La Tragédie mahométiste*⁴. Le texte ne présente aucune scénographie

¹ Nous renvoyons cependant le lecteur aux travaux de Tiphaine Karsenti, *Le Mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

² Notons qu'il y a malgré tout dans cette pièce des accessoires et des éléments de costume importants : Hector doit retirer son heaume pour embrasser son fils avant de partir combattre : l'enfant a peur du couvre-chef.

³ Lancaster, H.C., *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century. Part I: the Pre-classical period 1610-1634*, vol.1, Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Press/PUF, 1929, p.74.

⁴ Anonyme, *Tragédie mahomettiste ou l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet fils ayné du Roy des Othomans, nommé Amurat à l'endroit d'un sien amy et son fidelle serviteur, lequel Mahumet pour seul jouir de l'Empire fit tuer son petit frere par ce fidelle amy, et comment il le livra en la puissance de sa mere pour en prendre vengeance*, À Rouen, chez Abraham Cousturier, tenant sa boutique au bas de la ruë Escruyere, 1612, parue dans *Théâtre*

induite. On est dans le palais du roi Amurat — le sérail, une chambre peut-être. Mais la pièce a ceci d'intéressant qu'elle offre sans doute l'acte le plus immonde de notre corpus, et le plus difficilement humainement réalisable sur scène : une reine y tue le meurtrier de son enfant en bas âge, tout en sachant qu'il n'est qu'un émissaire aux ordres de son fils aîné qui a ordonné la mort du nourrisson, lui ouvre la poitrine et lui arrache le cœur encore battant, comme il lui a arraché métaphoriquement le sien, et le dévore, sur scène.

Des étudiants en dramaturgie et mise en scène du RITS de Bruxelles, auxquels nous avons confié le texte il y a quelques années¹, avaient sans doute mis en avant non la difficulté de la feinte, mais la difficulté d'ingérer ce que l'on prend pour un cœur. Au cours de deux représentations qui furent données pour présenter le travail des étudiants metteurs en scène, on choisit de figurer le cœur par un morceau de viande hachée crue, puis l'opération se révélant plus que délicate au premier filage, par du pain trempé dans le vin. La pression des dents de la comédienne faisait alors déguster le liquide sur son costume. Sans doute les étudiants avaient-ils mis le doigt sur le caractère incongru de la proposition de l'auteur : manger un cœur encore chaud, même dans un esprit de vengeance se révèle difficile. Et l'écoeurement suscité chez la comédienne tenue d'ingérer entièrement le « cœur » n'avait d'égal que celui des spectateurs. En proposant cet acte contre-nature, l'auteur de *La tragédie mahométiste* propose, comme celui du *More cruel* que nous étudierons plus loin, une réflexion sur les capacités de l'homme à commettre l'indicible, l'irreprésentable, l'obscène.

Ces objets que nous venons d'aborder, pour différentes raisons, sont donc arbitrairement écartés d'une analyse scénographique et dramaturgique. Nous ne nous interdirons pourtant pas de les aborder dans la suite de notre travail, si le besoin s'en fait sentir. Le cas de ceux qui ne proposent pas au sein du texte, par le biais des didascalies internes ou externes, d'éléments scénographiques a ceci d'intéressant toutefois qu'ils nous permettent un raisonnement *a contrario* qui indiquerait que la scénographie que nous allons tenter de mettre en évidence dans le corpus normand n'est pas systématiquement utilisée dans tous les textes parus à Rouen ou à Caen dans notre période d'étude.

de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle), sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2006.

¹ Consultation dramaturgique et historique en collaboration avec Corinne Meyniel pour le RITS (Erasmushogeschool Brussel, département Rits Instituut voor Dramatische en Audiovisuele Kunsten - Bruxelles), atelier de 3^e année d'arts de la scène et 1^e année de techniques de la scène, sous la direction de Pol Dehert, Jan Devos et Rob Van Ertvelde. Présentation des pièces du corpus « sanglant » normand (Nicolas Chrétien des Croix, *Les Portugais infortunés*, Anonyme, *La Tragédie mahométiste*, Anonyme, *Tragédie française d'un More cruel*, Jean de Virey, *La Macchabée*.) Cette consultation a débouché sur des travaux de mise en scène de passages de ces pièces par les étudiants en mars 2007 à Bruxelles et en juin 2007 à Nanterre.

PREMIÈRE PARTIE.
PANORAMA DU THÉÂTRE NORMAND
(1566 -1640)

The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene indivisible or poem unlimited. Seneca can not be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ, and the liberty, these are the only men¹.

Si l'on a pu douter de l'intérêt à considérer les oeuvres théâtrales qui paraissent en Normandie à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle comme un répertoire à interpréter *de facto* pour son intérêt esthétique et générique, les simples chiffres qui sont la base de cette étude permettent de voir que ce répertoire, du fait de son édition, existe bel et bien. 172 ouvrages contenant au moins un drame paraissent à Rouen², 3 à Caen. Ces cent-soixante-douze ouvrages correspondant à 405 éditions pour 136 œuvres théâtrales différentes. Par ailleurs, la lecture des textes tend à montrer des points communs esthétiques qui justifient de mettre en évidence les choix dramaturgiques des auteurs qui composent les œuvres en question. Cent-soixante-dix-huit éditions portent toutefois, entre 1566 et 1640, la mention d'une impression rouennaise ou caennaise³.

En outre, l'éloquence scénographique contenue dans les didascalies internes et externes met au jour si ce n'est une originalité — nous verrons en effet la proximité scénographique de nos

¹ « Ce sont les meilleurs acteurs au monde. Tragédie, comédie, drame historique, pastorale, pastorale comique, pastorale historique, tragédie historique, tragédie comico-historico-pastorale, pièce avec unité ou poème sans règles. Sénèque ne peut être trop lourd pour eux, ni Plaute trop léger. Pour la rigueur de l'écrit, comme pour l'impromptu : il n'y a qu'eux. » Shakespeare, William, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark – La Tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark* [1603], in Shakespeare, *Tragédies*, vol. I (Oeuvres complètes vol.I), sous la direction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, texte établi par Henri Suhamy, traduction de Jean-Michel Déprats, acte II, scène 2, p.788-789, Polonius.

² On compte toutefois exactement 174 ouvrages théâtraux portant la mention d'une impression rouennaise, mais nous reviendrons sur les cas des deux ouvrages de Denis Coppée (1623-1624) que nous excluons de notre décompte car ils sont manifestement des supercheries.

³ Nous excluons de notre décompte une *patience de Job*, que nous citons toutefois en annexe, car de facture ancienne qui la relie au genre de la moralité, cette œuvre ne trouvait pas sa place dans notre classification des œuvres. Nous la traitons donc isolément.

œuvres et des dessins contenus au *Mémoire de Mahelot*¹ — au moins un réel parti pris d'agencement de la scène des jeux de paume rouennais sans doute investis pour la représentation de ces pièces. Enfin, l'utilisation de la violence dans les textes dénommés « tragédies » est récurrente et nécessite aussi d'être étudiée.

Les bornes chronologiques de nos recherches méritent d'être rappelées et justifiées. Alors que nous avons relevé quelques œuvres parues en Normandie avant la date de 1566², nous avons choisi de les exclure de notre étude. En effet, leur facture ancienne et leur date d'impression nous ont poussée à les mettre de côté, notre but étant de mettre en évidence une dramaturgie de la violence dans des œuvres dénommées « tragédies », ainsi que l'utilisation dialogique d'un lieu — vraisemblablement le jeu de paume aménagé en salle de spectacle — avec la dramaturgie qui s'y greffe. Or la violence de nos œuvres, qu'elle soit visuelle et réalisée sur scène ou évoquée au sein du dialogue entre les personnages et réalisée hors scène, ne transparaît qu'à partir de la date de 1566 à laquelle paraît à Rouen la première pièce normande intitulée tragédie, *Lucrece* de Nicolas Filleul, au sein du recueil *Les Théâtres de Gaillon à la Reine*³, jouée par ailleurs au château archiépiscopal de Gaillon, dans des lieux connus de l'auteur qui saura en utiliser l'agencement et la scénographie intrinsèque pour orner et commenter son œuvre dans un lien de réciprocité entre texte et architecture.

Plus encore, la violence sur scène, dans les paroles et dans les actions, trouve sa source dans l'exploitation de la violence guerrière et religieuse qui touche la France du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. Après les Guerres de religions, elle est exacerbée et transparaît plastiquement dans les textes. Les réformes de Richelieu et la centralisation des pouvoirs, ainsi que le polissage des goûts sous l'influence de la poétique aristotélicienne feront disparaître progressivement cette esthétique au profit de ce que le XIX^e siècle nommera le classicisme. Les auteurs normands disparaîtront ou feront d'abord, comme les frères Corneille, imprimer leurs textes à Paris avant d'utiliser les presses rouennaises. La dernière tragédie originale normande, c'est-à-dire imprimée en princeps à Rouen, date de l'année 1640⁴. Sa parution suit d'une année la révolte des Nu-Pieds de 1639, jugulée avec force par les émissaires du pouvoir central et qui manifeste l'un des derniers

¹ *Le Mémoire de Mahelot*, édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005.

² ANONYME, *Les Laz d'amour divin à VIII personnages, c'est assavoir : Charité, Jesuscrist, l'Ame, Justice, Vérité, Bonne inspiracion, les Filles de Syon, les Pecheurs*, Rouen, Thomas Laisné, s.d ; TASSERIE, Guillaume, *Le Triomphe des Normands, écrit en rimes par personnages*, Rouen, s.n., s.d. (l'œuvre a été jouée ou lue au Puy des palinods de Rouen de 1499). Il est d'ailleurs possible que cette moralité n'ait jamais été imprimée, comme l'affirme dans son opuscule sur la pièce Pierre Le Verdier. En effet, si une édition en son temps est soupçonnée, nul n'a pu à ce jour en retrouver un exemplaire, ce qui n'est pas un cas unique, et l'érudit normand affirme qu'il n'existe de version originale de ce texte qu'un manuscrit qui, avant de se retrouver à la Bibliothèque nationale, avait appartenu au comte de La Vallière (Le Verdier, Pierre, *Le Triomphe des Normands de Guillaume Tasserie*, Rouen, Imprimerie de Espérance Cagniard, 1891, p.3-5). Le Verdier a par ailleurs fourni une édition moderne de l'œuvre en 1908 : *Le Triomphe des Normands*, par Guillaume Tasserie, suivi de *La Dame à l'agneau*, par Guillaume Thibault, œuvres inédites publiées avec introduction par P. Le Verdier, Rouen, L. Gy, « Société des Bibliophiles normands », 72, 1908. On peut encore compter une supercherie de 1560, *La Comédie du Pape malade*, sur laquelle nous reviendrons brièvement.

³ Filleul, Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon à la Royne*, Rouen, Georges Loyselet, 1566. Les œuvres constituant cet ouvrage seront étudiées plus loin, p.000 à 000.

⁴ *Rosimonde ou le parricide puny*, Rouen, Louis Oursel, 1640.

soubresauts politiques provinciaux normands. La borne de 1640 a donc été choisie pour clore notre période d'étude.

Dans un premier chapitre, nous rappellerons l'importance de l'édition de textes théâtraux en Normandie, principalement dans sa capitale, Rouen, et plus anecdotiquement à Caen lors de la période étudiée. Nous rappellerons les règles tacites qui semblent régir les métiers du livre rouennais et nous mettrons en évidence, grâce à des chiffres établissant nos recensements, le nombre d'éditions, mais aussi l'importance de certains personnages : les imprimeurs-libraires, comme Raphaël du Petit-Val, par exemple, tandis que les pièces liminaires des œuvres permettent aussi de mettre en évidence la toile des cercles de sociabilité normands et de souligner les liens qui unissent les auteurs des pièces de notre corpus avec d'autres poètes, mais aussi des commanditaires ou des dédicataires illustres.

Dans un second chapitre nous traiterons d'esthétique. Après un bref rappel des écrits théoriques existant lorsque des auteurs commencèrent à faire imprimer leurs textes en Normandie au XVI^e siècle et la recherche de leur éventuelle influence sur leurs compositions, nous tenterons de mettre en évidence l'esthétique scénographique des pièces imprimées à Rouen, sans toutefois vouloir en exprimer l'originalité. Ces œuvres, en effet, si la rareté des volontés esthétisantes de leurs auteurs est flagrante, constituent un corpus particulier et permettent de souligner des points communs dans la scénographie induite dans leurs propos, qui, si nous essaierons de les analyser et s'ils ne sont pas dénués d'une certaine originalité, ne semblent toutefois pas particuliers à la seule Normandie. En effet, la confrontation avec les connaissances déjà établies au sujet du théâtre parisien qui lui est contemporain tend à établir que le théâtre normand utilise les mêmes types de lieux et, plus encore, les mêmes types de décors ou de décorations que ceux que nous savons être utilisés par l'hôtel de Bourgogne. Si ce n'est pas systématique, certains auteurs demeurant taisants sur les indications de jeu ou de décor, les pièces mettent souvent en jeu des décors induits par le texte théâtral lui-même. Si les didascalies externes sont rares, les intentions auctoriales contenues au sein même des dialogues sont présentes et, souvent, nombreuses.

CHAPITRE PREMIER. UN THÉÂTRE D'ÉDITION

Le recensement systématique des œuvres théâtrales publiées en Normandie, dont la généralité usant de termes modernes — tragédie, comédie, tragi-comédie, pastorale — est établie par leurs auteurs ou leurs imprimeurs, nous a permis de mettre au jour un corpus impressionnant de 407 éditions et rééditions d'œuvres différentes, dont trois caennaises. Si quelques-uns de ces ouvrages ont été parfois étudiés, ce n'est jamais en tant qu'un ensemble permettant de souligner une esthétique ou des habitudes dramaturgiques, provinciales ou non, qu'ils ont été envisagés ; ce n'est, encore une fois, jamais en tant qu'objet particulier correspondant à une région donnée en des temps troublés, à l'aube de l'esthétique classique, que les textes présentés ici ont été considérés.

Nous avons montré plus haut que la représentation théâtrale normande possède une histoire, que nous avons tenté de dessiner. Mais l'édition théâtrale normande à partir du XVI^e siècle est aussi à évoquer. Plus encore, devant l'absence d'informations ou de témoignages quant à la représentation de textes modernes en Normandie à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, c'est bien vers l'édition, seule trace de cette vie dramatique foisonnante, qu'il convient de se tourner.

L'on peut établir que la vente de libelles théâtrales n'est pas nouvelle en Normandie au XVI^e siècle, lorsqu'un Georges Loyselet¹ ou plus tard un Pierre Le Chandelier² impriment du théâtre. Si la première édition normande connue d'un texte dramatique est approximativement 1474³, dès l'année 1480, le 5 juillet, on chasse du cimetière dépendant de Notre-Dame de Rouen un mercier qui vendait au grand portail...

des papiers ou livrets, farces et autres choses stupides, inutiles ou plutôt, pour la plupart, proches de la malhonnêteté⁴

Si le contenu exact de ces libelles reste ignoré et si les titres et les sujets des œuvres vendus alors par ce mercier demeurent inconnus, cette condamnation atteste, dès la fin du XV^e siècle, d'une activité éditoriale et de librairie théâtrales en Normandie.

¹ Imprimeur des *Théâtres de Gaillon à la Royne*, de Nicolas Filleul, Rouen, 1566.

² Imprimeur libraire de Caen à qui l'on doit l'édition du *Méléagre* de Pierre de Bousy, 1582.

³ En 1474 est joué à Rouen un mystère de *L'Incarnation et nativité de nostre sauveur et redempteur Jesu-christ*, imprimé par la suite, comme l'indique au verso de la page de titre l'information suivante « Ensuit l'incarnation de notre sauveur et redempteur Jésus Christ. Laquelle fut montrée par personnages ainsi que ci-après est écrite L'an mil. CCCC. Lxxiiii, les fêtes de Noël en la ville et cité de Rouen. » Le mystère comporte 78 personnages, voir supra, p.67.

⁴ « Papiros seu libellos, farsas et alias res, fatuas, inutiles, immo pro magna parte inhonestas continentis », Archives départementales de la Seine-Maritime, Délibérations capitulaires de Notre-Dame de Rouen, Reg. G 2141, citées par Rousse, *Le Théâtre des farces au moyen âge*, *Op.cit.*, vol.4, *Archives et documents datés XIV^e-XVI^e siècles*, répertoire, p.85. Nous traduisons.

Après cet épisode, une longue éclipse suit, seulement interrompue par la publication vers 1500 des *Laz d'amour divin*¹. Le réel point de départ à donner à l'édition rouennaise d'œuvres théâtrales et au foisonnement de la toute fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles est constitué par la publication en 1566, par Georges Loyselet, à Rouen, des *Théâtres de Gaillon à la Reine* de Nicolas Filleul². Cet ouvrage, composé de quatre églogues, d'une tragédie et d'une comédie marque le début, encore balbutiant, de l'édition rouennaise de textes théâtraux. Caen, dont l'édition théâtrale restera bien inférieure quantitativement à celle des presses rouennaises, fournira pourtant la seconde œuvre, et peut-être parmi les plus intéressantes du point de vue des pièces liminaires : *Méléagre* de Pierre de Bousy, tragédie grâce à laquelle nous découvrons manifestement le déplacement de troupes horsaines ou l'établissement de troupes locales dans la capitale bas-normande³, mais aussi les liens de sociabilité qui regroupent des érudits, des artisans habituellement employés pour la mise en place des échafauds des entrées solennelles — indice intéressant — mais aussi la personne d'un auteur-acteur qui « fait bruire la Gaulois échafaud⁴. »

Toutefois, avant de nous intéresser au cas particulier de l'édition normande d'œuvres théâtrales, il semble nécessaire d'aborder les modalités de l'édition rouennaise dans son entier. On ne saurait se focaliser sur les éditions de théâtre sans avoir circonscrit les conditions de la naissance de cette branche particulière des métiers du livre rouennais. Nous nous pencherons ensuite sur le cas de l'édition théâtrale en évoquant en détail les chiffres qui la composent. Des observations quant à l'imprimerie et la librairie rouennaises nous amèneront à nous pencher sur les liens de sociabilité entre auteurs, dédicataires des œuvres et poètes responsables des pièces liminaires contenues dans les ouvrages en question.

¹ ANONYME, *Les Laz d'amour divin à VIII personnages, c'est assavoir : Charité, Jesuscrist, l'Ame, Justice, Vérité, Bonne inspiracion, les Filles de Syon, les Pecheurs*, Rouen, Thomas Laisné, s.d.

² Voir infra, p.000.

³ Voir infra p.000.

⁴ Bousy, Pierre de, *Méléagre [...]*, À Caen, chez Pierre le Chandelier, 1582, Sonnet de J. Daléchamps « À P. de Bousy ». Nous étudions cette œuvre aux pages 000 à 000.

I. — CONDITIONS DE L'ÉDITION ROUENNAISE ET NORMANDE FIN XVI^e-DÉBUT XVII^e S.

Il nous semble évident que le théâtre normand, avant d'être un théâtre de l'édition, fut un théâtre de la représentation. Mais faute de preuves de ces manifestations, nous devons nous interroger sur la manière et les raisons pour lesquelles le théâtre normand d'édition émerge timidement en 1566 avant de se jeter à la face du monde rouennais dès la dernière décennie du XVI^e siècle. Pour cela, il semble nécessaire de faire un point sur l'édition normande entre le XVI^e et le XVII^e siècle pour en tirer les traits significatifs de sa constitution. Jean-Dominique Mellot a, dans sa thèse capitale sur les métiers du livre rouennais entre 1600 et 1730, fourni de nombreux détails sur leur organisation économique et en réseau¹. Plus encore, il justifie l'épuisement des éditions originales des presses rouennaises par un centralisme parisien de plus en plus prégnant. Nous allons nous appuyer sur les constatations de Mellot à propos de l'ensemble des éditions rouennaises pour établir que les points qu'il souligne quant à l'essoufflement des éditions rouennaises sont plus flagrants et précoces en ce qui concerne les éditions d'œuvres théâtrales, dont la composition est soumise à des volontés esthétisantes. Par conséquent, nous considérons que la disparition progressive des éditions normandes de drames en princeps est symptomatique du centralisme parisien qui va épuiser les métiers du livre rouennais. Nous nous intéresserons rapidement à la question de la situation géographique dans la ville des librairies et de leurs officines, afin de mettre en avant une clientèle privilégiée mais aussi des liens de sociabilité que l'étude des œuvres liminaires de nos textes permet d'établir, lorsque les auteurs ou leurs amis ont été assez loquaces pour nous offrir des pistes de réflexion.

Notre interrogation sur l'impact de la centralisation des pouvoirs et des goûts, parallèle à la disparition ou à l'effacement progressif de l'impression et la vente rouennaise d'œuvres théâtrales en édition princeps, rejoint le questionnement plus large de Jean-Dominique Mellot sur la perte d'un dynamisme provincial concernant la métropole capitale de Normandie au détour des années 1630. Si l'interrogation de Mellot est plus générale et plus large — de 1600 à 1730 environ — notre réflexion sur l'édition d'œuvres théâtrales semble confirmer ses observations et celles d'autres historiens du livre sur la perte d'une influence culturelle provinciale et de ses marchés. Nous tenterons dans ce premier chapitre de mettre en évidence la particularité des impressions théâtrales originales qui, foisonnantes au début du XVII^e siècle, perdent de leur importance et disparaissent progressivement aux alentours de l'année 1640, alors que l'Académie française a été créée et installée dans la capitale parisienne et que Richelieu a commandé l'établissement de règles d'une composition digne du lustre français.

¹ MELLOT, Jean-Dominique, *L'Édition rouennaise et ses marchés (vers 1600 – vers 1730). Dynamisme provincial et centralisme parisien*, Paris, École des Chartes, 1998.

Notre réflexion tend à montrer que l'impression théâtrale a été parmi les premières touchées par la volonté parisienne centralisatrice des pouvoirs. Par extension, l'on peut donc conclure que le déplacement des élites n'est pas une conséquence de cette disparition progressive du théâtre provincial en Normandie, mais bien plutôt l'un de ses symptômes. À Rouen, l'édition théâtrale est donc vraisemblablement la première touchée par ces efforts centralisateurs et le théâtre, s'il n'est pas *un* pouvoir, traduit une chaîne de puissance parmi les personnalités qu'il touche : avocats et membres du parlement, gens de robe, plus rarement d'épée, prêtres, médecins et auteurs ou acteurs professionnels.

L'édition rouennaise a longtemps été laissée de côté par les historiens du livre. Comme le rappelle Henri-Jean Martin dans sa « Préface » à l'étude de Jean-Dominique Mellot *l'Édition rouennaise et ses marchés*, à l'exception de la somme constituée par le *Manuel du bibliographe normand* d'Édouard Frère¹, suivie des deux volumes de la *Gallia typographica* consacrés aux imprimeurs normands² — avec toute la réserve nécessaire à la consultation de cet ouvrage qui a privilégié la fonction d'imprimeur au détriment de celle de libraire ou d'éditeur —, la *Bibliographie normande* de Pierre Aquilon³ restait jusqu'aux recherches de Mellot l'ouvrage de référence sur l'édition rouennaise entre le XVI^e siècle et le XVII^e siècle. Mellot quant à lui s'est penché sur l'édition rouennaise et ses acteurs, les imprimeurs-libraires, en observant leurs trajectoires sur près d'un siècle et demi entre 1600 et 1730 : c'est à leur pratiques éditoriales, à leur organisation sociale et juridique et à leurs rapports humains qu'il s'est intéressé, en montrant comment, entre la fin du XVI^e et le milieu du XVIII^e siècle, l'entreprise éditoriale normande, extrêmement dynamique et novatrice dans ses pratiques et ses échanges, a fait de Rouen le troisième pôle éditorial français après Paris et Lyon — nous verrons que l'on peut considérer que pour la seule édition théâtrale Rouen monte sur la première marche — avant de progressivement abandonner son esprit d'entreprise au profit d'une centralisation absolutiste des pouvoirs qui tend à faire de Paris le centre de l'édition nationale.

Plus rarement encore, les chercheurs et critiques se sont intéressés aux personnes mêmes des imprimeurs-libraires. Au XIX^e siècle, avec toutes les précautions à prendre avec les découvertes enthousiastes de chercheurs érudits mais souvent chauvins, la naissance de l'imprimerie à Rouen à travers le personnage du premier imprimeur de la ville, Guillaume Le Talleur ou encore la

¹ FRÈRE, Édouard-B., *Manuel du bibliographe normand, ou Dictionnaire bibliographique et historique contenant l'indication des ouvrages relatifs à la Normandie, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours [...]*, Rouen, Le Brument, 1858-1860 (Genève, Slatkine Reprints, 1971) et *De l'imprimerie et de la librairie à Rouen dans les XV^e et XVI^e siècles*, Rouen, Le Brument, 1893.

² LEPREUX, Georges, *Gallia typographica ou Répertoire biographique et chronologique de tous les imprimeurs de France depuis les origines de l'imprimerie jusqu'à la Révolution*, Paris, Champion, 1909-1914, t.III en 2 vol., Province de Normandie, 1912.

³ AQUILON, Pierre, « Bibliographie normande. Bibliographie des ouvrages imprimés à Caen et à Rouen au XVI^e siècle », *Bibliotheca bibliographica Aureliana. Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVI^e siècle*, Baden-Baden, Heitz, puis Koerner, 1968-..., fasc. 8, 14, 22, 27 et h.s. 5,6,7.

famille Lallemand¹, dans les années 1470, a suscité quelques ouvrages. À Caen, l'on s'interroge peu sur Jacques Durandas et Gilles Quijoue, imprimeurs des *Épîtres* d'Horace en 1480². Plus récemment, la figure tutélaire de Raphaël du Petit-Val, imprimeur du roi à Rouen, a été l'objet d'une courte étude de Roméo Arbour³. Mais seul l'ouvrage de Mellot permet de cerner, comme nous l'avons dit, les pratiques et l'organisation éditoriales rouennaises.

Schéma et raisons d'une expansion et d'un essoufflement

Les causes de l'épuisement de l'imprimerie rouennaise sont autant à chercher dans son obscur règlement protectionniste, sur lequel nous reviendrons brièvement, que dans les dispositions qui, dans la dernière moitié du XVII^e siècle, cherchent à réguler l'imprimerie nationale et provinciale. Ainsi en 1667, le Conseil d'État essaie-t-il de contrôler le travail d'imprimerie. Mais c'est en 1704 que le nombre des imprimeries rouennaises est fixé par arrêt à 18 seulement. Notons cependant que deux ans plus tard, il subsiste dans la ville encore 31 officines⁴. Ces remarques, bien qu'elles portent sur une époque tardive par rapport à notre période d'étude, montrent d'une part que l'État, s'il était encore besoin de le rappeler, cherche à contrôler le travail des artisans imprimeurs et des libraires, mais encore qu'à Rouen ces actes demeurent encore longtemps lettre morte, ce qui dénote une relative imperméabilité des Rouennais aux décisions du pouvoir central. C'est sur cette imperméabilité qu'il faut sans doute se pencher.

Parallèlement, il convient de revenir sur les conditions de l'expansion de l'imprimerie normande au XV^e et au XVI^e siècle pour établir comment au commencement du règne d'Henri IV Rouen devient le troisième pôle éditorial français, derrière Paris et Lyon. L'ouvrage de Jean-Dominique Mellot, dont nous tirons ces informations, met en évidence comment, alors que la ville de Rouen, métropole en pleine expansion au XV^e siècle, après sa reconquête par le royaume de France, du fait de sa proximité avec la capitale, l'édition reste une activité à l'évolution chaotique. En effet, Rouen, grâce à sa situation géographique de ville frontière dont l'ouverture sur la mer permet le trafic autant avec les Pays-Bas qu'avec l'Espagne, située sur la Seine entre Paris et la Manche, s'ouvre sur l'Europe et voit sa démographie enfler. Cependant l'imprimerie y reste une

¹ POTTIER, André, « Établissement de l'imprimerie à Rouen », in *Revue de Rouen et de la Normandie*, Rouen, E. Le Grand, Libraire, 1836, Quatrième année, 2^{ème} livraison, Décembre, p.342-355 ; J. FÉLIX, *Les Anciens imprimeurs. Certificat de l'examen universitaire d'un imprimeur rouennais*, Rouen, Espérance Cagniard, 1883 ; LE VERDIER, Pierre, *L'Atelier de Guillaume Le Talleur, premier imprimeur rouennais, histoire et bibliographie*, Rouen, A. Lainé, 1916 ;

² Il est sans doute important de noter que dans cette édition ne figure pas l'*Épître aux Pisons : Horatii Epistolae*, Cadomi, Jacobum Durandas et Egidium Quijoue, 1480.

³ ARBOUR, Roméo, « Raphaël du Petit-Val de Rouen et l'édition des textes littéraires en France (1587-1613) », *Revue française d'histoire du livre*, vol.5, n°9, 1975, p.87-141. Citons aussi la contribution de Denis PALLIER, « la firme plantinienne et le marché français pendant la Ligue : les voyages du libraire Théodore R[e]isart en France (1591-1596) », in *Liber amicorum Leon Voet*, Anvers, Voor de Vereeniging des Antwerpsche Bibliophielen door het Gemeentekrediet van België, 1985, p.117-135.

⁴ Lepreux, *Gallia typographica*, op.cit., p.11.

activité laissée de côté, malgré son introduction précoce par Guillaume Le Talleur, vraisemblablement en 1485.

Les chiffres établis par Mellot indiquent qu'entre 1485 et 1500, seulement 150 éditions voient le jour dans la capitale de Normandie, tandis que durant la même période, entre 1470 et 1500 Paris produit 2850 ouvrages. L'essor rouennais est pris à partir du commencement du XVI^e siècle avec 2569 éditions rouennaises¹. Cependant ces chiffres, comme nous l'indiquons, placent Rouen à une confortable troisième position — seulement —, mais dénotent en même temps un relatif sous-développement de son activité éditoriale. Par ailleurs, 190 personnes travaillent pour les métiers du livre au cours du XVI^e siècle, quand Paris en totalise cinq fois plus².

Les raisons de ce retard, alors même que Rouen, après la guerre de Cent-Ans, redémarre son économie, sont à rechercher dans les fondements même des métiers de l'imprimerie en Normandie. L'imprimerie rouennaise est, comme beaucoup de corporations, une entreprise endogame. De plus, son étude révèle qu'elle est en grande partie endogène. Si, dès la naissance de l'imprimerie en Normandie, des Normands se sont expatriés pour diffuser leur artisanat hors de Rouen, notamment en Italie³, le choix des imprimeurs libraires normands de fonctionner en cercle fermé est évident. Hormis Théodore Reinsart, parisien facteur des éditions plantiniennes, qui s'installe à Rouen en 1596 ou 1597 — après avoir voyagé dans toute la France et connu un succès relatif à Caen alors que sa clientèle est en majeure partie constituée de parlementaires rouennais exilés dans la capitale de la Basse-Normandie par Henri IV tandis que Rouen est aux mains de la Ligue⁴ — aucun autre imprimeur libraire extérieur à la Normandie, et encore plus à la ville de Rouen, n'y accède à la maîtrise. Reinsart expose dans plusieurs lettres à ses employeurs le désir de ces clients avides de lectures nouvelles, puis, après leur retour dans la métropole, la chute de ses ventes. Ces exilés sont

si affamés de livres [...] que si j'en eusse eu pour deux ou trois fois autant je les eusse tous vendus. [...] [dans] la chambre où étaient les livres quelquefois y étaient bien cinquante personnes ensemblement [...]. Il n'y a eu personne de lettrés qui ne soit venu voir en ma chambre, jusques à Monsieur le premier président, Monsieur l'avocat du roi et tous les messieurs de la cour de parlement. [...] J'en ai été fort ébahi⁵.

À l'été 1594, la cour est repartie à Rouen et Reinsart annonce ses « faibles ventes⁶ ». C'est trois ans plus tard seulement que le horsain s'installe finalement à Rouen, cependant non en sa qualité de facteur des Hollandais, mais en tant que nouvel époux de la veuve de Thomas Mallart, impri-

¹ Tandis qu'à Paris paraissent 6000 livres imprimés entre 1501 et 1530 et 25000 entre 1531 et 1600 (Mellot, *L'Édition rouennaise*, *op.cit.*, p.28).

² AQUILON, Pierre, « Les réalités provinciales », *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, 1989, vol.I, p.351.

³ Voir à ce sujet Émile Picot, « Les imprimeurs rouennais en Italie au XVe siècle », Rouen, L. Gy, 1911 qui cite notamment les cas de Pierre Mauser ou Mauser, actif dans l'Italie du Nord entre 1475 et 1494 (date de sa mort), Guillaume Le Signerre, émigré à Milan à la toute fin du XVe siècle. On trouve encore des imprimeurs rouennais à Genève (Jean Belot) ou Londres (Richard Pynson) à la fin du XV^e et au commencement du XVI^e siècle.

⁴ Voir *infra*, p.000.

⁵ Mellot, Jean-Dominique, « Rouen au XVII^e siècle », *Histoire des bibliothèques françaises*, Paris, Promodis – Éditions du Cercle de la Librairie, 1988, p.454-465, p.455-456.

⁶ Ibidem.

meur libraire de la ville : il reprend alors sa boutique, près du palais, à l'enseigne de l'Homme armé, vraisemblablement jusqu'à sa mort en 1613 ou 1614 où apparaît un second Thomas Mallart, sans doute fils du précédent, à la même enseigne. Outre l'indication sur la clientèle des libraires donnée par la lettre de Reinsart à ses employeurs, sur laquelle nous revenons plus loin, notons que le cas Reinsart est une exception et que son accueil à Rouen par la corporation des libraires ne se passe pas dans les meilleures conditions. En effet, par maladresse ou malhonnêteté, Reinsart traite ses compagnons avec indécatesse, ce qui le mène devant les tribunaux :

Il est en effet constaté par une sentence du bailli de Rouen, du 24 octobre de cette dernière année [1597], qu'après avoir fait son apprentissage à Paris et y avoir exercé l'état de libraire « soubz la veufve de deffunt Gilles Beiz (Beys) », Reinsart était venu à Rouen, y avait épousé la veuve de Thomas I Mallard [ou Mallart] et avait ouvert une officine, peu de temps avant cette sentence, sans en avertir les gardes de la Communauté et en négligeant de se faire admettre au serment. Bien qu'entre temps il eût acheté le consentement de ces derniers, moyennant une somme de 20 écus, Reinsart fut condamné à deux écus d'amende envers le roi. Quant aux 20 écus qu'il avait promis de verser dans le coffre de la Communauté, il dut les remettre aux administrateurs de la maison de Santé, car, après avoir sévèrement admonesté les gardes de la fâcheuse habitude par eux contractée de soustraire de l'argent des récipiendaires, le bailli ordonna qu'ils seraient « privez du droict qui leur en eust peu et pourroict appartenir »¹.

Échange de mauvais procédés, donc. Mais la mesure engagée par les Normands tient d'un protectionnisme que les imprimeurs libraires pratiquent de plusieurs manières. Ici en se concentrant sur un individu horsain fraîchement installé dans la cité, plus tôt en instaurant de fait une Communauté en 1579 :

Un érudit rouennais, M. E. Gosselin, affirme qu'un règlement particulier aux imprimeurs avait été élaboré par le Parlement de Normandie en 1579, et il ajoute que « malheureusement ces statuts n'ont pu être recouverts et [qu'] on ne peut parvenir à en connaître la substance qu'en étudiant avec soin les diverses difficultés auxquelles ils donnèrent lieu ». Ces regrets partent d'un bon naturel, mais je ne pense pas qu'ils soient fondés : ils semblent en effet résulter d'une double confusion de mots, car, qui dit *règlement* ne dit pas toujours *statuts*, et en fait, s'il est exact que le Parlement ait donné un *règlement* entre, — je dis *entre* et non pas *aux*, ce qui est tout différent, — les libraires et imprimeurs de Rouen, on ne rencontre nulle part la trace que des *statuts*, c'est-à-dire une loi écrite, aient été octroyés dans le même temps aux uns ou aux autres. À la vérité ces statuts ne se sont dégagés que petit à petit de la jurisprudence des tribunaux locaux, basée elle-même sur la coutume constamment évoquée par les personnalités dirigeantes de la Corporation et jamais, que je sache, ils ne furent consignés par écrit en corps de règlement [...]²

¹ Lepreux, *Gallia typographica* III, op.cit., p.368-369.

² Idem, p.13. Lepreux ajoute qu'il semble que jamais les imprimeurs et libraires rouennais n'aient fait entériner un quelconque acte, puisqu'on n'aurait pas manqué de le faire imprimer. Mellot reprend en confirmant qu'en 1673, alors que le lieutenant général les invite à remettre la liste des membres de la communauté, il lui est répondu « De tout temps, nous avons été exempts de donner le rôle des maîtres. » De même lorsque de nouvelles demandes leur sont adressées, précédemment en 1667, puis en 1683, ils restent taisants, ce qui semble indiquer que si une réponse a été donnée aux autorités, elle devait être identique. Le mutisme et l'opacité de leurs règlements semblent régir la communauté rouennaise du livre. (Mellot, *L'Édition rouennaise*, op.cit., p.49, citation tirée des Archives départementales de la Seine-Maritime, 5 E 486, f.154v. Pour 1667, arrêt du Conseil du 6 octobre de cette année, portant le règlement de la librairie du royaume et enjoignant d'envoyer « au sieur Séguier [...] dans six semaines [...] un état contenant le nombre d'imprimeurs, libraires, relieurs [...], leurs noms, le nombre de leurs presses » après avoir soigneusement « visité les officines » (idem). Pour 1683, lettre du roi à tous les intendants du 22 novembre, citée d'après DEPPING, *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, t. 2, *Administration de la justice – Police – Galères*, Paris, Imprimerie nationale, Collection de documents inédits sur l'histoire de France, 1850, p.598.

En effet, comme le précise Mellot,

C'est seulement afin de se défendre contre les empiètements de communautés rivales ou voisines (merciers, cartiers-dominotiers, etc.) ou de prévenir toute intrusion de « horsains », que cette communauté sort parfois du strict cercle de son autonomie et fait intervenir les pouvoirs publics. Encore ne s'agit-il jamais que des instances locales : bailliage ou parlement de Normandie¹.

Forts, donc, d'une obscure coutume pour les étrangers au métier, les imprimeurs et libraires rouennais étendent leur toile en pratiquant une politique successorale et matrimoniale protectionniste, se traduisant par ce que Mellot nomme un « expansionnisme familial² ».

À Rouen en effet, le lien familial ou communautaire est favorisé — ce qui n'a certes rien d'original ni de typiquement normand au XVII^e siècle. Plusieurs méthodes sont utilisées. La première, et sans doute la plus flagrante, est le choix de ne pas engager de compagnons mais de leur préférer les fils, voire les filles de maîtres. Par ailleurs, pour limiter les velléités d'intégration dans la communauté rouennaise d'apprentis horsains, dès 1579 on fixe le temps d'apprentissage des métiers du livre à trois ans. Il s'agit donc déjà pour les apprentis de s'éloigner de leur demeure et de leur tour de France pour une période longue au regard de la durée d'une vie. Pour la période 1600-1607, 84 jeunes hommes trouvent un maître dans la capitale normande³. La mesure se durcit pour eux lorsqu'en 1608 ce temps est augmenté à six années : entre 1608 et 1614, ils seront 78. Les années 1613 et 1614 notent d'ailleurs un ralentissement : alors qu'en 1609 21 apprentis sont enregistrés par la communauté, seulement 6 apparaissent dans les registres pour 1613 et 3 pour 1614. Les maîtres rouennais affermissent encore les conditions de l'acceptation d'un apprenti dans la ville : dès 1615, on leur demande, outre les six années d'exil précemment décidées, d'être aussi « congrus en langue latine ». Entre cette année et 1620, seuls 6 apprentis sont reçus à Rouen⁴. Le monde rouennais de l'imprimerie se ferme de plus en plus aux horsains.

Parallèlement, les maîtres organisent leur succession au sein de la cellule familiale. Encore une fois, l'exemple de Reinsart est à citer. Demeuré sans enfant de son mariage avec la veuve de Thomas Mallart, c'est le fils de ce dernier qui hérite de la presse — ce que le droit considère normal, sa mère et son époux n'en étaient qu'usufruitiers jusqu'à sa majorité ou sa prise de fonction — lorsque meurt son beau-père. Il s'agit vraisemblablement d'un état de fait difficile à contourner. En effet, avec toutes les précautions à prendre avec ce texte dont l'objectivité est douteuse tant l'opacité des Normands et leur mutisme a pu entraver sa recherche, Pierre le Pesant de Boisguilbert, lieutenant général de police de Rouen en 1701, annonçait dans son rapport sur les métiers de l'impression à Rouen :

¹ Mellot, *L'Édition rouennaise*, op.cit., p.49.

² Idem, p.52 et s.

³ Chiffres établis par Mellot, ibid., p.50. Notons que les chiffres de l'année 1602 manquent.

⁴ Ibidem.

Par une délibération de cette communauté autorisée par deux arrêts du parlement des 16 [mai] 1615 et 7 mars 1663, ils n'ont reçu aucun apprenti ni étranger dans leur corps et n'y ont admis que leurs propres enfants, qu'ils font recevoir maîtres devant le juge en qualité de fils de maîtres, en sorte qu'il n'y a dans la ville de Rouen que des fils de maîtres perpétués depuis deux siècles, qui n'ont point eu d'établissement précédent dans d'autres villes¹.

Négation du compagnonnage², mesures de protection de l'entreprise familiale et locale ont vraisemblablement un impact sur la perte d'influence progressive de l'édition rouennaise au cours du XVII^e siècle et, partant, sur l'édition originale d'œuvres dramatiques. Pour poursuivre, on peut encore citer le chiffre de 73 professionnels du livre repérés dans la ville de Rouen qui se répartissent en 56 familles. Mais dans ces chiffres ne transparait pas le nombre, sans doute élevé, d'enfants — filles ou garçons — ou d'épouses prenant pleine part à l'exploitation familiale. Formant une main-d'œuvre gratuite, ils n'apparaissent dans aucun registre.

Nous avons plus haut évoqué l'endogamie qui caractérise les métiers du livre rouennais. L'observation des liens matrimoniaux tend en effet à démontrer qu'afin de ne pas perdre un artisan appris dès le plus jeune âge ou une entreprise restée sans homme pour la diriger, l'on se marie entre fils et filles d'imprimeurs-libraires. Les cas des enfants de Raphaël du Petit-Val, entre autres exemples, illustrent parfaitement cette affirmation. Père d'un seul fils, David, Raphaël du Petit-Val en fait évidemment l'héritier de son entreprise, le fait admettre à la maîtrise en 1609 et le prend à son service, sans que le fils ouvre sa propre presse ou ne fasse ses armes chez un de ses confrères. Par ailleurs, David du Petit-Val obtient le 25 juin 1609 des lettres de provision de la charge d'imprimeur du roi, en survivance de son père³. À la mort de celui-ci en 1614, il continue quelques temps à faire paraître sous le nom du patriarche décédé, sans doute jusqu'à l'acquisition d'une notoriété personnelle, quelques ouvrages. Son propre fils Raphaël soit n'atteindra pas l'âge adulte, soit n'accèdera jamais aux métiers de l'édition, ce qui est plus douteux. Les filles de Raphaël du Petit-Val quant à elles sont mariées à d'autres imprimeurs libraires. Jeanne épouse Jacques Besongne en 1602 et gèrera l'entreprise de son mari après sa mort jusqu'à ce que son fils prenne le relai⁴, sa sœur Andrée épouse Jean Berthelin en 1605, année où ce libraire est reçu à la maîtrise⁵. Il s'élabore aussi un réseau d'alliances par le baptême⁶.

¹ Ibid., p.52, citant un acte conservé aux Archives départementales de la Seine-Maritime, C145 (avril 1701).

² Mellot précise en effet que la même enquête établit qu'en raison du mauvais accueil réservé aux apprentis, « le tour de France des compagnons boudait dans la majorité des cas l'étape rouennaise ». (Ibid., p.55, d'après Chartier Roger et Henri-Jean Martin, « Le tour de France », *Histoire de l'édition française, op.cit.*, p.56).

³ *Gallia typographica, op.cit.*, p.163.

⁴ Idem, p.72. Notons par ailleurs que ces mariages sont faits sans considération de la religion. En effet, Andrée du Petit-Val, élevée dans la foi catholique, épouse un protestant.

⁵ *Ibid.*, p.65-66. Les liens entre imprimeurs-libraires sont tellement nombreux de familles en familles qu'il serait fastidieux, quoiqu'intéressant, de retracer ici des organigrammes — un « arbre » ne suffirait pas — généalogiques. Pour le lecteur intéressé, nous renvoyons aux biographies des imprimeurs de la *Gallia typographica* qui établit ces liens.

⁶ Citons quelques exemples significatifs abordés par Mellot : les enfants de Jacques Besongne et Jeanne du Petit-Val ont pour parrains Raphaël du Petit-Val (enfant Jacques, en 1607, le futur Jacques II Besongne) et Théodore Reinsart (enfant Marguerite, en 1611). Jacques II prendra pour parrain de son fils, encore prénommé Jacques, son oncle David du Petit-Val en 1639, etc. (voir Mellot, J.-D., *L'Édition rouennaise, op.cit.*, p.73n).

Cette solidarité, ces alliances communautaires ont pour but, comme le rappelle Mellot, d'organiser la défense « passive » de ses membres, en jouant sur la non-concurrence¹. S'il a mis en évidence des associations entre imprimeurs et libraires visant à unir les forces, les arts et les outils de différentes presses, rien ne semble permettre d'affirmer que de telles pratiques purent avoir lieu au début du siècle dans le cadre des éditions d'œuvres théâtrales, à de rares exceptions près². Les quelques ouvrages fournis par Loys Costé le jeune et Abraham Cousturier³, si leur facture et les détails qui les composent, comme les gravures, sur lesquelles nous reviendrons, semblent indiquer que les deux imprimeurs travaillèrent de concert lors de l'impression de certains drames⁴, mais rien ne corrobore de telles pratiques dans les presses de Raphaël ou David du Petit-Val ou de Théodore Reinsart, pour ne citer que les imprimeurs qui semblent s'être le plus intéressés à l'édition de textes théâtraux. On trouve toutefois une exception, la *Magicienne étrangère*, parue en 1617⁵, qui dramatise le procès et l'exécution de Léonora Galligai expédiés la même année, ouvrage né de l'association d'un gendre de Raphaël du Petit-Val, Jacques Besongne, et de David Geuffroy : cependant, l'adresse et la marque sur la page de titre sont celles de Geuffroy et il semble vraisemblable que Besongne ait financé l'ouvrage tandis que Geuffroy le faisait exécuter.

Se pose aussi la question du privilège. Les éditions des œuvres du corpus que nous avons consultées n'en font pas systématiquement état, il convient même d'affirmer que la reproduction du privilège d'impression est rarissime dans nos ouvrages. Lorsqu'il est donné, il s'agit du privilège royal tel que le prévoit l'article 78 de l'ordonnance de Moulins de février 1566, disposant qu'à partir de la promulgation de l'acte, on ne pourrait imprimer de livre nouveau « sans [le] congé [du roi] et permission et lettres de privilège expédiées sous [le] grand sceau⁶ ». Le droit normand et le règlement de la communauté des imprimeurs libraires, règles de droit coutumier, semblent avoir permis de transgresser ou plutôt de contourner cet acte, ce dont les imprimeurs libraires rouennais paraissent avoir bénéficié. Avant l'ordonnance, le parlement de Normandie organise déjà la constitution d'un privilège d'impression et de vente au titre de son pouvoir de justice et de son administration, et c'est sans doute ici que réside la particularité de l'édition rouennaise. En s'adressant aux instances de proximité, elle ne renie pas le pouvoir central, mais reconnaît la compétence de la Normandie pour les ouvrages parus en Normandie à destination de la seule Normandie. Ce que traduit ce régime, semble-t-il coutumier, des privilèges, qui peut par ailleurs expliquer la raison de la relative ignorance qui a longtemps entaché les œuvres théâtrales parues dans la pro-

¹ Ibid., p.94.

² Alors que de nombreuses éditions d'ouvrages religieux, de Lettres, médicaux portent le nom de plusieurs imprimeurs où seule la marque indique le responsable du livre en question. Il faut aussi exclure de ces pratiques le cas des actes royaux, privilèges des imprimeurs du roi, qui portent parfois les deux ou trois noms des maîtres détenant cette charge. Voir Lepreux, *Gallia typographica*, op.cit.

³ Nous pensons notamment à *Axiane ou l'amour clandestin*, paru en 1612 chez Costé, ou au *More cruel*, chez Abraham Cousturier, s.d.

⁴ Voir infra, p.000.

⁵ Anonyme, *La Magicienne étrangère, Tragedie. En laquelle on voit les tiranniques comportemens, origine, entreprises, desseings, sortillèges, arrest, mort et supplice, tant du Marquis d'Ancre que de Leonor Galligay sa femme, avec l'avantureuse rencontre de leurs funestes ombres*, par un bon François neveu de Rotomagus, À Rouen, Par David Geuffroy, et Jacques Besoingne, rue des Cordeliers joignant Saint Pierre, 1617.

⁶ Cité par Martin, Henri-Jean, *Livres, pouvoir et société*, op.cit., p.51.

vince, c'est qu'il est sans doute inutile aux yeux des imprimeurs-libraires d'entamer une procédure relativement longue et coûteuse s'il ne s'agit de protéger sa production qu'au sein d'une seule province. Peut-être peut-on supposer que les imprimeurs-libraires rouennais favorisent une production théâtrale en majeure partie locale sans envisager son exportation en pays horsain. Plus encore, il semble évident que les imprimeurs rouennais, sans doute forts de cette obscure coutume dont ils se réclament ont su se passer de l'autorisation ou ne voyaient pas l'utilité de la faire figurer dans leurs ouvrages, dans la mesure où le règlement de la communauté du livre normand établissait une clause de non-concurrence. Ils laissent dès lors au parlement par sa jurisprudence la charge de trancher les litiges entre membres de la communauté. Lepreux cite un grand nombre de procès opposant des imprimeurs entre eux, au sujet d'une marque, d'un ouvrage, d'une page de titre ou d'un cuivre gravé frauduleusement exploité. C'est d'ailleurs grâce aux archives du Palais de justice qu'on connaît le plus de détails sur la vie des métiers du livre rouennais et les méandres des rapports des maîtres entre eux.

Tous ces points particuliers ne seraient sans doute pas significatifs si on ne les conjugait avec les précédentes informations sur l'accession aux métiers du livre à Rouen. Ces pratiques sociales et ce fonctionnement en cercle fermé vont conduire l'industrie du livre rouennais à un essoufflement qui, s'il est flagrant au commencement du XVIII^e siècle — traduisant notamment, dans le cadre des ouvrages de Lettres, une « atrophie » ou une « rationalisation du répertoire¹ » —, est déjà latent dès les années 1640 pour les livres de théâtre et flagrant vers 1660 pour l'ensemble de la production². Vers 1640 en effet, la production parisienne est en pleine expansion³, ce qui se traduit à Rouen par une baisse de production d'œuvres théâtrales, comme nous le verrons plus loin grâce à l'observation des chiffres⁴. Jointe à la question de la centralisation et du contrôle des métiers du livre, cette politique protectionniste tendrait à expliquer pour une part l'essoufflement progressif de l'édition rouennaise originale. La disparition de l'édition théâtrale en princeps n'en serait alors qu'un premier symptôme, extrêmement précoce, vraisemblablement accéléré par les volontés esthétisantes de Richelieu par le biais de l'Académie, mais aussi — par effet de mode, par commodité, par esprit politique ? — par le choix des poètes du cru — Corneille, Boisrobert, Scudéry — de faire imprimer leurs œuvres à Paris. Ce qui étonne encore le Normand Tocqueville au milieu du XIX^e siècle :

Je trouve dans les rapports faits au ministre sur l'état de la librairie qu'au XVI^e siècle et au XVII^e siècle il y avait des imprimeries considérables dans des villes de province qui n'ont plus d'imprimeurs ou dont les imprimeurs ne font plus rien⁵.

¹ Mellot, J.-D., *L'Édition rouennaise*, *op.cit.*, p.530.

² Émigration professionnelle, renouveau des tensions religieuses et affermissement des privilèges favorisent cette perte d'activité.

³ Pour un rapide aperçu de la situation parisienne, voir Martin, Henri-Jean, *Livres, pouvoirs et société*, *op.cit.*, p.555-596.

⁴ Voir *infra*, p.000.

⁵ TOCQUEVILLE, Alexis de, *L'Ancien régime et la Révolution*, Paris, Michel-Lévy et frères, 1856, livre II, chapitre VII, p.113-114.

1. Des lieux : topologie d'une clientèle d'élites locales

Tout marchand tend à se rapprocher de sa clientèle [...] sur le passage des magistrats, des officiers royaux, des avocats, des plaideurs et aussi des élégantes [...] Presque partout, les gens du livre se regroupent près des cours où siègent des juridictions, et le Hall de Westminster, le palais des États à La Haye ou le palais royal de Prague hébergent aussi des libraires de nouveautés. Régulièrement encore, la cathédrale, l'évêché, le [...] collège constituent des centres d'attraction¹.

Cette affirmation de Martin prend tout son sens lorsqu'on observe l'implantation des boutiques des libraires rouennais, dont on doit tenter de déduire le lectorat de prédilection. Trois pôles et des cas isolés transparaissent alors : le Palais, lieu favori de l'impression et de la vente d'ouvrages dramatiques, suivi de loin par le quartier du collège et le portail des Libraires de la cathédrale, enfin le quartier Saint-Jean et sa rue Écuyère, proche du Palais mais sans doute éloignée des trajets coutumiers des hommes de loi vivant en général au Nord de ce quartier², du collège ou des quais où l'on sait que la vente au détail peut rapporter³. Ailleurs dans la ville, quelques entrepreneurs saisissent rarement l'opportunité d'imprimer eux aussi des nouveautés, nous ne nous y attarderons pas.

A. Le portail des libraires et les abords du collège

Emplacement du premier établissement d'imprimeurs-libraires en Normandie, le portail des Libraires de la cathédrale, l'archevêché et leurs alentours demeurent l'un des principaux lieux de vente et de fabrication d'ouvrages liturgiques ou destinés à un public ecclésiastique, hors du nouvel apport des jésuites⁴ au public des enseignants et collégiens. Toutefois on ne trouve dans cette orbite qu'un seul imprimeur qui, malgré sa longue carrière, ne fournira qu'une seule œuvre dramatique : Romain Beauvais ou de Beauvais, qui exerça vraisemblablement son métier de la fin du XVI^e siècle aux années 1640, imprime et publie en effet une moralité de la *Patience de Job*⁵

¹ MARTIN, Henri-Jean, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Librairie académique Perrin, 1988, p.225-226

² Pour une répartition des résidences des gens de loi, marchands, et de ce qu'il nomme les « pauvres », voir les trois cartes établies par BENEDICT, Philip, *Rouen during the wars of Religion*, Cambridge, Cambridge U.P., 2003 [1981], p.28-30.

³ Mellot, J.-D., *L'Édition rouennaise*, op.cit., p.91.

⁴ Les jésuites et leurs étudiants sont les clients d'une autre sphère, celui du collège de Bourbon dont nous parlons après.

⁵ ANONYME, *La Patience de Job, selon l'histoire de la Bible, comme il perdit tous ses biens par guerre et par fortune et la grande pauvreté qu'il eust. Et comme tout luy fut rendu par la grace de Dieu. Et est à quarante neuf personages*, Rouen, Romain [de] Beauvais, s.d. [1597-1638].

dont les dates sont incertaines, mais qui propose tout de même un sujet religieux digne de réflexion à offrir à un public ecclésiastique choisi¹.

Le quartier du collège jésuite, puis du collège de Bourbon, bénéficie d'une clientèle touchée par son caractère spatio-thématique et ses besoins topiques. On y produit et l'on y vend en majorité des ouvrages des pères², des dictionnaires, des manuels. Cependant, de même que pour le portail des Libraires de la cathédrale, peu d'imprimeurs-libraires du quartier du collège se sont intéressés à la publication d'œuvres dramatiques. Seuls Robert de Rouves, installé rue des Minimes en 1618, et Jean le Boullenger, rue des Jésuites vers 1617, s'occuperont d'imprimer du théâtre, dans des proportions minimales en s'appuyant sur des valeurs sûres. Le premier fournira deux éditions des *Tragédies* de Garnier³, le second sera l'imprimeur de l'argument de la pièce de collège *Jézabel* dont nous parlions plus tôt⁴. Par ailleurs, Laurent III Maurry, futur imprimeur de Corneille, installé dans le quartier en 1653 donnera aussi une édition des œuvres de Gaultier-Garguille, sans date, mais probablement antérieure à son installation dans ce quartier, alors qu'il réside au Palais⁵.

B. Le palais, les Petit-Val et Reinsart

C'est d'ailleurs ce quartier du Palais qui fournit la plus longue liste d'imprimeurs-libraires, voire d'éditeurs d'ouvrages dramatiques. Raphaël du Petit-Val et son fils David, à l'enseigne de l'Ange Raphaël, ses gendres Jacques Besongne, dans la cour du Palais ou rue aux Juifs près le Palais, et Jean Berthelin, aux mêmes adresses, y ont leur officine et y tiennent boutique sous différentes enseignes, ainsi que nombre d'autres artisans qui, au cours de notre période d'étude, livrent régulièrement ou occasionnellement de nouveaux ouvrages dramatiques. Raphaël du Petit-Val et ses affiliés fournissent de nombreuses éditions, tant d'ouvrages de réimpressions — parmi lesquels de nombreuses éditions des *Tragédies* de Robert Garnier notamment, cas particulier de l'édition

¹ Beauvais n'est cependant pas isolé du reste de la production rouennaise. Il est, en tant qu'imprimeur, en lien étroit avec Jean Osmont et Théodore Reinsart — tous deux imprimeurs-libraires réguliers d'œuvres dramatiques — pour l'exécution et la vente d'ouvrages liturgiques, poésies religieuses, catéchisme, etc. (Mellot, *L'Édition rouennaise, op.cit.*, p.83).

² *La Fleur des vies des saints* du P. de Ribadeneyra est publiée en 1616 et en 1628 par Richard Lallemant, ainsi que la *Journée chrétienne* du P. Caussin (1632).

³ Sous le même titre en 1612 et en 1618 : GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Robert de Rouves, 1618 [Paris, 1580 ; 15^e et 17^e édition rouennaise].

⁴ *Jézabel ou l'impiété punie*, [Excudit de l'] Imprimerie d'Alexandre Boudan rue S. Jacques, a la Corne de Cerf, avec Privilège du Roy, s.d., d'après *Illustrissimo viro D. D. Tenequioni de Lannoy equiti D. de Criqueville, de l'Essay, d'Herouville, S.Honorine, et Ranville. Christianissimo Regi ab utrisque Consiliis atque in suprema Neustrie Curia Praesidi integerrimo., Agonothetae suo munificentissimo Iezabel. Divinae ultionis atrocissimum exemplum dabitur in theatro collegi Roth. Societ. Iesu.*, Rothomagi, ex Typographie Ioannis le Boullenger, s.d., voir supra, p.96-98.

⁵ GAULTIER-GARGUILLE [Hugues GUÉRU, dit], *Les Tracas de la foire du pré, où se voyent les amourettes, les tours de passe-passe, la blanque, l'intrigue des charlatans, le courtage de fesses, le procès de l'homme de paille et son retour après sa mort, etc. dialogue burlesque*, Rouen, L. Maurry, s.d

rouennaise sur lequel nous reviendrons bientôt — qu'originales composées tant par des poètes du cru que par des horsains¹. Leurs voisins ne sont pas en reste : Théodore Reinsart, successeur de Thomas Mallart², devant le Palais, à l'Homme armé, imprime, comme du Petit-Val, les œuvres de Garnier, encore, mais découvre aussi des poètes normands comme Chrestien des Croix, Champ-Repus, Hays ou Génétay³. Thomas II Mallart qui lui succède imprime les œuvres de Bruscambille en 1615⁴.

Ces précurseurs semblent ouvrir la voie aux libraires et imprimeurs de leur quartier qui dans les années qui suivent impriment à leur tour et régulièrement ce qui semble être le plus grand succès de librairie théâtrale rouennaise de cet entre-deux siècles, Garnier. Plus encore, ces imitateurs semblent ne pas s'être aventurés plus loin que cette valeur sûre en ne proposant que rarement d'autres œuvres dramatiques sorties de leurs officines. Fournissent des éditions des *Tragédies* de Garnier : Adrien Ovyne, au bas des degrés du Palais en 1611⁵, Pierre Loyselet — héritier de Georges Loyselet qui avait imprimé *les Théâtres de Gaillon* du Nicolas Filleul en 1566 — tenant boutique au Palais et Jullien Courant, rue Sainte-Croix-des-Pelletiers, Jean Bouley⁶, rue aux Juifs près le Palais ou entre les deux portes du Palais, 1618⁷ et Corneille Pitresson ou Peterson, au Palais, en 1619⁸.

Certains des imprimeurs de ce quartier font montre d'un esprit d'initiative en publiant des ouvrages inédits dans leur ville. Jean Osmont, au Palais, publie les traductions-adaptations de Pierre de Brinon des tragédies de Buchanan en 1613 et 1614⁹, Jacques Cailloué, rue aux Juifs, importe les *Œuvres de Théophile* en 1626 et sera imité à plusieurs reprises par Jean Delamare ou de La Mare, gendre de Jacques Besongne, aux degrés du Palais, dans les années 1620 et 1630¹⁰. Jean-Baptiste Behourt, rue aux Juifs, imprime aussi Théophile en 1627¹¹. Jean Mairet bénéficie aussi d'éditions rouennaises dès 1630, chez Jacques Besongne¹², chez Jean Bouley, déjà cité, en

¹ Voir infra, annexe 1, p.000.

² Mallart imprime et vend les *Tragédies* de Garnier en 1596. Reinsart deux fois en 1604 et une en 1609. Voir annexe 1.

³ CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603 ; CHAMP-REPUS, Jacques de, *Ulysse, tragédie française suivie de Poesies diverses*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603 ; GENETAY, Octave-César, *L'Éthiopique, tragi-comédie des chastes amours de Théagène et Chariclée*, Rouen, Théodore Reinsart, 1609 ; HAYS, Jean, *Les Premières pensées de Jean Hays*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598 [*Cammate*, tragédie en 7 actes et en vers avec des chœurs].

⁴ *Facécieuses paradoxes de Bruscambille et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations*, à Rouen, chez Thomas Mallard, 1615.

⁵ GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Adrien Ovyne, 1611 [13^e édition rouennaise].

⁶ Toujours sous le même titre, en 1618.

⁷ Toujours sous le même titre, 18^e, 19^e et 20^e éditions rouennaises.

⁸ Toujours sous le même titre, chez Corneille Peterson ou Pitresson, 1619 [23^e édition rouennaise].

⁹ BRINON DE BEAUMARTIN, Pierre de, *Baptiste ou La calomnie : tragédie traduite du latin de Buchanan*, Rouen, Jean Osmont, 1613 ; *L'Éphésienne : tragi-comédie* [traduction de Georges Buchanan par Brinon], Rouen, Jean Osmont, 1614 ; *Jephthé ou le vœu, tragédie traduite du latin de Buchanan*, Rouen, Jean Osmont, 1614.

¹⁰ VIAU, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Rouen, J. Cailloué, 1626 ; *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Rouen, J. de la Mare, 1626 [2^e édition rouennaise], *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Rouen, J. de la Mare, 1627, 1628, 1629, 1632.

¹¹ *La Tragédie de Pasiphae, par le sr Théophile, qui est nouvelle et n'a jamais esté représentée*, Rouen, J.-B. Behourt, 1627

¹² *Chriséide et Arimand*, Rouen, Jacques Besongne, 1630. L'édition parisienne date de la même année.

1631¹ ou chez la veuve de Nicolas Courant, Marie Fournières, rue de la Poterne, en 1634². Jean Boulley imprime et vend encore les *Bergeries* de Racan³, dix ans après leur parution parisienne. Enfin la palme de l'originalité revient à Charles Osmont, tenant sa boutique rue du Palais puis rue des Carmes, qui imprime par trois fois la *Célestine* de Rojas dans une nouvelle traduction française, en 1633, 1634 et 1644⁴. Cependant, cet accroissement des éditions des autres officines sanctionne un retard dans les impressions d'œuvres dramatiques des imprimeries du Petit-Val et consorts, qui ne retrouveront jamais l'activité qu'elles connaissaient dans ce domaine au cours des années 1600-1615.

Notons aussi que c'est évidemment dans ce quartier que Laurent Maurry, imprimeur et voisin de Corneille, imprimera dès 1643 « aux dépens » de l'auteur les œuvres que Corneille fera vendre à Paris chez Toussaint Quinet, Augustin Courbé ou Antoine de Sommaville.

Il est nécessaire de s'attarder ici sur les productions de la maison du Petit-Val et sur les personnages du patriarche Raphaël et de son fils David. L'article de Roméo Arbour sur le premier est d'un intérêt certain et nous y renvoyons le lecteur⁵ en ne reprenant ici que les faits importants qui concernent la production et la production dramatique du père. Les ouvrages issus des presses de Raphaël du Petit-Val permettent en effet de mettre en évidence une répartition singulière du répertoire rouennais et de ses tendances, qui traduit les thèmes privilégiés des imprimeurs-libraires, et par conséquent, de leurs clients.

Mellot, qui s'est penché sur l'intégralité des catalogues rouennais, établit en effet pour les années 1600 à 1639 que les ouvrages de Lettres représentent entre 40,2% — fourchette basse pour la décennie 1620-1629 — et 47,9% — fourchette haute pour la décennie 1600-1609 — de la production totale des livres imprimés et vendus à Rouen⁶, soit près de la moitié de l'intégralité des ouvrages rouennais. Les autres catégories du savoir, la Religion, le Droit, l'Histoire, les Sciences et autres Arts, ainsi que des ouvrages « indéterminés » se partagent donc la seconde moitié⁷. Les seuls livres de théâtre constituent, pour la première décennie, 11,9% du corpus, pour les années

¹ MAIRET, Jean, *La Sylvie*, Rouen, Boulley, 1631. La même pièce paraît l'année précédente à Caen : *La Sylvie*, Caen, Jacques Marquant, 1630 [Paris, François Targa, 1630].

² *La Sylvie du sieur Mairet, tragi-comédie pastorale*, Rouen, Vve N. Courant, 1634, 3^e édition rouennaise.

³ RACAN, Honorat de Bueil, *Les Bergeries de Mre Honorat de Bueil, chevalier sieur de Racan*, Rouen, J. Boulley, 1635 [Paris, Toussaint du Bray, 1625 ; l'édition rouennaise porte l'information : 3^e édition].

⁴ ROJAS, Fernando de, *La Célestine ou Histoire tragicomique de Caliste et Melibee. Composée en Espagnol, par le Bachelier Fernam Rojas et traduite de nouveau en François*, Rouen, Charles Osmont, 1633. Reinsart, avait initié l'édition de la *Célestine* en 1598, sans réitérer l'expérience par la suite.

⁵ Arbour, Roméo, « Raphaël du Petit-Val de Rouen et l'édition des textes littéraires en France (1587-1613) », *Revue française d'histoire du livre*, vol.5, n°9, 1975, p.87-141.

⁶ Les chiffres cumulés des ouvrages de Lettres sont : pour 1600-1609 : 270 ouvrages, soit 47,9 % de la production ; 1610-1619 : 293 livres, soit 41,2% ; 1620-1629 : 224 livres, soit 40,2% et 1630-1639 : 261 livres soit 44%.

⁷ À titre indicatif pour la première décennie du XVII^e siècle, les 130 ouvrages religieux composent 23,1% de la production rouennaise, 44 ouvrages de Droit égalent 7,6%, les livres d'Histoire (64) totalisent 11,3%, les Sciences et Arts 8,7% avec 49 ouvrages. Les livres au sujet indéterminé constituent 1,2% du corpus, soit 7 ouvrages. Les chiffres établis par Mellot, dont nous ne citons ici qu'un exemple, sont consultables dans son étude *L'Édition rouennaise et ses marchés*, *op.cit.*, p.131.

1610-1619 : 15%, pour 1620-1629 : 9,4% et pour 1630-1639 : 5,6%¹. Outre le net recul observé pour la production théâtrale au cours des quatre décennies, Mellot établit évidemment un recul puis une stagnation de la production totale de livres à Rouen².

De ces chiffres, l'on doit conclure deux choses. La première est que le livre, sa production et sa vente connaissent le début d'un ralentissement dès les années 1620. Alors que le marché du livre en France est très sollicité et en pleine expansion³, après une timide accélération pour la seconde décennie du siècle, les chiffres reviennent aux totaux des années 1600-1609 au début du règne personnel de Louis XIII. La seconde est que les ouvrages de Lettres créent le plus grand engouement parmi les imprimeurs-libraires et en conséquence dans les lectorats. Dans cette dernière catégorie, les livres de Théâtre sont ceux qui connaissent l'évolution la plus intéressante⁴ : en effet, leur production poursuit un déclin progressif pendant les quarante premières années du siècle⁵. Cette pente descendante, sur laquelle nous nous pencherons plus loin, a la particularité de s'amorcer lors de la décennie qui voit disparaître deux des imprimeurs-libraires rouennais les plus actifs de notre période, Raphaël du Petit-Val, donc, et Théodore Reinsart.

Reçu maître de la communauté des imprimeurs de Rouen en 1587, Raphaël du Petit-Val exerce jusqu'à sa mort le 5 janvier 1614. Établi rue aux Juifs, à l'enseigne de l'Ange Raphaël devant la grande porte du palais, il fournit vraisemblablement, comme tous ses confrères du quartier, les hommes de loi en ouvrages de qualité traitant de sujets divers. Sa renommée est établie dès 1593, alors qu'il est associé à Mamert Patisson, imprimeur parisien, pour publier les œuvres de Philippe Desportes, dont il semble être l'ami. Sa désignation en tant qu'imprimeur du roi en 1597 indique son influence tant dans la ville que dans sa corporation. Cependant, après une réclamation de l'imprimeur du roi déjà institué dans Rouen, Martin Le Mesgissier, il doit se détourner bon gré mal gré des obligations habituellement dédiées à cette charge, c'est-à-dire principalement l'impression et la diffusion des actes et des arrêts marquants du parlement de Normandie, que ce dernier attribue à Le Mesgissier :

[Raphaël du Petit-Val] jouira du contenu de ses lettres de don, fors et excepté les arrêts et ordonnance concernant la police de ladite ville de Rouen, qui seront imprimés par Le Mesgissier⁶.

¹ Pourcentages établis d'après le tableau de J.-D. Mellot, idem. L'intégralité du corpus par catégories de savoir y est décortiquée.

² 564 livres paraissent entre 1600 et 1609, 711 entre 1610 et 1619, 558 entre 1620 et 1629 et 567 entre 1630 et 1639.

³ Martin, H.J., *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*, [1969], Genève, Droz, 1999.

⁴ Ils ne sont pourtant pas les plus nombreux : les livres de « poésie, satires, chansons », pour utiliser la classification de Mellot, culminent à une confortable première place. Le théâtre se positionne au second rang pour la première décennie, mais est renversé dès la seconde par l'augmentation du chiffre des ouvrages scolaires et dictionnaires (61 contre 44).

⁵ 67 ouvrages en 1600-1609, 44 en 1610-1619, 21 en 1620-1629, et 15 en 1630-1639.

⁶ Arrêt cité par Lepreux, *Gallia typographica, op.cit.*, p.160.

Il reste cependant détenteur au même titre que son confrère du privilège d'imprimer les actes royaux.

Imprimeur et libraire, du Petit-Val est aussi éditeur. Le choix, la construction de ses ouvrages, notamment de recueils, point sur lequel nous reviendrons bientôt¹, marquent l'esprit d'innovation du Rouennais. Son parcours et ses publications entrent avec pertinence dans chaque sous-ensemble proposé par Mellot dans le tableau dont nous parlions plus haut. Ecclésiastique et sans doute doué d'un esprit d'entreprise innovant, Raphaël du Petit-Val imprime aussi bien des ouvrages médicaux² que des traités de Droit local³, de démonomanie⁴, toutes sortes d'écrits religieux, des pièces d'actualité⁵, les récits du voyage de Jacques Cartier⁶, peut-être Rabelais⁷, et, ce qui constitue semble-t-il la plus grande partie de sa production, des romans et de la poésie⁸ — il est lui-même occasionnellement poète et insère parfois ses œuvres dans des recueils —, et, bien entendu, du théâtre.

Initiatrices d'une édition théâtrale rouennaise de qualité, ses presses, selon nos décomptes, ont fourni au moins 53 ouvrages dramatiques conservés à ce jour, entre sa prise de fonction et sa mort. Un doute subsiste toutefois quant à sa première production, qui selon Elliot Forsyth⁹, dont les informations sont reprises par Alan Howe¹⁰, serait une édition complète des *Tragédies* de Ro-

¹ Voir infra, p.000.

² BURÉE DRUIDE, Pierre, *La Défence de l'escolle de médecine et de Galien contre M. I. Guibelet, d'Évreux, docteur en médecine, et advis sur ses trois discours philosophiques, par Pierre Burée*, Rouen, R. Du Petit Val, 1605 ; *Les Oeuvres de Mtre André Du Laurens sieur de Ferriers, premier médecin du très chrétien roi de France et de Navarre, trad. en Français par Me Theophile Gelée médecin*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1613.

³ *Les Costumes du pays et duché de Normandie, anciens ressorts et enclaves d'iceluy, enrichies de Commentaires...*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599 ; Behotte, Adrien, *Defense du privilege de la Fierie-St Romain jadis archevesque de Roüen contre le plaidoié de deux advocats de grand conseil et contre quatre raisons de Bodin...*, A Rouen, Raphaël Du Petit Val , 1608 ; Camp-Ront, Jacques de, *Discours de l'obéissance que doit le peuple au Roy et à ses magistrats, recueilly d'un sermon prononcé en l'église cathédrale de Nostre-Dame de Rouen par Monsieur... Peschant*, Rouen, R. Du Petit-Val, 1598

⁴ BODIN, Jean, *La Démonomanie des sorciers : avec un indice des choses les plus remarquables contenues en ce livre par I. Bodin, Angevin, Ed. dernière, rev. et corr. d'une infinité de fautes qui se sont passées es précédentes impressions*, Rouen, R. Du Petit Val , 1604.

⁵ *Lettres du roy, contenant la victoire obtenue par Monsieur le Mareschal de Byron, à rencontre de l'armée du Connestable de Castille, à Apremont, au bord de la rivièrre de Saonne, le douzième de ce présent mois*, A Rouen, Chez Raphaël du Petit Val, devant la grand'porte du Palais, 1595, Auec Priuillège ; *Briefve et vraye Description de la maladie, dernières paroles, et mort du Roy d'Espagne, Philipe deuxième*, Rouen, Chez Raphael du Petit-Val , 1599 ; *Pompe funèbre du Grand Henry Roy de France et de Navarre. Faite à Paris et à S. Denys les vingt neuf et trentième jours de Juin 1610*, [Paris], suivant la copie imprimée, chez R. du Petit Val , 1610.

⁶ CARTIER, Jacques, *Discours du voyage fait par le capitaine Jaques Cartier aux Terres-neufves de Canadas, Norembegue, Hochelage, Labrador, & pays adjacens, dite Nouvelle France, avec particulieres moeurs, langage, & cérémonie des habitans d'icelle*, A Rouen, de l'impr. de Raphaël du Petit Val, 1598.

⁷ Voir à ce sujet, sur lequel nous ne nous attarderons pas, l'enthousiaste article de Pierre Louÿs, « Raphaël du Petit Val imprimeur de Rabelais », in *Revue des livres anciens*, Documents d'histoire littéraire de bibliographie et de bibliophilie, Pierre Louÿs dir., Paris, Fontemoing et C^{ie} éditeurs, tome I, 1914, p. 166-170.

⁸ DESPORTES, Philippe, *Les Pseaumes de David mis en vers françois par Philippes Desportes, abbé de Thiron*, A Rouen, de l'imprimerie de Raphaël Du Petit Val, [1611] ; Desportes, Philippe, *Oeuvres. Poésies*, Rouen, Raphaël du Petit-Val Libr. Impr. Du Roi, 1611 ; Beroalde de Verville, François Brouart (dit) *Les Souspirs amoureux de F. B. de Veruille : Auec vn discours satyrique de ceux qui escriuent d'Amour, par N. le Digne*, 1589, Rouen, Chez Raphael du Petit Val (l'ouvrage contient un sonnet de R. Du Petit Val).

⁹ FORSYTH, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1962, p.437.

¹⁰ HOWE, Alan, « L'entrée au Parnasse d'un dramaturge professionnel : le cas d'Alexandre Hardy », in Forestier, Georges, Edric Caldicott et Claude Bourqui dir., *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007, p.227-244, p.244.

bert Garnier, en 1583, soit l'année même de la parution à Paris de la dernière tragédie de l'auteur¹, mais surtout, quatre ans avant que l'imprimeur ne soit admis à la maîtrise², ce qui est donc douteux. Toujours est-il que Raphaël du Petit-Val dans la suite de sa carrière imprime régulièrement les succès théâtraux de son temps : entre 1583 et 1614, il publie les *Tragédies* de Garnier à 9 reprises, parfois plusieurs fois par an, mais aussi La Péruse — 5 éditions seules ou en recueil —, Grévin — 2 fois dont une sans le nom de l'auteur —, Le Breton — 4 éditions — et La Taille — 2 éditions seulement — connaissent tous les honneurs d'une édition chez le patriarche normand³.

Loin de se spécialiser dans un seul genre de publications, du Petit Val paraît suivre les modes et les goûts du public, rééditant ainsi les textes qui connaissent du succès dans les autres régions. Il est possible d'affirmer, avec toute la réserve nécessaire au vu des quelques éditions de ses confrères et concurrents, que Raphaël du Petit-Val, grâce à cet esprit d'innovation acquiert de fait un quasi-monopole dans la diffusion d'œuvres de théâtre, qu'il s'agisse de rééditions ou d'œuvres originales.

Théodore Reinsart semble être alors le seul, face à lui et au cours de la même génération — il est admis à la maîtrise en 1597 et meurt en 1614 — à proposer une édition originale, en se tournant majoritairement vers des auteurs du cru, parmi lesquels le prêtre Nicolas Chrestien des Croix, dont les œuvres sont sans doute parmi les plus intéressantes de notre corpus⁴. La ville de Rouen, forte par ailleurs d'une nombreuse population d'origine espagnole, connaît grâce à lui une première édition de la *Célestine* de Rojas en 1598⁵.

D'origine parisienne et d'abord facteur des éditions plantiniennes, Reinsart s'installe à Rouen vraisemblablement fort d'une clientèle fidélisée lors de son séjour à Caen, composée d'hommes de loi et de magistrats du parlement. Son arrivée dans la capitale normande quelques temps après la réduction de la ville de Rouen par Henri IV et son installation dans le quartier du Palais tiennent sans doute d'un esprit d'entreprise visant à conforter ses liens de sociabilité avec les parlementaires rouennais.

¹ Nous n'avons pu trouver cette édition citée par Forsyth et évoquée par Brunet ou Tchermizine.

² Toutefois ses liens avec Desportes, donc indirectement avec Garnier, peuvent autoriser à penser qu'en effet il était en contact avec le Manceau.

³ Quant aux détails de ces éditions nous renvoyons à notre annexe 1, p.000.

⁴ CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603 ; *Tragédies de N. Chrestien Sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608. L'ouvrage contient : *Les Portugaiz infortunez* ; *Tragédie d'Amnon et Thamar* ; *Albouin ou la vengeance* [précédemment parue sous le titre *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603] ; *Le Ravissement de Céfale, représenté à Florence aux nocces royales, traduit d'italien en françois, avec un cantique présenté à Mgr le Dauphin le jour de son baptême*.

⁵ *La Célestine, tragicomédie traduit [sic] d'espagnol en français, où se voyent les ruses et tromperies dont les maquerelles usent envers les fols amoureux*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598. L'œuvre, traduite par Jacques Lavardin, contient par ailleurs une « Élégie sur la Célestine de Jacques Lavardin » [sic] par Florent Chrestien. Reinsart publie aussi *l'Examen des esprits propres et nais aux sciences, etc. trad. de l'espagnol en fr.* [de J.Huarte] par Gabriel Chappuis, Rouen, Th. Reinsart, 1598, 1601, 1602, 1607, 1613. Voir à ce sujet Mellot, J.-D., « Le librairie rouennaise et le livre hispanique (fin XVI^e – fin XVII^e siècle) », *Les Cahiers du CRIAR (Centre de recherches ibériques et ibérico-américaines de l'université de Rouen)*, n°15, *La Normandie et le monde ibérique*, septembre 1995, p.49-69 et Péligray, Christian, *La Pénétration du livre espagnol à Paris au XVII^e siècle (1598-1660)*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des Chartes, 1974.

De ses presses sortent nombre d'ouvrages religieux ou liturgiques en langues française ou latine¹, de la poésie², des almanachs ou ouvrages pratiques³, de rares sommes médicales⁴. En matière dramatique on lui doit, outre *la Célestine*, la tragédie en sept actes de *Cammate*⁵ et d'autres œuvres auxquelles la recherche ne s'est que brièvement ou pas intéressée⁶, ainsi que — évidemment — trois éditions des *Tragédies* de Robert Garnier⁷. Comme Raphaël du Petit-Val, c'est donc un imprimeur-libraire et éditeur ecclésiastique, et sa production nous renseigne sans doute sur les goûts de sa clientèle.

Après les morts de Raphaël du Petit-Val et de Reinsart⁸, leurs fils ou successeur, forts des noms de ces illustres devanciers, prennent leur timide relève, sans immédiatement toutefois, dans le cas de David du Petit-Val, assumer en leur nom et prendre le crédit de leur travail. David du Petit-Val indique par exemple lors de la première année de sa carrière personnelle que les œuvres publiées par lui sortent « de l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, chez David du Petit-Val⁹ ». Si la suite de sa longue carrière, terminée à sa mort en 1658 — sa veuve prendra quelques temps la direction de l'entreprise familiale — est marquée par ce que Lepreux nomme avec dédain « les errements paternels¹⁰ », c'est-à-dire la production d'ouvrages peu volumineux et de vente assurée

¹ *La Sainte Bible. Qui est toute la S. Escriture, contenant le Vieil & le Nouveau Testament. Traduite en françois, du latin des theologiens de Louvain*, À Rouen, chez Theodore Reinsart, 1611 ; Panigarole, François, *Leçons catholiques sur les Doctrines de l'Eglise, divisées en trois Parties... Prononcées à Thurin l'an 1582, par F. François Panigarole*, Milanois, A Rouen, chez Theodore Reinsart, 1601, 1603 ; Sailly, Thomas, *Litaniae devotae et sacrae Scripturae conformes ex Thesaurio litaniarum R. P. Saillii... collectae. Adjecta sunt alia quaedam pia christiani adolescentis exercitia*, Rhotomagi, apud T. Reinsart, 1609 ; Richeome, Louis, *Trois discours pour la religion catholique [Texte imprimé] : des miracles, des Saints et des images*, Rouen, Reinsart, 1600, 1602, 1604, 1608 et 1613

² NERVÈZE, Antoine de, *Les Essais poétiques d'Antoine de Nervèze*, première édition, Poitiers, pour F ; Lucas, Rouen, T. Reinsart, 1605. Notons que cette édition pour un autre libraire, point sur lequel nous ne nous sommes pas attardée dans le cours de notre courte étude des pratiques éditoriales normandes, atteste des liens entre Rouen et les autres villes. À ce sujet, voir, encore, Mellot, J.-D., *L'Édition rouennaise, op.cit.*, p.102-115.

³ SÉVILLE, J. de, *Le Compost manuel. Calendrier, et almanach perpetuel, recueilli et reformé selon le retranchement des dix jours ; avec la déclinaison du soleil réformée, un abrégé de la Spère, et autres choses appartenantes à la navigation ; principalement pour la longitude de l'est et Ouest ; revu corrigé et augmenté, par J. de Seville dit le Soucy*, Rouen, Théodore Reinsart, 1604.

⁴ JOUBERT, Laurent, *La Première et seconde partie des erreurs populaires, touchant la médecine et le régime de santé par M. Laur.Joubert, Avec plusieurs autres petits traitezz, lesquels sont specifiez en la page suivante*, A Rouen, Chez Theodore Reinsart, 1600-1601 [2 vol].

⁵ HAYS, Jean, *Les Premières pensées de Jean Hays*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598. L'ouvrage comprend : *Amarille, bergerie funèbre sur la mort de messire André de Brancas, admiral de France*, à 4 personnages, en vers ; *Cammate*, tragédie en 7 actes et en vers avec des chœurs.

⁶ CHAMP-REPUS, Jacques de, *Ulysse, tragédie française suivie de Poesies diverses*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603 ; GENETAY, Octave-César, *L'Éthiopique, tragi-comédie des chastes amours de Théagène et Chariclée*, Rouen, Théodore Reinsart, 1609.

⁷ GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Théodore Reinsart, 1604 ; Idem, Rouen, Théodore Reinsart, 1604 ; *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Théodore Reinsart, 1609.

⁸ Les productions de Thomas Mallart II restent, en matière dramatique, rares. Nous en avons relevé deux. La première sont des facéties de Bruscabille (BRUSCABILLE, *Facécieuses paradoxes de Bruscabille, et autres discours comiques, le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations*, Rouen, Th. Mallart, 1615), la seconde que nous étudions dans la suite de notre travail, est une tragédie d'actualité sur la mort de Concini : ANONYME, *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps. Tragédie. Où l'on voit les desseings, pratiques, Tyrannies, Meurtres, Larcins, Mort et Ignominie dudit Python*, Rouen, Thomas Mallart, s.d. [1617].

⁹ Par exemple, un énième exemplaire de la coutume de Normandie que les du Petit-Val impriment régulièrement note, pour l'année 1614 (Raphaël meurt le 5 janvier) : « de l'impr. De Raphaël du Petit-Val, chez David du Petit-Val ». Bérault, Josias, *La Coustume réformée du pays et duché de Normandie, anciens ressorts et enclaves d'iceluy. Avec les commentaires, annotations et arrests donnez sur l'interpretation d'icelle, remarquez par M. Josias Berault*, Rouen, de l'impr. De Raphaël du Petit-Val, chez David du Petit-Val, 1614.

¹⁰ Lepreux, *Gallia typographica, op.cit.*, p.163.

comme les recueils de poésie et les romans, David du Petit-Val use aussi du titre d'imprimeur du roi obtenu en survivance de son père sans les limites qui avaient été imposées à son prédécesseur, de fait ou de droit. Il imprime donc de nombreux actes officiels, émanant tant du parlement que des institutions royales, parfois seul, parfois en association avec l'autre imprimeur du roi à Rouen Jean Viret. Il est aussi poète, plusieurs fois récompensé au Puy des palinods de Rouen¹.

Il réimprimera ce que l'on doit considérer comme les succès de l'imprimerie paternelle — avec quelques réserves dans cette affirmation quant à certains titres reliés dans un recueil dont nous parlerons plus loin, car l'observation des ouvrages laisse penser qu'il s'agit peut-être d'œuvres initialement invendues — et offrira les œuvres originales de Troterel ou de Mainfray, qui terminent la période et sont les dernières à proposer une esthétique scénographique sur laquelle nous nous pencherons dans la suite de notre étude. Mais surtout, lorsqu'Alexandre Hardy fait paraître le quatrième volume de son théâtre ailleurs qu'à Paris, c'est, parmi tous les imprimeurs-libraires rouennais, David du Petit-Val qu'il choisit :

Aucun ne doit trouver étrange, si à l'exemple d'un père qui semble naturellement obligé de quelque préférence d'affection vers les enfants qui lui ressemblent le plus, Je donne un droit de primogéniture contre l'ordre, à ce dernier volume qui vient de sortir au jour, Vu que les précédents me font rougir de la honte des Imprimeurs, auxquels l'avarice fit trahir ma réputation, étant si pleins de fautes, tant à l'orthographe, qu'aux vers, que je voudrais de bon cœur pouvoir effacer jusques à la mémoire. Au regard du dernier, un Imprimeur digne de sa profession, te le rend, Ami Lecteur, outre qu'il consiste d'une élite de poèmes soigneusement élaborés, aussi correct que le peut souffrir la première presse : bref, que sa diligence contribuant à mon labeur, le donne au public, capable de contenter les plus difficiles, sinon de l'esprit au moins de la vue, ou possible de tous les deux. Car jaçoit que Paris excelle en nombre d'Imprimeurs, qui ne le cèdent à aucuns de l'Europe ; cela n'empêche que beaucoup de passe-volants ne se rencontrent parmi leurs vieilles bandes : Et de ma part j'aime mieux que mon livre sans autre circonspection, soit bien imprimé à Rouen, que mal à Paris [...]²

Cet acte, marquant pour l'édition rouennaise s'inscrit dans la refonte de la langue française et dans la modification des règles de la composition dramatique. Il faut voir dans cette réalisation le début de la fin de l'édition rouennaise de textes théâtraux originaux, qui entérine autant le déclin de la production dite aujourd'hui baroque³ aussi bien parisienne que provinciale, et les détails de cette

¹ « Petitval [sic] (David du), de Rouen, fils de Raphël [sic] du Petitval, célèbre imprimeur en cette ville au XVI^e siècle et imprimeur lui-même, ne se borna pas à exécuter sous ses presses des Recueils du Palinod de Rouen, il les décora souvent de ses propres poésies. Le sonnet paraît être le genre auquel il s'attacha et dans lequel il réussit souvent au Puy de la Conception en 1625, et années suivantes. Il avait cependant débuté par y remporter la Palme en 1624, sous François de Harlay [...] », Tougard, abbé A., *Les Trois siècles palinodiques ou Histoire générale des palinods de Rouen, Dieppe, etc.*, Rouen/Paris, Lestrignant/Picard et fils, 1898, tome second, p.160. L'auteur de l'ouvrage cite ensuite la traduction en français d'un sonnet italien de David du Petit-Val dont le premier vers est « Ô Vierge, l'ornement de la virginité » (p.161).

² Hardy, Alexandre, « Au Lecteur », in *Le Theatre d'Alexandre Hardy Parisien. Dedié a Monseigneur le Prince, TOME QUATRIESME*, De l'Imprimerie de David du Petit Val Imprimeur du Roy a Rouen, 1626, Avec Privilege du Roy, f.8-10.

³ « Quelques propositions pour comprendre le spectacle de la violence baroque », in *Le Théâtre et le mal*, textes réunis par Catherine Naugrette, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, Revue d'études théâtrales, Registres n°9 et 10, hiver 2004-printemps 2005, p.81-88.

affaire, sur laquelle nous reviendrons¹ signent l'enterrement en grande pompe d'un genre qui marqua pourtant l'histoire du théâtre français de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle.

Toujours est-il que, si l'année 1626 avec la publication du quatrième volume du théâtre de Hardy indique les premiers mouvements d'une lutte perdue d'avance contre la belle langue courtisane et parisienne sous l'impulsion malherbienne, entre autres, les années 1610 marquent un profond changement dans l'édition rouennaise. L'événement de la mort de Raphaël du Petit Val semble interrompre le quasi-monopole que la maison du Petit-Val semblait détenir de fait en matière d'édition de tragédies du nouveau genre. D'autres imprimeurs commencent alors à imprimer plus régulièrement des ouvrages dramatiques, se détachant pour la plupart de la sphère d'influence et de clientèle directe que constitue le Palais de Justice de Rouen, notamment dans ses proches abords, les imprimeurs-libraires du quartier Saint-Jean.

C. Le quartier Saint-Jean : les Cousturier et Loys Costé

Situé au Nord-Ouest à proximité du Palais de Justice, le quartier Saint-Jean est le centre d'une typographie au service des éditeurs et libraires du Palais. Toutefois, quelques-uns de ses imprimeurs tentent une percée dans la ville avec des éditions personnelles, populaires, comme les romans dits « chevalereux », les devis, dialogues plaisants, ou encore les almanachs². Dans le domaine de l'édition théâtrale, deux familles émergent de Saint-Jean : les Cousturier (ou Le Cousturier³) et les Costé. Entre la fin des années 1590 et le milieu des années 1610, ces deux maisons, parfois liées entre elles, ont fourni non seulement certains des textes tragiques les plus cruels de notre corpus, mais encore des dialogues plaisants et récréatifs et les ouvrages les plus ornés de gravures originales, à partir desquelles s'est en partie élaborée notre réflexion sur la scénographie du théâtre rouennais⁴. Abraham Cousturier aurait exercé son métier de 1582 à 1628, sauf s'il s'agit de deux personnes distinctes, comme l'affirment Frère et après lui mais en nuancant les informations, Lepreux. Toutefois les exemplaires sortant de son imprimerie sont rarement datés, et les quelques dates précisées proposent des bornes de 1599⁵ à 1613⁶. Les dates de Daniel Cousturier, sans doute son fils, demeurent inconnues mais les publications sorties de ses presses permettent de

¹ Voir infra, p.000.

² Mellot, J.D., *L'Édition rouennaise, op.cit.*, p.86-88.

³ La consultation systématique des ouvrages issus des presses d'Abraham ou Daniel Cousturier semblent établir que leur patronyme est bel et bien Cousturier. Pour nous ne savons quelle obscure raison, les historiens du livre persistent à les nommer Le Cousturier. Nous rétablissons dans ce travail l'orthographe choisie par les imprimeurs dans leurs ouvrages.

⁴ Notamment *Le More cruel*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d., *Axiane ou l'amour clandestin*, Rouen, Loys Costé le jeune, 1613, *La subtilité de Fanfreluche et Gaudichon*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d., *La Tragi-comédie des enfans de Turlupin*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d., dont nous étudierons les gravures plus tard.

⁵ Bouchet, Jean, *Les Angoisses et remèdes d'amours, du Traverseur, à son adolescence, auquel est adlouté une histoire d'Eurial et Lucesse, rédisée en langue latine par Aenas Sylenius, traduite en vers françois*, Rouen, Abraham Cousturier, 1599 (Bibliothèque de Poitiers, cote DM 71).

⁶ *La Rodomontade*, dont nous parlons plus loin.

circonscrire son activité entre 1612, date à laquelle nous trouvons une édition du Nouveau Testament¹ sortant de son officine, et 1626, année de la dernière publication conservée de cet imprimeur-libraire, une *Histoire sainte* par Sulpice Sévère². Abraham « le jeune » et Daniel publient des ouvrages dramatiques.

Les biographies de la famille Cousturier sont problématiques. D'ailleurs la notice consacrée à cette famille dans la *Gallia typographica* n'est pas des plus limpides :

Cousturier (Abraham), dit l'ainé, imprimeur-libraire à Rouen (1582-1628).

Un certain nombre de personnages portant le nom de Cousturier ou Le Cousturier appartinrent à l'industrie du livre, à Rouen, durant le cours des XVI^e et XVII^e siècles ; plusieurs d'entre eux, prénommés Abraham, exercèrent, suivant M. Frère, la profession de libraires, notamment : Abraham Cousturier l'ainé, demeurant près la grande porte du Palais de Justice, à l'enseigne du *Sacrifice d'Abraham*, et Abraham Cousturier le jeune, et son fils, au bas de la rue Écuyère et « rue de la grosse orloge, devant les deux cigoignes ». L'auteur du *Manuel du bibliographe normand* aurait dû ajouter que le premier des Cousturier fut en même temps imprimeur [...]³

En outre, même si l'historien de l'imprimerie n'hésite pas à critiquer vertement ses prédécesseurs dans l'entreprise délicate de retracer l'histoire de l'imprimerie en Normandie⁴, il n'est lui-même pas à l'abri d'omissions pourtant capitales pour notre sujet. Nous avons en effet retrouvé dans les fonds de la bibliothèque Condé du château de Chantilly⁵ un ouvrage publié par un Abraham Cousturier en 1613 — *a priori* « le jeune », donc, s'il a effectivement existé — qui nous apporte d'autres informations sur cet imprimeur, que l'on découvre alors graveur, mais qui nous permet aussi de circonscrire plus aisément ses dates d'exercice, que ni Frère ni Lepreux n'ont cherché à préciser, s'attachant à la personne du « vieux » Abraham.

Si Frère⁶ indique que deux hommes, des frères selon lui, portent le même prénom, Abraham, et exercent à la même époque le métier d'imprimeur-libraire dans la ville de Rouen, l'information est réfutée par Lepreux qui ne s'interroge pas sur le second, que Frère surnomme « le Jeune⁷ ». Il rapporte qu'ils furent successivement, le « jeune » en 1597 et « le vieux » en 1598,

¹ *Le Nouveau Testament de Nostre Seigneur Jésus-Christ, avec l'approbation des docteurs de la faculté de théologie de Paris et de Louvain, enrichy de figures*, A Rouen, chez Daniel Cousturier, 1612 (que l'on peut trouver à la bibliothèque de Chalons en Champagne sous la cote AF 24108).

² *L'Histoire sainte jadis réduite en epitome latin par S. Sulpice Sévère, de nouveau traduite en françois, augmentée de la Conférence dans temps de l'histoire sacrée et profane*, A Rouen, chez Daniel Cousturier, 1626.

³ Lepreux, *Gallia typographica*, *op.cit.*, p.116.

⁴ Citons par exemple le charmant « ces faits, dis-je, ne sont qu'une fable inventée par quelque généalogiste en mal d'argent et assez peu scrupuleux pour l'avoir étayée sur deux délibérations municipales qu'il avait évidemment fabriquées lui-même. » (Lepreux, *Gallia Typographica*, *op.cit.*, p.7-8). Notre observation des travaux minutieux des érudits normands et notre ignorance en paléographie nous autorise, pensons-nous, à plus de complaisance.

⁵ [MÉLIGLOSSE (Charles Bauter)], *La Rodomontade, tragedie de Rodomont, avec sa descente aux Enfers*, A Rouen, Chez Abraham Cousturier, Libraire : demeurant à la rüe Saint Jean devant la pomme de Pin, Avec permission, 1613. Cet ouvrage que l'on ne trouve, à notre connaissance, qu'à Chantilly porte la cote V-B-064.

⁶ FRÈRE, Édouard, *Manuel du bibliographe normand ou dictionnaire historique et bibliographique contenant : 1° L'indication des ouvrages relatifs à la Normandie, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours. 2° Des notes biographiques, critiques et littéraires sur les hommes qui appartiennent à la Normandie par leur naissance, leurs actes et leurs écrits. 3° Des recherches sur l'histoire de l'imprimerie en Normandie*, Rouen, chez A. Le Brument, 1858-1860 (2 vol.).

⁷ Le qualificatif ne figure pourtant sur aucune impression d'Abraham Cousturier.

gardes de la Communauté des imprimeurs et libraires, puis à nouveau un Abraham Cousturier en 1614. Trois adresses ont été reconnues pour ces imprimeurs-libraires. La plus ancienne, vraisemblablement, est « près la grande porte du palais, au Sacrifice d'Abraham ». Cependant, nous ne nous arrêterons pas à celle-ci, dans la mesure où nous n'avons pas trouvé d'œuvres théâtrales imprimées à cette adresse. En conséquence, nous la laissons de côté après nous être rangée à l'avis de Lepreux qu'il s'agit de l'adresse d'Abraham Cousturier « le vieux ». Les adresses suivantes relevées par les historiens du livre sont, au quartier Saint-Jean, « au bas de la rue Écuyère » et « rue de la grosse Horloge, devant les deux cigognes ». Là exerce un Abraham Cousturier, qui a la particularité de livrer des ouvrages comportant des gravures sur bois en frontispice ou ornant chaque acte, comme c'est le cas du *More cruel*¹, par exemple. Un dernier ouvrage que nous avons retrouvé porte cependant une troisième adresse, toujours au quartier Saint-Jean : il s'agit de la *Rodomontade* de Méliglosse, parue « chez Abraham Cousturier, Libraire : demeurant à la rue Saint Jean devant la pomme de Pin ». Nous n'analyserons pas cette tragédie dans le cadre de notre étude, car elle paraît huit ans avant l'impression de Cousturier à Paris chez Clovis Ève² et ne fait donc pas partie des sujets originaux traités à Rouen. Cependant nous nous arrêterons sur ses gravures.

Les deux bibliographes omettent en outre un Daniel Cousturier³, qui exerce rue Écuyère, au Chapeau rouge⁴. Les liens familiaux entre le ou les Abraham et Daniel Cousturier n'ont pu être mis en évidence, mais ce dernier publie une *Histoire et tragédie du mauvais riche* de facture ancienne⁵. Seule l'adresse de sa boutique, rue Écuyère, permet de les rapprocher.

¹ *Tragédie françoise d'un More cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentilhomme espagnol, sa damoiselle et ses enfans*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

² Méliglosse [Charles de Bauter], *La Rodomontade, Mort de Roger, tragédies, et Amours de Catherine Scelles et son tombeau de Meliglosse, clarus vates orbis*, Paris, chez Clovis Ève, relieur ordinaire du Roy, 1605. Le frontispice, signé Léonard Gaultier est différent de l'édition d'Abraham Cousturier, huit ans plus tard. L'on peut trouver cette édition à la bibliothèque Condé sous la cote V-B-034. Notons par ailleurs que Laura Rescia a donné une édition moderne en reproduction en fac-similé de ce texte en 2007 : Bauter, Charles, *La rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, Trento, Università degli studi di Trento, 2007.

³ Qui publie deux textes théâtraux au cours de sa carrière : une *Histoire et tragédie du mauvais riche* (voir note suivante) et une *Sophonie*, publiée sans date mais que l'on trouve par ailleurs imprimée en 1619 chez Nicolas Oudot à Troyes. L'absence de date sur l'édition rouennaise et l'édition troyenne nous font exclure ce texte du corpus.

⁴ À cet imprimeur on ne doit en matière dramatique qu'une *Histoire et tragédie du mauvais riche, extraite de la sainte Ecriture, et représentée par dix-huit personnages*, À Rouen, Chez Daniel Cousturier, rue Escuyere, au Chapeau rouge, s.d. Son titre aurait inclus ce texte dans notre corpus, si nous ne nous étions aperçue au cours de nos recherches

⁵ *L'Histoire et tragédie du mauvais riche*, À Rouen, rue Escuyère, au Chapeau rouge, s.d. Une version manuscrite de la pièce est conservée à la bibliothèque du château de Chantilly (sous la cote MS 618). Parue anonymement, un sonnet au lecteur forme en acrostiche le nom de l'auteur, Mathurin Leroi, avocat manceau vers 1560. Avant cette pièce il existe déjà une *Moralité nouvelle du mauvais riche et du ladre. A douze personnages*, parue sans lieu d'impression vers 1530 peut-être. Elle utilise la parabole du fils prodigue et celle du mauvais riche et du pauvre homme Lazare, telles qu'elles sont relatées chez Luc (15, 11-32, 16, 19-22). On garde le témoignage d'un assez grand nombre de représentations d'une moralité mettant en scène cette parabole au cours des XV^e et XVI^e s, mais les textes conservés sont beaucoup plus rares. Raymond Lebègue a relevé les occurrences de représentation de drames tirés de la parabole du Mauvais riche : entre 1352 et 1629, dix représentations de ce sujet ont lieu à travers la France et l'Allemagne (LEBÈGUE, Raymond, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance, tome XVII », 1929, p.86). Les représentations semblent très fréquentes dans les villes appartenant au département actuel du Var, ainsi qu'au Nord-Est de la France (Pont-à-Mousson, Dole) et à Francfort, où d'ailleurs permission est refusée à un maître d'école de faire jouer la comédie en 1587). Charles Sorel lui-même, dans *La Maison des jeux* raconte en 1642 une représentation de village à laquelle il assiste, où les acteurs font bombance sur scène tandis que Lazare est « le personnage [le] mieux représenté [...] pource qu'il n'avait besoin d'autre ornement que la gueuserie. » (SOREL, Charles, *La Maison des Jeux* (1642), p.461). Toutefois, le premier tiers du 17^e siècle nous offre une relecture de cette parabole, publiée chez Daniel Cousturier mais aussi, sans doute vers la même date, chez Jean Oursel et Philippe Alinne (ANONYME, *L'Histoire et tragédie du mauvais riche, extraite de la sainte Ecriture et représen-*

Abraham qui semblait un temps s'être contenté pour une large part de publier des ouvrages populaires et grivois, des monologues dramatiques¹, ou des plaquettes et des histoires tragiques², publie aussi des exemples de tragédies normandes parmi les plus cruels, grâce aux images de barbares musulmans, d'autres exacerbés, comme le *More cruel*, ou encore la *Tragédie mahomettiste*. Ces œuvres, que H.-C. Lancaster inclut dans son « groupe de Rouen³ », semblent attester une association avec un autre libraire du quartier Saint-Jean, Loys Costé [le jeune], demeurant aussi rue Écuyère « aux trois croix couronnées », qui imprimera aussi une tragédie d'*Axiane ou l'amour clandestin*⁴ qui, comme les deux précédentes met en scène un fait spectaculaire par la représentation d'une double mort par empoisonnement et d'un suicide. La facture, les bandeaux en arabesques et les culs-de-lampe de la *Tragédie mahomettiste* parue chez Cousturier sont en effet identiques à ceux d'ouvrages imprimés par Loys Costé, comme *Le banquet des chambrières fait aux étuves le jeudi gras* ou le *Discours du trépas de Vert Janet*⁵. Mais plus encore, *Axiane*, comme le *More cruel* mais aussi *Fanfreluche et Gaudichon* ou *Les Enfants de Turlupin* et la *Rodomontade* utilisent des gravures sur bois en frontispices, manifestement exécutées par la même main. Or les gravures de l'édition de la *Rodomontade* ont la particularité d'être les seules signées, en bas à droite, d'un « A.C⁶ ». Même si un autre artisan à Rouen peut porter les mêmes initiales qu'Abraham Cousturier, il est aisé de penser que l'imprimeur, libraire, typographe, éditeur était aussi graveur de ces vignettes. En outre, les épisodes représentés, nous permettent de supposer que les scènes gravées ne sont pas toutes, pas toujours en tout cas, tirées de l'imagination du graveur. Elles semblent souvent représenter un arrêt sur image d'un spectacle observé, même si le passage par la gravure oblige à certaines précautions dans le cours de cette étude⁷.

tée par 18 personnages, Rouen, P. Allinne, s.d. ; *L'Histoire et tragedie du mauvais riche, extraite de la Sainte Escriture, et representée par dix-huit personnages*, Rouen, Jean Oursel, s.d.). C'est une quatrième édition, horsaine, qui nous fournit plus de renseignements sur la date éventuelle de l'impression du texte à Rouen : *L'Histoire et tragedie du mauvais Riche* est en effet publiée en 1613, à Paris, Chez Simon Calvarin, libraire qui tient sa boutique rue Saint-Jacques, à l'enseigne de la Rose blanche couronnée. Cette édition parisienne datée exclut arbitrairement cette œuvre de notre corpus. Lebègue est le seul à avoir tenté une brève étude de la pièce, dans son ouvrage sur les débuts du théâtre religieux en France (Lebègue, *La Tragédie religieuse*, op.cit., p.87-88). De son côté, Kosta Loukovitch s'interroge sur la nécessité d'étudier cette pièce et sanctionne : « Cette pièce n'a de « tragédie » que le titre ; encore peut-on se demander s'il n'aurait pas été ajouté après coup. La pièce n'est divisée ni en actes, ni en scènes. Nous sommes en plein drame médiéval. » (LOUKOVITCH, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, « Bibliothèque de la société des historiens du théâtre », 1933, p.111-112).

¹ Les plus célèbres étant sans doute les monologues de Christophe [Cristofle] de Bordeaux, parisien, *Chambrière à louer, à tout faire* et son pendant masculin *Varlet à louer à tout faire*, parus sans date chez Abraham Cousturier.

² Notamment la plaquette anonyme du *Discours merveilleux d'un démon amoureux lequel a poussé une jeune damoiselle à brusler une riche abbaye, et couper la gorge de sa mère*, qui, si la date en est exacte, est la première version d'une plaquette réimprimée à Paris dix ans plus tard chez Philippe du Pré, dont Rosset a tiré le sujet de l'histoire XX de son édition de 1619 de ses *Histoires mémorables et tragiques de ce temps*. Voir à ce sujet l'édition d'Anne DE VAUCHER GRAVILLI des *Histoires tragiques* de François de Rosset, Paris, Livre de Poche, 1994, p. 420-442.

³ LANCASTER, Henri Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth Century, Part I : The Pre-classical Period 1610-1634*, Baltimore/Paris, The John Hopkins Press/Presses Universitaires de France, 1929, Vol.1, « The Rouen Group », p.74-86.

⁴ Voir supra p.141-142 et infra p.000.

⁵ *Le banquet des chambrières fait aux estuves le jeudi gras*, A Rouen, Chez Loys Costé, Libraire ruë Escuyere à l'enseigne des trois +++ couronnées, s.d., *Le Discours du trespas de vert janet. Le Testament de Vert Ianet, Qui fut pendu au neuf marché, On luy secoua le collet, Lequel en fut assez fasché*, A Rouen, Chez Loys Costé, libraire ruë Escuyere aux trois +++ Couronnées, s.d.

⁶ Nous reproduisons ces gravures, p.000.

⁷ Voir infra, p.000.

Après une première génération d'imprimeurs-libraires faisant aussi office d'éditeurs, il semble que les officines rouennaises n'aient plus été en mesure de renouveler le corpus théâtral sorti de leurs presses. Dès les années 1620, on observe l'arrivée d'ouvrages parisiens, tandis que les créations rouennaises se font rarissimes. À l'esprit d'innovation d'un Raphaël du Petit-Val, d'un Théodore Reinsart ou d'un Abraham Cousturier succèdent les réticences d'une génération plus frileuse, ou peut-être la disette en matière de création provinciale originale, qui sont toutes les conséquences de la recherche d'une nouvelle langue française et de sa prépondérance souhaitée et organisée par des pouvoirs parisiens. Il eut été difficile, sans doute, pour David du Petit-Val ou Daniel Cousturier de fournir en leur temps des œuvres d'une cruauté aussi exacerbée que certains exemples issus des presses paternelles. Mais, l'esprit se polissant, le goût change. Dans la tragédie irrégulière normande, c'est sans doute avec l'œuvre de Pierre Mainfray, publiée chez David du Petit Val, que le changement est le plus visible et proclamé¹.

Par ailleurs, l'on peut conclure que là où l'on trouve les imprimeurs, l'on trouve leur clientèle. La répartition des officines dans la ville de Rouen a ceci de particulier qu'elle pointe trois types d'emplacements, chacun ayant sa clientèle de lecteurs : les écoliers et maîtres du quartier du collège, les clerks du portail des Libraires de la cathédrale, et les hommes de loi qui siègent chaque jour au Palais de Justice. Ce sont ces rapports entre les hommes et l'établissement des cercles de sociabilité que nous souhaitons maintenant aborder.

2. Des hommes : clientélisme et rapprochements

Afin d'établir le fonctionnement des métiers du livre et par extension, les rapports existant entre imprimeurs, auteurs des drames, auteurs des œuvres liminaires et dédicataires des ouvrages, nous nous sommes penchée sur les nombreuses pièces qui accompagnent la parution des œuvres de théâtre. Grâce à ces quelques envolées poétiques, nous pouvons mettre en évidence les rapprochements entre différents auteurs — notamment Nicolas Chrestien des Croix et Nicolas de Montreux —, les choix politiques derrière le fait de confier ses œuvres à un imprimeur plutôt que d'autres — le cas Montchrestien et l'imprimeur Jean Petit —, mais aussi la chaîne de sociabilité reliant tout ce monde lettré. Par ce biais, nous allons pouvoir mettre au jour le fait que les auteurs anonymes redécouverts récemment se connaissent entre eux, et que ceux dont on sait que les pièces ont été jouées un jour côtoient ceux pour lesquels on ne détient aucun indice. Plus encore, l'énonciation du nom d'un prestigieux dédicataire, que l'auteur gravite ou non — ou souhaite s'en approcher — dans la sphère de celui-ci informe sur les liens de sociabilité normands.

¹ Voir infra, p.000, notre étude conjointe des deux œuvres de Mainfray, *La Rhodienne ou la cruauté de Solyman* (1618) et *Cyrus triomphant* (1621).

Avant de nous intéresser aux réseaux rouennais, faisons ici un bref détour vers Caen. Nous l'avions laissée de côté puisque les chiffres de l'édition caennaise sont minimes par rapport à ceux de Rouen. Toutefois, cette pressentie insignifiante disparaît à la seule lecture de *Méléagre*, de Pierre de Bousy, parue en 1582 chez Pierre Le Chandelier.

A. Josué Gondouin, peintre et architecte

L'édition de *Méléagre* contient des indices sur les modalités de la représentation caennaise qu'il convient d'étudier. La pièce est dédiée à

Monseigneur d'Ysancourt et du Becquerel, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi,
Capitaine d'une vieille compagnie Française, et lieutenant pour monseigneur d'O ès villes
et château de Caen¹

Bousy se place donc sous la protection d'un des plus grands seigneurs de la ville et, indirectement, sous la protection de François d'O et s'inscrit donc dans un parti favorable au roi.

Cette dédicace, sans doute de complaisance, n'est sans doute pas aussi importante que les pièces liminaires signées d'amis de Bousy. L'ouvrage contient trois sonnets. Le premier est signé « I. Daléchamps », les deux suivants de Josué Gondouin, dit Falaise. Grâce à ces courtes pièces, on apprend l'origine de Bousy. Si Luigia Zilli, qui a commis une édition moderne de la pièce sous la direction d'Enea Balmas retrouve dans l'adjectif « tournysien » la même origine que Louis des Masures, soit Tournay, d'autres indices nous indiquent qu'il est bien plutôt originaire du Nord :

Ta Meuse dut calmer ses flots dessous ta voix,
Les prés se diaprer, se perruquer les bois,
Et ta sainte DICTYNE être encore plus douce.
Orne dut s'égouir d'avoir baigné ton corps,
Et aller murmurant en mille étranges bords
Les vers gravement doux animés de ton pouce².

Ces vers laissent entendre, par une approximation géographique, que Bousy est originaire plutôt de la ville de Tournai et Gondouin célèbre la venue du poète en Normandie, sur les rives de l'Orne, à Caen donc. Nous avons donc affaire à un voyageur, dont la profession peut-être précisée.

En effet, les différents sonnets contiennent des allusions qui conduisent à conclure que la pièce de Bousy fut jouée en son temps. Rien ne vient attester une date, un lieu de représentation ni les modalités de celle-ci, même si l'on est en droit de supposer que la pièce fut vraisemblablement

¹ Bousy, Pierre de, *Méléagre, tragédie françoise de Pierre de Bousy tournysien*, À Caen, chez Pierre le Chandelier, 1582, sonnet à Monseigneur d'Ysancourt etc.

² Idem, [premier] sonnet.

jouée à Caen au début des années 1580. Nous avons brièvement évoqué plus haut le possible passage d'une troupe professionnelle à Caen au commencement des années 1580, pour laquelle Cahaignes avait vraisemblablement écrit une des ses rares œuvres¹. Il ne nous semble pas impossible qu'il s'agisse de la même troupe, ou encore que plusieurs troupes professionnelles aient séjourné dans la capitale bas-normande à cette époque. On peut même suggérer que Bousy l'auteur est aussi acteur de sa pièce comme paraissent l'affirmer ces vers :

Tandis que terrifiant ma furieuse voix
Sur le sanglant sujet de la tragique histoire,
D'un vers emburiné au temple de mémoire,
J'ai fait trembler d'horreur ce théâtre françois².

Daléchamps, l'auteur d'un sonnet à Pierre de Bousy ajoute :

Bousy qui de tansons dessous tes pieds fais bruire
Le Gaulois échafaud armé d'horribles cris³

Ces affirmations nous permettent de penser que Bousy, originaire de Wallonie, a pu être un comédien ambulante que sa route a conduit en Normandie, où il s'est lié avec les élites caennaise, comme l'indiquent les identités des auteurs des sonnets liminaires. En effet, « J. Daléchamps » n'est probablement pas le médecin et botaniste Jacques, né en 1513 à Caen et mort à Lyon en 1588, puisqu'il passa la majeure partie de sa vie dans cette dernière ville⁴ et ne revint jamais en Normandie après s'y être installé dans les années 1560. Toutefois, une biographie succincte nous indique qu'il légua ses biens, dont sa bibliothèque à son neveu Jean, élu de la ville de Caen, fils de son frère André, avocat. Ce même Jean légua par la suite à son fils l'intégralité de ses biens, dont sa bibliothèque à condition que celui-ci ne la disperse pas⁵. Cette affirmation tirée d'un *fidei commiss* d'époque, permet de supposer l'attachement de Jean Daléchamps aux Belles-Lettres, qui date sans doute d'avant son heureux héritage, comme l'évoque Cahaignes dans ses *Éloges des citoyens de Caen* (1609) :

Jean Daléchamps était fils d'André, qui se fit une certaine réputation comme avocat ; celui-ci était frère de Jacques, qui, après avoir abandonné le toit paternel, se fixa à Lyon où il se distingua dans la profession médicale. Doué d'heureuses dispositions, le jeune Daléchamps eut pour maître Nicolas Michel [...]. Lorsqu'il eut atteint l'âge viril, il fit son entrée dans le monde comme juge en l'élection. Il s'adonna aussi à l'étude des lettres et ne laissa pas de leur accorder plus de temps qu'à sa charge. Il consacrait, en effet, beaucoup plus d'heures à l'étude des auteurs classiques qu'à l'exercice de son emploi. [...] il fut en-

¹ Voir Supra, p.87-89.

² Pierre de Bousy, Sonnet au Lecteur, f.5.

³ J. ou I. Dalechamps, À P. de Bousy, Sonnet, f.6.

⁴ Le troisième livre de la peste, *De Peste libri tre, opera Iacobi Dalechampii doctoris medici, cadomensis in lucem aediti*, est publié à Lyon, apud Gulielmum Roullium [Guillaume Roullé ou Rouille], en 1552. D'autres ouvrages de Jacques Daléchamps suivent, toujours publiés en édition princeps à Lyon : *Chirurgie françoise, recueillie par Jacques Daléchamps, Docteur Médecin, et Lecteur ordinaire de cette profession à Lyon, Avec plusieurs figures des instrumens nécessaires pour l'opération manuelle*, À Lyon, par Guillaume Rouille, 1570, et *Historia generalis plantarum, in libros XVIII per certas classes artificiose digesta [...]*, Lugduni, apud Gulielmum Rouillium, 2 vol., 1586-1587.

⁵ *Éloges de quelques auteurs françois*, À Dijon, chez P. Marteret, Imprimeur-Libraire, Place du Palais, 1742, « Jacques Daléchamps », p.351-352.

levé [en] 1597 [...]. La plus grande consolation de cette fin prématurée fut qu'il mourut bien. En mourant, il recommanda que sa bibliothèque, si riche en livres de toutes sortes, tant imprimés que manuscrits, qui lui avait été léguée par le testament de son oncle paternel, Jacques Daléchamps, fût conservée intacte par son fils [...]¹

Pierre de Bousy a pu entrer dans les bonnes grâces de l'échevin caennais et graviter dans les cercles de sociabilité bas-normands. Et s'il a joué sa pièce, les autorités municipales qui comptent en leurs rangs ce Daléchamps l'ont vraisemblablement accueilli cordialement. La présence du sonnet de l'échevin l'atteste.

Plus intéressants encore sont les deux sonnets de Josué Gondouin, dit Falaise. Luigia Zilli n'a vu en lui que le probable fils d'un Pierre Gondouin, obscur poète caennais². Nos recherches nous ont toutefois permis de découvrir le métier et la carrière de Josué Gondouin, fils de Thomas Gondouin, maître-peintre de la ville de Caen au milieu des années 1580, et qui devint par la suite architecte et ingénieur sous le règne d'Henri IV, notamment chargé en 1593 de rédiger un mémoire pour examiner si le cours de l'Orne entre Argentan et Caen était susceptible de devenir navigable³. Si ses attributions sont inconnues pour l'année de parution de *Méléagre*, l'on sait que par sa fonction de peintre il tenait un rôle prépondérant dans la décoration des diverses entrées principales des années 1580. Ainsi, il est requis pour l'entrée du duc de Joyeuse, nouveau lieutenant-général et gouverneur du roi dans la province de Normandie, en avril 1583, dont nous parlions plus tôt⁴. Après un passage par Rouen, qui tente de lui rendre des honneurs habituellement réservés au roi⁵, le duc entre dans Caen, et Gondouin fait partie des peintres chargés des différents tableaux qui seront placés sur le trajet du défilé :

En l'an 1584[sic], monseigneur le duc de Joyeuse, amiral de France, fit son entrée en cette ville de Caen, comme lieutenant général et gouverneur sous Sa Majesté en cette province ; lequel y fut reçu avec toute démonstration de joie, tant en théâtres, infanterie, son de cloches et artilleries, et le Te-Deum chanté en l'église Saint-Pierre et tous autres applaudissements.

À Messieurs les gouverneurs et échevins de cette ville de Caen.

Mémoire de la dépense faite par les Maîtres peintres qui ont travaillé pour l'entrée de monseigneur de Joyeuse, assavoir : Thomas Gondouin, *Josué Gondouin*, Estienne Huart,

¹ CAHAIGNES, Jacques de, *Éloges des citoyens de la ville de Caen, Première centurie, par Jacques de Cahaignes Professeur du Roy en Médecine en l'Université de Caen, Traduction d'un curieux, [Elogiorum civium Cadomensium centuria prima, authore Jacobo Cahagnesio, Cadomi, typis J. Basi, 1609], Caen, Le Blanc-Hardel, 1880, Éloge 74, Jean Daléchamps, p.286-288.*

² Il est l'auteur notamment d'une ode liminaire située en tête de l'édition de la traduction de Cahaignes du *Traité du vin et du sidre*, par Julien Le Paulmier, Docteur en la faculté de Médecine à Paris, À Caen, chez Pierre Le Chandelier, 1589, avec Privilège du Roy. Le privilège en est donné en novembre 1587 à l'imprimeur parisien Guillaume Auvray qui consent à Le Chandelier de jouir de son privilège. Cahaignes lui consacre aussi un court éloge dans son ouvrage de 1609.

³ Un condensé de ce mémoire rédigé par Gondouin peut être trouvé dans un *Mémoire contenant quelques éclaircissements sur les différents projets qui ont paru pour la navigation supérieure et inférieure de la rivière d'Orne*, par le Père Lange, Caen, Imprimerie de Bonneserre, 1821, p.8-11. Voir aussi sur le même sujet AUBIN, Charles Pierre Marie, *Mémoire présenté à Buonaparte lors de son passage à Caen le 23 mai 1811, sur la nécessité d'ouvrir une nouvelle embouchure à la rivière d'Orne, entre Colleville et Oystreham et de la rendre navigable dans son cours supérieur*, Caen, Imprimerie P.G. Le Roux, 1811.

⁴ Voir supra, p.111.

⁵ Les échevins, rappelons-le, décident en effet de faire défiler le duc sous le poêle ordinairement réservé aux seuls monarques, mais Joyeuse le refuse. (BEAUREPAIRE, Charles Robillard de, « Entrée du duc de Joyeuse à Rouen, 25 mars 1583 », in *Miscellanées. Pièces historiques et littéraires recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, 2^e série, Rouen, Imprimerie de Henry Boissel, 1881, p.1-16).

Jeh. Dedouis, Simon Le Pelletier et Jeh. Ene, avec quatre serviteurs qui nous aidaient à travailler, et Pierre, serviteur de la maison de ville, qui nous servait aux affaires et négoce¹.

Ont été faits par Thomas et Josué Gondouin, Estienne Huart, Jehan Desdouictz, Simon Le Pelletier et Jehan Dève, mes peintres en lad. ville de Caen, avec l'aide de cinq leurs serviteurs, les ouvrages qu'il ensuit, à savoir [divers tableaux de diverses tailles]².

Comme le rappelle Daniel Vaillancourt,

Les entrées nécessitent une bonne coordination des pouvoirs municipaux, des représentants du roi, des artistes et artisans, et des législateurs³.

Josué Gondouin intervient encore pour les entrées du duc d'Épernon, pair, colonel et amiral de France, gouverneur et lieutenant général pour le roi au pays et duché de Normandie en 1588 et pour l'entrée du duc de Montpensier, gouverneur et lieutenant général pour le roi, la même année :

Du dimanche après midi. — Ledit jour après midi, ont été appelés en l'Hôtel commun de la ville, M. Josué Gondouin et les autres peintres et charpentiers de ladite ville, auxquels ont été communiqués les devis contenus en l'autre part et à eux chargés y travailler en la chapelle de la cour d'église, et le sieur Blouet, comme le plus prochain du lieu, prié d'y prendre garde et de leur faire délivrer toile, peinture et autres choses nécessaires⁴.

Ce document nous permet d'affirmer que Gondouin est parmi les plus célèbres de sa confrérie à Caen, celle des « peintres et charpentiers », puisque si dans la déclaration précédente, il est cité après son père, en seconde position, ici lui seul est nommément cité.

On trouve encore sa trace dans les actes d'une entrée royale d'Henri IV dans sa ville de Caen, prévue en 1590 mais qui n'eut finalement pas lieu. Cette pièce nous confirme que Josué Gondouin est bien le Falaise qui signe les sonnets pour Bousy :

À M^e Josué Gondouin, dit Falaise, M^e des ouvrages du Roi, pour avoir fait *un grand tableau de peinture* de grandeur de douze à quinze pieds en carré, et avoir fait treize à *quatorze armoiries* grandes de trois à quatre pieds de haut, aussi avoir fait un *arc triomphal* de hauteur de vingt à trente pieds ayant en icelui deux grandes colonnes avec leur architrave, frise, corniche, acrottere et frontispice, le tout suivant l'ordre Dorique et Toscane, pour revêtir la fassière de la maison de ville, et pour avoir aussi encommencé *autre espèce d'arc triomphal* pour la porte Millet et y avoir fait en icelui *deux grandes statues de plâtre* et avoir fait plusieurs pilâtres, frises, corniches avec devises, chapeaux de triomphe et autres choses requises et faites suivant les portraits et dessins qui en avaient été faits et dressés

¹ CHENNEVIÈRES, Ph.de, « Artistes normands (XVII^e et XVIII^e siècles) », in *Nouvelles archives de l'art français*, troisième série tome II, année 1886, Revue de l'art français ancien et moderne, Paris, Charavay frères, 1886, p.177-188, p.185, citant Bourgueville. La date qu'indique de Bras de Bourgueville est fautive. Cahaignes, médecin, poète, échevin de la ville le corrige : « Dépenses faites à l'occasion de l'entrée du duc de Joyeuse », in CAHAIGNES, Jacques de, *Entrée du Duc de Joyeuse à Caen le 5 avril 1583*, publiée avec introduction par T. Genty, Rouen, Imprimerie Léon Gy, « Société des Bibliophiles normands », 1900, p.10.

² *Idem*, non paginé (f.33).

³ Vaillancourt, Daniel, « La ville des entrées royales : entre transfiguration et défiguration », *Dix-septième siècle*, 2001/3 n°212, p.419-508, p.492.

⁴ Archives municipales de la ville de Caen, reg. 28, f.43, cité par Cahaignes, Jacques de, *Discours de l'entrée du duc d'Épernon à Caen, le 14 mai 1588*, publié, avec Introduction Par R. de Formigny de La Londe, Rouen, Imprimerie de Léon Gy, « Société des Bibliophiles normands », 1903, non paginé (f.50). Nous soulignons.

en lad. maison, comme lui a été payé la somme de quatre vingts écus sol. Pour ceci la somme de III^{xx} écus¹.

Si le document précédent pouvait nous permettre de penser que Gondouin était charpentier, ce document nous précise ses attributions dans le cadre de cette entrée : il est peintre, certes, mais aussi sculpteur, en charge de la décoration d'un des événements les plus importants pour la ville de Caen dans cette décennie 1590.

À M^e Josué Gondouin, M^e tailleur en menuiserie et art de peinture en lad. ville de Caen, la somme de dix écus sol à lui ordonnée par lesd. échevins et leur ordonnance signée de leurs mains en date du samedi V^e jour de mai mil V^{cc} III^{xx} X, pour son salaire d'avoir fait un *tableau neuf en peinture sur toile* pour mettre sur la cheminée de l'hôtel commun de ville et fait *trois ventailles de bois de menuiserie à quatre volets* chacune servant à clore trois des fenêtres des chambres dud. hôtel commun de ville, même pour *avoir fait en peinture sur parchemin et enluminure un crucifix* pour mettre au charrier de lad. ville, ainsi qu'il est à plein contenu et mentionné en lad. ordonnance, par vertu de laquelle ced. receveur a fait paiement comptant de lad. somme de dix écus sol aud. Gondouin, comme appert par sa quittance signée de sa main, en date du dix huitième jour de mai mil V^{cc} III^{xx} X, écrite sur le dos de lad. ordonnance ci rendue. Pour ceci X écus².

En 1593, le peintre devenu architecte du roi est chargé de la construction des édifices dans la ville de Caen pour y célébrer l'entrée du roi :

Sur l'avertissement que M. de la Vêrune avait reçu, le 9 juin 1593, que Madame, sœur du Roi, devait de bref venir en cette ville, pour aviser aux choses concernant sa réception et entrée en cette ville, a été appelé Me Josué Gondouin, lequel a été prié de penser quelque invention *d'architecture propre et gentille*, pour parer la porte Millet et la porte de son logis, et qu'il en vienne rapporter demain, en ce lieu, à sept heures. Seront priés MM. Desprez, Mont-Bernard et Malherbe de trouver quelques gentilles inventions et quelques vers français pour l'application d'icelle, et les rapporter demain en ce lieu³.

Supposons maintenant qu'en effet, Bousy est comédien et auteur et qu'il appartient à une troupe ambulante qui séjourne à Caen en 1582 : il est alors envisageable que pour la décoration des pièces que sa compagnie va être amenée à jouer, parmi lesquelles ce *Méléagre*, dont le succès sur scène est attesté par une publication, il ait fait appel au meilleur, ou pour le moins au plus connu, des peintres et architectes de la ville, dont la carrière, d'ailleurs, ne s'arrêtera pas aux seules décorations des lieux de la cité pendant des cérémonies⁴.

Ainsi, à Caen, les liens entre poètes et peintres, entre auteurs de théâtre et leur décorateur, mais aussi avec les instances municipales sont prouvés par cette seule édition de l'unique ouvrage de Bousy. À Rouen, toutefois, ces réseaux sont beaucoup moins facilement identifiables et se con-

¹ BÉNET, Armand, « Artistes des XVI^e et XVII^e siècles, notes et documents extraits de la comptabilité de la ville de Caen conservée aux archives communales », in *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements. Salle de l'hémicycle, à l'École nationale des Beaux-Arts du 20 au 24 avril 1897*, vingt et unième session, Paris, Typographie de E. Plon, Nourrit et Cie, s.d. [1897], p.125-148, p.134.

² Idem, p.135. Nous soulignons.

³ Registre de la ville de Caen, XXXII, p.86, cité par F.-A. de Gournay, « Malherbe. Recherches sur sa vie et critique de ses œuvres », in *Mémoires de l'académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen*, Caen, A. Hardel, 1852, p.223-330, p.253. Nous soulignons.

⁴ Gondouin devient en effet par la suite, en succession de son père « voyer et visiteur des bâtiments et édifices du bailliage de Caen en 1617 » (*Archives du Calvados*, t.II, p.100)

centrent surtout sur les rares échanges entre poètes, sur le choix d'un auteur sur un imprimeur donné — en l'occurrence Montchrestien et l'imprimeur-libraire Jean Petit —, sur les personnes des dédicataires. Si les dédicaces peuvent être, nous l'entendons, des cadeaux afin de s'attirer les bonnes grâces d'un notable, on peut aussi supposer qu'en effet, certains auteurs peuvent jouir, sinon d'un mécénat, du moins d'une protection morale.

B. Les dédicataires et les indices politiques des éditions rouennaises

Un point est entendu : l'anonymat des œuvres, constant chez les libraires du quartier Saint-Jean, exclut toute dédicace. Aussi est-il inutile de chercher dans ce quartier excentré les liens possibles entre les imprimeurs et des clients ou dédicataires. Les indices politiques ou poétiques seront à extraire par le biais des analyses dramaturgiques. Aussi, ce sont les ouvrages du Palais qui nous occupent ici. Remarquons cependant que, comme le privilège, l'allusion à un dédicataire ou un mécène est rarissime dans notre corpus. Seuls les auteurs les plus reconnus, au sens où l'on trouve plusieurs éditions de leurs œuvres dans la capitale normande, prennent le parti d'offrir leur travail à un notable. C'est le cas, dans l'ordre chronologique, de Jean de Virey, d'Antoine de Montchrestien et de Nicolas de Montreux, dont les biographies issues des ouvrages et des études qui leur sont consacrés établissent des liens politiques avec les accointances de leurs dédicataires et, dans le cas de Montchrestien, avec le choix même de son premier imprimeur rouennais, Jean Petit. Le cas de Nicolas Chrestien des Croix, qui dédie ses *Portugais infortunés* sont offerts à l'abbé commendataire de l'abbaye de Savigny, Claude du Bellay

Ainsi, Jean de Virey, publié à plusieurs reprises chez Raphaël du Petit-Val, offre sa *Machabée* à l'épouse du maréchal de Matignon, dont le fils le comte de Thorigny était mort lors de la bataille d'Ivry, à laquelle l'auteur a pu participer puisqu'il combattait sous les ordres du maréchal. Sa *Victoire des machabées* est dédiée, en 1600 — mais imprimée en 1611 —, quant à elle « à révérend Père en Dieu Monsieur l'évêque de Coutances conseiller du Roi¹ ». Il se rapproche de la première en lui rappelant la constance de Solomone lors de la perte de ses sept fils et l'encourage à plus de constance encore. Quant à l'évêque, Virey, se recommandant de l'avis favorable de la Maréchale quant à sa première œuvre², lui offre celle-ci

¹ Épître dédicatoire à l'évêque de Coutances, Jean de Virey, *Tragedie de la divine et heureuse victoire des Machabees, sur le Roy Anthiocus. Avec la Repurgation du Temple de Hierusalem*, à Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand'porte du Palais, 1611 (in *Le Theatre des tragédies françoises nouvellement mis en lumiere*, Rouen, de l'Imprimerie de David du Petit-Val, Imprimeur ordinaire du Roy, 1620), p.3.

² « Il y a trois ans que sous la faveur de très illustre Dame madame la Maréchale de Matignon, j'en fis voir un échantillon en la Machabée Tragédie [...] Me persuadant que tout ainsi que ledit livre du martyre des autres premiers Machabées a été bien reçu sous la faveur de madite Dame [...] » Idem, p.4-5.

pour les faveurs que j'ai reçues toute ma vie de vous, le bon vouloir que vous m'avez toujours montré et aux miens aussi, et surtout le zèle que vous avez à la Religion Catholique¹.

La dédicace nous apprend les liens, souhaités ou réels, du gentilhomme avec ses dédicataires qui appartiennent à la plus haute noblesse séjournant en Normandie et à l'Église du Cotentin. En outre, il se réclame auprès d'eux de la religion catholique et réaffirme ainsi le camp pour lequel il a combattu lors des Guerres de religion : celui du roi et de la vraie foi.

On ne pouvait attendre du fervent protestant Montchrestien — même si la démonstration de sa foi est tardive — qu'il choisisse des imprimeurs catholiques. Sa *Sophonisbe* paraît en 1596 chez la veuve de Jacques le Bas, qui avait repris l'officine de son époux après sa mort en 1593². Si la biographie de l'imprimeur-libraire est défailante³ le choix d'imprimer chez lui la tragédie de cette reine qui choisit la mort plutôt que la soumission à Rome. Toutefois, il serait bien restrictif de ne s'intéresser qu'au choix politique de Montchrestien au sujet de cette pièce, qui marque pour l'auteur une filiation poétique — et catholique — sur laquelle nous reviendrons bientôt. Plus intéressant est le choix de faire paraître à Rouen le recueil de ses tragédies, cinq ans plus tard, chez Jean Petit⁴. Jean III Petit officie à Rouen entre 1598 et 1612. Dès la seconde année de son établissement, il est poursuivi pour avoir « imprimé et mis en vente à la barbe de Messieurs du parlement, un petit livre fait par les ministres de la R.P.R., intitulé l'ABC des Chrétiens⁵. » Il est interrogé pendant quatre jours et est finalement condamné à une simple amende de 2 écus. On n'entend plus parler de lui avant 1606, où les ouvrages sortant de son imprimerie ne sont manifestement que de petites plaquettes. À partir de 1609, installé au Palais, il est à nouveau régulièrement convoqué devant la justice pour la parution d'ouvrages pamphlétaires et non autorisés⁶. Le choix de cet imprimeur, protestant militant, n'est en aucun cas surprenant de la part de l'auteur d'*Hector* ou de *l'Écossaise*. Loin des préoccupations poétiques de son premier ouvrage, Montchrestien semble se

¹ Ibid., p.5.

² Françoise Thomas, la veuve de Jacques Le Bas, était la fille de l'imprimeur Étienne Thomas dont Le Bas avait repris l'officine.

³ Lepreux reste en effet taisant sur sa religion, mais, au même titre que Pierre Le Chandelier, imprimeur de *Méléagre* de Bousy, Le Bas imprima de nombreux pamphlets anti-ligueurs : « À Caen, deux imprimeurs bien connus, Lebas [sic] et le Chandelier, travaillaient presque journellement à la publication de pamphlets anti-ligueurs. Il en paraissait en prose, en vers, en français, en latin, sous toutes les formes, dans tous les goûts. » (Lair, Jules, *Histoire du parlement de Normandie depuis sa translation à Caen, au mois de juin 1589, jusqu'à son retour à Rouen, en avril 1594*, Caen, A. Hardel, 1861, p.174). Si la publication de tels ouvrages ne certifie qu'une visée anti-ligueuse, le choix de Montchrestien entérine l'affirmation de la religion de Le Bas.

⁴ MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane*, Rouen, Jean Petit, s.d. [1601]. L'ouvrage contient : *L'Escossaire ou le Désastre, tragédie* ; *La Carthaginoise ou la Liberté, tragédie* ; *Les Lacenes ou la Constance, tragédie* ; *David ou l'Adultère* ; *Bergerie*

⁵ GOSSELIN, J.-E., *Glanes historiques normandes à travers les XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Documentants inédits*, Rouen, Espérance Cagniard, 1869, p.155.

⁶ Notamment plusieurs exemplaires de *l'Anti-Cotton*, qu'il ne signe pas, et pour lequel son épouse revendique l'achat à Paris afin de les vendre à Rouen. Les 27 juillet et 7 août 1610, le parlement dans la suite de cette affaire, rend un arrêt défendant désormais à tous imprimeurs et libraires rouennais d'imprimer et mettre en vente aucun livre, traité ou discours, sans son autorisation préalable. Petit commet enfin en 1610 une plainte ornée d'une estampe, non autorisée, sur la mort d'Henri IV. Après avoir prétendu que les exemplaires lui ont été envoyés de Flandre par son beau-père, une perquisition dans son officine permet de mettre au jour le bois gravé utilisé pour cette édition. Un huissier est dépeché sur ordre du parlement pour constater que tous les exemplaires et originaux de l'estampe sont brûlés devant l'officine. Les démêlés de Petit avec la justice royale ne s'arrêtent pas là, mais nous renvoyons le lecteur aux quelques pages qui lui sont consacrées dans la *Gallia typographica* pour cerner un peu plus le personnage. (Lepreux, *Gallia typographica, op.cit.*, p.358-360).

rapprocher de ses coreligionnaires — visant un nouveau lectorat ? recherchant leur assentiment ? — dans le cadre de cette nouvelle publication.

Montchrestien dédie en outre les volumes de ses tragédies, publiés en 1601 et 1604, au prince de Condé, Henri II. En 1601, c'est — encore — à l'héritier du trône de France, fils d'Henri I^{er} de Condé, chef du parti protestant, qu'il s'adresse. C'est en néo-Machiavel qu'il offre ses tragédies, capables d'un enseignement princier propre à instruire le jeune prince sur le métier qui lui est promis. Ses tragédies représentent en effet :

Presque en un seul instant ce qui s'est passé en un long temps ; les divers accidents de la vue, les coups étranges de la fortune, les jugements admirables de Dieu, les effets singuliers de Sa providence, les châtimens épouvantables des Rois mal conseillés et des peuples mal conduits¹.

Sa dédicace, en forme d'avertissement, est un libelle protestant à l'adresse du futur roi, qu'une stance célèbre dans son premier vers : « Henri l'amour du ciel et l'espoir de la terre² ». Les privilèges accordés à Jean Petit datent du 12 décembre 1600 et du 9 janvier 1601. La très prochaine naissance du dauphin va réduire l'entreprise de Montchrestien et les espoirs quant à la succession au trône pour le jeune Condé à néant. Notons encore pour cette édition la présence de pièces liminaires célébrant le poète signées « Brinon », dans lequel on peut reconnaître Pierre de Brinon, traducteur des pièces de Buchanan publiées à Rouen chez Jean Osmont en 1613 et 1614³.

En 1604, la nouvelle livraison de ses pièces est délestée de la *Bergerie* pseudo-autobiographique qui s'y trouvait, remplacée par une nouvelle tragédie d'*Hector*. Cette nouvelle œuvre est placée en tête de l'ouvrage car le prince troyen est sans doute le meilleur modèle à suivre pour tous les princes. La dédicace, plus longue que la précédente, insiste sur les destins tragiques des personnages représentés et sur les leçons de courage, de magnanimité et de vertu que tous, et plus seulement un prince né pour conduire une nation, peuvent y trouver. Par ailleurs, l'ouvrage renferme diverses poésies dont le *Tombeau de dame Barbe Guiffard*, c'est-à-dire l'épouse du premier président du parlement de Normandie Claude Groulard. Montchrestien se place dans sa province sous la protection de l'éminent juriste.

La tragédie *Esau ou le chasseur* du régent du collège des Bons Enfants Jean Behourt, est offerte au duc de Montpensier. Combattant la Ligue face au duc de Mercoeur, nommé gouverneur de Normandie, le duc de Montpensier est un dédicataire en qui Behourt voit le protecteur des vers et du théâtre. La pièce, jouée le 2 août 1598, donc quatre mois après la signature de l'édit de Nantes — dont nous verrons pourtant que la réception en Normandie ne se fit pas sans heurts⁴, est

¹ Montchrestien, Antoine de, *Les Tragédies, op.cit.*, f.3.

² Idem, f.4.

³ C'est d'ailleurs Jean Osmont qui publie les *Tragédies* de Montchrestien en 1604. Brinon, conseiller au parlement de Normandie, représente par ailleurs le parlement lors de la tentative de réduction du Havre en 1597. Voir *infra*, p.000.

⁴ Voir *infra*, p.000.

accompagnée de vœux en faveur de la paix et de l'action entreprise dans ce sens par le duc de Montpensier :

Monseigneur,

J'ai pensé que je ne pouvais faire chose plus à propos que de vous offrir ce petit présent, pour témoignage de l'affection et service que je vous consacre et dédie [...] Elle [la Muse de Behourt] ne vous sera comme je crois moins agréable en ce temps que le Soleil de la Paix avec ses beaux rayons dissipe les nuées de la guerre, qu'aucun présent d'armes [...] car l'usage d'icelles, grâce au bon Dieu, en est moins nécessaire de présent, puisqu'au lieu des furieuses troupes de Mars d'alarmes, d'assauts, de combats, de meurtres, de frayeurs, de ruines, la paix nous amène la paisible compagnie, le repos, la tranquillité, l'assurance, la joie, et un rétablissement de toutes choses en meilleur état. Au lieu de la trompette sanglante de Bellone, [...] nous amenons après tant d'épouvantables, et fâcheux temps, ces agréables plaisirs et passe-temps, *pour en effacer la mémoire*, et faire lever l'appréhension qui tient encore les esprits de plusieurs assiégés, et par même moyen faire remonter les Muses au théâtre Français, d'où l'horreur et l'effroi de Mars les avait fait descendre, et prendre parti en autre lieu¹.

Cette pièce de Behourt est donc placée sous le patronage d'un des plus grands personnages de la Normandie et de l'État, de même qu'elle célèbre les divers édits de pacification, dont le dernier, proposant d'« effacer la mémoire » des événements advenus à Rouen et en France, montrant l'allégeance du régent à la politique royale et invitant, par là même, les élèves du collège des Bons Enfants à suivre la lettre de l'édit de Nantes. Cette dédicace, longtemps passée inaperçue, est sans doute finalement l'un des écrits les plus ouvertement politisés contenus dans notre corpus. Notons que la première pièce de Behourt, *Polixène*, parue en 1597 et jouée au collège des Bons Enfants, dont l'intrigue est tirée d'une des *Histoires tragiques* de Boaistuau, est dédiée à la jeune épouse du duc, Henriette-Catherine de Joyeuse, dont l'auteur célèbre la venue dans la province et la signification du renouveau de la piété et la protection des arts que cette jeune personne représente.

Le ligueur Nicolas de Montreux dédie sa *Sophonisbe*, en 1601, à « Monsieur de Montgommery, Capitaine de cinquante hommes d'armes et Gouverneur pour sa Majesté en la Ville et Château de Pontorson² », pourtant chef protestant et fils de Gabriel de Montgommery, responsable de la mort d'Henri II. On suppose que lors de la prise de Pontorson, dont Montgommery devient officiellement gouverneur en 1591, soit bien avant la reddition de la Normandie à Henri IV, Montreux emprisonné par deux fois pour ses amitiés catholiques, est libéré sur ordre du gouverneur. La dédicace est alors un remerciement pour cette magnanimité :

Ceci est une liberté pour une autre : feu Monsieur de Lorges votre frère et vous me fîtes libre de prison, et je vous offre la Sophonisbe libre de servitude. Mais qui vous connaît ne s'étonnera moins de votre acte que de celui de cette reine. Pourriez-vous retenir les Muses captives, vous qui l'êtes si souvent de leur douceur ? [...] il fallait de la courtoisie

¹ Épître « À très haut et très illustre Prince Monseigneur le Duc de Montpensier », in Behourt, Jean, *Esaii, ou le Chasseur, en forme de tragoedie, nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants de Rouen, le 2 d'aoust 1598*, Rouen, Imprimerie de Raphaël du Petit-Val, 1599. Notre édition de référence est celle chez le même imprimeur, ne comportant pas la date de la représentation, parue en 1606. Nous soulignons.

² *La Sophonisbe tragedie*, par Le Sieur du Mont-sacré, Gentilhomme du Maine, À Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur ordinaire du Roy, 1601, Avec Privilege de sa Majesté. Notre édition de référence pour cette œuvre sera celle de Donald Stone : Montreux, Nicolas de, *La Sophonisbe Tragédie*, texte établi avec notes, introduction et glossaire par Donald Stone Jr., Genève, Droz, 1976, p.33.

pour l'obligation des Muses, puisqu'elles suivent le doux de la bonne volonté. Les armes n'ont point sorti de votre puissance, les Muses y ont été, vous les avez rendues à elles-mêmes, et elles vous rendent leur fruit¹.

Fervent catholique au service du duc de Mercoeur pendant les dernières guerres de religion, l'auteur, rallié tardivement à Henri IV et en tout cas après son maître², fait acte politique en offrant sa tragédie sur le thème de la liberté à Montgomery. Il se réclame d'une concorde politique souhaitée par le souverain et fait fi de ses précédentes allégeances, qu'il n'aborde pas dans son épître.

Le prêtre argenteais Nicolas Chrestien des Croix offre ses oeuvres à deux dédicataires³ : *Rosemonde* est dédiée en 1603 à « Monsieur de la Saucerye, Maître d'hôtel ordinaire du Roi, sieur du Hamel, Moessé, Montécot, Rubesnard, etc.⁴ », *Les Tragédies* sont offertes à « Révérend En Dieu Messire Claude du Bellay, Abbé de Savigny⁵ ». Nous reviendrons sur ce premier dédicataire dans notre paragraphe suivant. Quelques indications de représentations figurent dans cette dédicace et il semble que Chrestien, avec toute la précaution nécessaire à prendre lors de l'étude de ce type d'écrit encomiastique que constitue une dédicace, s'adresse plus à un ami qu'à un dédicataire dont il souhaite s'attirer les bonnes grâces. En revanche, le choix de Claude du Bellay semble se réclamer d'une fonction si ce n'est politique, du moins courtisane. En effet, Claude du Bellay se fait connaître pour être le seul abbé commendataire de Savigny à avoir effectivement résidé sur les lieux mêmes de sa charge pendant son abbatiat, soit de 1588 à 1609⁶. Pendant la durée de sa charge, l'abbé s'était chargé de la reconstruction des lieux, endommagés lors des pillages de l'année 1562 et qui avaient été laissés en l'état par son prédécesseur. La reconstruction presque achevée, il avait créé dans l'abbaye une bibliothèque d'étude pour la trentaine de moines vivant à Savigny. La dédicace de Chrestien est donc adressée à un homme de Lettres, à un promoteur de l'étude biblique, mais aussi à un catholique fervent dont la charge de commende est valorisée par sa présence au sein même d'un ordre religieux. Chrestien honore ici autant le religieux que l'érudit :

Comme vous chérissez les Muses, elles vous prodiguent leurs ouvrages. Si la vertu vous élève au sommet de l'honneur, elles ne prisent que votre gloire. Vos actions toutes portées à la Piété parmi tant de perfections civiles, les obligent à célébrer votre nom comme elles ont éternisé celui de vos illustres Aïeux⁷.

¹ Idem, p.34.

² Son ralliement date apparemment de 1599. Mercoeur se soumet en mars 1598.

³ Nous exceptons de ce décompte *Les Royales ombres*, [Paris, chez Jean Jesselin rue Saint Jacques à l'Image Saint Martin, et en sa boutique au Palais en la galerie des prisonniers, 1611 ; l'œuvre rappelle la mort d'Henri IV un an plus tôt] dédiées au seigneur de Montgomery dont nous venons de parler au sujet de la *Sophonisbe* de Montreux et *Les Amantes ou la grande pastorelle* [À Rouen, de l'Imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, 1613] dédiées au roi lui-même.

⁴ Chrestien des Croix, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance tragédie*, À Rouen, Chez Theodore Reinsart, devant le Palais, à l'Homme armé, 1603, p.3.

⁵ Chrestien des Croix, Nicolas, *Les Portugaiz infortunez*, in *Les Tragedies de N. Chrestien sieur des Croix Argenteais à Monsieur l'Abbé de Savigny*, À Rouen, chez Theodore Reinsart, 1608.

⁶ L'abbaye est envahie en 1562 et les protestants menant l'attaque mettent le feu à l'abbatiale.

⁷ *Les Portugaiz infortunez*, op.cit., dédicace.

C. Les indices poétiques des pièces liminaires

Outre les liens politiques et les rapprochements qu'entendent certaines pièces liminaires de notre corpus, on peut aussi établir des liens que nous nommerons poétiques, qui se réclament d'une filiation entre auteurs, qui établissent des liens de sociabilité entre dramaturges et autres poètes normands, qui confirment, parfois, la représentation sur scène de certaines de nos œuvres.

Parmi ces pièces, l'une d'elle est fort intéressante : il s'agit de la dédicace de Montchrestien à madame de la Vêrune en tête de l'édition de sa *Sophonisbe* en 1596. Madame de la Vêrune est l'épouse de Gaspard Pelet, vicomte de Cabanes, sieur de la Vêrune, gouverneur de Caen pour le roi et lieutenant-général de Normandie. Elle est aussi la fille de François II de Montmorency-Hallot, gouverneur de Rouen et de Gisors, distingué à la bataille d'Arques dans le camp du roi. Blessé au siège de Rouen de 1592, celui-ci est assassiné à Vernon, où il est allé se soigner, sur les ordres du marquis d'Allègre. La dédicataire est donc une catholique de la meilleure société normande, fille et épouse de gentilshommes dévoués au roi. À la suite de son mariage avec la Vêrune, en juillet 1591, un échevin caennais lui demande à la fin du mois de septembre d'être la marraine de sa fille. L'enfant se prénommera Jourdain, comme sa marraine. Le nom de son père est Malherbe.

Ce dernier avait déjà célébré le courage du père de madame de la Vêrune et la lâcheté de son assassin dans un sonnet :

Tu penses que d'Ivry la fatale journée
Où ta belle vertu point si clairement,
Avecque plus d'honneur et plus heureusement
Aurait de tes beaux jours la carrière bornée.
Toutefois, bel esprit, console ta douleur ;
Il faut par la raison adoucir le malheur,
Et telle qu'elle vient prendre son aventure.
Il ne se fit jamais un acte si cruel
Mais c'est un témoignage à la race future,
Qu'on ne t'aurait su vaincre en un juste duel¹. »

Le choix de Montchrestien d'honorer à la suite de Malherbe cette famille n'est pas innocent. Il participe de sa tentative de séduction ou, tout du moins, d'approche, du poète caennais. On suppose que Montchrestien présenta ses œuvres à Malherbe lors du séjour que ce dernier fit à Caen entre juillet 1598 et décembre 1599. Dans une lettre de Malherbe à Peiresc, en 1621, après la mort peu glorieuse de l'écrivain protestant dans une hôtellerie normande², le réformateur de la poésie française indique en effet que Montchrestien

¹ Malherbe, *Sonnets*, « Sur la mort d'un gentilhomme qui fut assassiné ».

² Pour des détails sur cette mort et d'autres sur la biographie de Montchrestien, on lira avec profit mais en gardant une certaine défiance vis-à-vis de ces récits composés par le camp adverse deux plaquettes datant de l'année même

a fait un livre de tragédies en vers français, je crois que c'était ce qui lui avait donné sujet de me venir voir deux ou trois fois¹

Pour confirmer ces entretiens entre les deux poètes et les corrections suggérés par l'aîné, Lebègue rappelle la seconde édition remaniée de *Sophonisbe*, rebaptisée *La Carthaginoise ou la liberté*, dans le recueil des *Tragédies* d'Antoine de Montchrestien en 1601². La dédicace à madame de la Vêrune semble donc tenir de la volonté de bénéficier des lumières de Malherbe plus que d'une volonté politique ou courtisane de se rapprocher d'une des plus éminentes premières spectatrices de la tragédie³.

Nicolas Chrestien des Croix offre quant à lui sa *Rosemonde* à l'un de ses premiers spectateurs, le sieur de Montécot. Il s'agit de

Claude Doynel, chevalier, seigneur de Montécot, de la Sausserie, de Ruebesnard, etc., [qui] fut successivement Enseigne, puis Lieutenant d'une compagnie de cinquante hommes d'armes des Ordonnances du Roi, député de la noblesse au bailliage d'Alençon aux États de Normandie en 1598, et nommé la même année Maître-d'Hôtel du roi Henri IV en considération des services rendus à ce monarque dans les troubles de la Ligue [...]⁴

Toutefois il est difficile d'affirmer que c'est au noble récompensé par Henri IV, plutôt qu'au voisin chez qui l'on joue ses œuvres que Chrestien s'adresse :

Et de fait, à qui pourrais-je dédier qu'à vous, les fruits de ma Muse, puisque vous les avez toujours chéris avec tant de témoignages de bienveillance ? [...] C'est donc pourquoi, je vous consacre cette *Rosemonde* habillée à la moderne, afin que si vous l'agréez, elle ne craigne se faire voir aux yeux du public, s'assurant que sous votre aveu, elle pourra trouver bon accueil de tout le monde [...]. Aussi ce me sera donner sujet de rensangler par mes vers les Théâtres que ces années passées j'animai près de votre Sausserie d'Argentan⁵.

de la mort de l'auteur : *La Mémorable exécution des rebelles à Sa Majesté, faites par arrest du Parlement de Rouen, suivant le commandement du Roy. Ensemble la deffaicte des bandoliers courans le Normandie, par le sieur de Tourailles Turgot, Chevalier, et l'un des vingt-quatre Gentilshommes ordinaires, pres la personne de sa dicte majesté*, Troyes, P. Chevillot, 1621 et *La Deffaicte des troupes du sieur de Montchrestien levées en Normandie, contre le service du Roy, sa mort et tout ce qui s'est passé en la poursuite et exécution des rebelles ; par les gens de M. de Matignon*, Paris, Abraham Saugrain, 1621. Les deux plaquettes ont été réunies et rééditées par Charles Lormier, sous le titre « Montchrestien de Vatteville », dans les *Pièces historiques et littéraires, recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles : miscellanées*, Rouen, H. Boissel, Société des Bibliophiles normands, 1877, n°30. *Le Mercure françois* de l'année 1622, (tome VII) dresse un récit identique à la seconde plaquette (p.814-817).

¹ Dans une lettre à un cousin caennais, Malherbe affirme pourtant s'être entretenu des compagnons de Guillaume le conquérant « une douzaine de fois avec un nommé M. de Montchrestien. » Comme l'expose Raymond Lebègue, « comme Montchrestien vient de faire une mauvaise fin, Malherbe réduit leurs relations à quelques rencontres. » (Lebègue, Raymond, « L'influence de Malherbe en Normandie », in *Annales de Normandie*, 1956, vol.6, numéro 6-1, p.21-27, p.22).

² Sur les détails de ce remaniement, voir Rigal, Eugène, « Les trois éditions de la « Sophonisbe » de Montchrestien et la question de la mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 1905, 12^e année, p.508-516.

³ « Il vous plut prendre la peine d'assister à la représentation de cette Tragédie, vous la prendrez encore, s'il vous plaît, de la lire. Peut-être qu'elle ne vous contentera tant à la seconde fois comme elle fit à la première (si vous pûtes prendre contentement en chose de si peu de goût) d'autant qu'elle a perdu en votre endroit la grâce de la nouveauté. » Épître dédicatoire à madame de la Vêrune, in *Sophonisbe*, Rouen, vve Jacques Le Bas, 1596, p.3.

⁴ *Nobiliaire de Normandie, publié par une société de généalogistes*, sous la direction de E. de Magny, Paris – Rouen – Caen, Librairie héraldique d'Auguste Aubry – Lebrument – A. Massif, tome 1, 1863, p.253.

⁵ Épître à Monsieur de la Sausserie, etc., datée du 23 mai 1602, in *Rosemonde ou la vengeance tragedie*, À Rouen, chez Theodore Reinsart, 1603, p.3-5.

Par ailleurs, on trouve de nombreuses pièces liminaires au sein du recueil des *Tragédies* de Chrestien des Croix : Olenix du Montsacré – Nicolas de Montreux offre des stances « À Monsieur Chrétien sur sa Tragédie des Portugais Infortunés », ainsi qu'un sonnet précédant *Albouin ou la vengeance*. D'ailleurs, si la première version de cette pièce titrée en 1603 *Rosemonde ou la vengeance* n'avait pas suscité de louanges de la part des poètes contemporains de Chrestien, la nouvelle édition de 1608 entraîne plusieurs exercices de style visant à célébrer l'art du poète argenterois. Toutefois, si certaines pièces sont signées d'auteurs facilement reconnaissables, comme Montreux ou Oscar-César Génétay, sieur de la Gilleberdière¹, qui offrent tous deux, donc, des pièces précédant les œuvres de Montchrestien. Or, ces deux auteurs voient tous deux leurs œuvres publiées en Normandie. Si Montreux compose une *Sophonisbe* que nous avons déjà abordée, ainsi qu'une comédie de *Joseph le chaste*,² toutes deux publiées en Normandie, Génétay publie chez Théodore Reinsart, l'imprimeur de Chrestien des Croix, une tragi-comédie de l'*Éthiopique ou des chastes amours de Théagène et Chariclée*³. Plus obscurs sont les auteurs des autres pièces liminaires. On est tenté de voir derrière la signature « de Rosset » figurant à la fin d'un poème de douze vers « à Monsieur Chrétien » François de Rosset. Rien ne le prouve toutefois. D'autres pièces sont signées des anonymes argenterois « I.Oger. Morter advocat. Argent. » et « F.M.P. Argent. » ou « P.B. Argent. ». On trouve encore un poème latin de quatorze vers signé « P. Luerius P.F. » et enfin des stances signées des initiales I.B. À la fin des *Portugais infortunés*, trois strophes sont signées « F. Gohory. Adu. », un quatrain signé « R.L.C. », un sonnet de S. Le Forestier et enfin deux fois deux vers latins signés « R.C. ». S'il est bien difficile de trouver qui sont ces amis de l'auteur qui donnent fort peu d'indices sur leur vie — à l'exception d'Oger et Gohory qui se déclarent avocats — le nombre élevé de pièces semble indiquer que Chrestien n'est pas un anonyme, ni dans le monde du théâtre rouennais, ni dans celui des cercles de sociabilité normands et argenterois. Plus encore, la présence des œuvres de Montreux et Génétay indique un réseau des auteurs normands de théâtre publiés à Rouen et si ce n'est une amitié, du moins une reconnaissance artistique commune.

Cependant, alors que Chrestien rappelle au dédicataire de *Rosemonde* les représentations qui semblent avoir eu lieu à Argentan, les auteurs des œuvres le célébrant ne paraissent envisager que la lecture de ses pièces lorsqu'ils abordent, rarement, leur modalité d'exécution. Et la plus commune, que l'on peut sans doute admettre dans la mesure où ces auteurs sont convoqués pour fournir des pièces liminaires à l'édition des œuvres de Chrestien, semble être la lecture. Aucun en effet n'évoque leur représentation. Sur les *Portugais infortunés*, « I.B. » écrit :

Toutes tes actions, tes discours, tes écrits,
Témoignent que tes noms dans le firmament prix
Ne peuvent rien que saint pieusement produire,

¹ On trouve dans le recueil un quatrain de cet auteur « à monsieur Chrétien sur ses Portugais Infortunés », ainsi qu'en tête du *Ravissement de Céfale* un quatrain adressé à l'auteur.

² Du Mont Sacré, Olénix, *Joseph le Chaste, comédie*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1601.

³ GENETAY, Octave-César, *L'Éthiopique, tragi-comédie des chastes amours de Théagène et Chariclée*, Rouen, Théodore Reinsart, 1609. Selon les frères Parfaict, une édition parisienne est publiée la même année (*Histoire du théâtre françois*, année 1609 et *Dictionnaire des théâtres de Paris etc.*, Paris, Rozet, 1767, tome second, p.455).

Pour le voir, faut t'ouïr, ou tes Portugais lire¹.

L'Argenteuais « P.B. » insiste aussi sur la lecture :

Puis regardant Albouin et Comonde,
Je dis à l'un, ta fille t'a vengé,
Et au premier, Chrestien qui a rangé
Tes braves faits en ses Charmes divers,
Te venge autant de fois de Rosemonde
Que par la France on lira ses beaux vers².

Il est certes aisé d'admettre que ces amis de Chrestien reconnaissent que la postérité ne pourra entendre parler de lui qu'en lisant ses vers. Dans les faits d'ailleurs, le relatif anonymat dans lequel le poète est demeuré jusqu'à ces dernières années et l'intérêt récent suscité par ses tragédies semble confirmer la licence poétique. Mais on ne trouve pas dans ces œuvres d'amis que l'on imagine conviés aux éventuelles représentations d'allusions quant à faire « tonner le gaulois échafaud. » N'en tirons pas ici de conclusions : ce n'est que poésie de circonstance.

Jacques Du Hamel, auteur d'un *Acoubar ou la loyauté trahie*³ se place à son tour sous la protection d'un illustre poète, dont par ailleurs il partage l'imprimeur, Raphaël du Petit-Val. C'est à « Messire Philippes Des-Portes [sic], Conseiller du Roi, en ses Conseils d'État et privé, Abbé de Thiron, et Bon-Port » qu'est dédiée la tragédie. Du Hamel y célèbre la « grande renommée du poète ». Il évoque par ailleurs une « obligation particulière » envers l'abbé, dont on ne connaît rien. Il n'est alors pas inenvisageable qu'il se soit soumis au contrôle poétique de Desportes pour la composition de sa pièce :

je me retire cette fois au Parnasse de votre faveur, pour obtenir de vos Muses Françaises, et mignardes un passeport à la mienne grossière, qui venant des îles de Canada où elle a chargé le sujet de son ouvrage, demeurerait au port d'un éternel silence, comme étrangère et impolie [...] et l'envoyer aux autres assurée de votre autorité qui lui ayant fait prendre[,] terre la recevra, comme j'espère entre ses bras, et la conduira heureusement au reste de son voyage⁴

Outre la caution esthétique réclamée — obtenue ? — de la part du Tibulle français, cette épître nous informe éventuellement sur le rôle d'intermédiaire que Raphaël du Petit-Val a pu jouer entre les auteurs de son écurie. Ceci est confirmé par une « Allusion sur le Thobie, imprimé par Raphaël du Petit-Val, et le Tobie conduit par l'Ange Raphaël », signée I. (ou J.) D.H., que l'on trouve dans l'édition du *Thobie* de Jacques Ovyne, auteur originaire de Louviers⁵. La signature J.D.H. permet de

¹ I.B., « À monsieur Chrestien sur ses œuvres », in *tragédies* de Nicolas Chrestien des Croix, feuillet non paginé, f.10.

² « P.B. Argent. », sonnet « À Monsieur Chrétien », idem, f.242.

³ DU HAMEL, Jacques, *Acoubar. Tragédie. Tirée des Amours de Pistion, et Fortunie, en leur voyage de Canada.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1603

⁴ Idem, épître à Philippe Desportes, p.4-5.

⁵ Ovyne, Jacques, *Thobie tragi-comédie nouvelle. Tirée de la S. Bible*, À Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand porte du Palais, à l'Ange Raphaël, 1605, p.6. Notons par ail-

supposer qu'il s'agit bien de Du Hamel¹, et dans ce court poème, dont nous ne critiquerons pas le style, l'auteur ne célèbre pas le dramaturge Ovyne, mais bien l'imprimeur-libraire qui les édite tous deux :

Aux Thobies qui sont d'une diverse sorte,
 Les Raphaëls qui sont en essence divers :
 Ont rendu la lumière à leur lumière morte
 Le premier pour le corps, le second quant aux vers. [...]
 L'histoire de Thobie ou Thobie en histoire
 Aveuglé de l'amas du Testament premier
 S'exposant aux rayons du soleil de mémoire
 Par l'autre Raphaël prend des yeux de papier².

Enfin, la palme de la dédicace purement poétique est sans doute à attribuer à Pierre Mainfray. Des pièces liminaires de ses œuvres signées d'initiales, on ne peut affirmer l'identité des amis qui les ont commises³. Mais Mainfray dédie son *Cyrus triomphant*⁴ non à une personne, mais à la ville de Rouen tout entière :

Ouvrage de Magus honneur de Normandie
 Où jadis résidaient nos braves Ducs Normands
 Dont le nom effrayait le cœur des Ottomans
 Reçois de ton (Mainfray) Cyrus qu'il te dédie.
 Si de toi j'ai mon être et pour toi je veux vivre,
 Je ne dois seulement te consacrer mes vers,
 Mais chanter ton renom par tout cet univers
 Afin de vivre en toi et te faire en moi vivre⁵.

Si le choix de ce dédicataire anonyme, allégorique, semble osé, on peut penser que Mainfray, en quête d'une renommée, célèbre sa ville et ses habitants, ou, déjà célèbre dans Rouen, confirme sa réputation. Cette prétendue célébrité pourrait être le résultat de représentations brillantes de ses œuvres. Toutefois, même si l'esthétique de ses pièces nous incitera à prétendre le contraire, le contenu d'une pièce liminaire semble célébrer bien plus la qualité de poète de notre auteur que la plasticité de sa *Rhodiennne* sur scène :

Sur l'échafaud superbe en une Tragédie
 On voit le brave Acteur d'une façon hardie,
 Faire sonner les vers de son grave sujet :
 Mais Mainfray, sans acteurs, sans échafaud, sans armes,

leurs que la dédicataire de *Thobie*, Madame du Roulet, est une inconnue dont Ovyne célèbre la piété en lui consacrant cet œuvre dont le sujet est tiré de la Bible.

¹ Qui signe notamment sous ses initiales sa traduction de la *Lucelle* : Du Hamel, Jacques, *Lucelle, tragi-comédie. Nouvellement mise en vers françois par J.D.H.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607.

² J.D.H., « Allusion sur le Thobie imprimé par Raphaël du Petit-Val, et le Tobie conduit par l'Ange Raphaël », in *Thobie, op.cit.*, p.6.

³ Un poème en tête de *Cyrus* « À P. Mainfray sur sa Tragédie de Cyrus Triomphant » est signé H.D.S. On trouve dans l'édition de *La Rhodiennne ou la cruauté de Solyman* (Rouen, David du Petit-Val, 1621) un sixain « aux lecteurs en l'honneur de l'auteur » signé M.D.C. et un autre signé I. (J.)M.R. (p.5). L'habitude que nous avons constatée est que le « C. » final de la première dédicace signifierait que l'auteur est de Caen, tandis que le second serait Rouennais. Quant à leurs identités, elles sont bien difficilement dévoilables.

⁴ *Cyrus triomphant ou la fureur d'Astages Roy de Mede, tragedie*, À Rouen, de l'imprimerie de David du Petit-Val, Imprimeur et Libraire, ordinaire du Roy, 1618.

⁵ Idem, « L'auteur à la ville de Rouen », p.5.

Nous fait voir des Amours, des combats, des alarmes,
Bref ses vers semblent Histrions en effet¹.

Si ce sixain clame que le texte lui-même a de la valeur en dehors d'une représentation dramatique et que son édition est tout à fait légitime, il nous permet aussi d'affirmer que l'auteur caennais de ce court poème a sans doute déjà vu sonner des vers d'une tragédie sur un échafaud.

Ces quelques paragraphes nous ont permis, croyons-nous, de mettre en évidence une politique de composition des œuvres parmi les dramaturges normands. Si certains recherchent un appui poétique auprès d'un aîné dont le talent est reconnu par toute la France (Montchrestien, Du Hamel), si d'autres semblent au contraire faire fi d'une telle caution, il est intéressant de noter que Behourt, notamment, s'inscrit dans un choix politique ouvertement précisé lorsqu'il élit son dédicataire. De tels détails nous permettent de mettre en avant les réseaux issus de la personne de l'imprimeur Raphaël du Petit-Val, dont Desportes semble être par ailleurs un rayon commun. En effet, si Du Hamel se réclame de sa protection esthétique, nous verrons bientôt que si une édition précoce — mais perdue ou simplement prétendue — des *Tragédies* de Garnier a pu être imprimée par Raphaël du Petit-Val dès 1583, le choix de cet imprimeur par le Manceau peut découler de l'amitié qui le lie à Desportes, lui-même proche de du Petit-Val. Les pièces liminaires, peu nombreuses et surtout souvent obscures permettent en outre, dans le cas d'un Nicolas Chrestien des Croix, de souligner si ce n'est la célébrité à travers la Normandie, celle qu'il connaît dans sa propre ville d'Argentan, et de le placer parmi les notables plumentifs d'une élite normande. En tout état de cause, il semble inconsidéré d'oser affirmer que ces auteurs sont isolés du reste de la production rouennaise, ou parisienne, ou nationale, et qu'ils ne commettent que des hapax ou des morceaux de bravoure pour satisfaire une élite normande de littérateurs. Quant à leur connaissance du corpus horsain, elle ne peut être qu'étendue, dans la mesure où, nous allons le voir, le corpus des œuvres imprimées en Normandie comprend aussi bien des œuvres d'auteurs uniquement imprimés à Rouen ou à Caen, mais aussi celles de Garnier, nous l'avons dit, nous le répèterons, beaucoup, celles de Grévin, de La Taille, de Belleau et plus tard de Théophile ou de Mairet.

¹ *La Rhodienne, op.cit.*, p.5 « Aux Lecteurs en l'honneur de l'auteur ».

II. CONSTITUTION ET DESCRIPTION DU CORPUS

Dans la mesure où il semble évident que les politiques éditoriales ont autant influé sur la conservation des œuvres que leur représentation, que les premières sont d'ailleurs vraisemblablement tributaires du succès sur scène des œuvres jouissant des honneurs de l'impression, il nous a semblé nécessaire de débiter ce chapitre par un point sur l'édition rouennaise et l'édition rouennaise de théâtre et les hommes qui la font. On nous reprochera peut-être cette manière de faire quand on aurait pu s'attendre à voir les chiffres apparaître avant la question des volontés humaines qui en sont responsables. Nous avons préféré cette organisation, afin de clarifier la situation de l'imprimerie et de la librairie rouennaise dans laquelle naît et prospère, puis s'efface, notre corpus. Dans la description à venir, de nombreux chiffres vont être mis en avant. Afin d'améliorer la lisibilité de l'ensemble, les tableaux à partir desquels sont établis ces comptes et statistiques sont renvoyés en annexe¹. Nous conservons cependant dans le fil de notre étude les graphiques les plus rapidement lisibles.

De la longue bibliographie que nous fournissons, certains chiffres sont à retenir : 177 ouvrages, contenant au moins une œuvre dramatique, imprimés pendant notre période d'étude — 1566-1640 — sont prétendument des œuvres caennaises ou rouennaises. Des décomptes il convient pourtant de retirer quelques supercheries manifestes, deux incluses dans notre période d'étude et une légèrement antérieure, qui sont des œuvres que nous n'étudierons donc pas dans la suite de notre travail même si elles portent l'indication d'une impression normande. En effet, leur impression rouennaise est plus que douteuse, et même si ces éditions figurent dans notre bibliographie et notre annexe, leur consultation confirme leur origine non normande. L'affirmation de Rouen comme leur lieu d'impression est donc à réfuter.

La seconde édition de la *Comédie du Pape malade*, de Conrad Badius, certainement imprimée en réalité à Genève² est le premier de ces textes. Comme le note Charlotte Bouteille-Meister, il s'agit vraisemblablement d'une fausse information, destinée à ménager les puissants voisins catholiques de la république de Genève :

Afin de ménager ses puissants voisins, le roi de France et le duc de Savoie, et de pouvoir plaider l'ignorance en cas de remontrances de leur part, le Conseil de Genève interdit parfois aux éditeurs d'indiquer le nom de la ville sur les ouvrages polémiques ainsi que l'obtention du privilège. De nombreux ouvrages sont ainsi publiés à Genève sans mention du lieu, ou portant un lieu faux (Rouen, pour la deuxième édition de la *Comédie du Pape Malade* en 1561). Il est cependant notable que le Conseil de Genève n'ait pas expressément interdit à Badius de faire figurer le nom de la ville sur sa pièce : nous sommes dans

¹ Annexe 000, p.000.

² *Comédie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaints sont au vif exprimées, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses supposts pour maintenir son siège apostatique et empescher le cours de l'Évangile sont cathégoriquement descouvertes, traduite de vulgaire arabic en bon romman et intelligible, par Thrasibule Phénice*, Rouen, s.n., 1561.

un cas où l'auteur-éditeur semble se servir de l'anonymat comme une protection, certes, mais aussi comme une « caution » garantissant la valeur polémique de son texte¹.

Le cas peut paraître plus difficile à établir pour les deux tragédies de Denis Coppée, prétendument publiées à Rouen en 1623 et 1624. Les éditions de *L'Execrable Assassinat Perpetré Par Les Janissaires En la personne du Sultan Osman Empereur De Constantinople. Avec La Mort de Ses Plus Favorits* et les *Portrait de la fidélité de Manus Cursius, chevalier romain* indiquent toutes deux une impression rouennaise par Raphaël du Petit-Val². Or l'information est plus que douteuse. En effet, comme nous l'avons vu, Raphaël du Petit-Val meurt en 1614 et si Coppée, quoique banni d'Huy dont il est originaire pour une affaire de meurtre, a pu séjourner en Normandie — rien n'est moins sûr —, s'il s'est adressé aux du Petit-Val, il a vraisemblablement traité avec le fils de Raphaël, David, admis à la maîtrise en 1609 et dont les productions portent le nom dès 1615. Les ouvrages de Coppée prétendument publiés à Rouen sont au nombre de quatre³, mais l'absence de la marque des du Petit Val, représentant l'ange Raphaël montrant à Tobie le poisson dont il tirera le remède pour soigner la cécité de son père, ainsi que la similitude avec l'impression d'une autre œuvre de Coppée à Liège chez Christian Ouwercx ou Ouwex⁴ semble indiquer que l'information est volontairement falsifiée. Que Coppée ait voulu se protéger de ses poursuivants — il sera finalement assassiné en 1630 après son retour dans sa ville natale —, ou qu'en accord avec son imprimeur il ait souhaité détourner l'attention de celui-ci — quoiqu'à la lecture des œuvres on s'interroge sur la raison qui auraient pu les y pousser —, les textes en question ne sont pas issus des presses de Raphaël du Petit-Val, ni de son fils. Le cas a cependant ceci d'intéressant que, parmi tous les imprimeurs de France, Ouwercx et/ou Coppée choisissent le nom de Raphaël du Petit-Val, ce qui traduit la réputation de l'imprimeur rouennais, pourtant décédé depuis près de dix ans lors de ces parutions, à travers l'Europe occidentale, d'une part, et d'autre part et par extension, l'importance, déjà déclinante pourtant à l'époque de l'édition de ces deux tragédies, de l'imprimerie et de la librairie théâtrales en Normandie.

Délesté de ces trois supercheries, notre décompte fait état de 175 éditions normandes contenant au moins une œuvre dramatique entre 1566 et 1640, soit 172 éditions rouennaises et 3 caennaises. Un graphique pour les éditions caennaises serait donc superflu, même si ces trois éditions jalonnent l'intégralité de la période d'étude. La première, *La tragédie de Méléagre* de Pierre de

¹ 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 d'Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2011, p.200n.

² Coppée, Denis, *L'Execrable Assassinat Perpetré Par Les Janissaires En La personne du Sultan Osman Empereur De Constantinople. Avec La Mort De Ses Plus Favorits*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1623 ; *Portraits de la fidélité de Manus Curtius, chevalier romain*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1624. La rareté de ces deux ouvrages nous conduit ici à préciser où l'on peut les consulter : les *Janissaires* sont conservés à la Bibliothèque royale de Bruxelles, Réserve précieuse, II 61.802 A et sont par ailleurs consultables en ligne sur le site Belgica.KBR.be (http://images.kbr.be/multi/II_61802_AViewer/imageViewer.html). *Manus Cursius* est conservé à la Bibliothèque du château de Chantilly, sous la cote XI-F-104-(2).

³ Les deux tragédies citées et un recueil de *Chansons spirituelles*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1622 et *Les Muses françoises avec les occupations de chacune d'icelles*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1623.

⁴ *La tres-sainte et admirable vie de madame sainte Aldegonde patronne de Maubeuge*, Liège, Christian Ouwercx le jeune, 1622.

Bousy, date de 1582. La seconde est la première version de la *Sophonisbe* d'Antoine de Montchrestien, parue en 1596 chez la veuve de Jacques Le Bas. Il est d'ailleurs notable que Montchrestien ait choisi pour l'édition complète de ses œuvres dramatiques une presse rouennaise plutôt qu'un imprimeur de Caen. Nous avons vu que le choix de Jean Petit, imprimeur rouennais, pour publier la première version de ses tragédies en 1601 n'est pas innocent ni dénué de sens pour le tumultueux auteur de la *Carthaginoise*¹. Le troisième ouvrage sorti de presses caennaises est plus tardif et entérine un changement que nous allons bientôt observer : la disparition progressive du théâtre imprimé originellement en Normandie et éventuellement réimprimé par la suite, toujours dans la province, face aux réimpressions d'ouvrages parisiens. Ainsi *La Sylvie* de Mairet, publiée à Paris par François Targa en 1630, est-elle imprimée la même année à Caen chez Jacques Marquant. En résumé, seulement deux tragédies et une tragi-comédie pastorale sont publiées à Caen pendant notre période d'étude. Nous étudierons les premières.

Après avoir établi les chiffres qui sont la base de notre étude, et en avoir analysé les résultats, qui indiquent notamment un effacement progressif de la production endogène au profit de l'impression d'œuvres horsaines, ainsi qu'un essoufflement de la tragédie par rapport aux genres nouveaux de la tragi-comédie ou de la pastorale, plutôt d'origine parisienne, nous nous pencherons sur quelques cas particuliers, comme les recueils d'œuvres de plusieurs auteurs édités par Raphaël du Petit-Val, qui contiennent des œuvres dramatiques déjà imprimées seules par le Rouennais, et celui des recueils monographiques, assez nombreux tout au long de la période, avec une prédilection pour les impressions des tragédies de Robert Garnier, dont on dénombre 24 versions tout au long de la période d'étude. Nous nous pencherons sur la question des œuvres, de leur généricité et de leur intégration dans une période d'étude précise.

Ainsi, comme nous le précisons au commencement de ce travail, avons-nous circonscrit au sein de notre grande période d'étude quatre sous-périodes qui ponctuent les événements politiques qui saisissent la France de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. En effet, nous avons remarqué, ainsi que le faisait Behourt dans sa dédicace au duc de Montpensier, que les temps de guerre semblent réduire à néant la production théâtrale en Normandie, en tout cas à Rouen :

Nous amenons après tant d'épouvantables, et fâcheux temps, ces agréables plaisirs et passe-temps, pour en effacer la mémoire, et faire lever l'appréhension qui tient encore les esprits de plusieurs assiégés, et par même moyen faire remonter les Muses au théâtre Français, d'où l'horreur et l'effroi de Mars les avait fait descendre²

Le théâtre paraît ou reparaît en Normandie après les vagues de heurts les plus violentes et sanglantes et il ne s'agit donc pas d'un théâtre de la catastrophe mais de la post-catastrophe. Nous y reviendrons, mais cette considération nous a permis de circonscrire nos quatre sous-périodes

¹ Voir supra, p.190.

² Behourt, Jean, *Esau ou le chasseur*, op.cit., épître à très haut et très illustre Prince Monseigneur le Duc de Montpensier », p.3-4.

d'étude. D'abord les années 1566 à 1594 : la première borne chronologique correspond à la parution d'une œuvre dramatique normande en Normandie, *Les Théâtres de Gaillon à la Reine*, qui closent un cycle de guerres ponctué par des événements marquants pour la province, comme le long siège de Rouen de 1562. Après ce premier essai, une éclipse suit jusqu'en 1582, où paraît à Caen le *Méléagre* de Pierre de Bousy. Nous verrons dans la suite de cette étude que la ville de Caen, plus tolérante religieusement voire politiquement que Rouen, a pu, certes ponctuellement, connaître des événements théâtraux entraînant une publication quand Rouen pendant les guerres, toujours soumise aux heurts des Guerres de religion, puis de la Ligue, ne connaît aucune édition originale.

Il faut attendre une seconde période, celle qui marque l'entrée du roi Henri IV dans la capitale de Normandie, en 1594, pour voir resurgir un théâtre endogène imprimé à Rouen. Le second temps que nous avons donc circonscrit est celui du règne du premier roi Bourbon, 1596-1610, foisonnant en éditions rouennaises. Le régicide et la régence marquent ensuite un tournant. On voit en effet un nouvel élan dramatique en Normandie après l'événement politique tragique de l'assassinat du roi : cette troisième période se clôt par l'assassinat de Concini et le procès de Léonora Galigai, qui correspond à la prise de pouvoir personnel du jeune Louis XIII (1611-1617). Enfin, la période 1618-1640 voit l'imprégnation, voire la contamination progressive des presses rouennaises par un corpus horsain, tandis que les productions régionales qui sont notre objet s'essoufflent pour finalement disparaître après 1640.

Ce sont ces temps, et l'intégration des pièces par genre qu'il convient d'établir pour souligner l'importance et la succession des genres de prédilection, et observer enfin le nouveau goût pour un nouveau corpus, une nouvelle esthétique, une nouvelle origine, tout parisiens.

1. Généralités : des temps et des œuvres

Les chiffres et tableaux qui rendent compte de l'importance de ce corpus normand, et notamment du corpus tragique auquel nous consacrons cette étude, ont pu être établis grâce aux travaux de nos prédécesseurs. Gosselin a notamment permis de circonscrire un premier corpus, malgré les erreurs et les lacunes contenues dans sa longue liste des œuvres parues à Rouen avant Corneille¹. D'autres érudits normands du XIX^e siècle, parmi lesquels Gustave Le Vavas seur ou Charles Robillard de Beaurepaire ont aussi attiré notre attention sur certains auteurs dont les œuvres revêtent un intérêt particulier. Les chercheurs de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle leur ont succédé : Petit de Julleville, bien sûr, Haraszti, Rigal, avec toutes les réserves à émettre quant à l'impartialité de ce dernier au sujet d'œuvres barbares et tellement peu parisiennes, puis Raymond

¹ Gosselin, Édouard, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, E. Cagniard, 1868 [Extrait de a *Revue de Normandie*, années 1867-1868].

Lebègue, Donald Stone¹ et Elliot Forsyth, dont l'annexe à son étude sur la *Tragédie française de Jodelle à Corneille* a permis de mettre au jour des œuvres qui ne nous étaient pas connues².

Des nombreux chiffres que nous allons citer et commenter, plusieurs conclusions se sont imposées à nous. Les auteurs choisissent d'intituler leurs œuvres selon les principes de notre genericité moderne en fonction des goûts du temps. Ainsi de nombreux genres sont représentés dans ces quelques décennies de théâtre rouennais : la tragédie, bien entendu, la comédie, à bien moindre échelle, la pastorale et tous ses avatars, la tragi-comédie, dont on observe l'évolution en « dents de scie » au cours de la période. Nous remarquerons que quels que soient les temps dans lesquels elle apparaît, la tragédie est et demeure bel et bien le genre qui séduit le plus les auteurs, les imprimeurs, donc vraisemblablement le public, qu'il s'agisse de pièces inédites ou de rééditions de succès de l'époque.

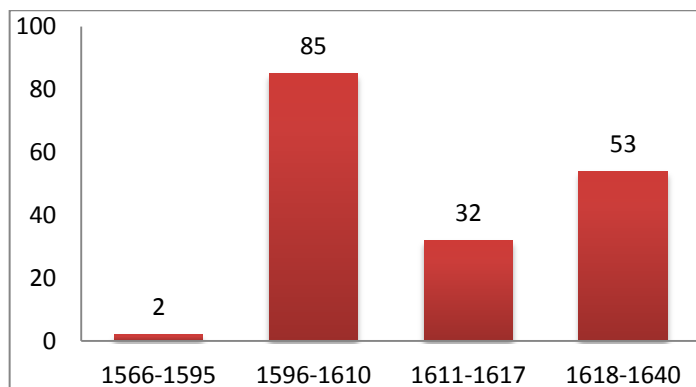
A. Chiffres

Si nous avons pu retrouver 172 éditions rouennaises sur ces soixante-quinze ans, de grandes différences dans les nombres d'éditions par période sont à noter. Soulignons déjà que les durées des cycles chronologiques que nous avons circonscrits sont eux-mêmes fort disproportionnées. Ainsi la première période s'étend sur trente années, tandis que la seconde n'en dure que quinze, la troisième seulement sept, quand la dernière s'articule sur vingt-trois années. Mais ces disparités ont le mérite, croyons-nous, de souligner justement le foisonnement puis le tarissement que connaît l'édition originale normande.

Le tableau suivant nous permet de noter que deux ouvrages dramatiques seulement sont imprimés à Rouen entre 1566 et 1595. Ces œuvres apparaissent en 1566 et 1582, soit à la fin de périodes historiques riches en événements politiques et guerriers qui ne semblent pas favoriser la création dramatique. Comme nous l'évoquerons bientôt, nous avons affaire à un théâtre qui ponctue, voire commémore, la catastrophe après qu'elle est arrivée, non à un commentaire qui scande l'actualité.

¹ STONE, Donald Jr, *French Humanist Tragedy*, Manchester, Manchester University Press, 1974.

² FORSYTH, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1962.



Graphique 1 : Nombre d'éditions théâtrales par période

La seconde période qui s'étend de 1596 à 1610 voit paraître dans la capitale de la Normandie quatre-vingt-cinq éditions d'ouvrages comportant au moins une œuvre théâtrale en leur sein. Cet envol des chiffres tient vraisemblablement à une raison principale : la fin, relative, des Guerres de religion et l'entrée dans les murs de Rouen du nouveau souverain Henri IV. Le retour à un calme, vraisemblablement souhaité par les habitants, même si ses modalités, comme l'enregistrement de l'édit de Nantes, posent parfois problème dans la ville et dans la province, nous le verrons, semble concomitant de cet essor des publications théâtrales. Une moyenne indiquerait en effet que pendant ce laps de temps on compte à Rouen six éditions d'œuvres théâtrales par an.

La troisième époque semble témoigner d'un léger ralentissement. Elle succède au meurtre d'Henri IV, et l'instabilité supposée d'une période de régence aurait pu entraîner une réduction plus effective des œuvres parues en Normandie. Toutefois, avec trente-deux ouvrages parus, on obtient une moyenne de presque cinq ouvrages par an.

Enfin, après l'assassinat de Concini, alors, entre autres charges, gouverneur de Normandie, et le procès de sa veuve, événements politiques que commentent dans la capitale normande deux tragédies d'actualité¹, une nouvelle ère semble apparaître. Les publications se raréfient, et l'on constate aussi un renouveau des éditions d'œuvres horsaines déjà publiées en dehors de Rouen, qui prennent bientôt le pas sur les éditions normandes en princeps. Cinquante-trois éditions théâtrales paraissent sur une période de vingt-trois ans, soit un peu plus de deux ouvrages par an. Nous verrons qu'au cours de cette période, un événement apparemment anodin, la publication du quatrième

¹ Toutes deux anonymes : *La Victoire du phébus français contre le Python de ce temps*, Rouen, Thomas Mallart, s.d. [1617] et *La Magicienne étrangère, tragédie. En laquelle on voit les tiranniques comportements, origine, entreprises, desseings, sortilleges, arrest, mort et supplice, tant du Marquis d'Ancre que de Leonor Galligay sa femme, avec l'avantureuse rencontre de leurs funestes ombres*, Rouen, David Geuffroy et Jacques Besongne, 1617.

volume du *Théâtre* d'Alexandre Hardy, marque le profond changement qui va apparaître dans les modalités d'édition théâtrale à Rouen.

L'on peut préciser par ailleurs le chiffre exact des pièces parues à Rouen pendant toute la période afin, peut-être, de montrer l'intérêt que le genre dramatique peut alors y susciter. Si nous avons pu comptabiliser le nombre de quatre-cent-quatre éditions d'œuvres dramatiques publiées à Rouen¹, ce nombre est à tempérer par la recherche du nombre total d'œuvres différentes ainsi mises au jour. Si l'on remarque que chaque édition du théâtre de Robert Garnier, par exemple, contient 8 œuvres différentes — les sept tragédies et *Bradamante* — et que la capitale normande a vu paraître vingt-quatre éditions des œuvres dramatiques du poète manceau, on admet que 192 œuvres dramatiques ont alors paru pour le seul Garnier. D'autres auteurs, horsains — Belleau, La Péruse, Mairet — ou « normands » — Heudon, Behourt, Virey, Bellone, Du Hamel — voient aussi leurs œuvres publiées à plusieurs reprises. Le nombre exact de pièces de théâtre parues alors est de 136². Ce petit jeu avec les données et les chiffres indique clairement que l'édition théâtrale rouennaise n'est pas anecdotique. Nous nous pencherons plus tard sur les chiffres exacts de l'impression de tragédies.

Il convient cependant dans l'ensemble des quatre-cent-quatre éditions d'œuvres dramatiques recensées de s'intéresser à la question de la proportion de parutions horsaines par rapport aux parutions endogènes, avant de se questionner sur celle des rééditions rouennaises d'œuvres déjà parues à Rouen³. Ces quatre-cent-quatre œuvres qui se répartissent en cent-soixante-douze publications jalonnent l'intégralité de la période de manière disparate. Si l'on considère qu'en effet la première parution des œuvres de Garnier chez Raphaël du Petit-Val a bien lieu en 1583, ce dont nous discuterons plus loin, les années 1566-1595 connaissent une édition normande, *Les Théâtres de Gaillon à la Reine* de Nicolas Filleul, et une édition d'œuvres horsaines, les *Tragédies* de Robert Garnier.

Entre 1596 et 1610, on dénombre cinquante éditions originales et huit rééditions d'œuvres rouennaises, tandis que seulement onze œuvres horsaines sont imprimées et seize réimprimées. Entre 1611 et 1617, treize œuvres rouennaises voient le jour, huit sont réimprimées. Pour la même période on compte trois impressions d'œuvres horsaines et huit réimpressions. Enfin, pour la dernière période, les chiffres s'inversent, même si les proportions restent assez équivalentes pour l'intégralité de la période : pour dix-neuf impressions originales rouennaises, on compte huit œuvres horsaines. Les réimpressions rouennaises sont au nombre de dix, pour seize réimpressions d'œuvres horsaines⁴.

¹ Voir en annexe, le tableau 1 : « Impressions théâtrales par genre », p.000.

² Voir infra, Annexe 2, tableau 2, p.000.

³ Voir Annexe 2, Graphique 2 : « Répartition des éditions et rééditions rouennaises et horsaines », p.000

⁴ Pour une vision d'ensemble de tous ces chiffres, voir annexe 2, graphique 2, p.000.

Sur cette dernière période d'ailleurs, il convient d'être plus précis encore. Le relatif renversement des influences normandes et horsaines semble prendre place en 1625, année de la parution à Rouen du quatrième volume du *Théâtre* d'Alexandre Hardy. En prenant cette année comme point de scission, on découvre qu'avant 1626, dix nouvelles éditions rouennaises voient le jour quand seulement deux éditions d'œuvres horsaines paraissent. On compte par ailleurs trois rééditions d'œuvres normandes pour huit rééditions horsaines. Entre 1626 et 1640, si huit nouveautés rouennaises paraissent, on en compte sept horsaines. Quant aux rééditions, elles sont au nombre de six pour les œuvres normandes, et dix horsaines, sur lesquelles il convient de se pencher¹.

B. Œuvres horsaines

La distinction œuvres rouennaises, œuvres horsaines mérite ici d'être à nouveau définie. Nous entendons par l'expression œuvre rouennaise une œuvre dramatique dont la première publication a lieu en Normandie. Aussi, même si l'œuvre a, on le sait, été jouée auparavant dans une autre ville — c'est le cas des pièces contenues dans le volume IV du *Théâtre* d'Alexandre Hardy, — sa parution en princeps à Rouen en fait une œuvre rouennaise. Les œuvres horsaines sont des ouvrages parus auparavant dans une autre ville que Rouen. On peut y compter les pièces de La Péruse, Grévin, Belleau et plus tard Mairet et Théophile de Viau. Les *Tragédies* de Robert Garnier, parues individuellement à Paris, semblent avoir connu comme première édition *in extenso* qui serait sortie des presses de Raphaël du Petit-Val en 1583. Sans certitude sur la réalité de cette prétendue première édition rouennaise, nous considérons ces œuvres, toutes parues auparavant en dehors de la Normandie, comme horsaines.

Il convient donc de différencier les œuvres parues ou reparues à Rouen selon les critères temporels que nous avons mises en avant. On remarque en effet que, passée l'année 1625, les ouvrages horsains que l'on voyait paraître à plusieurs reprises dans la capitale normande changent de genre, de style, d'esthétique.

a. Œuvres horsaines avant 1625

Si les œuvres rouennaises sont en majorité la production de gloires locales et de plumitifs normands pour qui l'on n'a pu recoller que peu de renseignements sur la biographie, les ouvrages horsains sont en revanche les succès du temps. On compte ainsi cinq éditions, seules ou en recueil², de la *Médée* de La Péruse, entre 1596 et 1613, quatre éditions de l'*Adonis* de Gabriel Le Breton entre 1598 et 1611³, deux éditions de la *Lucelle* de Louis Le Jars¹, une édition du *Saül le*

¹ Voir infra, annexe 2, graphique 3, p.000.

² Voir annexe 1, p.000-000, n°6, 7, 14, 17, 109.

³ Idem, n°11,17, 62, 95.

furieux et de *La Famine* de Jean de La Taille², deux parutions des *Comédies* de Larivey³ et une édition du *César* de Grévin⁴, toutes parues chez Raphaël du Petit-Val entre 1596 et 1613. Claude Le Villain prend en charge l'édition de la « pêcherie » *Alcée*, de Brisset⁵ et d'une deuxième édition rouennaise des *Œuvres poétiques* de Belleau, où figure la comédie de *La Reconnue*⁶. Thomas Daré est responsable de la première édition rouennaise de ce recueil⁷. *Les secondes œuvres de mesdames Des Roches* qui contiennent la tragi-comédie de *Tobie* paraissent chez Hamillon ou Hamilton en 1604⁸.

Par ailleurs Abraham et Daniel Cousturier impriment les œuvres aux sujets tirés de l'Arioste attribuées à Charles Bauter dit Méliglosse : la *Tragédie des Amours de Zerbin et d'Isabelle*, *La Rodomontade* et *La Sophronie*, entre 1608 et 1620⁹. Daniel Cousturier imprime aussi, sans doute en édition partagée avec Jean Oursel, *L'histoire et tragédie du mauvais riche* attribuée à Mathurin Leroi¹⁰. Enfin une édition des *Ruses et finesses découvertes sur des chambrières de ce temps*, de Tabarin, paraît sans nom d'imprimeur en 1621¹¹.

b. Œuvres horsaines à partir de 1625

Le changement de goût et d'esthétique qui saisit peu à peu le théâtre parisien à la fin des années 1620 est entériné à Rouen par la modification du corpus des réimpressions rouennaises d'œuvres horsaines. Alors que la facture ancienne et humaniste était majoritairement représentée par les imprimeurs des années 1600-1625, les auteurs horsains désormais réimprimés en Normandie sont Mairet et Théophile et, plus anecdotiquement, Racan et Barry.

On dénombre par exemple dès 1626 huit impressions des *Œuvres*¹² de Théophile de Viau entre 1626, année de la mort du poète, et 1632 et une édition de la *Tragédie de Pasiphaé*¹³ en 1627. Ces éditions sont, à Rouen, les dernières œuvres horsaines proposant « des vers qui ne soient pas contraints¹⁴ ». À la même époque en effet, *la Sylvie*¹⁵ et *Chriséide et Arimand*¹⁶ de Mairet sont chacune publiées respectivement deux fois. Enfin, *La Comédie des comédies* de Barry est publiée

¹ Ibid., n°24 et 63.

² Ibid., n°30 et 36.

³ Ibid., n°35 et 94.

⁴ Ibid., n°59.

⁵ Ibid., n°34.

⁶ Ibid., n°56.

⁷ Ibid., n°44.

⁸ Ibid., n°45.

⁹ Ibid., n°70, 106, 132.

¹⁰ Ibid., n°104-105.

¹¹ Ibid., n°141.

¹² Ibid., n°148, 149, 154, 157, 159, 163, 164, 167.

¹³ Ibid., n°155.

¹⁴ VIAU, Théophile de, « L'Élégie à une dame », in *Œuvres poétiques du sieur Théophile*, À Paris, chez Jacques Quesnel, à l'Enseigne des deux Colombes, près S. Benoist, 1621, p.6. Cette édition de Quesnel ne comporte pas les drames de Théophile de Viau.

¹⁵ Annexe 1, n°165 et 169. Soulignons aussi la première édition normande de l'œuvre, à Caen en 1630 (n°161).

¹⁶ Idem, n°162 et 175.

à Rouen en 1629¹ et les *Bergeries* de Racan sont publiées une fois en 1635, dix ans après leur parution parisienne². Ces œuvres ne seront pas réimprimées pendant notre période d'étude.

Il est d'ailleurs important de noter qu'alors même que l'esthétique des œuvres publiées en Normandie change, les nouvelles éditions et rééditions ne sont pas dues à des imprimeurs dont on avait l'habitude qu'ils impriment du théâtre. Nous verrons bientôt que David du Petit-Val continue à imprimer les valeurs sûres, comme Robert Garnier, et les gloires locales, comme Pierre Troterel, mais qu'après le quatrième volume du *Théâtre* d'Alexandre Hardy, aucune nouveauté parisienne ne lui parvient. Ce renouveau du style s'accompagne donc d'un renouveau des imprimeurs-libraires et éditeurs rouennais. S'illustrent dès lors Jean Bouley, ou Bouley, Jean-Baptiste Behourt, Jacques Cailloué, Guillaume de la Haye, Lamotte³, Marie Fournières veuve de Nicolas Courrant, et Jean de la Mare. Ce nouveau courant d'impressions par des acteurs neufs du métier du livre rouennais sonne le glas des éditions du Petit-Val.

C. Œuvres endogènes et particularités rouennaises

Les imprimeurs rouennais semblent choisir de rééditer des œuvres qui ont connu un succès manifeste à Paris, sinon dans le reste du royaume, recherchant ainsi sans doute la réussite éditoriale. Parmi les cas les plus manifestes de tentative commerciale, on trouve, on l'a dit, mais l'importance du fait mérite d'être rappelée, les nombreuses éditions intégrales des *Tragédies* de Robert Garnier auxquelles nous consacrerons bientôt quelques paragraphes, dans le cadre des cas particuliers des éditions rouennaises. Il convient aussi de s'interroger sur le cas Alexandre Hardy, qui choisit de faire paraître le quatrième tome de son *Théâtre* chez David du Petit-Val plutôt que chez Jacques Quesnel à Paris où il avait fait paraître les trois premiers volumes. La question des réimpressions d'œuvres initialement parues en Normandie ouvre en outre des perspectives quant aux saisons théâtrales après lesquelles paraissent ces œuvres normandes. Elles semblent indiquer que certaines œuvres rouennaises ont connu un succès sur scène dans la capitale normande, même si elles sont demeurées inconnues dans le reste du royaume. La conception d'un répertoire normand s'échafaude donc à partir des chiffres que nous allons présenter. Cependant, afin de conserver l'intégralité du corpus tragique normand, nous nous arrêterons ici sur les œuvres normandes qui ne sont pas des tragédies ou dont on sait que des représentations ont eu lieu en dehors de Rouen, comme ces œuvres horsaines anecdotiquement publiées dans cette ville.

¹ Ibid., n°158.

² Ibid., n°172.

³ Nommé Pierre Delamotte dans la *Gallia typographica*, *op.cit.*, p.125.

a. Chiffres de l'édition endogène

Entre 1566 et 1595, une édition originale¹, dont nous avons déjà parlé, voit le jour à Rouen². La période suivante voit paraître cinquante éditions princeps de théâtre, tandis que huit sont réimprimées. Entre 1611 et 1617, le nombre d'éditions commence à diminuer, avec treize nouvelles créations et huit réimpressions. Enfin, entre 1618 et 1640, la tendance amorcée lors de la période précédente se confirme, avec dix-huit nouveautés et neuf rééditions.

Envisager les seuls textes dont les auteurs ou les éditeurs ont fait le choix explicite de les nommer « tragédies », dans le cadre d'une étude sur un théâtre d'édition, était de fait un point de vue réducteur. Car si l'on en vient à envisager que la tragédie s'insère dans un magma éditorial, l'intérêt à porter aux autres ouvrages publiés dans le même temps est tout aussi important.

En effet, par ce biais, l'on montre un point très important : que l'édition théâtrale est une entreprise particulière dans la Normandie de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Plus important encore, la confrontation des chiffres permet de mettre en évidence la prépondérance des œuvres tragiques sur les autres genres, ainsi qu'une évolution des chiffres dans le temps, qui laisse supposer que certaines œuvres perdent progressivement et manifestement de leur intérêt aux yeux des imprimeurs, des auteurs, des publics, comme la tragédie justement, au profit de genres plus policés, peut-être aussi plus « parisiens », ou qui traduisent de nouvelles habitudes des spectateurs-lecteurs, comme la pastorale dramatique et ses avatars.

Nous avons délimité cinq grands genres qui paraissent à Rouen en édition princeps³. On trouve bien sûr la tragédie, sur laquelle nous reviendrons bientôt, mais aussi la comédie, la pastorale et ses avatars — l'églogue, la bergerie, la tragi-pastorale —, la tragi-comédie et ce que nous avons arbitrairement dénommé « la farce », dans laquelle nous comptons les divers discours, fantaisies, monologues dramatiques dont le but est, manifestement, de faire rire le spectateur ou le lecteur.

La comédie est à Rouen, et de loin, le genre le moins représenté. On compte en 1566 celle contenue au recueil des *Théâtres de Gaillon, Les Ombres*⁴. Puis Montreux donne un *Joseph le chaste*, en 1601 réédité en 1606 par Raphaël du Petit-Val dans le recueil *Diverses tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps*⁵. Dans la même période, Abraham Cousturier fait paraître une comédie intitulée *La Merveille*, sans nom d'auteur⁶. La période 1611-1617 voit la parution d'une seule comédie, *les Corrivaux*, parus anonymement et sans nom d'imprimeur mais depuis attribués à Pierre Troterel et aux imprimeries de Raphaël du Petit-Val en 1612⁷. Enfin Trote-

¹ Voir annexe 2, graphique 2, p.000.

² *Les Théâtres de Gaillon à la reine* de Filleul en 1566 et les *Tragédies* de Robert Garnier en 1583.

³ Voir annexe 2, graphique 4, p.000.

⁴ Annexe 1, n°1.

⁵ Idem, n°33 et 57.

⁶ Ibid., n°67.

⁷ Ibid., n°99.

rel est encore l'auteur d'une comédie facétieuse intitulée *Gillette*, parue en 1620 chez David du Petit-Val¹. On compte donc cinq éditions originales de comédies pour une réédition sur l'ensemble de la période.

Nous avons choisi, de manière sans doute réductrice, en raison de leur sujet souvent guillemet, de réunir dans nos tableaux, sans tenir compte d'une quelconque majorité, sous l'expression « farces et discours divers » les œuvres évidemment nommées « farces » par leurs auteurs ou leurs imprimeurs, mais aussi, dans la mesure où — on nous en excusera — ces ouvrages ne sont pas le centre de notre étude, les divers monologues dramatiques, discours et facéties qui sillonnent la période. La particularité de ces œuvres est qu'elles parcourent justement, au même titre que nos tragédies, toute l'époque d'étude. Le nombre de leurs publications, sans égaler celui des tragédies, est important, quoiqu'inconstant. Ainsi, entre 1596 et 1610, neuf œuvres de ce genre paraissent à Rouen. Abraham Cousturier et Loys Costé s'illustrent par la publication de six ouvrages dénommés « débats », « dialogues » ou « discours », d'auteurs anonymes². Deux discours du *Valet à louer à tout faire* et de la *Chambrière à louer à tout faire* sont signés Christophe de Bordeaux et paraissent chez le même Abraham Cousturier à la même époque³. Par ailleurs on compte aussi deux œuvres de Bruscabille, parues à « Rouan » en 1610⁴. Deux œuvres seulement paraissent entre 1611 et 1617. Il s'agit d'abord d'une *Farce de Martin Baton*, parue vers 1613 chez Jean Ourselet⁵, et d'une nouvelle œuvre de Bruscabille, « nouvellement tiré[e] de [son] escarcelle » imprimée par Thomas Mallart en 1615⁶. Cette nouveauté farcesque marque la prise de fonction de Mallart à la tête de son imprimerie. Enfin, entre 1618 et 1640, sont imprimés un *Discours facétieux* anonyme⁷, *Les Tracas de la foire au pré*, attribués à Gaultier-Garguille et qui paraissent chez un Laurent Maurry⁸ aux alentours de 1620, et une édition originale des *Œuvres* de Bruscabille, chez Martin de La Motte en 1626. Cet éditeur donnera une réédition de cet ouvrage en 1635⁹. Sur l'ensemble de la période, on compte donc quatorze éditions de ce type d'ouvrages, et une réédition¹⁰.

Les pastorales connaissent en Normandie de nombreux avatars. Outre la pastorale¹¹, la pastorelle¹², la bergerie¹³ — et la bergerie funèbre¹ —, on trouve encore une tragi-pastorale² et une

¹ Ibid., n°137.

² Ibid., n°26 à 29, 68 et 84.

³ Ibid., n°76 et 77.

⁴ Ibid., n°86 et 87. On trouve du premier, *Prologues tant sérieux que facétieux, avec plusieurs galimatias, par le Sieur D.L.*, une édition parisienne chez Millot et de Bordeaux, sans date.

⁵ N°103.

⁶ Ibid., n°115.

⁷ N°122.

⁸ N°134. L'imprimeur est probablement le père du futur imprimeur de Corneille.

⁹ N°145 et 171.

¹⁰ En revanche si l'édition de la *Tragédie d'Octavie*, en 1599, indique que l'ouvrage est enrichi d'une farce, l'information est trompeuse. Voir n°21.

¹¹ Basire, Gervais, *Lycoris ou l'Heureuse bergère, pastoralle de l'invention du Sieur de Bazyre*, Rouen, Cl. Le Villain, 1604 ou les différentes œuvres de Troterel.

¹² Chrestien des Croix, Nicolas, *Les Amantes, ou La grande Pastorelle, enrichie de plusieurs belles et rares inventions et relevée d'intermèdes héroïques à l'honneur des François*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1613

¹³ Les œuvres de Filleul ou de Montchrestien portent ce titre.

« pastorale tragique³ », tout au long de notre période d'étude. Elles prennent d'ailleurs la plus grande part du recueil de Nicolas Filleul, qui en contient quatre⁴. Les années 1596-1610 voient la parution de sept nouvelles œuvres. Si certaines paraissent seules, comme *Lycoris* de Gervais Basire⁵, *L'Instabilité des félicités amoureuses* de Blambeausault⁶ ou deux pastorales de Pierre Troterel⁷, il semble tout aussi commun que les bergeries voient le jour dans des recueils des œuvres de leurs auteurs. C'est le cas de l'*Amarille* de Jean Hays⁸, du *Ravissement de Céfale* de Chrestien des Croix⁹ ou de la *Bergerie* de Montchrestien¹⁰. Les années 1611-1617 voient la parution des seules *Amantes* de Chrestien des Croix, en 1613¹¹. Entre 1618 et 1640, cinq nouvelles œuvres pastorales paraissent, dont deux pièces de Troterel¹² et le *Triomphe d'Amour* de Hardy qui est imprimé dans le volume IV de son *Théâtre*¹³. L'on trouve aussi deux rééditions, sous deux titres différents, de la *Lycoris* de Basire parue initialement en 1604¹⁴.

À l'exception de *Bradamante* de Garnier, dont nous parlerons plus loin à l'occasion de quelques remarques quant aux nombreuses éditions rouennaises de ses œuvres, il n'y a pas de parution de pièces déclarées « tragi-comédies » lors de la période 1566-1595. Entre 1596 et 1610 huit tragi-comédies vont paraître à Rouen et l'une d'elle sera rééditée dans un recueil de Raphaël du Petit-Val. C'est en 1598 que paraît la *Polyxène* du régent Behourt¹⁵ et une toute première traduction rouennaise de *La Célestine* de Rojas¹⁶. En 1606, Jacques Owyn de Louviers fait paraître un *Tobie* que Raphaël du Petit-Val édite la même année dans *Diverses tragédies saintes de plusieurs*

¹ *Amarille, bergerie funèbre sur la mort de messire André de Brancas, amiral de France*, à 4 personnages, en vers in Hays, Jean, *Les Premières pensées de Jean Hays*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598.

² Blambeausault, I.D.L. de, *L'Instabilité des félicités amoureuses ou la tragipastoralle des amours infortunées de Phélamas et Gaillargeste*, Rouen, Claude Le Villain, 1605. Le titre n'a rien à enlever à la *Sylvie* de Mairet, elle-même qualifiée par son auteur de « tragi-comédie pastorale ».

³ Le Clerc, Jacques, *Le Guerrier repenty. Pastorale tragique et morale*, Rouen, David Ferrand, 1625.

⁴ N°1.

⁵ N°41.

⁶ N°51.

⁷ N°65 et 89.

⁸ N°13.

⁹ *Le Ravissement de Céfale, représenté à Florence aux nopces royales, traduit d'italien en françois, avec un cantique présenté à Mgr le Dauphin le jour de son baptême*, in CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Tragédies de N. Chrestien Sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608, annexe 1, n°78.

¹⁰ *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane*, Rouen, Jean Petit, 1601 (n°31) et Jean Osmont, 1604 (n°49).

¹¹ N°108.

¹² Troterel, Pierre, sieur d'Aves, *Aristène, pastorale*, Rouen, David du Petit-Val, 1626 (n°147) et *Philistée, pastorale*, Rouen, David du Petit-Val, 1627 (n°153).

¹³ *Le Triomphe d'amour*, in Hardy, Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien, Tome Quatriesme*, Rouen, David du Petit-Val, 1625 (n°144).

¹⁴ Parue sous le titre original de *Lycoris ou l'Heureuse bergère, pastoralle de l'invention du Sieur de Bazyre* (Rouen, Cl. Le Villain, 1604 — n°41), l'œuvre légèrement remaniée paraît à nouveau en 1621 sous le titre de *Le Berger inconnu, pastoralle. Où par une merveilleuse adventure, une bergere d'Arcadie devient reine de Cypre*, Rouen, Claude Le Villain, 1621 (n°138) puis sous celui de *La Princesse, ou l'Heureuse bergère*, Rouen, Claude Le Villain, 1627 (n°150).

¹⁵ Behourt, Jean, *La Polyxène, tragicomoedie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants, le dimanche 7 de septembre 1597*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1598 (n°12).

¹⁶ Rojas, *Célestine, tragicomédie traduit [sic] d'espagnol en français, où se voyent les ruses et tromperies dont les maquerelles usent envers les fols amoureux*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598 (n°15).

*auteurs de ce temps*¹. En 1607 l'avocat Du Hamel fait paraître une *Lucelle*². Suit la série des anonymes parues chez Abraham Cousturier à la même époque : la *Rébellion des grenouilles*, *Fanfreluche et Gaudichon* et *les Enfants de Turlupin*³. En 1609, Genetay propose une tragi-comédie tirée d'Héliodore intitulée *L'Éthiopique tragi-comédie des chastes amours de Théagène et Chariclée*, qui inspirera aussi Hardy pour ses huit poèmes dramatiques sur le même sujet⁴. Entre 1611 et 1617, une seule tragi-comédie paraît, *l'Éphésienne* de Brinon, qui est une traduction de Buchanan⁵. Enfin, de 1618 à 1640, on trouve la *Pasithée* de Troterel⁶, les quatre pièces de Hardy parues dans son *Théâtre*⁷, *L'innocence découverte* d'Auvray en 1628 — la pièce sera rééditée en 1636⁸. L'imprimeur Charles Osmont propose une nouvelle traduction de *La Célestine* de Rojas, qu'il fait paraître deux fois en 1633 et 1634⁹. Enfin la dernière parution d'une tragi-comédie rouennaise est due à La Gaye qui donne un *Duelliste malheureux* en 1636¹⁰. Soit pour cette dernière période huit nouvelles œuvres et deux rééditions.

Citons enfin le dernier cas, intéressant mais que nous laisserons désormais de côté, d'une publication d'une œuvre de facture ancienne, parue vraisemblablement entre 1597 et 1638, c'est-à-dire les dates d'exercice de Romain [de] Beauvais, l'imprimeur responsable de cette édition d'une *Patience de Job, selon l'histoire de la Bible* à quarante-neuf personnages. Beauvais n'a pas cru nécessaire de préciser le genre de ce dernier ouvrage. Il s'agit cependant de ce que les historiens du théâtre nommeraient une moralité, paraissant donc relativement tardivement. Nous avons cependant vu dans notre chapitre préliminaire que l'on joue pourtant encore à Rouen, au début du XVII^e siècle, des drames de facture médiévale. Il ne semble pas impossible que cette édition par

¹ Ovyin, Jacques, *Thobie, tragi-comédie nouvelle, tirée de la S. Bible*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 et deuxième édition la même année dans *Diverses tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps recueillies par Raphaël du Petit-Val*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 (n°64 et 57).

² Du Hamel, Jacques, *Lucelle, tragi-comédie. Nouvellement mise en vers françois par J.D.H.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607 (n°66).

³ *Tragi-comédie de la Rébellion ou mescontentement des Grenouilles contre Jupiter*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d., *Tragi-comédie plaisante et facetieuse. Intitulée la subtilité de Fanfreluche et Gaudichon et comme il fut emporté par la Diable*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d., *Tragi-comédie des Enfants de Turlupin, mal-heureux de nature. Où l'on void les fortunes dudit Turlupin, le mariage d'entre luy et la Boulonnoise, et autres mille plaisantes joyeusetéz qui trompent la morne Oisiveté*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. (n°73,74 et 75).

⁴ Genetay, Octave-César, *L'Éthiopique, tragi-comédie des chastes amours de Théagène et Chariclée*, Rouen, Théodore Reinsart, 1609 (n°83). Voir aussi Hardy, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques ou théâtres consécutifs*, Paris, J. Quesnel, 1623.

⁵ Brinon de Beaumartin, Pierre de, *L'Éphésienne : tragi-comédie*, Rouen, Jean Osmont, 1614 (n°111).

⁶ Troterel, Pierre, sieur d'Aves, *Pasithée, tragicomédie*, Rouen, David du Petit-Val, 1624 (n°142).

⁷ *Aristoclée ou le mariage infortuné, Fregonde ou le chaste amour, Gesippe ou les deux amis, Phraarte ou le trionfe des vrayx amants*, in Hardy, Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien, Tome Quatriesme*, Rouen, David du Petit-Val, 1625 (n°144).

⁸ Auvray, Jean, *L'Innocence découverte, tragi-comédie*, in *Le Banquet des Muses, ou les Divers satires du sieur Auvray, contenant plusieurs poèmes non encore veüs ny imprimez. Ensemble est adjousté l'Innocence descouverte, tragi-comédie, par le même auteur*, Rouen, David Ferrand, 1628. Même œuvre sous le même titre en 1636 (n°156 et 173).

⁹ Rojas, Fernando de, *La Célestine ou Histoire tragicomique de Caliste et Melibee. Composée en Espagnol, par le Bachelier Fernam Rojas et traduite de nouveau en François*, Rouen, Charles Osmont, 1633. Nouvelle parution l'année suivante sous le même titre. (n°168 et 170). Une dernière édition de la même œuvre chez le même imprimeur sera d'ailleurs donnée en 1644.

¹⁰ La Gaye, Guillaume de, *Le Duelliste malheureux, tragicomédie*, Rouen, s.n. ou G. ou A. de La Haye, 1636 (n°174).

Beauvais témoigne d'une représentation de cette *patience de Job* à la toute fin du XVI^e siècle ou au commencement du XVII^e à Rouen¹.

b. Le cas particulier des recueils de pièces de différents auteurs

Parmi les 172 ouvrages évoqués, certains sont à envisager d'un regard particulier : on trouve en effet des recueils de poésie d'un auteur dans lesquels figure au moins une œuvre dramatique², mais aussi des drames imprimés seuls avec, souvent, quelques pièces liminaires signées de l'auteur lui-même ou de certains de ses amis³, poètes reconnus ou ayant occasionnellement saisi la plume, ce qui permet d'établir certaines accointances dans le milieu normand du livre et de l'édition. Plus rarement, on trouve aussi des recueils établis par les imprimeurs eux-mêmes : c'est le cas de trois ouvrages sortis des presses des du Petit-Val. Par trois fois, Raphaël ou son fils David ont en effet livré des recueils de tragédies regroupant plusieurs œuvres : en 1599, Raphaël du Petit-Val donne *Diverses tragédies de plusieurs auteurs de ce temps*⁴, en 1606, il récidive avec *Diverses tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps*⁵ et en 1620 il est imité par son héritier qui collecte *Le Théâtre des tragédies françaises nouvellement mis en lumière*⁶.

Certains commentateurs, ainsi que les notices de la Bibliothèque nationale, indiquent un ouvrage intermédiaire — disparu — du même titre que celui imprimé par David du Petit-Val, en 1606. Cette affirmation est fondée sur le fait que certaines œuvres incluses dans le recueil de 1620 portent une date antérieure, notamment la réédition du *Saint-Clouaud* de Jean Heudon, paru initialement en 1599 et réimprimé plusieurs fois par Raphaël du Petit-Val dans les années ultérieures⁷. Cette pratique des du Petit-Val, initiée par Raphaël, a un intérêt bien particulier : elle nous renseigne sur l'esprit d'innovation de l'imprimeur rouennais ensuite imité par son fils, ainsi que, éventuellement, sur les saisons théâtrales 1598-1599, 1605-1606 et 1619-1620.

Comme l'indique Lepreux dans sa *Gallia typographica*, Raphaël du Petit-Val, bien qu'imprimeur du roi, ne s'attacha pas à l'impression d'actes officiels locaux⁸ et se tourna plutôt

¹ *La Patience de Job, selon l'histoire de la Bible, comme il perdit tous ses biens par guerre et par fortune et la grande pauvreté qu'il eust. Et comme tout luy fut rendu par la grace de Dieu. Et est à quarante neuf personnages*, Rouen, Romain [de] Beauvais, s.d. [1597-1638] (n°10).

² Citons par exemple la tragédie de *Cammate*, que l'on trouve dans *Les Premières pensées de Jean Hays*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598, ou encore *Ulysse, tragédie française en cinq actes et en vers de Jacques de Champ-Repus, suivie de poésies diverses*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603.

³ Nous pensons notamment au *Méléagre* de Pierre de Bousy, déjà cité, où des pièces liminaires sont signées à la fois de Daléchamps et de Josué Gondouin, dit Falaise (voir supra, p.000). Voir aussi supra, p.000.

⁴ *Diverses tragédies de plusieurs auteurs de ce temps. Recueillies par Raphael du Petit Val*, A Rouen, de l'imprimerie Dudit Du Petit Val, Libraire & Imprimeur ordinaire du Roy, 1599, Avec Privilege de sa Majesté.

⁵ *Diverses tragédies saintes, de plusieurs auteurs de ce temps. Recueillies par Raphael du Petit Val*, A Rouen, de l'imprimerie De Raphaël du Petit Val, Libraire & Imprimeur ordinaire du Roy, 1606.

⁶ *Le Théâtre des tragédies françaises, nouvellement mis en lumière*, À Rouen, David du Petit Val, 1620. La composition de ces trois recueils est détaillée dans les pages suivantes.

⁷ Voir infra, p.000.

⁸ Sa nomination à la charge suscite, nous l'avons dit, un procès puisqu'Henri IV le nomme alors que Martin Le Mégissier est déjà titulaire de la charge. Un arrêt du parlement du 13 décembre 1596 dispose que Raphaël du Petit-Val « jouirait du contenu de ses lettres de don, fors et excepté pour les arrêts et ordonnances concernant la police de ladite ville de Rouen, qui seraient imprimés par Le Mégissier » (Lepreux, *Gallia Typographica*, op.cit., p.159-160)

vers l'impression d'œuvres religieuses, médicales ou littéraires. Parmi celles-ci, outre ses propres poèmes qu'il insérait parfois dans des recueils sortis de son officine, on trouve un grand nombre d'œuvres théâtrales, qu'il décide donc ponctuellement de rassembler pour les vendre ensemble. Il initie ce type de travail de collection pour la poésie en 1597¹ et pour le théâtre, donc, deux ans plus tard. Si, comme le rappelle Henri-Jean Martin, il n'est pas l'inventeur du procédé², il est l'initiateur français de cette pratique qui tend à rassembler de manière raisonnée des poètes de renom et des œuvres encore inédites. Il sera par la suite imité par ses confrères parisiens. Alain Viala indique que ce nouveau mode d'édition, qu'il nomme « infrastructure de publication³ » permet non seulement de satisfaire les publics, notamment parmi les milieux mondains et parlementaires, mais aussi de faire connaître les auteurs, de refléter des pratiques d'écriture parmi ces publics, et ainsi de promouvoir les carrières en fonction des goûts des bonnes sociétés. Ainsi ce procédé démontre-t-il sans doute l'importance des liens sociaux créés par la littérature et le rôle majeur, pour la ville de Rouen en tout cas, d'un imprimeur innovant comme Raphaël du Petit-Val.

On pourrait sans doute confirmer le constat de Viala en rappelant pour le cas des recueils d'œuvres théâtrales le relatif anonymat à l'échelle de la nation, des auteurs choisis par Raphaël du Petit-Val pour constituer ses collections. S'il semble évident pour le premier recueil qu'il a en effet voulu valoriser le prometteur inconnu Jean Heudon en l'associant à La Péruse ou Le Breton, les recueils suivants célèbrent plutôt des gloires locales⁴, sans doute connues et reconnues dans les milieux parlementaires et du Palais où les du Petit-Val tiennent leur officine.

Outre la promotion sociale que dénote pour leurs auteurs la conception des recueils de Raphaël du Petit-Val, l'imprimeur-libraire devenu éditeur crée un produit d'appel, un produit nouveau, devançant en quelque sorte la demande : dans le premier recueil de 1599, on trouve notamment deux tragédies de Jean Heudon, dont nous parlions plus tôt, *Pyrrhe* et *Saint-Clouaud*, que l'imprimeur avait déjà publiées en princeps cette même année, ainsi que des rééditions de pièces « à succès » de l'époque : la *Médée* de La Péruse, parue une première fois à Poitiers en 1556, que

¹ *Diverses poésies nouvelles, données par R.D.P.Val, reveües, corrigées et augmentées de nouveau*, partie du recueil composé sous le titre *Les Souspirs amoureux de F.B. de Verville. Avec un discours satyrique de ceux qui escrivent d'amour par N. Le Digne. Plus un recueil de diverses Poésies non encor'imprimées*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1598 et *Recueil de diverses poésies, tant du feu sieur de Sponde, que des sieurs du Perron, de Bertaud, de Porcheres, et autres non encore imprimés. Recueillies par Raphaël du Petit-Val*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1597. L'ouvrage reparait en 1598 et 1599 sous le titre de *Premier recueil de diverses poésies [...]* puisqu'après ce qui doit être un succès qui justifie de nouvelles livraisons, paraissent un *Second* (1599), un *Troisième* (1600) et un *Quatrième* (1600) recueils.

² « Le recueil collectif, à vrai dire, ne fut pas une invention du XVII^e siècle : depuis les années 1530-1535, maintes compilations de ce genre avaient été mises au jour par les libraires parisiens, rouennais ou lyonnais, toujours prompts à tirer parti des textes en circulation. Au cours du XVI^e siècle, cependant, il s'était en règle générale agi le plus souvent de publications indépendantes, imprimées au gré des fantaisies ou des occasions, et contenant d'ordinaire un grand nombre de pièces puisées dans des ouvrages antérieurs. Au XVII^e siècle, en revanche, ces recueils constituent de véritables anthologies de pièces de vers inédites [...] publiés de façon plus ou moins périodique, ces volumes méritent donc d'apparaître dès lors comme les ancêtres de la revue littéraire. » (Martin, Henri-Jean, *Livre, pouvoir et société à Paris au XVII^e siècle*, [1969] Genève, Droz, 1999, tome I, p.284) pour ce sujet précis on peut par ailleurs consulter LA-CHÈVRE, Frédéric, *Bibliographie des recueils collectifs de poésie publiés de 1597 à 1700*, Paris, Leclerc, 1901 (t.I)-1905(t.II).

³ VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p.128.

⁴ Voir Annexe 1, n°17, 57 et 136.

Raphaël du Petit-Val avait déjà imprimée en 1596, et l'*Adonis* de Gabriel Le Breton, paru en princeps à Paris chez Abel l'Angelier en 1579, réimprimé par Raphaël du Petit-Val en 1597.

Pour le recueil de 1606 cependant, Raphaël du Petit-Val obtient un privilège pour « imprimer ou faire imprimer quelques discours et Recueils, tant en prose qu'en Poésie, de plusieurs savants hommes de ce temps, non encore imprimés¹ ». Il compose avec cette autorisation et si l'on trouve au recueil *Sichem ravisseur* de Du Hamel, avocat au parlement de Rouen et *Thobie* de Jacques Ovin² que Raphaël du Petit-Val réimprimera seuls la même année³ — ou qu'il avait déjà imprimés cette même année sans parvenir aux ventes escomptées —, on trouve aussi *La Machabée* de Virey, gentilhomme normand, déjà parue en 1596, *Esaiü* de Behourt, recteur du collège des Bons Enfants, paru en 1598 et *Joseph le chaste* de Nicolas de Montreux, paru quant à lui en 1601, toujours chez Raphaël du Petit-Val. Or en examinant les premières éditions citées et les recueils, l'on découvre qu'en fait Raphaël du Petit-Val a relié entre elles les œuvres afin de créer le recueil, mais surtout sans réimprimer ni regraver les ouvrages. Il semble donc qu'il a aussi, par le biais du recueil, pu trouver un moyen ingénieux d'écouler ses stocks d'invendus de pièces qui n'avaient peut-être pas eu, seules, le succès de librairie escompté.

Son fils David semble avoir procédé de la même manière pour son recueil de 1620, mais en allant chercher encore plus loin dans les réserves de l'officine familiale. En effet, on trouve dans ce dernier recueil à nouveau les deux œuvres de Heudon citées plus haut, sous la forme et la date de leur édition de 1606, ainsi que les deux tragédies à sujet vétérotestamentaire de Jean de Virey⁴, mais aussi l'anonyme *Jeanne d'Arques*⁵, parue en 1600, *Dalcméon et de Flore* de Bellone, initialement éditée en 1610, ainsi que les plus récentes œuvres de Troterel *Gillette* (1620) et *Sainte Agnès* (1615), l'*Iris* de Coignée de Bourron (1620), et *les Amantes* de Nicolas Chrestien des Croix (1613). Or, toutes ces œuvres, lorsque l'imprimeur a omis de changer la page de titre, portent non seulement leur date d'impression précédente, mais aussi la marque de Raphaël du Petit-Val de l'époque à laquelle elles paraissent initialement⁶. La politique de la maison du Petit-Val semble avoir été celle d'un recyclage ingénieux plutôt que des pertes sèches, en attendant sans doute la réutilisation par une troupe d'œuvres déjà imprimées.

C'est pourquoi nous pensons que ces quelques fastidieux détails peuvent nous renseigner sur les saisons théâtrales 1599, 1606 et 1620 : en effet, si les imprimeurs du Petit-Val jugent néces-

¹ Extrait du privilège de *Diverses tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps*, op.cit.

² Nous n'avons aucun renseignement sur cet auteur, sauf ceux qu'il donne à la dédicataire de sa tragi-comédie. Mais nous pensons qu'il n'est pas exclu de le relier à un Orviétan de Paris portant ce nom et dont on perd la trace en 1636.

³ Il s'agit d'une réécriture quasi à l'identique de la pièce de François Perrin portant le même titre parue chez Guillaume Chaudière à Paris en 1589.

⁴ *La Machabée* (1596) et *La Victoire des Machabées* (1611).

⁵ *Sic.* Nous maintenons l'orthographe de ce titre pour les raisons évoquées dans notre avertissement, ainsi que pour le lien évident mis en avant soit par l'auteur, soit par l'imprimeur, soit conjointement, de relier le personnage historique à l'histoire de la Normandie à travers la ville d'Arques, en Normandie, fortement touchée par les guerres de religion.

⁶ Raphaël du Petit-Val changea quatre fois sa marque, toujours représentant l'ange Raphaël. Les détails en varient. Voir à ce sujet Lepreux, *Gallia typographica*, op.cit., p.160-161.

saire de rééditer sous une nouvelle forme des œuvres des années précédentes, ne peut-on en conclure que des comédiens, résidant à Rouen ou horsains de passage, ont sans doute dû jouer ces pièces lors des semaines qui précèdent ces nouvelles éditions et raviver l'intérêt livresque des Normands pour des œuvres des années passées ? En conséquence, cela ne semble-t-il pas poser les premières bases de ce que l'on est tenté de nommer désormais ce « répertoire normand » : des œuvres régulièrement rappelées sur l'échafaud que l'imprimerie normande fige à plusieurs reprises par la voie de l'imprimé, mais qui demeurent relativement anonymes en dehors de la province.

Toutefois, on peut en venir à s'interroger sur la portée de ce répertoire : si le cas d'*Axiane* que nous évoquions précédemment est symptomatique du fonctionnement du répertoire d'une troupe de théâtre à l'époque, on peut peut-être conclure que ces œuvres purent à ce moment être jouées ailleurs qu'en Normandie, à Paris notamment. Nul ne peut l'affirmer péremptoirement, même si Lérís annonce régulièrement la tenue de représentations parisiennes ou rouennaises sans préciser ses sources et surtout en commettant des erreurs flagrantes au vu de la bibliographie aujourd'hui mise au jour :

Pyrrhe, *Trag.* En 5 ac. Et en vers, avec des chœurs, par Jean Heudon, donnée en 1598, et imprimée la même année à Rouen¹.

Saint-Cloud, *Trag.* De Jean Heudon, avec des chœurs, donnée en 1599. Cette pièce se trouve aussi intitulée Saint-Clouaud².

Sichem le ravisseur, *Trag.* De Jac. Duhamel, donnée en 1586, imprimée en 1600, et passable pour le temps³.

Les Amours d'Aclmeon et de Flore, *Trag.* Par Étienne Bellone, jouée et imprimée à Paris en 1600, et réimprimée à Rouen en 1621⁴.

Les Amantes, ou la grande pastorale, avec cinq intermèdes héroïques, par Nicol. Chrétien, sieur des Croix, jouée et imprimée en 1613⁵.

Ces pièces et leurs rééditions successives traduiraient donc, dans le cas des recueils comme dans celui des œuvres livrées individuellement, des habitudes de la représentation, tant dans le cadre du répertoire, comme nous l'avons déjà dit, mais dans celui de la mise sous presse des œuvres qui ont su satisfaire un public de spectateurs et qui pour cette raison connaissent une édition pour satisfaire à son tour un public de lecteur, d'ailleurs peut-être en grande partie le même public. Ceci plaiderait pour le fait non prouvé que des comédiens résident ou séjournent à Rouen dans la période d'étude définie. Nous en verrons l'éventualité, avec le cas d'Étienne Bellone, au-

¹ Lérís, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris [...]*, Paris, Jombert, 1763 (seconde édition), p.372. Le texte a par ailleurs été joué à Bourges par la troupe de Valleran en 1607. (Mac Donald, Robert H., « Drummond of Hawthornden : The Season at Bourges, 1607 », *Comparative Drama*, vol.4, n°2 (été 1970), p.89-109).

² Idem, p.393.

³ Ibid., p.404.

⁴ Ibid., p.33.

⁵ Ibid., p.24.

teur d'une tragédie des *Amours de Dalcméon et de Flore* et adaptateur de *Chansons folastres et prologues*¹.

c. Le cas des monographies

Autres cas particuliers, les imprimeurs-libraires rouennais publient régulièrement de recueils monographiques contenant plusieurs textes dramatiques d'un seul auteur. L'impulsion est donnée en 1566 avec *Les Théâtres de Gaillon à la Royne* de Nicolas Filleul, composés, comme nous l'avons dit, de six pièces. C'est par un auteur du cru que l'archevêque de Normandie demande que soit célébrée la venue du roi Charles IX et de sa cour à Gaillon. L'exceptionnalité de cet événement a justifié non seulement la composition mais aussi, dans les semaines qui suivent les festivités, la mise sous presse des œuvres de Filleul, qui célèbrent autant le roi que sa famille, l'archevêque et, évidemment, la qualité de l'auteur, zélé apologiste de la politique de reconquête d'un royaume troublé.

Vient ensuite le cas des tragédies de Robert Garnier, dont une première livraison aurait été donnée en 1583 par Raphaël du Petit-Val². Malgré nos recherches, nous n'avons pu trouver cette édition précoce de Garnier, dont Forsyth donne le premier les références, repris ensuite par Howe³. Notons déjà que sauf s'il s'agit d'une erreur du typographe, l'information détrompe celle donnée par Lepreux selon laquelle Raphaël du Petit-Val ne commence à exercer son art qu'en 1587⁴. Mais outre le renseignement sur l'import précoce des tragédies de Garnier en Normandie, l'édition de Raphaël du Petit-Val a[urait] ceci d'important qu'elle est [serait] la toute première à donner ensemble les huit drames de l'auteur. En effet, le recueil donné trois ans plus tôt par Mamert Patisson à Paris est un recueil factice qui réunit les seules six premières tragédies de Garnier, et la seconde, par le même imprimeur, en 1582 contient en plus des six premières tragédies *Bradamante*, que Patisson avait imprimée seule la même année⁵. Patisson publie ensuite en 1583 *Les Juives*⁶, mais ne produit pas avant 1585 à notre connaissance de nouveau recueil comportant cette dernière pièce. Sauf si une édition perdue parisienne ou horsaine existe avant celle de Raphaël du Petit-Val, l'imprimeur rouennais a su se procurer l'intégralité des œuvres de Garnier pour être le premier en France à imprimer ses œuvres complètes.

¹ *Chansons folastres et prologues, tant superflifiques que drolatiques des comédiens français, revues et augmentées de nouveau par le sieur Estienne de Bellone, Tourengneau*, Rouen, Jean Petit, 1612.

² Garnier, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1583. Pour une vue d'ensemble sur les éditions des Tragédies, voir annexe 2, graphique 5, p.000.

³ HOWE, Alan, « L'entrée au Parnasse d'un dramaturge professionnel : le cas d'Alexandre Hardy », in Forestier, Georges, Edric Caldicott et Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, 2007, p.227-244, p.244.

⁴ Information sans doute lacunaire : Lepreux affirme en effet que Raphaël du Petit-Val s'installe rue aux Juifs (soit dans la rue jouxtant le Palais de justice) qu'en 1587. Il ne donne aucun renseignement sur la date de sa réception et l'on peut donc conclure, au vu de cette édition plus précoce, que le Rouennais exerce déjà en 1583, même s'il est sans doute au début de sa carrière.

⁵ Garnier, Robert, *Les Tragédies de Robert garnier*, Paris, Mamert patisson, 1580 ; l'édition portant le même titre donnée par le même imrimeur en 1582 comporte aussi la tragi-comédie de *Bradamante*.

⁶ Garnier, Robert, *Les Juifves, tragédie*, Paris, Mamert Patisson, 1583.

Résultat d'une rapine ou d'une négociation, qui indiquerait un lien quelconque entre l'imprimeur rouennais et le poète alors manceau¹, l'impression rouennaise de ces textes a ceci d'intéressant qu'elle nous indique en outre que le goût des Rouennais ne se concentre pas seulement sur la tragédie dite cruelle². L'ouverture de la ville aux œuvres horsaines de Garnier démontre en effet un intérêt pour la facture dite humaniste que le temps ne démentira pas. Elliott Forsyth note en effet dans sa *Tragédie française de Jodelle à Corneille* qu'entre 1583 et 1626³, cinquante-trois éditions de Garnier sont données à travers la France entière. La seule ville de Rouen, par l'entremise de douze imprimeurs ou imprimeurs-libraires différents, donne 24 éditions des *Tragédies*. Une seule édition est donnée dans notre première période d'étude — soit une édition des œuvres de Garnier sur trois éditions d'œuvres théâtrales pour la seule période 1566-1595 — qui traduit sans doute le manque d'attrait des Normands pour le théâtre en ces temps troublés. Pour la période suivante, 1595-1610, c'est-à-dire celle où le plus grand nombre d'œuvres normandes sont imprimées, on compte onze nouvelles éditions des *Tragédies*. Entre 1611 et 1618, quatre éditions paraissent. Enfin la dernière période, 1618-1640, en voit paraître huit⁴, la dernière étant donnée en 1626 par David du Petit-Val.

Le corpus que nous signalons est donc multiforme, créé par un grand nombre d'auteurs différents, tant horsains que normands. Le nombre élevé de publications atteste, selon nous, de l'indiscutabilité d'une représentation dramatique rouennaise à l'époque où paraissent ces œuvres. Pourquoi en effet faire paraître un théâtre qu'on ne joue pas ? Ce corpus général enfin découvert, il convient à présent de se pencher sur notre objet principal : l'édition, et par la suite, la question de la représentation, des tragédies parues à Rouen entre 1566 et 1640.

2. Les tragédies – Remarques générales sur le corpus étudié

On compte à Rouen dans notre période d'étude cent-neuf parutions comportant au moins un texte de tragédie. Comme nous l'avons brièvement abordé, certains de ces ouvrages sont des recueils de tragédies d'un ou plusieurs auteurs. Le nombre exact d'impressions et de réimpressions

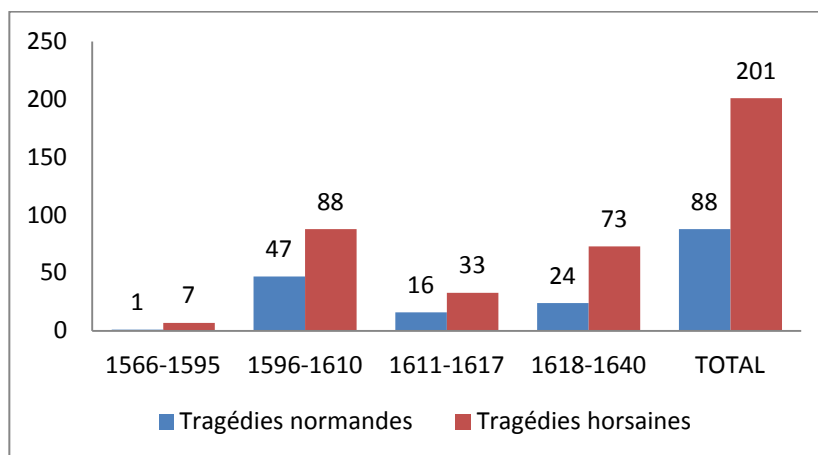
¹ Garnier n'est d'ailleurs pas le seul Manceau publié par Raphaël du Petit-Val. Bellone, dont nous reparlerons ou Nicolas de Montreux sont aussi originaires du Maine.

² Raphaël du Petit-Val a pu aussi faire fonctionner son réseau d'amitiés. Il est, nous l'avons dit, lié à Desportes, lui-même ami de Garnier. Garnier est en effet l'auteur d'une élégie, écrite pour le Tombeau de Ronsard en 1586, dédiée à Desportes, dans laquelle l'auteur déclare à son dédicataire qu'il est sans doute le digne successeur du poète défunt. On peut supposer que par cet intermédiaire Raphaël du Petit-Val a pu se rapprocher de Garnier. Cependant, Raphaël du Petit-Val n'imprime cette élégie qu'à partir de 1604, mais dans toutes ses éditions successives.

³ Forsyth, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille, 1553-1640 : le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1962, p.437-439.

⁴ Quatre entre 1611 et 1617, huit entre 1618 et 1640, la dernière datant de 1626.

d'œuvres tragiques au cours de notre période d'étude est de deux-cent-quatre-vingt-neuf, réparties selon le graphique suivant :



Graphique 4 : Impressions de tragédies à Rouen

Huit œuvres différentes paraissent lors de la période 1566-1595, on compte cent-trente-cinq éditions de tragédies entre 1596 et 1610, quarante-neuf entre 1611 et 1617 et, enfin, quatre-vingt-dix-sept entre 1618 et 1640. On compte donc au total quatre-vingt-huit éditions d'œuvres tragiques normandes, et deux-cents-une horsaines. Il convient de souligner l'importance des parutions d'œuvres tragiques pour les années 1596-1610. Nous tenterons de réfléchir à la raison de cette effervescence tragique du règne d'Henri IV lors de la suite de cette étude.

Pour rétablir la justesse des chiffres, toutefois, il convient de prendre en compte les — parfois nombreuses — réimpressions de certaines de nos tragédies. Par exemple, les *Tragédies* de Garnier, comme nous l'avons déjà dit, imprimées vingt-quatre fois pendant notre période d'étude, contiennent à chaque fois les sept tragédies de l'auteur¹. Nous avons cependant cru bon de montrer la suprématie de la tragédie dans les choix d'édition par rapport aux autres genres. Si deux-cent-quatre-vingt-neuf impressions et réimpressions de tragédies prennent place dans la capitale normande, on compte cinquante-deux tragi-comédies, vingt-trois comédies, vingt-deux pastorales et dix-huit farces et leurs avatars². Si l'on retranche de nos décomptes toutes les réimpressions — sur

¹ Il faut donc retirer 161 éditions de tragédies, donc, sur l'ensemble du corpus !

² Voir annexe 2, graphique 4.

lesquelles il convient pourtant aussi de s'interroger — on dénombre exactement soixante-quatre tragédies publiées à Rouen entre 1566 et 1640¹. Et quarante-cinq d'entre elles sont normandes.

A. Chiffres

a. La question des éditions et rééditions

Les quarante-cinq tragédies « normandes » parues à Rouen constituent à elles seules un tiers du corpus de 136 titres parus dans cette ville entre 1566 et 1640. Il convient bien évidemment de leur ajouter la tragédie de *Méléagre* parue à Caen en 1582. Les tragédies horsaines parues en Normandie sont au nombre de dix-huit seulement sur l'ensemble de la période². Mais alors que les réimpressions des œuvres sans doute les plus célèbres de ce corpus horsain semble monnaie courante — nous avons déjà parlé des 24 éditions des *Tragédies* de Garnier, des 4 éditions de *Médée* de La Péruse ou de l'*Adonis* de Le Breton — les réimpressions d'œuvres normandes se concentrent sur les mêmes œuvres, toujours sorties des presses de Raphaël du Petit-Val : les deux tragédies de Jean de Virey, *La Macchabée* et *La Victoire des Macchabées* paraissent à plusieurs reprises, ainsi que *Pyrrhe* et *Saint-Clouaud* de Heudon, *Esau* et *Hypsicratée* de Behourt, *Acoubar* de Du Hamel, *Les Amours de Dalcméon et de Flore* de Bellone, *Pryam, roi de Troie* de Berthrand. Ces neuf tragédies semblent constituer la base du corpus tragique rouennais, totalisant à elles seules 24 des 36 éditions et rééditions normandes de tragédies que nous avons comptées³. Elles ouvrent aussi la perspective de l'établissement d'un répertoire tragique dans la capitale normande, puisque ces œuvres, régulièrement reconvoquées dans les presses, peuvent avoir simultanément ou légèrement antérieurement à ces nouvelles parutions, été jouées sur l'échafaud rouennais. Nous nous pencherons bientôt sur leur plasticité.

Rosemonde de Nicolas Chrestien des Croix jouit aussi d'une réédition, cinq ans après sa première parution chez Théodore Reinsart⁴. La jonction en recueil des trois tragédies du poète argenteais a ceci de particulier qu'elle nous propose l'un des ensembles les plus scénographiquement utilisables sur l'échafaud : si dans deux de ses pièces, *Rosemonde* et *Amnon et Thamar*, Chrestien utilise le lieu clos de la chambre, il met sur scène des Caffres et des hommes et des femmes blancs, et nus, sur scène dans ses *Portugais infortunés*. Sans appartenir à la notion d'un répertoire ordinairement joué dans la capitale rouennaise, ces trois pièces offrent cependant une vision de la scénographie rouennaise sur laquelle nous reviendrons.

¹ Voir Annexe 1.

² Voir annexe 2, graphique 6 : éditions originales de tragédie en Normandie.

³ Voir annexe 2, graphique 7 : Impressions des tragédies normandes.

⁴ Parue une première fois en 1603, la tragédie, sous le nouveau titre d'*Albouin ou la vengeance*, paraît à nouveau dans le recueil des *Tragédies de Nicolas Chrestien*, en 1608. Aucun vers n'en est pourtant modifié.

Enfin, le troisième ensemble d'œuvres tragiques régulièrement réimprimées en Normandie sont les tragédies de Montchrestien. Après sa première parution en 1596 à Caen, *Sophonisbe* paraît au sein du recueil des *Tragédies* d'Antoine de Montchrestien, sous le titre de *La Carthaginoise ou la Liberté* dès 1601. Dans ce recueil l'on trouve aussi *l'Écossaise*, *Les Lacènes*, *Aman* et *David*. *Hector* ne paraît que dans la troisième livraison du recueil, en 1604. Dès lors, les éditions suivantes contiennent toutes les tragédies de Montchrestien. Pourtant, si l'auteur lui-même affirme que sa première tragédie fut jouée quelque temps avant sa première édition, à Caen, il n'y a que pour la seule *Écossaise* qu'on trouve les traces d'une représentation, en outre en dehors de la Normandie¹. Les remarques de Rigal, quant à la relative disparition des didascalies et des indications de lieux et d'actions au sein du dialogue des tragédies de Montchrestien seront discutées plus loin, qui justifieraient les raisons de l'absence de mise en scène des œuvres du poète caennais, seront discutées plus loin. Mais nous ne voyons pas la raison d'imprimer du seul théâtre à lire, dans une époque où le théâtre est, pour paraphraser Corneille, en si grande considération.

b. Et en France ?

Il serait par ailleurs judicieux, pour constater l'importance du répertoire tragique normand, de le confronter au reste de la production de l'époque. Pour cela, nous nous sommes penchée sur les chiffres mis en avant par Jacques Scherer dans son étude sur *la Dramaturgie classique en France*². À la fin de cet ouvrage, Scherer tient un compte de la popularité des divers genres du théâtre aux différentes époques du XVII^e siècle³. Un graphique établit ainsi les courbes des tragi-comédies, tragédies, comédies et pastorales parues en France entre 1610 et 1699. Nous ne nous pencherons que sur les chiffres de la tragédie, en faisant correspondre les périodes. Ainsi, si la comparaison des nombres de tragédies parues en France et en Normandie doit être remise à plus tard, nous pouvons confronter nos statistiques à celles de Scherer pour les années 1610 à 1640.

Entre 1610 et 1619, Scherer note la parution en France de vingt-cinq tragédies. La seule Normandie offre neuf d'entre elles : de 1610 à 1618 paraissent *Les Amours de Dalcméon et de Flore* de Bellone, les anonymes *La Tragédie mahommétiste*, *Axiane ou l'amour clandestin*, *Baptiste* et *Jephté* de Brinon, *Sainte-Agnès* de Pierre Troterel, *La Victoire du Phébus français*, *La magicienne étrangère* et *Cyrus triomphant* de Mainfray. Entre 1620 et 1629, la Normandie voit paraître trois nouvelles tragédies endogènes (*La Rhodienne* de Mainfray, *La Mort de Daïre* et *La Mort d'Alexandre* de Hardy, avec toute la réserve à apporter au sujet de ces deux dernières pièces, conçues pour l'Hôtel de Bourgogne, sans doute jouées en tournée par la troupe, mais parues, dans des conditions que nous étudierons plus loin, à Rouen), tandis qu'onze fois plus de textes paraissent dans tout le reste du territoire français. Entre 1630 et 1639, une seule tragédie paraît en Nor-

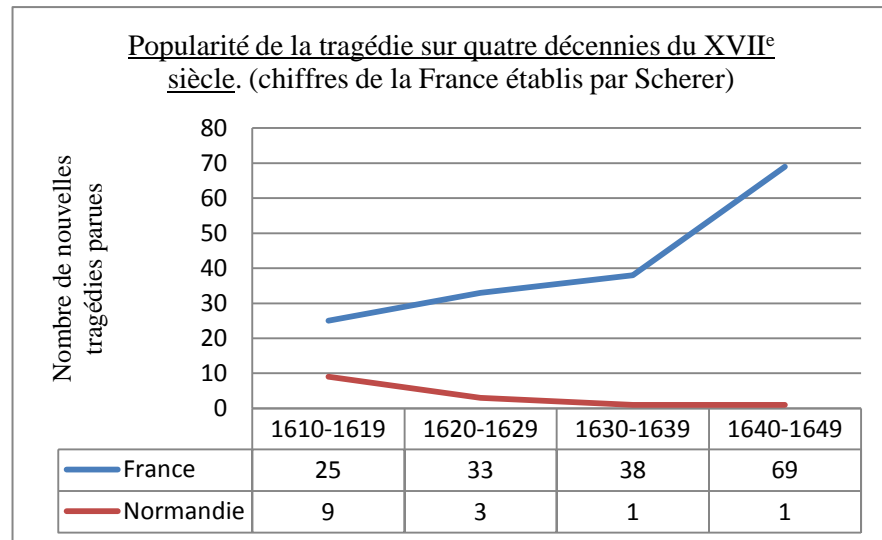
¹ « Et c'est *L'Écossaise* de Montchrestien que donnait La Vallée à Orléans en 1603. » (Rigal, Eugène, « La mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 12^e année, 1905, p.4). Lanson avait déjà cité cette représentation (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1903, p.200).

² Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet [1950] 2001.

³ Idem, p.457-459.

mandie : *La vie et sainte conversion de Guillaume d'Aquitaine*, par Pierre Troterel en 1632, quand trente-huit œuvres tragiques paraissent en France. Enfin, alors que soixante-neuf nouveaux textes voient le jour en France, une seule tragédie paraît en Normandie : l'anonyme *Rosimonde* qu'imprime Louis Oursel en 1640.

Les courbes que nous avons choisi de représenter ici font état de ces faits : alors que dans les premières années recensées par Scherer les tragédies normandes représentent plus d'un tiers de la production nationale, les décennies suivantes ne permettent que de constater que si les chiffres nationaux, et ne nous leurrions pas, il s'agit en majorité de productions parisiennes, augmentent progressivement, les tragédies rouennaises connaissent le début de leur déclin. La dernière production rouennaise se perd dans les méandres de la grande littérature nationale, désormais classique.



Graphique 8 : Popularité de la tragédie 1610-1649

Ces éditions et ces rééditions à Rouen d'œuvres tragiques endogènes et horsaines semblent démontrer que progressivement, après l'engouement des auteurs — donc des spectateurs, des imprimeurs, puis des lecteurs — pour les œuvres du cru, une contamination par le corpus parisien progresse à Rouen. Les chiffres que nous avons établis et commentés dans les paragraphes précédents posent cet état de fait : la tragédie normande ou parue initialement en Normandie, en vogue dans la première décennie du siècle d'Henri IV, disparaît progressivement au profit des genres plus polis et policés des décennies d'un XVII^e siècle de Louis XIII. La tragédie parisienne ou tout du moins horsaine, parvient en Normandie — par le biais des comédiens de passage, sans doute, par

les goûts que l'arrivée d'une élite parisienne qui est chargée par le pouvoir central de diriger la province importe, sans doute aussi — et conduit la production locale à sa perte. Les tragi-comédies et les pastorales — voire les tragi-comédies pastorales ! — participent de ce mouvement de propagation d'un nouveau goût, d'une nouvelle élite. D'imprimeurs-libraires et éditeurs, les Rouennais du métier du livre perdent progressivement aussi la réputation qui avait fait de Rouen une des métropoles de l'édition provinciale, et ne demeurent que les imprimeurs ouvriers d'une édition parisienne désormais prépondérante. Nous reviendrons bientôt sur les conditions et les raisons de cet essoufflement de la tragédie. Il convient en revanche dès maintenant de se pencher sur les sujets de prédilection des auteurs qui approchent le genre en Normandie.

B. Sujets des tragédies

En ce qui concerne la généricité de leurs œuvres, les auteurs ont tranché pour nous : ils écrivent des « tragédies » — ou parfois des « Histoires tragédiennes¹ ». Aussi est-ce à partir de ces annonces qu'il convient de réfléchir à une ou des esthétiques et à une ou des dramaturgies de la tragédie normande. Toutefois, pour tenter de cerner les buts poursuivis par les auteurs de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle qui font imprimer leurs œuvres à Rouen ou Caen, on peut s'interroger sur les sujets et les intrigues qu'ils favorisent. Trois grands ensembles se détachent alors : la tragédie à sujet religieux, dans laquelle nous incluons aussi bien les sujets vétéro-testamentaires qu'hagiographiques, la tragédie à sujet antique ou mythologique et la tragédie à sujet moderne, c'est-à-dire traitant d'un épisode de l'histoire moderne, tirant son intrigue d'un roman ou d'une nouvelle — une histoire tragique — ou un pur sujet d'invention.

Un constat s'impose toutefois : un auteur, du fait de son occupation principale, ne s'attache pas toujours, lorsqu'il compose et fait imprimer plusieurs œuvres, à un seul sujet de prédilection. Le cas de Nicolas Chrestien des Croix, par exemple, l'illustre. Prêtre, il compose une tragédie à sujet biblique, *Amnon et Thamar*, une autre à sujet antique — nous verrons cependant qu'il s'agit plutôt d'une intrigue tirée d'une histoire tragique ! — *Rosemonde* ou *Albouin*, mais aussi une tragédie à sujet d'histoire moderne : *les Portugais infortunés*, relatant le naufrage d'un navire portugais et le sort de ses occupants échoués sur les côtes d'Afrique, épisode réellement survenu en 1552.

En outre, nous verrons bientôt que la tragédie normande n'est pas un genre normatif et organique, et aucune règle ne semble donc présider à la composition des pièces, si ce n'est la question de leur applicabilité directe, plastique, scénographique, dramatique, sur l'échafaud. Les œuvres du corpus sont-elles liées entre elles ? Les auteurs composent-ils pour le même lieu ? On

¹ Anonyme, *Histoire tragédienne [...] de Nabuchodonosor*, Rouen, Cousturier, 1608.

ne saurait l'affirmer, même si nous avons mis en avant quelques liens d'amitié ou d'estime qui semblent définir les rapports entre plusieurs auteurs. La recherche de la justification des sujets que nous proposons ici a pour but selon nous d'établir une sorte de « grille de lecture » de nos œuvres. Nous verrons plus loin, lors des études particulières des œuvres, qui les compose, lorsque l'information nous est connue. Mais quelle est la source de l'intrigue exploitée ? L'œuvre contient-elle de la violence représentée sur scène ? Si oui, en observe-t-on la réalisation ou seulement la conséquence ? Quels peuvent dès lors être le ou les buts recherchés par le dramaturge dans le choix de voiler ou de dévoiler cette violence ? Telles sont les questions auxquelles nous nous proposons ici d'apporter des éléments de réponse. Notre découpage suivra ici celui, à la fois historique et thématique, que nous observerons lors de nos analyses des textes.

L'origine des auteurs nous est rarement connue. Lorsque c'est le cas, ces informations impliquent, bien entendu, un regard particulier sur l'œuvre. Le sujet traité n'est pas systématiquement, dans une France marquée par les récentes guerres de religion, l'actualité récente ni la Bible. Si on découvre chez certains auteurs le souci de s'intégrer dans une actualité politique, d'autres s'interrogent bien plus, par le biais des références culturelles et la recherche plastique, sur la manière de « faire du » théâtre.

a. 1566 – 1595

Nous avons vu que seulement deux tragédies paraissent à cette époque : *Lucrèce* de Fil-leul¹ et *Méléagre* de Pierre de Bousy². La première paraît à Rouen, la seconde à Caen. Nous verrons lors de l'étude de ces œuvres qu'elles entraînent toutes deux un questionnement scénographique sur la manière de s'intégrer dans un lieu donné — la salle d'un palais ou un jeu de paume — pour représenter un spectacle qui y fait sens.

Le premier texte est d'inspiration mythologico-antique, reprenant le sujet du viol de Lucrèce par Tarquin et le suicide de la jeune femme, acte qui conduit à la chute de la monarchie romaine et à l'institution de la République. La seconde œuvre est toute mythologique : il s'agit de la mise en scène du départ pour la chasse au sanglier de Calydon, puis au choix, par sa propre mère, de mettre à mort Méléagre qui a tué ses oncles. La question de la responsabilité de toute la famille royale dans le sort malheureux qui les touche est le point central de cette œuvre.

La mythologie est utilisée dans ces deux œuvres afin d'illustrer les principes de la chute d'une royauté. Romains ou Calydoniens, les excès des rois et de leur famille sont responsables des guerres et des dévastations qui frappent leurs États. Mais alors que le texte de *Lucrèce* s'ouvre sur la perspective d'une aube nouvelle, d'un nouvel âge d'or qui mènera de la république à l'Empire — donc à César puis ses prétendus descendants — *Méléagre* n'offre que désolation et vide. Se succèdent sur scène les suicides de la reine, de la nourrice — que le chœur comme le roi ne remar-

¹ *Les Théâtres de Gaillon à la Royne*, Rouen, Loyselet, 1566.

² *Méléagre*, Caen, Le Chandelier, 1582.

quent pas — et d’Oenée, à qui son épouse n’a pas laissé exercer son pouvoir de juge. La mythologie sert donc à évoquer l’espoir d’un renouveau, joué devant un roi, ou bien la chute d’un empire, représenté devant des spectateurs du peuple qui voient le « sanglant échafaud¹ ». Changeant de destinataire, changeant d’époque, changeant de lieu, le motif mythologique s’adresse à un public courtisan ou à un public citadin, et sert autant l’encomiastique que le constat de l’impuissance des rois, des hommes, face aux dieux et aux passions.

b. 1596 – 1610 : sujets religieux

Entre 1596 et 1610, onze tragédies ont un sujet religieux. Une seule a un sujet hagiographique, *Saint-Clouaud* de Jean Heudon², qui raconte le choix donné à Clotilde, veuve de Clovis, par ses propres fils, de faire entrer au monastère les héritiers du royaume d’Orléans, ses petits-fils, ou de les voir morts. Seul Clouaud parvient à réchapper du massacre perpétré par ses oncles, et se réfugie sous la protection du comte d’Artois parmi les moines, loin des préoccupations d’un royaume terrestre.

Les autres œuvres ont toutes un sujet vétéro-testamentaire. Certains auteurs se piquent même de composer plusieurs œuvres à partir de la Bible. Ainsi Jean de Virey compose *La Machabée* en 1596, suivie quatre ans plus tard par une *Victoire des Macchabées*³, tandis que le premier recueil des *Tragédies* d’Antoine de Montchrestien, en 1601, contient *Aman* et *David*⁴. Jean Behourt compose un *Esau* en 1599⁵. Chrestien des Croix offre *Amnon et Thamar* dans le recueil de ses tragédies en 1608⁶. Les *Tragédies de la Naissance ou création du monde*, de la *Tyrannie de Nabuchodonosor*, de *Samson le fort* et de la *Belle Hester*⁷ terminent à la même époque ce corpus religieux, formant un ensemble qui, nous le verrons, au sein de ce que Lancaster nomme le groupe de Rouen, ne fait que réutiliser et moderniser des passages du *Mystère du Viel Testament*.

Si Virey poursuit un but toujours militant de mise en évidence des méfaits des Guerres de religion et de démonstration de l’efficacité de la mort en mouvement et d’un constat d’échec cui-

¹ Épilogue de la tragédie, p.24D.

² HEUDON, Jean, *Saint-Clouaud*, in *Diverses tragédies de plusieurs auteurs de ce temps, recueillies par Raphaël du Petit-Val*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599.

³ VIREY, Jean de, sieur du Gravier, *La Machabée tragoedie, du martyre des sept frères, et de Solomone leur mere*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1596 et *Tragedie de la divine et heureuse victoire des Macchabées, sur le Roy Antiochus, avec la repurgation du temple de Hierusalem*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600.

⁴ MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane*, Rouen, Jean Petit, s.d. [1601].

⁵ BEHOURT, Jean, *Esaiï ou le chasseur en forme de tragoedie, nouvellement representée au Collège des Bons Enfants de Rouen, le 2 d’aoust 1598*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599.

⁶ CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Tragédie d’Amnon et Thamar*, in *Tragédies de N. Chrestien Sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.

⁷ ANONYME, *Histoire tragédienne, tirée de la fureur et tyrannie de Nabuchodonosor*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. ; ANONYME, *Tragedie nouvelle de Samson le Fort. Contenant ses victoires, et sa prise par la trahison de son Espouse Dalide, qui luy couppa ses cheveux, et le livra aux Philistins, desquels il occit trois mil à son trespas*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. MARFRIÈRE, Iapien [Pierre MAINFRAY], *La Belle Hester, tragédie françoise tirée de la Sainte Bible*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. ; VILLE-TOUSTAIN, *Tragedie de la Naissance ou création du monde, où se void de belles descriptions des Animaux, Oiseaux, Poissons, Fleurs et autres choses rares, qui virent le jour à la naissance de l’univers*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

sant de la parole face à l'action, du prêche face à la violence¹, Behourt enseigne à ses étudiants, à ses spectateurs, à ses lecteurs, les risques d'une guerre fratricide en concluant son *Esaiï* par la promesse du personnage éponyme de se venger du « dol² » commis à son encontre par son frère, et l'allusion aux guerres fratricides sonne pour le spectateur-lecteur comme un rappel des guerres récentes qui ont opposé les Français :

De l'Aconit la poison violente
N'est tant à craindre, et à tant éviter,
Comme est leur ire, au commencement lente
Mais qui les vient enfin précipiter
À l'épouvantable carnage,
Tant de maisons mises à bas
Et tant de furieux combats
En peuvent donner témoignage.
Il n'y a rien tant au monde à chérir
Que l'amitié et louable concorde
Des chers germains, qui garde de périr
Une maison que la triste discorde
Essayait de bouleverser,
Elle la rend plus florissante,
Plus riche, plus forte et puissante,
La faisant haut se redresser³.

Cependant, les étudiants de Behourt, qui connaissent la Bible, savent que la réconciliation entre les frères est possible. Se terminant sur une promesse de vengeance et sur la mémoire à peine voilée des Guerres de religion, *Esaiï* se conclut aussi, de manière sous-entendue, par une note d'espoir de concorde.

David et *Aman* de Montchrestien ne semblent pas poursuivre un but politique. La tragédie de l'amour de David pour Bethsabée, malgré son thème biblique, est bien séculière et s'interroge plus sur les passions des rois qu'elle ne commente la récente actualité politique et guerrière. Mais en parallèle à cette passion du roi vieillissant l'on trouve tout de même le récit des violences guerrières dans lesquelles périssent les armées de David et avec elles l'époux trompé de Bethsabée, tandis que David se plaint de son propre martyre, bien pâle, puisqu'il n'est qu'amoureux. De la même manière, *Aman* met en scène un roi dont les décisions sont motivées par la flatterie qu'on lui prodigue. Après avoir consenti à la perte des juifs pour satisfaire Aman, Assuérus les gracie pour complaire à son épouse. Les deux œuvres, jouant par ailleurs chacune sur la question particulière de la scénographie — un hors-scène complet pour *David*, des compartiments reliés par des messagers pour *Aman* — s'interrogent sur la personne du roi, son bon plaisir, et sur la fonction royale, détenue par un *tyranos* capricieux et soumis à ses désirs.

¹ Outre notre étude personnelle de la pièce (voir infra, p.000), nous renvoyons évidemment à la thèse de Corinne Meyniel, *de la Cène à la scène, op.cit.*, p.290-302.

² « Mon âme est éperdue, et tout mon corps frissonne / De l'épouvantement : un grand dol je soupçonne. », *Esaiï*, acte V, Isac, p.55.

³ *Esaiï*, acte V, le Chœur, p. 67.

Amnon et Thamar est un sujet déjà traité au théâtre lorsque Nicolas Chrestien des Croix se penche sur l'épisode. En effet, Pierre Thierry de Montjustin avait composé avant lui un *David persécuté* relatant le viol de Thamar, le meurtre d'Amnon et la mort d'Absalon. Chrestien reprend les deux premiers supplices, mettant en évidence la pureté et la piété du personnage féminin, en négatif à la cruauté de ses frères. Jouant aussi sur le principe du voilé-dévoilé, sur lequel nous nous attarderons, l'auteur met en place une connivence avec son spectateur — moins évidente avec le lecteur, nous semble-t-il — qui plaide pour une scénographie particulière que l'auteur traite de deux manières différentes dans deux de ses œuvres : celle-ci et *Rosemonde*, dont nous parlerons bientôt. *Amnon et Thamar* questionne aussi sur la place de Dieu dans la société : un Dieu que tout le monde ne prie plus et que l'on n'invoque que de manière rhétorique. La pièce, composition d'un prêtre, ne propose cependant pas d'argumentaire religieux. Elle n'instruit ni ne catéchise : elle distrait par la représentation des passions, amoureuses ou politiques, des personnages représentés.

Plus intéressants, sinon du point de vue de la composition et de l'agencement des vers, dont la critique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle s'est en général contentée de critiquer la bassesse et l'irrégularité¹, sont les quatre pièces à sujet vétéro-testamentaire de ce que Lancaster nomme le « groupe de Rouen² ». Toutes parues chez Abraham Cousturier vers 1608³, elles ont la particularité d'être, certes, irrégulières, mais surtout de proposer une relecture de certains passages du *Mystère du Viel testament*. En effet, la *Naissance et création du monde*, *Samson le Fort*, *Nabuchodonosor* et *Hester* figurent dans cet ordre dans le mystère. Même si le traitement choisi par le ou les auteurs des œuvres parues chez Cousturier se distingue de celui du mystère, elles ont la particularité de traiter des moments qui mettent en avant des personnages parmi les plus duels ou qui connaissent le revirement de situation le plus flagrant. La chute d'Adam et Ève, la dualité de Samson, à la fois juste et violemment cruel, le changement physique de Nabuchodonosor, la chute de Vasthi et l'avènement d'Hester, la chute d'Aman et l'avènement de Mardochee sont au centre de ces ouvrages qui dénotent par ailleurs sinon d'un grand art de la composition, du moins une réelle recherche scénique du traitement des histoires choisies.

c. 1596 – 1610 : sujets antiques et mythologiques

Les tragédies à sujets mythologiques ou antiques sont de trois sortes. Les premières traitent de la guerre de Troie et de ses suites⁴, d'autres tirent leur inspiration de Plutarque, les der-

¹ Pour ne citer que Loukovitch : à propos de *La Belle Hester* « l'auteur a prétendu dramatiser tout le livre d'Esther. Il en résulte un manque de proportion et d'unité », à propos de la *Création du monde* : « Ville-Toussaint a voulu écrire une tragédie, mais elle est fort irrégulière. » (LOUKOVITCH, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse en France*, Paris, Droz, 1933, p.76-77).

² LANCASTER, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth Century, Parti I : The Pre-classical period 1610-1634*, 2 volumes, Baltimore – Paris, The John Hopkins Press – PUF, 1929, vol.I, p.74-86.

³ La plupart des œuvres du groupe de Rouen paraissent sans date, comme c'est souvent le cas des ouvrages sortis des presses d'Abraham Cousturier. Pour celles qui ne sont pas datées, nous avons considéré, arbitrairement il est vrai, qu'il convenait plus certainement de réduire la date probable d'impression à l'année 1608, date à laquelle Cousturier semble déjà exercer dans la rue Écuyère, d'où proviennent les ouvrages considérés ici.

⁴ *Pyrrhe* de Jean Heudon et la *Tragédie de Pryam, roi de Troie* font l'objet d'une étude dans l'ouvrage de Tiphaine Karsenti, *Le Mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, Champion, 2012.

nières sont des traductions d'œuvres antiques. Au détriment de la chronologie des parutions, nous allons traiter des pièces se rapportant à la guerre de Troie dans l'ordre établi par la légende. *Pryam* de François Berthrand (1605)¹, contient presque l'intégralité des événements troyens. La pièce débute au moment du jugement de Pâris pour s'achever à la chute de Troie, quand Pryam pleure sa cité détruite. En étalant ainsi l'intrigue troyenne, sans toutefois proposer d'action violente sur scène — tout en effet, la mort d'Hector, le viol de Cassandre, l'assaut contre la ville est l'objet d'un récit — Berthrand offre une vision d'ensemble de la violence humaine, de ses raisons à ses conséquences. Montchrestien publie quant à lui *Hector*², en 1604, dans lequel il met en scène le prince troyen qui, bien que Cassandre, dont on ne peut croire les oracles, l'ait prédit, s'engage dans une lutte contre Achille en sachant que son sort est scellé : Hector mourra, et c'est à cette mise en action et en vers de la mort en marche que procède le poète. Face à Hector, Andromaque représente une figure perpétuellement endeuillée, et par là même le destin du vaincu, réduit en esclavage. Heudon fournit en 1599 une tragédie de *Pyrrhe*³, qui exploite ce destin d'Andromaque — renommée alors Andromache — et des femmes troyennes. Pyrrhe, vainqueur sans bataille, puisqu'il n'est que le successeur d'Achille et n'entre en guerre qu'après la mort de son père, est ici la seule figure du personnage dont la cruauté n'est jamais tempérée. Pyrrhe devient le parangon de la violence exacerbée et sa mort n'en est que le juste châtement. Pyrrhe incarne à lui seul les violences guerrières, sa mort dès lors est synonyme de retour à la paix. Une paix artificielle, puisque gagnée dans le sang plutôt que la négociation, mais une paix malgré tout. Enfin, Jacques de Champ-Repus publie chez Théodore Reinsart en 1603 une tragédie d'*Ulysse*⁴, retraçant le retour du prince à Ithaque où sa cour a pris le pouvoir et a chassé Télémaque, devenu simple berger. C'est une tragédie de la vengeance, où le prince, fidèle à son *ethos*, ruse et se déguise pour s'approcher de ses rivaux et les punir. Cependant, la tragédie se clôt par la mort du héros, tué accidentellement par son fils illégitime Télégon, qu'il a eu de Circé. Si Pénélope a su respecter le lien matrimonial en attendant patiemment son retour, Ulysse n'a pas eu cette continence, et c'est paradoxalement lorsque chacun sait enfin qui il est qu'il meurt par accident, du bras même de celui qui venait le retrouver en vainqueur et conquérant de son propre État.

La question de la faute est au centre de ces intrigues troyennes choisies par les poètes. Réécritures de la notion d'*hybris*, de l'erreur humaine responsable des violences des guerres, elles mettent en avant des personnages doubles, dont la dualité est responsable de leur propre déchéance.

¹ Parue une première fois en 1605, puis en 1611 : Berthrand, François, *Priam, roi de Troyes, tragedie*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1605.

² *Hector*, in *Les Tragédies d'Anthoine de Montchrestien, sieur de Vasteville . A Monseigneur le prince de Condé. Edition nouvelle augmentee par l'auteur*, Rouen, Jean Osmont, 1604

³ Heudon, Jean, *Pyrrhe, tragédie de Jean Heudon,... reveüe et de nouveau enrichie de son argument*, Rouen, impr. de R. Du Petit Val, 1599.

⁴ L'édition originale d'*Ulysse* est perdue. Parue en 1603, on ne la trouve plus que dans la réédition des œuvres de l'auteur fournie par l'un de ses descendants : Jacques de Champ-Repus, *Œuvres poétiques*, publiées et annotées par Marigues de Champ-Repus, Paris, [Bachelin-Deflorenne, 1864], Genève, Slatkine Reprints, 1969.

D'autres œuvres trouvent leur source dans les légendes et dans l'histoire grecque, notamment dans les écrits de Plutarque. C'est le cas de *Cammate* de Jean de Hays (1599)¹ dont les critiques se sont jusqu'à présent bornées à signaler la composition particulière en sept actes, sans plus se pencher, croyons-nous, sur l'intrigue elle-même. Dans un décor pastoral, Camma, après la mort de son époux bien-aimé, fomenté sa vengeance contre son assassin. Critique du désir qui cause toutes les pertes, la tragédie se termine devant l'autel de Diane où l'héroïne-victime empoisonne son bourreau et se suicide. Les sujets romains inspirent par ailleurs les auteurs : Behourt signe par exemple une *Hypsicratée ou la magnanimité* (1604)² qui relate en grande partie la guerre menée par Mithridate contre les Romains. Si l'intrigue en est convenue — les oracles prédisent la mort de Mithridate — la pièce a ceci d'intéressant qu'elle joue sur le travestissement. Hypsicratée, pour suivre son prince, se déguise en soldat, le Romain Rutilie se déguise en Grec. Dans cette œuvre Mithridate est un monstre, capable de susciter l'amour d'une femme, mais incapable d'entraîner derrière lui, comme c'est pourtant l'usage, la mort de ses serviteurs les plus proches. Ceux-ci se refusent à être acteurs : c'est le cas de Bitie, son confident, qui après l'avoir tué, confesse préférer rester en vie, afin de vérifier que son prince est dignement enterré. Pourtant si une tombe splendide est élevée sur l'ordre de Pompée, l'épithète de Mithridate est dédaigneuse :

L'ennemi des Romains, l'effroi de l'univers
Mithridate est ici gisant pâture aux vers³.

Deux tragédies par ailleurs saisissent l'histoire de Sophonisbe. La première version est due à Montchrestien, qui la fait paraître à Caen en 1596⁴. La pièce sera par la suite remaniée pour ses deux republications en 1601 et 1604, et paraîtra sous le nouveau titre de *la Carthaginoise ou la liberté*⁵. Copiant sans doute, même s'il ne l'évoque pas, la *Sophonisba* de Trissino traduite par Melin de Saint-Gelais en 1559 puis Mermet en 1584⁶, Montchrestien fait commencer sa pièce sur les craintes de la reine Sophonisbe de voir la défaite de son époux, qui la mènerait en esclavage à Rome. À ce sort détestable, elle préfère la mort. La même intrigue, exploitée par Nicolas de Montreux en 1601⁷, démarre alors que Syphax a déjà perdu la guerre. C'est par le contentement de Scipion que débute la tragédie, suivi des lamentations du roi numide. C'est donc un sort déjà scellé qui attend son épouse, dont l'entrée en scène est repoussée à l'acte II. Chez Montchrestien, le sous-titre apporté aux éditions de 1601 et 1604 laisse entendre le choix stoïcien de la reine : la délivrance et l'honneur sont dans la mort. Chez Montreux, Sophonisbe devient le symbole de la résis-

¹ *Cammate*, in Hays, Jean de, *Les premières pensées*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598.

² Behourt, Jean, *Hypsicratée, ou la Magnanimité, tragoedie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1604.

³ Behourt, *Hypsicratée ou la magnanimité*, acte V.

⁴ Montchrestien, Antoine de, *Sophonisbe, tragédie par A. Montcrétien*, Caen, Vve Jacques Le Bas, 1596.

⁵ *La Carthaginoise ou la liberté*, in *Les Tragédies de Ant. de Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane...*, Rouen, J. Petit, 1601. Texte remanié à nouveau dans l'édition de 1604 précédemment citée.

⁶ Saint-Gelais, Mellin, *Sophonisba, tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Bloys*, Paris, P. Danfirie et R. Breton, 1559 ; Mermet, Claude, *La tragédie de Sophonisbe, reine de Numidie traduite d'italien en françois par Claude Mermet, de Sainct-Rambert en Savoye*, Lyon, L. Odet, 1584.

⁷ Montreux, Nicolas de, *La Sophonisbe tragedie, par le sieur du Mont-Sacré, Gentilhomme du Maine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1601.

tance inutile. Face à Scipion, représentation du roi, la seule solution est se résoudre ou mourir. Le personnage éponyme, marquée par la révolte, choisit la mort et y est poussée par Massinisse et Scipion. Actualisations de la fin des guerres de religion, les tragédies de *Sophonisbe* montrent la solution radicale à la politique du vainqueur : se soumettre ou périr.

Les dernières œuvres de ce corpus antique sont des traductions de pièces en langue latine. La première, parue en 1599, est une tragédie d'*Octavie*, parue chez Jean Petit et signée de l'anagramme « ung à luy m'ellutagré », sous laquelle se cache vraisemblablement un Guillaume Regnault¹. Elle est une belle traduction, presque vers à vers, de la pièce latine *Octavia* attribuée généralement à un Pseudo-Sénèque. Si la détresse d'Octavie est au centre de la tragédie, elle est surtout intéressante puisqu'elle condamne le règne tyrannique de Néron et se clôt par le récit de l'invasion du palais impérial par le peuple romain, entreprise déjà désespérée pourtant, puisqu'Octavie quitte Rome malgré tout.

Plus surprenant est le texte intitulé par son auteur *La Goutte, tragédie nouvelle, de l'imitation de Lucian*². Surprenant à double titre, d'abord par son sujet et le traitement, plus parodique que tragique et tout droit traduit de la *Tragopodagra* de Lucien. Dès lors, le cortège de la maladie et de ses suppôts ressemble, comme l'a noté Dabney, plus à une moralité ou un court extrait d'un mystère qu'à une tragédie. Au second titre, elle est l'œuvre d'Isaac de Laffemas, alors jeune auteur et jeune comédien puis magistrat, qui deviendra par la suite « le bourreau de Richelieu³ ». Tallemant qui eut maille à partir avec lui, note qu'il était en effet comédien, auteur de farces et de satires en son jeune âge et qu'il « faisait assez bien Gros-Guillaume⁴ ». On peut soupçonner que sous le pseudonyme de Blambeausaut, anagramme de Beausemblant, dans la Drôme, où naquit son père⁵, il monta sur scène, selon Tallemant, par amour pour une comédienne⁶. Si l'avis donné par Tallemant est vrai, c'est peut-être au cours d'une tournée qu'il fait publier à Rouen les deux œuvres du corpus qui portent son pseudonyme⁷. *La Goutte* a ceci de particulier

¹ *La Tragédie d'Octavie, femme de l'Empereur Neron faite & composee par celui qui porte en son nom tourné. Ung à luy m'ellutagré. Enrichi d'une farce*, A Rouen, chez Jean Petit, libraire, dans la court du Palais, à la Temperance, 1599. Notons que la farce annoncée ne figure pas dans l'ouvrage.

² BLAMBEAUSAUT, *La Goutte, tragédie nouvelle, de l'imitation de Lucian*, Rouen, Claude Le Villain, 1605.

³ Mongrédien, Georges, *Le bourreau du cardinal de Richelieu, Isaac de Laffemas, document inédits*, Paris, Bossard, 1929.

⁴ « M. de Laffemas », Tallemant des Réaux, *Les Historiettes de Tallemant des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle, publiés sur le manuscrit inédit et autographe ; avec des éclaircissements et des notes par Messieurs Monmerqué, Membre de l'Institut, de Chateaugiron et Taschereau*, Tome 4, Paris, Alphonse Levavasseur, 1834, p.31-36, p.32 pour la citation.

⁵ Barthélémy de Laffemas, né 1545, de petite noblesse protestante, devient tailleur puis après sa rencontre avec le futur Henri IV, le chaussetier de ses écuries, puis après l'avènement du premier Bourbon, contrôleur général du commerce.

⁶ Il est aussi lié à Alexandre Hardy et à Charles Bauter dit Méliglosse. Il signe des pièces laudatives pour ces amis auteurs de théâtre : pour Bauter en tête de la première édition de *la Rodomontade*, Paris, Clovis Ève, 1605 (la réédition du texte chez Cousturier à Rouen en 1613 omet les pièces liminaires de 1605 mais ajoute les gravures sur bois) et insiste sur ses charges (« de Laffemas, Conseiller Secrétaire du Roi, et de ses Finances, et Lieutenant de Monsieur le Duc de Sully, Pair et Grand-Voyer de France, en la Généralité de Paris ») dans la signature d'un poème « À Monsieur Hardy sur son théâtre », situé en tête de l'édition du premier volume du *Théâtre* de Hardy (*Le théâtre d'Alexandre Hardy, parisien*, Paris, Jacques Quesnel, 1624, n.p.).

⁷ BLAMBEAUSAUT, I.D.L. de, *L'Instabilité des félicités amoureuses ou la tragipastoralle des amours infortunées de Phélamas et Gaillargeste*, Rouen, Claude Le Villain, 1605.

qu'elle ne comporte, comme la pièce de Lucien, ni acte ni scène. La maladie y est reine, décrite comme plus puissante que Jupiter lui-même. Si ce n'est l'incapacité des médecins à lui trouver un remède, la pièce ne dénonce rien. Elle n'est que pur divertissement, et les seules souffrances qui y sont représentées sont celles du Goutteux et des Médecins qui ne peuvent le soigner et sont bientôt eux-mêmes touchés par le mal. Sous le titre de « tragédie » se dessine alors un sujet presque farcesque, et les douleurs de la crise d'urée sont les tourments tragiques des personnages.

La *Rosemonde* de Nicolas Chrestien des Croix¹ traite elle aussi de l'histoire romaine. On y voit en effet la reine des Gépides trahir son époux — cruel s'il en est : il la force à boire dans le crâne de son propre père qu'il a tué — pour tenter de se rapprocher des Romains. Toutefois sa source est hybride. Plutôt que l'histoire romaine, Chrestien s'inspire de l'histoire tragique 73 de Belleforest : « Rosemonde Reine, fait occire le Roi Alboin son mari, puis étant aveuglée d'un appétit désordonné cuidant faire mourir son second mari, fut d'elle-même cause de sa mort, suivant ses deux maris en l'autre monde² » elle-même inspirée du récit de Paul Diacre.

d. 1596 – 1610 : sujets modernes

Rosemonde a donc la particularité de cumuler indirectement deux sources, mais la plus évidente demeure tout de même l'histoire de Belleforest, parue en 1571. Nous verrons lors de l'étude de cette pièce qu'elle constitue, au même titre que les autres tragédies de Chrestien, une mine d'informations capitales pour la déduction de la scénographie rouennaise. On y trouve en effet la question de la coulisse et du jeu du voilé/dévoilé, la violence y est présente et visible, tant dans ses effets — le crâne de Comonde vraisemblablement apporté sur scène comme accessoire — que dans sa réalisation — la succession de meurtres qui se déroulent pendant la tragédie.

Plusieurs œuvres tirent leur sujet de romans ou nouvelles de l'époque. Jacques Du Hamel tire le sujet de son *Acoubar*³ des *Amours de Pistion et Fortunie tirées du voyage de Canada dicte France nouvelle* d'Antoine du Perier, parues à Paris en 1601 et qui connaîtront l'honneur d'une réédition cinq ans plus tard⁴, ce qui atteste vraisemblablement du succès de l'ouvrage. Comme *Rosemonde*, on y trouve certains des indices scénographiques rouennais, comme la tente et la montagne. La pièce débute même par l'accostage des troupes d'Acoubar sur les rives de Canada.

L'Adamantine ou le désespoir, de Le Saulx d'Españay, paraît en 1608 et est aussi vraisemblablement une adaptation d'un roman ou le fruit de l'imagination de son auteur. L'auteur

¹ CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603. Elle reparait sous le titre d'*Albouin ou la vengeance* en 1608.

² Belleforest, François de, *Le Quatriesme tome des histoires tragiques, partie extraites des œuvres italiennes du bandel, et partie de l'invention de l'Auther François. Contenant vingt-six Histoires, enrichies et ornées avec plus de diligence que les precedentes par François de Belle-forest Comingeois*, À Turin, par Jerosme Farine, 1571, p.547-596.

³ DU HAMEL, Jacques, *Acoubar. Tragedie. Tirée des Amours de Pistion, et Fortunie, en leur voyage de Canada.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1603.

⁴ Dupérier ou Du Périer, Antoine, *Les Amours de Pistion et Fortunie tirées du voyage de Canada dicte France nouvelle*, Paris, Thomas de la Ruelle, 1601. Notre édition de référence est celle de 1606, chez le même imprimeur-libraire. Romeo Arbour en a par ailleurs fourni une nouvelle édition commentée en 1973 (Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, 1973).

indique dans son argument que le contenu de son œuvre est conforme à « ce qui ferme le catastrophe du sujet tiré des aventures de J. Guelphes, Genevois¹ » mais nous n'avons pas été en mesure de trouver de source publiée d'une histoire identique à celle que Le Saulx dramatise. Y figure un duel qui entraîne la mort de deux rivaux et le suicide de l'héroïne sur le corps de son amant. Outre ces épisodes fort distrayants, la pièce a la particularité de ne proposer qu'un décor pastoral, dans lequel se déroulent les scènes entre les amants et des repos mérités des personnages, ainsi qu'une vision du port, où l'on attend le héros qui doit retourner dans ses contrées.

Le *More cruel*² est quant à lui « tiré des Histoires Tragiques de Bandel trente-et-unième Histoire³. » Il s'agit évidemment d'une traduction française des *Novelle* de l'Italien, traduites par Belleforest. L'indication du numéro de la nouvelle tend à nous faire penser que l'auteur de la tragédie tire son inspiration de l'édition du *Second tome des Histoires tragiques*⁴, paru en 1566 à Paris. Des éditions normandes ont cours au commencement du XVII^e siècle, mais l'édition parisienne de Le Mangnier semble être la référence de notre auteur anonyme. Le dramaturge a choisi l'un des sujets qui semble se prêter le plus, visuellement en tout cas, à la composition normande — une tour élevée d'où l'on jette des corps, un esclave noir figure de l'altérité, une forêt que l'on devine sur un côté — pour mettre en jeu le questionnement sur ce qu'est l'autre et sur ce que sont le théâtre et son dynamisme.

Estienne Bellone clôt la période avec ses *Amours de Dalcméon et de Flore*⁵, parus en 1610. L'auteur, d'après les pièces liminaires et une autre de ses productions que nous étudierons bientôt⁶, semble être un comédien, rompu à la question du dynamisme scénique. Le sujet de sa tragédie est tiré du roman de Philippes *Histoire tragique des constantes amours de Dalchmion et Delflore*⁷ paru sans lieu ni date⁸. Dans cette tragédie, on trouve un palais, la chambre du roi dont on doit descendre pour s'échapper, deux prisons. La profusion scénographique y est déterminante et fait valoir non seulement des horizontalités, mais aussi des verticalités que l'on n'avait pas envisagée : on ne fait pas que chuter des tours et des créneaux, comme dans le *More cruel*. On y grimpe et en descend de manière plus douce ou volontaire, aussi.

¹ « Argument » de *L'Adamantine*.

² ANONYME, *Tragédie française d'un more cruel envers son Seigneur nommé Rivier, Gentil homme Espagnol sa Damoiselle et ses Enfants*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

³ « Argument » du *More cruel*.

⁴ *Le Second tome des Histoires tragiques, extraites de l'italien de Bandel, contenant encore dixhuit Histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'Autheur. Par François de Belleforest, Comingeois, dédié à Ma Damoiselle la Procureuse generale*, À Paris, Pour Robert le Mâgnier Libraire, en la rue neuve nostre Dame, à l'enseigne saint Jeã Baptiste : Et en sa boutique au Palais, en la gallerie par ou on va à la Chancellerie, 1566, Avec privilège. Histoire XXXI, p.317-343.

⁵ BELLONE, Estienne, *Les Amours de Dalcmeon et de Flore*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1610.

⁶ *Chansons folastres et prologues tant superlifiques que drolatiques des comédiens françois, revus et augmentés de nouveau, par le Sieur de Bellone*, À Rouen, chez Jean Petit, 1612. Nous n'avons pas comptabilisé l'ouvrage dans notre longue liste des œuvres dramatiques parues à Rouen car nous considérons que l'ouvrage doit être considéré à part. Il est, selon nous, la seule preuve positive de la présence de comédiens à Rouen pendant notre période d'étude, et nous avons tenu à lui faire une place particulière. Voir infra, p.000

⁷ Le prénom du personnage féminin du roman justifie semble-t-il, ainsi que parfois une versification tâtonnante, que l'héroïne de la tragédie se prénomme « de Flore » et non Flore.

⁸ L'ouvrage est disponible à la bibliothèque municipale de Grenoble, sous la cote E.28783 Rés. Factums anciens 2.

La tragédie rouennaise cultive aussi les sujets d'histoire plus ou moins récente. Pour la période 1596 – 1610, trois œuvres y trouvent leur source. *La tragédie de Jeanne d'Arques*, parue en 1600¹. L'orthographe du mot « Arques » inclut la pièce dans une actualité normande encore brûlante : celle des guerres de religion, pendant lesquelles la ville d'Arques a été partiellement endommagée. L'auteur anonyme choisit de montrer la Pucelle de sa prise d'armes au jour de sa mort. Représenter Jeanne à Rouen a pour fonction de pardonner son exécution à Rouen. L'héroïne devient un symbole français rattaché à l'histoire normande.

Montchrestien utilise à son tour l'histoire récente en composant sa tragédie sur la mort de Marie Stuart, *L'Écossaise ou le désastre*, parue en 1601², quatorze ans après l'exécution de la reine. Mais comme le démontre Charlotte Bouteille-Meister dans sa thèse³, l'actualité récente des guerres de religion, en France ou, ici, en Angleterre, sert à célébrer le retour à l'apaisement et ne se clôt jamais par le seul crime, en s'ouvrant sur les perspectives d'un avenir plus radieux. *L'Écossaise*, ou *Reine d'Écosse*, ainsi que la renomme son auteur dans son édition de 1604 où elle paraît légèrement remaniée⁴, actualise cette dés-actualisation, en proposant une réflexion morale à l'antique dans les propos des deux reines — Elisabeth et Marie —, dans ceux des chœurs qui défilent et se succèdent sur scène, dans l'attitude, enfin, de la Reine d'Écosse et son acceptation de la mort comme promesse d'une place à la droite de Dieu. Et malgré cette velléité morale, la pièce a été jouée, on le sait. Comment a-t-on, alors, pu mettre en scène le débat des deux reines qui ne se rencontrent jamais ? Nous y réfléchissons.

Enfin, notre période et ce sujet se closent par la dernière tragédie de Nicolas Chrestien des Croix, *Les Portugais infortunés*⁵, qui retrace les conséquences du naufrage en 1552 d'un galion portugais sur les côtes africaines, au cap de Bonne-Espérance, relatées notamment dans les *Historiarum Indicarum* du Père Maffei, parues en 1588 et qui sont la source principale du poète. Confrontés à des Caffres qui pour se protéger les dépouillent, les Portugais livrés à eux-mêmes et nus meurent les uns après les autres : hommes, femmes et enfants. Nous nous intéresserons à la mise en place d'une scénographie vraisemblablement dépouillée et à l'interrogation visuelle que ne peuvent empêcher de créer des corps blancs nus à des corps noirs vêtus à l'Africaine.

¹ ANONYME, *Tragedie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans, Native du village d'Emprenne, pres Voucouleurs en Lorraine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600. Nous aurions pu classer dans les pièces à sujet religieux et hagiographique, comme Dabney, si le procès en canonisation de Jeanne n'avait débuté en 1897, soit trois siècles après la pièce (Dabney, Lancaster E., *French Dramatic Literature In The Reign Of Henri IV, A study of the extant plays composed in french between 1589 and 1610*, Austin, The University Cooperative Society, 1952, p.48-50).

² *L'Escossoise ou le désastre*, in MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane*, Rouen, Jean Petit, 1601.

³ 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 d'Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011, p.595-605.

⁴ *La royne d'Écosse*, in *Les Tragédies d'Anthoine de Montchrestien, sieur de Vasteville. A Monseigneur le prince de Condé. Edition nouvelle augmentee par l'auteur*, Rouen, Jean Osmont, 1604.

⁵ *Les Portugaiz infortunez* in CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Tragédies de N. Chrestien Sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.

Nous verrons lors de l'étude de ces œuvres que malgré les similitudes de thèmes, de sujets, d'inspirations, elles ne suivent pas toutes le même motif et le même but. Si certaines sont manifestement politiques ou morales, d'autres ne semblent formuler que des prétextes à des recherches plastiques et scénographiques, ou en tout cas à la juxtaposition des textes et de la structure de l'échafaud tragique.

e. 1611 – 1617

Huit tragédies jalonnent cette courte période de commencement du règne de Louis XIII, succédant au régicide. Trois appartiennent au groupe de Rouen : la *Tragédie mahometiste*¹, *Axiane ou l'amour clandestin*² et la *Tragédie de la chaste et vertueuse Susanne*³. Dans cet ensemble de textes, elles sont les seules datées. On nous reprochera sans doute l'incohérence qui nous a fait éloigner les textes précédemment cités appartenant au même groupe, dont les datations de ceux-ci les auraient inclus dans cette même période. Nous répondons que le doute est permis, et que Costé et Cousturier ont pu fournir un ensemble de pièces, reliées artificiellement entre elles, mais parues au cours d'une période plus longue que les années 1612-1614.

Deux autres tragédies sont des traductions de deux œuvres de Buchanan, données par un avocat au parlement de Normandie, Pierre Brinon de Beaumartin. On trouve d'abord *Baptiste ou la calomnie*, tragédie parue en 1613 et *Jephté ou le vœu*, imprimée l'année suivante chez le même libraire, Charles Osmont⁴. Les traductions de Brinon sont fidèles, mais le personnage d'Iphis, notamment, dans *Jephté*, jouit d'un courage viril face au sort que le vœu de son père lui a réservé. Nous verrons comment la traduction, ou peut-être dans ce cas particulier des œuvres de Brinon, l'adaptation, semble correspondre, si ce n'est à un besoin, du moins à une conjoncture théâtrale et politique et justifie qu'une œuvre reparaisse nouvellement remaniée près de cinquante ans après sa première édition.

En 1615, Pierre Troterel publie chez David du Petit-Val une *Tragédie de Sainte-Agnès*⁵. Hagiographique, la pièce célèbre la sainte. Mais elle nous montre aussi les premières étapes de son martyre, dont son entrée au « bordeau », entourée de maquerelles et de paillards. La scénographie de la pièce a ceci d'intéressant qu'Agnès une fois entrée dans le lieu de débauche où on lui « montrera comment [elle fut] faite⁶ », ce lieu s'ouvre pour révéler au public la jeune vierge priant, puis

¹ ANONYME, *Tragedie Mahometiste où l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet fils ayné du Roy des Othomans, nommé Amurat à l'endroit d'un sien amy et son fidelle serviteur, lequel Mahumet pour seul jouïr de l'Empire fit tuer son petit frere par ce fidelle amy, et comment il le livra en la puissance de sa mere pour en prendre vengeance, chose de grande cruauté*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612.

² ANONYME, *Axiane ou l'amour clandestin. Tragedie ou se remarque la ruze d'un Amant, qui achapte la mort de sa maistresse, au prix de la vie de son Rival. Autant admirable en ses effects, que ingenieuse en l'invention de ses vers*, Rouen, Louys Costé le Jeune, 1613

³ ANONYME [François AUFFRAY ?], *Tragédie de la chaste et vertueuse Susanne, où l'on voit l'innocence vaincre la malice des juges*, Rouen, Abraham Cousturier, 1614.

⁴ BRINON DE BEAUMARTIN, Pierre, *Baptiste ou La calomnie : tragédie traduite du latin de Buchanan*, Rouen, Jean Osmont, 1613 ; *Jephté ou le vœu, tragédie traduite du latin de Buchanan*, Rouen, Jean Osmont, 1614.

⁵ TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *Tragédie de Sainte Agnès*, Rouen, David du Petit-Val, 1615.

⁶ Acte IV, p.67, Les maquerelles.

la venue d'un ange accouru à son salut. Il se referme ensuite, quand le personnage de Martian entre pour violer la jeune-fille et se dévoile encore, enfin, pour révéler le violeur foudroyé. On observe donc un jeu du voilé-dévoilé, plusieurs années après les pièces de Chrestien des Croix, ce qui atteste que le dispositif semble toujours opérant.

La période se clôt par la parution de deux tragédies d'actualité traitant de la trahison puis de l'assassinat de Concini ordonné par Louis XIII, et le procès de sa veuve qui mène à sa condamnation à mort¹. Les deux pièces sont anonymes et paraissent chez trois imprimeurs différents, l'année même des faits d'actualité évoqués. La question de l'actualité, que nous n'aborderons que très rapidement² nous permettra de nous interroger sur la manière dont on traite en effet l'actualité en Normandie, et sur la question de la mise en scène de ces tragédies particulières qui évoquent un épisode des plus récents.

f. 1618 – 1640

L'interrogation esthétique quant à la composition des tragédies semble trouver son écho dans les œuvres de Pierre Mainfray, parues en 1618 et 1621 chez David du Petit-Val³. Mettant toutes deux en scène un personnage de roi tyran, au sens moderne du terme, Mainfray semble composer grâce à elles une réflexion sur la personne royale en tragédie, certes, mais sur le genre même de la tragédie. En outre, la scénographie induite par les œuvres, notamment celle parfaitement lisible de *La Rhodienne* permet de mettre en évidence la continuation d'une mise en scène compartimentée, comme on l'aura vue pour les œuvres de la période précédente, mais aussi comme on la voit par l'entremise du *Mémoire* de Mahelot. La comparaison en sera d'autant plus aisée que les deux textes suivants dont nous proposerons l'étude sont deux tragédies d'Alexandre Hardy, parues en 1625, toujours chez David du Petit-Val⁴ : *la Mort de Daïre* et *La Mort d'Alexandre*, si le *Mémoire* de Mahelot ne propose ni liste d'accessoire, ni croquis de décoration, ont cependant l'avantage presque certain d'avoir été jouées à Paris, et sans doute à Rouen, où elles sont donc publiées. Une comparaison est donc envisageable entre la scénographie induite dans les œuvres du Parisien, et celle des œuvres normandes de la même époque. Par ailleurs la parution des œuvres de Hardy, nous l'avons déjà évoqué et nous reviendrons très bientôt plus en détail sur ce point historique qui semble sonner le déclin de la tragédie dite irrégulière en province comme à Paris, semble être le point de basculement de cette esthétique *a priori* a-normée.

¹ ANONYME, *La Victoire du Phébus françois contre le Python de ce temps. Tragédie. Où l'on voit les desseings, pratiques, Tyrannies, Meurtres, Larcins, Mort et Ignominie dudit Python*, Rouen, Thomas Mallart, s.d. [1617] et ANONYME [« un bon François neveu de Rotomagus »], *La Magicienne estrangère, tragédie. En laquelle on voit les tyranniques comportemens, origine, entreprises, desseings, sortilleges, arrest, mort et supplice, tant du Marquis d'Ancre que de Leonor Galligay sa femme, avec l'avantureuse rencontre de leurs funestes ombres*, Rouen, David Geuffroy et Jacques Besongne, 1617.

² Il est en effet plus cohérent de renvoyer pour ce cas précis à la thèse de Charlotte Bouteille-Meister déjà citée.

³ MAINFRAY, Pierre, *Cyrus triomphant ou la Fureur d'Astiages Roy de Mede*, tragédie, Rouen, David du Petit-Val, 1618 ; MAINFRAY, Pierre, *La Rhodienne ou la Cruauté de Solyman, Tragédie. Où l'on voit naïvement decrites les infortunes amoureuses d'Eraste et de Perside*, Rouen, David du Petit-Val, 1621.

⁴ *La Mort de Daïre, La Mort d'Alexandre* in HARDY, Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien, Tome Quatriesme*, Rouen, David du Petit-Val, 1625.

Nous nous interrogerons ensuite sur l'édition tardive par rapport au reste de sa production de la tragédie de *la Vie et sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine*¹ de Troterel. Nous verrons que sa source est, encore une fois, une histoire tragique et que la scénographie induite par le texte est encore marquée par notre scénographie rouennaise. Enfin, le dernier ouvrage tragique endogène rouennais est une réécriture de la tragédie de *Rosemonde* parue en 1603². Dernière tragédie normande, elle reprend de nombreux éléments des œuvres des années précédentes et est par ailleurs anonyme et paraît chez un imprimeur peu habitué à la production théâtrale. La conjonction de toutes ces anomalies n'est que la marque de la fin de la composition particulière normande.

¹ TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *La Vie et sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine, écrite en vers et disposée en actes pour représenter sur le theatre*, Rouen, David du Petit-Val, 1632.

² ANONYME [Nicolas du Perche ?], *Rosimonde ou le Parricide puny*, Rouen, Louis Oursel, 1640

CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER

Le théâtre publié en Normandie à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle est donc le fruit d'une entreprise humaine, mais d'une entreprise malgré tout. Les pratiques éditoriales que nous avons esquissées laissent entendre que les nombreux imprimeurs-libraires, dont les rares faisant fonction d'éditeurs impriment, publient et vendent du théâtre pour satisfaire un public de lecteurs, disséminée par la ville mais majoritairement implanté aux alentours du Palais de Justice, donc, principalement pensons-nous, des hommes de loi. Certains de nos auteurs par ailleurs — Du Hamel, Brinon — sont eux-mêmes avocats ou conseillers au Parlement de Normandie. Il est facile de penser dès lors qu'entre auteurs, imprimeurs, comédiens sans doute, lecteurs et spectateurs se créent des liens de sociabilité que dénotent les quelques pièces liminaires et dédicaces qui illustrent nos tragédies.

Par ailleurs, si l'on publie ces œuvres, c'est qu'il y a manifestement une demande pour de tels ouvrages. Le spectateur se transforme donc en lecteur, et la demande n'est pas qu'érudite, le contenu de certains de nos ouvrages démentirait cette information. Le passage de la scène au livre participe à l'élaboration d'un répertoire normand. Les rééditions, parfois nombreuses, de certaines œuvres laissent par ailleurs entendre qu'il existe des pièces qui connaissent une faveur particulière — des troupes ? des imprimeurs ? en tout cas des spectateurs et lecteurs. D'autres, au contraire, sont manifestement boudées. On pourrait se pencher sur le contenu, le sujet, le traitement des œuvres bénéficiant de rééditions et de celles pour lesquelles on ne trouve qu'une référence pour tenter de dessiner les goûts du public normand de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Ce n'est toutefois pas notre propos. L'on peut cependant soulever que parmi ces ouvrages réédités, on trouve des pièces d'un grand dynamisme, scéniquement éloquentes dès la lecture pour le lecteur moderne, vivantes et, parfois, violentes.

Est-ce à dire pourtant que tout fut joué ? Le prochain chapitre mettra en évidence les caractéristiques plastiques et dynamiques des œuvres, et les allusions scénographiques qui les inscrivent dans un lieu théâtral. En nous penchant sur le répertoire tragique, il s'agira de relever la disparition progressive de la tragédie provinciale, en écartant les autres genres, pour démontrer que la tragédie, genre dont l'esthétique est la plus étudiée, la plus discutée, la plus débattue, subit la modification des goûts des lettrés, du public jusqu'à l'effacement progressif, à Paris comme en province, de la tragédie irrégulière. On nous reprochera peut-être de n'avoir pas étudié le corpus des autres genres parus en Normandie, afin d'en obtenir une vision d'ensemble ou les traits particuliers. Nous avons constaté que la tragédie est le seul genre où plusieurs appareils scénographiques cohabitent, et c'est pourquoi il nous a semblé plus cohérent de nous pencher sur ce seul genre. En effet, la pastorale par exemple ne connaît vraisemblablement qu'un seul décor cham-

pêtre, composé en général de fontaine, bois, grotte. La tragédie conjugue tous ces éléments avec d'autres et c'est cet assemblage que nous cherchons à définir et à interpréter.

Enfin, nous avons vu que les auteurs ne connaissent pas de sujet de prédilection et font feu de tout bois. L'antiquité, la mythologie, les sujets religieux — en soulevant cependant la rareté des pièces à sujet hagiographique —, sujets modernes d'histoire et d'invention, ouvrent sur le questionnement de la perspective historique des auteurs et, partant, sur la question de la mémoire collective et individuelle. La plupart des œuvres paraissent après la publication de l'édit de Nantes. Ces sujets, semble-t-il hétéroclites, choisis par nos auteurs ouvrent le questionnement de la manière de représenter dans un lieu précis, dans une scénographie composée d'accessoires précis, ou pour le moins, particuliers, des objets qui permettent d'échapper à l'écriture historiographique ou historique, de créer des parallèles, avec plusieurs niveaux de lecture. Dépouillés de leur tragédie séculière, récente, les auteurs fournissent à leur spectateur un « moment tragique » c'est-à-dire la possibilité, malgré l'ilotisme intellectuel et mémoriel imposé par le pouvoir central, d'une conscience qu'

une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique, d'une part, les traditions mythiques et héroïques, de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courte cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse de s'exercer¹

Les auteurs, la plupart d'entre eux en tout cas, tentent de permettre, encore et malgré tout, au-delà du divertissement, la réflexion et la mémoire.

C'est, pour la plupart de nos auteurs, croyons-nous — certains semblent ne formuler qu'un pur divertissement, et il est d'ailleurs notable que ce sont leurs œuvres qui ne sont pas réimprimées —, un moyen de prendre le relais des réflexions sur les bouleversements juridiques, institutionnels, politiques des années précédant nos œuvres.

Enfin, et paradoxalement, la question de cette réflexion grâce à une représentation exacerbée d'une violence sur scène se pose. Pourquoi la violence figure-t-elle ou est-elle absente ? Pourquoi la montre-t-on, dans les détails les plus éclatants, et pourquoi n'est-elle parfois que racontée, voire seulement évoquée ? Nous verrons qu'il ne s'agit pas d'une question d'époque et de polissage des mœurs. On montre aussi bien qu'on raconte en 1603 ou en 1621. On représente ou l'on commente la réalisation hors-scène de la même manière tout au long de la période d'étude. La violence et sa performance ne sont donc pas — ou en tout cas pas seulement — les critères de définition de notre tragédie normande. Et surtout il ne faut pas oublier que l'horreur sur scène n'est que représentation de l'horreur. Ce sont donc les lieux où se joue et/ou se raconte cette horreur qu'il convient d'étudier et d'élaborer maintenant.

¹ VERNANT, Jean-Pierre et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, t. I & II*, Maspero, 1972 ; rééd. La Découverte, 2001.

CHAPITRE 2.

ESTHÉTIQUE SCÉNOGRAPHIQUE OU DRAMATURGIE SCÉNIQUE

On peut dire de toutes les scènes nouvelles, qui entrent alors dans l'art plastique, qu'elles ont été jouées avant d'être peintes¹.

*Mon âme imaginant n'a point la patience,
De bien polir les vers et ranger la science :
La règle me déplaît, j'écris confusément,
Jamais un bon esprit ne fait rien qu'aisément ;
Autrefois quand mes vers ont animé la scène,
L'ordre où j'étais contraint m'a bien fait de la peine²*

La généricité qui pousse nos auteurs à intituler leurs œuvres tragédies interroge sur ce qu'ils entendent exactement par ce terme, à l'extrême fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle. La lecture des œuvres nous force à admettre que la plupart des auteurs qui publient leurs œuvres en Normandie ne semblent suivre aucune règle de composition, si ce n'est celle, régulièrement éprouvée selon nous, de l'applicabilité directe des œuvres à la scène. Toutefois, il nous semble nécessaire de rappeler les quelques écrits théoriques qui ont pu parvenir à la connaissance de nos auteurs mais qu'ils ont, presque tous, pris grand soin d'ignorer.

Les écrits théoriques ont cours en Normandie à l'époque où foisonne dans la capitale normande ce nouveau théâtre : on publie du Bellay³, La Taille¹, Grévin² et bien entendu Vau-

¹ MÂLE, Émile, « Le renouvellement de l'art par les *mystères* à la fin du Moyen Âge », in *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e série, vol.31 (février 1904), p.89-106 ; (mars 1904) p.215-230 ; (avril 1904) p.283-301 ; (mai 1904) p.379-394. Citation p.215.

² VIAU, Théophile de, « L'Élégie à une dame », in *Œuvres poétiques du sieur Théophile*, À Paris, chez Jacques Quesnel, à l'Enseigne des deux Colombes, près S. Benoist, 1621, p.5.

³ DU BELLAY, Joachim, *Œuvres poétiques de Joachim du Bellay, Gentilhomme Angevin et poète excellens de ce temps*, Rouen, G. L'Oyselet, 1592 ; *Œuvres françaises de Joachim du Bellay, Gentilhomme Angevin, revues et de nouveau augmentées de plusieurs poesies non encore auparavant imprimées*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1597 ; la même année, chez la veuve Mallard (ce qui interroge sur les affirmations de Lepreux sur la reprise de la boutique de Mallard par Reinsart dès 1594, à moins qu'il ne s'agisse ici d'une erreur du typographe, ce qui entraînerait par ailleurs une nouvelle date pour la mort de Mallard, l'ouvrage étant dédié à Henri III) : *Les œuvres françaises de Joachim du Bellay, gentilhomme angevin, et poète excellent de ce temps, Revues et de nouveau augmentées de plusieurs poesies non encore imprimées. AU ROY TRESCHRESTIEN HENRI III*, À Rouen, chez la veuve Mallard, devant le Palais, à l'Homme Armé, 1597.

quelin³, à l'exact commencement de notre période d'étude, entre 1592 et 1605. Outre les questions de poétique de la tragédie, Montchrestien s'intéresse à la nouvelle versification, comme l'attestent ses rencontres avec Malherbe⁴. Nos auteurs pourtant ne semblent pas se référer à ces *Poétiques*, ni s'y conformer. En outre comme le dernier de ces *Arts poétiques*, celui de Vauquelin, ne paraît qu'en 1605 et n'est qu'une imitation de celui d'Horace, on serait bien en mal, si nos auteurs qui écrivent après cette date signalaient une allégeance quelconque en se conformant aux préconisations esthétiques, d'affirmer qu'ils suivent La Taille, Horace ou Vauquelin, ou les trois, ou d'autres encore.

La seule interrogation esthétique que nous permet de nous poser le corpus est celle du choix de traduire des œuvres latines, c'est-à-dire l'option de Regnault traduisant l'*Octavia* du pseudo-Sénèque — qu'à l'époque on considère encore être Sénèque lui-même —, Laffemas traduisant Lucian ou Brinon adaptant Buchanan. La position de l'érudit écossais a ceci de clair que ses tragédies ont un but. Les traduire, ou pour mieux dire, les adapter revêt donc un souci particulier dans la production dramatique normande du commencement du XVII^e siècle.

L'unique esthétique que l'on retrouve régulièrement évoquée dans les pièces liminaires des œuvres, c'est le souci de « rensangler » le théâtre. Or il est difficile de définir ce que les auteurs entendent par cette expression, tant leur manière de répandre le sang diffère de l'un à l'autre. S'agit-il de l'ensangler pour de vrai, d'y répandre de l'hémoglobine comme le suggèrent les œuvres d'un Chrestien des Croix ou d'un Jean de Virey, ou bien d'exprimer métaphoriquement la proposition d'une solution funeste, comme chez Behourt ?

Mais ceci mis de côté, se pose aussi la question du système référentiel qui pousse nos auteurs à écrire manifestement pour une scénographie particulière. Où cette scénographie se trouve-t-elle ? Dans des lieux particuliers, des hôtels ? Bien plus probablement, elle est l'installation d'un échafaud dans des jeux de paume, lieux neutres, dédiés au divertissement, donc au théâtre. Leur nombre particulièrement élevé dans les premières années du siècle d'Henri IV nous interdit de conclure qu'il n'y a pas de divertissement, ni qu'aucune de ces structures n'est utilisée dans le but avoué d'y performer du théâtre.

La mise en place de la boîte théâtrale passe par la juxtaposition de différents éléments de décoration, l'on dirait aujourd'hui de scénographie, qui établissent selon nous des liens de corrélation entre ce qu'est le théâtre, ce qu'est l'histoire du théâtre en Normandie, ce qu'y est

¹ LA TAILLE, Jean de, *Saül le furieux, Tragedie prise de la Bible, Faite selon l'art & à la mode des vieux Auteurs Tragiques*, A Rouen, de l'imprimerie De Raphaël du Petit Val, Libraire & Imprimeur ordinaire du Roy. 1601.

² GRÉVIN, Jacques, *La liberte vangee ou Cesar poignardé*, A Rouen, de l'imprimerie, De Raphaël du Petit Val, Libraire & Imprimeur du Roy, devant la grand porte du Palais, à l'Ange Raphaël. 1606. Avec Privilege de sa Majesté.

³ VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean, *Les Diverses poesies du sieur de la Fresnaie Vauquelin. Dont le contenu se void en la page suivante*, À Caen, par Charles Macé Imprimeur du Roy, 1605, avec privilège de sa Majesté.

⁴ Voir supra, p.193-194.

la notion de la représentation, en posant sur scène différentes strates d'un univers en quatre dimensions, à la fois vertical et horizontal, jouant du proche comme du lointain, du temps, de l'espace, du mouvement des corps sur scène. Se dessinent alors deux éléments majeurs de cet échafaud théâtral du début du XVII^e siècle, et deux éléments moins signifiants selon nous. Les derniers sont le port, où accostent des bateaux et la forêt ou le lieu bucolique, où les héros se reposent et réfléchissent, parfois visités par des divinités. Les premiers sont la forteresse, la muraille, la falaise, à approcher, à attaquer, à faire tomber, et la tente, souvenir selon nous du tabernacle de la transfiguration, à la fois lieu qui montre et qui voile, qui crée une séparation entre le saint et le saint des saints, entre la scène à laquelle tout le monde n'accède pas et la coulisse à laquelle quelques-uns seulement parviennent, mais aussi dais royal, et par extension et par agrandissement de l'objet même, lieu public, semi-public, ou lieu privé : temple, tente de guerre, tente d'un patriarche d'Israël, salle de festin, chambre nuptiale ou lupanar, lieu de la transformation, donc. Jouant sur le voilé et le dévoilé, cet accessoire scénographique mérite la plus grande considération. En outre, il n'est pas exclusif de la Normandie, puisque le *Mémoire* de Mahelot établit qu'il est aussi présent à Paris, à l'Hôtel de Bourgogne.

La forteresse interroge en outre sur la question de la représentation, relativement fréquente, d'un assaut ou d'une prise de ville. En Normandie et à Rouen particulièrement, assiégée à de nombreuses reprises et victime de deux longs sièges lors des Guerres de religion et d'un dernier, plus court, quand Louis XIII et sa mère entrent en conflit, la représentation de l'assaut ou, plus rarement, de son attente et de toutes les désolations dont ils sont la cause — morts, destruction, et après lui rapines et pillages, abus de toutes sortes, viols, sur les populations désormais vaincues et soumises — résonnent comme une interrogation sur le devoir de mémoire désormais officiellement et normativement interdit après la signature de l'édit de Nantes.

Ces sièges représentés, ces personnages d'étrangers, ouvrent en effet une nouvelle perspective : si l'on assiège Rhodes, si l'assaillant est Solyman, ce n'est pas nous, Normands ou Français, victimes, témoins, bourreaux des dernières guerres, qui sommes sur scène, mais bien un barbare cruel, assoiffé de sang et de passion incontrôlée, qui agit. Le siège représenté alors use de la distance géographique et de caractère, mais dans la mémoire des Rouennais, c'est bien aux Guerres de religion qu'il fait référence, du moins dans les premières années du XVII^e siècle.

Regarder le théâtre, c'est goûter le divertissement. Mais regarder un assaut c'est se souvenir, et c'est aussi être dans la position de l'assaillant, puisque dans le public, face à l'échafaud, en observateur de cette muraille à prendre, on se trouve dans la position physique de l'assaillant. On se regarde être assiégé. On se souvient, malgré tout.

La situation change encore pendant le règne de Louis XIII. Sous la politique de Richelieu, les places fortes tombent. Voir une muraille c'est encore se souvenir, mais voir une muraille en

Normandie, c'est métaphoriquement continuer de résister. Parce que les murailles tombent dehors, elles restent sur le théâtre normand. La scénographie de l'assaut, c'est-à-dire l'une des constituantes les plus récurrentes de la dramaturgie rouennaise du premier XVII^e siècle, est, tout au long de notre période d'étude, intensément signifiante.

I. UNE ESTHÉTIQUE NORMANDE : ENSANGLANTER LA SCÈNE

Les nombreux écrits sur les théories du théâtre semblent nous autoriser à renvoyer le lecteur vers les ouvrages qui font le point sur les esthétiques de la composition tragique qui ont cours à partir de la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles en France et que les auteurs des tragédies normandes ont pu lire, ainsi que sur la définition à donner au terme « tragédie » à l'époque¹. Le terme « tragique » semble alors avoir l'acception de sanglant. On le retrouve intrinsèquement défini ainsi dans le titre même des nombreuses « histoires tragiques » qui paraissent à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle dans les traductions des *Novelle* de Bandello par Boaistuau puis Belleforest, et dans les œuvres sorties de l'imagination de ce dernier quand la source bandellienne se tarit.

Rien par ailleurs ne permet d'affirmer que les auteurs de tragédies normandes ont effectivement eu entre les mains les écrits poétiques qui paraissent en Normandie ou ailleurs et qui théorisent la composition dramatique. Surtout pas, d'ailleurs, la façon scrupuleuse dont la plupart d'entre eux ignorent les préceptes des théoriciens humanistes. Trêve de *suspense* : quelques ouvrages poétiques, nous l'avons dit, paraissent en Normandie. On compte trois éditions de *La Défense et Illustration de la langue française* de du Bellay, une édition, accompagnant son *César*, du *Bref discours pour l'intelligence de ce théâtre* de Grévin. Le *Saül* de La Taille, publié par Raphaël du Petit-Val en 1601 est joint à son *Art de la tragédie. L'Art poétique français*, de Vauquelin de La Fresnaye, rédigé vers 1574, paraît à Caen en 1605. Par ailleurs, le premier président du parlement de Normandie, Claude Groulard² était un disciple de Joseph Scaliger, avec qui il entretenait une relation épistolaire assidue, et l'on peut penser que le maître enseigna à son élève les préceptes de son père quant à la composition d'une œuvre néo-latine, ce qui relèverait, en outre, l'intérêt des hommes de loi pour le drame français. Mais la lecture de ces œuvres ne nous permet que de constater le relatif irrespect des auteurs tragiques normands pour les traités désireux de leur apprendre comment composer au mieux des textes de théâtre. S'ils en ont connaissance, ils ignorent dans leur grande majorité les quelques préceptes qui ont cours à l'époque où ils composent, ou s'en arran-

¹ CASTOR, Graham, *Pleiade Poetics: a study in sixteenth Century Thought and Terminology*, Cambridge, Cambridge U.P., 1964. Traduction française sous le titre : *La Poétique de la Pléiade. Étude sur la pensée et la terminologie du XVI^e siècle*, traduit de l'anglais par Yvonne Bellenger, Paris, Honoré Champion, 1998 ; LAWTON, H.W., *Handbook of French dramatic theory*, Manchester, Manchester U.P., 1941 ; LEBLANC, Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972 ; *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, édités par Francis GOYET, Paris, Livre de Poche classique, 1990 ; WEINBERG, B., *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston Ill. Northwestern U.P., 1950 ; CHARPENTIER, Françoise, « L'Art de la Tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », in *Études à la mémoire de Claude Longeon*, réunies par G. Pérouse, Genève, Droz, 1993 ; *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, textes réunis par Marie-Madeleine FRAGONARD, Orléans, Paradigme, 1998.

² « Claude Groulard [ou Groulart], II. du nom, Seigneur de la Court [...] premier Président au Parlement de Rouen par commission du 6 Avril 1585, et en titre le 13 Novembre de la même année. Il mourut le 1^{er} Décembre 1607, âgé de 56 ans, et fut inhumé aux Célestins de Rouen. [...] Il [...] avait été disciple de Joseph Scaliger, et traduisit quelques auteurs Grecs. » (DE LA CHENAYE-DESBOIS, *Dictionnaire de la noblesse* [...], seconde édition tome VII, À Paris, chez Antoine Boudet, libraire-imprimeur du Roi, rue saint Jacques, 1774, Avec Approbation, et Privilège du Roi, p.490).

gent, vraisemblablement pour la plus grande satisfaction des publics de l'époque et du chercheur d'aujourd'hui.

1. Une poétique de la tragédie normande ?

On serait tenté, à la lecture de notre corpus, d'affirmer qu'à de rares exceptions près, les auteurs qui écrivent ou traduisent des tragédies et les publient en Normandie à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles ne connaissent pas les écrits poétiques qui jalonnent toute la seconde moitié du XVI^e siècle français, ou n'en ont cure. Par un souci d'efficacité, nous y renvoyons le lecteur¹, pour nous pencher sur les points particuliers niés ou au contraire reconnus implicitement utiles par les auteurs et traducteurs normands, s'ils en ont jamais eu connaissance.

Quelques remarques sont à apporter ici : d'abord, en Normandie, on ne fait pas que composer, on traduit et on adapte aussi des œuvres originellement composées en latin, voire en grec. Il est donc nécessaire de se pencher aussi sur la question de la traduction des œuvres au sein des *Arts poétiques* et sur la manière dont les rares adaptateurs s'en arrangent. Ensuite, la question de l'unité d'action, qu'aucun de nos auteurs dramatiques ne souligne bien que tous s'en arrangent, n'est pas forcément héritée d'Horace. Elle peut revêtir un intérêt pragmatique pour les auteurs. Comme le rappelle Françoise Charpentier, les œuvres régulières naissent en l'absence de règles². Corneille lui-même, avec sans doute une certaine dose de mauvaise foi³, affirme à propos de *Mélite*, parue pour la première fois en 1633 mais jouée quatre ans plus tôt, dans son « Examen » de 1660, que les règles n'existent pas quand il commence à composer, ou plutôt qu'il n'en a jamais entendu parler,

¹ Les nombreux arts poétiques parues alors sont — nous espérons n'en oublier aucun — Charles ESTIENNE, *Epistre du translateur au lecteur en laquelle est declairée la manière que les anciens ont observée en leur Comedies*, en tête de l'édition *La Première comédie de Terence, intitulée l'Andrie, nouvellement traduite de Latin en François, en faveur des bons esprits, studieux des antiques recreations*, Paris, A. Roffet, 1542 ; Thomas SÉBILLET, *Art poétique François*, Paris, P. L'Angelier, 1548 ; Joachim DU BELLAY, *Deffence et illustration de la langue française*, Paris, A. L'Angelier, 1549 ; Jacques PELETIER DU MANS, *Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes, 1555 ; Jacques GRÉVIN, *Brief Discours pour l'intelligence de ce Theatre* figurant en tête de l'édition du *Theatre de Jacques Grevin de Clermont en Beauvaisis, A tresillustré et treshaulte Princesse Madame Claude de France, Duchesse de Lorraine*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1562 ; Jean DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, figurant en tête de l'édition de *Saul le furieux, Tragedie prise de la Bible, Faicte selon l'art et la mode des vieux Autheurs Tragiques. Plus une Remonstrance pour le Roy Charles IX, à tous ses subjects, à fin de les encliner à la paix avec Hymnes, Cartels, Epitaphes, Annagrammatismes, et autres Œuvres d'un mesme auteur*, Paris, F. Morel, 1572 ; Pierre LAUDUN D'AIGALIER, *L'Art poétique français*, Paris, 1598 ; VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *Art poétique français*, Caen, C. Macé, 1605, que l'on retrouve pour la plupart compilés par Francis Goyet : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Livre de poche classique, 1990. Les principales études qui les compilent ou les commentent sont les ouvrages de Castor, Weinberg, Lawton et Leblanc, précédemment cités.

² CHARPENTIER, Françoise, « L'Art de la Tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », [1993], in *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, textes réunis par Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998, p.47-57, p.47.

³ Mauvaise foi que corroborerait l'affirmation de Théophile, déjà citée en exergue de ce chapitre, qui dès 1621 écrit : « La règle me déplait, j'écris confusément / [...] Autrefois quand mes vers ont animé la scène, / L'ordre où j'étais contraint m'a bien fait de la peine » (VIAU, Théophile de, « L'Élégie à une dame », in *Œuvres poétiques du sieur Théophile*, op.cit., p.5).

ce qui, pour un ancien élève des jésuites, semble absolument improbable, pour ne pas dire invraisemblable :

Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût. Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençaient à se produire, et qui n'étaient pas plus réguliers que lui¹.

Il est donc nécessaire ici de se pencher sur le but avoué ou non de la renaissance de la tragédie en France (et en Europe), et sur la définition et la signification à lui apporter. De quelle manière les auteurs normands éprouvent-ils sur scène les points théoriques mis en balance par les poéticiens auxquels ils ont accès — si, encore une fois, ils y ont accès ou y trouvent un intérêt quelconque ?

Il nous a par ailleurs semblé nécessaire de nous intéresser au cas de l'édition normande du quatrième volume du *Théâtre* d'Alexandre Hardy, dont la parution rouennaise tient autant des imprimeurs « passe-volants » parisiens, que d'une modification de la conception et de la perception du théâtre à Paris, qui contamine bientôt Rouen et qui est le symptôme de la disparition progressive de l'irrégularité dans la composition dramatique.

Avant tout, rappelons rapidement les conditions de la renaissance de la tragédie, son but et sa définition. Après sa disparition au V^e siècle², elle renaît, en France, sous l'impulsion de traducteurs des œuvres grecques et latines qui nous ont été conservées. Le corpus tragique se résume alors aux œuvres redécouvertes d'Eschyle, mais surtout de Sophocle et Euripide, aux neuf ou dix pièces de Sénèque ou qui lui sont encore attribuées, ainsi qu'à *l'Architecture* de Vitruve qui semble attester, ainsi que les vestiges retrouvés, d'une réalité des lieux dans lesquels les œuvres ont pu être lues ou jouées. Enfin les écrits d'Aristote, mais avant lui, au détriment de la chronologie, d'Horace, jouent un rôle déterminant dans la redécouverte des hommes de la Renaissance française de l'ancienne manière de faire et d'écrire du théâtre.

Entre la première représentation d'une tragédie en France devant un public non restreint de collège³ et le premier texte normand suivant la fin des Guerres de religion⁴ en Normandie, signalant l'apprécié — et relatif voire fantasmé — retour à la paix, il s'écoule plus de quarante ans. Avant cela, la tragédie a été revue, traduite et performée pour et par le public des étudiants de col-

¹ CORNEILLE, Pierre, « Examen » de *Mélite*, in *Le Théâtre de P. Corneille, revu et corrigé par l'auteur*, tome I, Imprimé à Rouen ; et se vend à Paris, chez A. Courbé et G. de Luyne, 1660.

² Un *Oreste* de Dracontius serait en effet la dernière pièce latine, selon René MARTIN, *Approches de la littérature latine tardive*, Paris, Nathan, collection 128, 1994.

³ La *Cléopâtre captive* de Jodelle, jouée devant le roi Henri II et la cour à l'Hôtel de Reims en 1553.

⁴ On nous pardonnera ce raccourci. Il est difficile en effet, de classer la *Lucrece* de Nicolas Filleul selon les mêmes critères que le reste de la tragédie normande que nous étudions. En effet, nous le verrons d'ailleurs plus loin, elle se joue dans un lieu vraisemblablement différent des autres tragédies de notre corpus : le palais archiépiscopal à Gaillon, et non un jeu de paume rouennais. En outre, Filleul se réclame de l'humanisme et rime son allégeance à Ronsard et la *Pléiade*. Nous en reparlerons. Nous laissons aussi de côté ici, fort arbitrairement, la pièce de Bousy, *Méléagre*, jouée sans doute à Caen.

lège, notamment sous l'égide de Buchanan et Muret¹ au collège de Boncourt, où bénéficient de leur enseignement Jodelle, La Taille ou Grévin, entre autres. Issue de la relecture des antiques et d'Horace, et de leur réinterprétation, la tragédie est art de la répétition, de l'imitation d'illustres prédécesseurs, de la réécriture savante et même art — controversé — de la traduction. Et parce qu'elle est l'œuvre d'enseignants, puis de leurs élèves, elle procède d'une volonté édifiante et moralisante. Elle enseigne dans un premier temps le latin, puis la rhétorique, la morale et la dialectique et met en jeu le questionnement d'une nouvelle génération saisie par l'incertitude eschatologique du XVI^e siècle.

On doit considérer que la tragédie destinée à un public plus large et qui émerge dès 1552 poursuit le même but de réflexion, d'édification et d'enseignement moral. Sa date de survenue n'est en soit d'ailleurs pas à considérer avec innocence. La tragédie française paraît à l'exacte époque où les fondements de la chrétienté sont remis en question par les découvertes de la Renaissance. Elle fournira un terreau de réflexion politique, sociale, religieuse d'autant plus innovant qu'elle en offre une forme inédite pour le temps et *ad hoc* : le dialogue, la mise en action, la mise en réflexion, joints au plaisir de la représentation, parfois représentation de l'horreur.

Si nous reviendrons brièvement sur les significations de la représentation de la violence et de l'effet sanglant sur scène à l'époque des compositions de notre corpus, nous renvoyons le lecteur à la thèse de Fabien Cavaillé, qui reprend les avis des différentes poétiques pour et contre la représentation des violences exercées sur scène et les commente de manière fort éclairante². Son exposé sur les avis divergents concernant la violence et sa représentation ou son évocation dans la tragédie de la fin du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e siècle indique les différents axes — relecture et interprétation d'Horace et Aristote, empirisme de la représentation — élaborés par les théoriciens, français et italiens, de la tragédie de l'époque. Cependant, les plaidoyers pour l'effet sanglant proviennent en majorité de deux époques et ont deux origines différentes :

- les ouvrages de Giraldi Cinzio, qui élabore la nécessité de représenter la violence sur scène car elle est l'un des ingrédients qui remplit la condition de la création du plaisir du public. Rédigée en 1548 et 1564, sa *Lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* semble rester sans pareille en France et ne pas avoir traversé les Alpes ;
- les réflexions plus tardives et tout aussi empiriques des auteurs de tragi-comédies françaises à partir des années 1630 — soit bien après le commencement de notre période d'étude.

¹ Pour une vue précise de cette renaissance, nous renvoyons notamment à l'introduction de Marie-Madeleine Fragonard à *Par Ta colère nous sommes consumés*, *op.cit.*, p.5-14.

² CAVAILLÉ, Fabien, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions et concorde civile au début du XVII^e siècle*, Thèse d'Arts du spectacle sous la direction de Gilles Declercq, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2009, Première partie : « Ensanglanter la scène ? Une controverse sur la force pathétique de l'effet sanglant en Italie et en France (XVI^e-XVII^e siècles) », p.37-144.

Entre temps, les pièces liminaires du *Théâtre sacré* de Pierre de Nancel dont Cavaillé propose une brève étude, attestent non seulement d'une pratique du théâtre, d'une habitude de la violence en son sein, mais aussi de la connaissance des règles énoncées par les anté-réguliers, dans le cadre d'une représentation pourtant proche des jeux médiévaux urbains, créant une sorte de théâtre synchrétique. Dans « le Parc des Jeux¹ » de la ville de Doué-la-Fontaine, on représente les tragédies de l'auteur : *Dina*, *Josué* et *Débora*. Nancel inscrit dans chacune de ses œuvres une bataille, jouant notamment sur la scénographie du lieu prévu pour la représentation. Mais surtout, évoquant dans les paratextes de ses tragédies les tenants de sa composition, il écrit :

Nous représenterons toute la catastrophe,
Ores que les auteurs de la meilleure étoffe
Semblent le réprouver, comme ne jugeant pas
Qu'on doive ensanglanter l'échafaud de trépas².

Dans un cadre expressément défini pour la représentation de théâtre urbain médiéval, à l'intérieur même de la ville, on représente donc aux alentours de 1606 une trilogie de pièces à sujet vétéro-testamentaire, où l'on donne à voir et à entendre les moments les plus sanglants des passages choisis. Nancel ne théorise pas, mais rappelle que des auteurs ont choisi de définir des règles et de les suivre, ce qu'il s'abstient lui-même de faire. Évoquant sa culture de ces textes de poétique, il sert à son public une œuvre à entendre et à regarder.

La violence des œuvres dramatiques de la fin du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e siècle n'est donc pas exclusive à la Normandie que nous avons circonscrite, même si elle définit évidemment le corpus rouennais : elle traduit les choix esthétiques de nombreux auteurs de la période, à travers la France. Aussi la reprise de ce point élaboré par Fabien Cavaillé nous semble-t-elle superflue d'abord parce que cette réflexion a été menée, et bien menée, ensuite aussi parce que les remarques de Cavaillé sur la constitution des règles dès le XVI^e siècle s'étendent dans le cas de leur déni à une période trop postérieure à l'élaboration des premiers textes de notre corpus : les années 1630 et les protestations des auteurs de tragi-comédies françaises.

En tout état de cause, si les auteurs normands ignorent d'une quelconque façon les Arts poétiques contre la violence sur scène, ils n'en connaissent probablement pas non plus qui soient en sa faveur. Cependant la récurrence des violences exercées dans les tragédies normandes semble plaider pour une supériorité empirique et pratique des auteurs, de leurs lecteurs — nous n'avons bien sûr comme base de travail que les imprimés — mais aussi des comédiens, vraisemblablement, et donc des spectateurs.

¹ Voir REY-FLAUD, Henri, *Le Cercle magique*, Paris, Gallimard, NRF, 1973, p.143-149.

² « Récit pour l'entrée des jeux », in NANCEL, Pierre de, *Le Théâtre sacré [Dina ou le Ravissement, Josué ou le sac de Jéricho, Debora ou la Délivrance] au Roy*, à Paris, chez Claude Morel, 1607, n.p.

A. Une poétique normande de la composition ?

Sur la scène normande on tue, on viole, on martyrise, on « bourelle », on éventre. On assassine par le poison ou par le fer. On défenestre, on égorge, on se jette d'une muraille. Si les techniques utilisées sont vraisemblablement héritées des habitudes médiévales de la représentation des mystères, elles traduisent un souci empirique de plaire au public des représentations de tragédies qui souhaite, sans doute, voir souffrir, voir mourir, et de belle manière.

a. Ensanglanter la catastrophe : la proposition des paratextes (1582-1625)

L'évocation d'une éventuelle théorie de la composition est rarissime de la part des auteurs normands. Le premier d'entre eux, Filleul en 1566, reste taisant. En 1582, Pierre de Bousy offre à son dédicataire une tragédie encouragée de sa « jeunesse hardie / À qui Phébus inspire une sainte fureur » et qui

Ose faire tonner devant votre grandeur
Les horribles Tançons de cette Tragédie¹.

Plus loin, s'adressant au lecteur, il réitère :

Tandis que terrifiant ma furieuse voix
Sur le sanglant sujet de la tragique histoire,
D'un vers emburiné au temple de mémoire,
J'ai fait trembler d'horreur ce théâtre français².

Ses amis reprennent d'ailleurs dans leurs pièces liminaires la même expression. Daléchamps écrit :

Bousy qui de tançons dessous tes pieds fais bruire
Le Gaulois échafaud armé d'horribles cris³

Tandis que Falaise, dans deux sonnets, évoque la dignité pour le jeune auteur d'entreprendre « le tragique tançon pour mieux l'ensanglanter » et admet se métamorphoser « au bruit de [sa] chanson, / soit qu'elle entre en fureur, ou soit qu'elle s'apaise »

Les Muses (dès le bers) de la langue française,
Comme à leur plus chéri t'ont appris la façon
D'ensanglanter la Scène, et l'horrible Tançon,
Qu'or glace nos cœurs, or nous les met en braise⁴.

¹ BOUSY, Pierre de, sonnet dédicatoire « à Monseigneur d'Ysancourt etc. », *Méléagre, tragédie française*, Caen, Pierre Le Chandelier, 1582, f.3.

² « Sonet » au lecteur, idem, f.5.

³ [Jacques] Daléchamps, « Sonet » à P. de Bousy, ibid., f.6.

⁴ Josué Gondouin, dit Falaize, « Sonets » à P. de Bousy, ibid., f.7.

Jean de Virey affirme à la maréchale de Matignon, dédicataire de sa *Macchabée* (1596), que le martyre des sept frères et de Solomone leur mère est digne du passage du texte biblique à la tragédie, et

merveilleusement admirable et digne d'être vu, quoiqu'il soit de Muse plus guerrière que studieuse¹.

Il rappelle par ailleurs qu'il a suivi un enseignement « aux universités fameuses de ce Royaume [de France]² » et dès lors la distinction qu'il opère entre muse guerrière et muse studieuse n'est pas innocente : Virey a conscience de produire une tragédie sanglante. Il connaît sans doute suffisamment les habitudes des érudits, mais choisit pourtant de représenter *tragiquement* ce qu'il qualifie d'« histoire tragique des Machabées³ ».

Jean Hays, auteur de *Cammate*, tragédie en sept actes — indice certain du mépris des prétendues règles — parue en 1598, indique dans une adresse « au lecteur » :

Lecteur, je t'ai proposé ci-devant le sujet de la Tragédie tiré des Morales de Plutarque, voire je t'ai rapporté Plutarque même. Tu me diras que je m'éloigne de bien loin de l'âme de l'histoire, et que je la tourne, la vire, comme le Potier qui accommode la matière à l'esprit de son ouvrage : Cela est vrai, mais quoi ? *c'est la licence des Poètes*, et comme ceux qui se promènent par plaisir, ne suivent pas les chemins les plus droits : mais côtoient les replis du rivage, et se donnent à travers plaines et fleurs : ainsi est le naturel du Poète ne s'asservir au sujet, mais vagabonder comme une Abeille ménagère. *J'ai bien ensanglanté la Catastrophe*, plus que l'histoire ne portait : voire changé et remué ce qui était du plan de l'édifice, mais cela s'est fait en y laissant les maîtresses pierres, et les couleurs que j'y ai apporté, ne sont que lambrissures et enrichissements du bâtiment. Pour le moins diras-tu, que *le sujet n'est point fantastique, tiré d'un vieux roman pâture des enfants et des faibles esprits* : mais bien d'un Auteur grave, et de remarque que tu dois révéler, si tu te connais aux lettres par-dessus tous les Auteurs du monde. [...] loue le courage de l'Auteur, recelant en toi les défauts, après que tu te seras éprouvé capable de faire mieux⁴.

Hays insiste sur la liberté du poète à composer des œuvres selon son imagination plutôt que des règles. Il proteste par ailleurs du choix des sources dramatiques. S'il insiste sur la dignité de Plutarque, il stigmatise les auteurs qui tirent leurs inventions de romans « pâture pour les enfants et les faibles d'esprit⁵ ». En dressant ce point, Hays semble déjà nous informer sur la question des sources des tragédies, qui se jouent à son époque : on fait feu, semble-t-il, de tout bois, même si un

¹ Épître à Madame de Matignon, in *Diverses tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606, f.292, p.5 de la macchabée, épître. Cette édition est notre édition de référence pour l'étude de cette tragédie.

² Idem, f.291, p.4.

³ Idem.

⁴ Hays, Jean, « Au lecteur » de *Camma*, in *Les Premières pensées...*, p.55-57. Nous soulignons. Dans cette dernière phrase, comment ne pas voir la paraphrase d'Étienne Pasquier : « Peut-être adviendra-t-il qu'un babouin d'envieux / Rognonnera nos vers. Tais-toi sot ! Ou fais mieux ! » (*La Puce de Madame Des-Roches. Qui est un recueil de divers Poèmes Grecs, Latins et François, composez par plusieurs doctes personnages aux Grans Jours tenus à Poitiers l'an M.D.LXXIX.*, À Paris, pour Abel l'Angelier, au premier Pillier de la grand Salle du Palais, 1582, avec privilège du Roy.)

⁵ Nous verrons plus loin que Bosquet, auteur de paratextes au sein de la troisième édition des *Tragédies* de Montchrestien évoque aussi ces sources indignes d'être transposées au théâtre, qui affectent les âmes faibles ou trop jeunes.

auteur aussi peu scrupuleux du respect des règles dans la forme de sa pièce reconnaît que la source que constitue un roman ou une nouvelle est indigne du traitement dramatique tragique. La source antique doit être selon lui la plus favorisée. Ne prenant des règles que ce qui le satisfait, Hays se veut critique des habitudes dramatiques de son temps, et par ce biais nous informe sans doute des sujets des tragédies représentées alors à Rouen : s'il adapte Plutarque, d'autres, dont les œuvres sont vraisemblablement perdues, n'hésitent pas, déjà, à s'attaquer à des sujets de facture plus modernes¹ pour mieux, sans doute, ensanglanter la catastrophe.

Jean Behourt quant à lui affirme à propos de son *Esaii* paru en 1599 et joué au mois d'août 1598 :

Le sujet de cette Tragédie, que j'appelle ainsi, *encore qu'elle ne soit sanglante*, est discouru selon l'humeur du Principal personnage que l'Écriture sainte nous témoigne avoir été un homme expert à la Chasse²

Encore une fois, la restriction apportée par Behourt indique que le caractère sanglant de la tragédie est une condition semble-t-il inhérente au genre en Normandie, ou pour le moins à la connaissance de l'auteur. Enseignant de collège, même s'il n'est pas jésuite, Behourt doit connaître peu ou prou les écrits des premiers théoriciens français et italiens qui glosent Horace. Pourtant il n'en dit rien et semble cantonner le registre tragique à l'action d'y verser le sang.

Montreux dans l'argument de sa *Sophonisbe* fait mourir la nourrice de son héroïne pour ensanglanter sa catastrophe³. Champ-Repus fait de même en 1603 pour *Ulysse* :

À l'entrée du château d'Ithaque s'émeut quelque différend entre lui [Telegon] et les gardes. Ulysse, sortant au bruit, fut tué de son fils qui ensanglante la catastrophe de cette tragédie⁴.

Dans la dédicace de sa *Rosemonde*, qu'il indique « habillée à la moderne⁵ », Nicolas Chrestien des Croix utilise la même expression :

Aussi ce me sera donner sujet de rensanglanter par mes vers les Théâtres que j'animai près de votre Saucerye d'Argentan⁶.

¹ Est-il possible que Hays, pour une raison inconnue, accuse ici Jean Behourt, par ailleurs chargé de l'enseignement de la plus illustre jeunesse rouennaise, responsable d'une tragi-comédie de *Polyxène* parue la même année que Cammate, et dont le sujet est tiré de Bandello, ou plutôt de sa traduction par Boaistuau (« histoire 6 des *Histoires tragiques extraictes de Bandello* » précise Behourt) ? (BEHOURT, Jean, *La Polyxène, tragicomoedie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants, le dimanche 7 de septembre 1597*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1598).

² BEHOURT, Jean, *Esaii ou le chasseur, en forme de Tragedie, Nouvellement representee au College des Bons Enfants de Rouen.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 [1598]. Nous soulignons.

³ « Sa nourrice ensanglante la catastrophe de son sang ». MONTREUX, *La Sophonisbe, tragédie*, texte établi avec notes, introduction et glossaire par Donald Stone Jr., Genève, Droz, 1976, « Argument ou sujet de la Tragédie », p.35. Cette édition est notre édition de référence pour cette œuvre.

⁴ CHAMP-REPUS, Jacques de, *Œuvres poétiques*, [1603], Genève, Slatkine reprints, 1969, « argument » d'*Ulysse*, np, f.46.

⁵ Nicolas CHRESTIEN, sieur DES CROIX, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Reinsart, 1603, Épître à Monsieur de la Saucerye etc., p.4

⁶ Idem, p.5.

Chrestien reconnaît dans sa composition une certaine modernité. Il est vrai, nous le verrons, qu'il triche éhontément pour le sujet de cette tragédie. Alors qu'on le pense tiré de *l'Histoire des Lombards* par Paul Diacre, il semble que cette source n'ait été que l'inspiration de la réelle source du dramaturge, une histoire tragique de Belleforest. Cet habillement « à la moderne » fait référence sans doute à ce choix d'intrigue tirée d'une nouvelle récente, mais aussi au traitement du sujet. Sur scène se succèdent un adultère à peine voilé, un régicide, et deux morts par empoisonnement, dont celle de Rosemonde contrainte par son nouvel époux à boire à la même coupe que lui le vin qu'elle a empoisonné. On verse donc du sang dans cette tragédie, mais on s'y contorsionne aussi dans les douleurs d'un poison qui se répand. Pour Chrestien, l'habillement d'une tragédie « à la moderne » semble donc consister à ensanglanter les théâtres et y produire des effets marquants. L'information complémentaire concernant son « animation » des théâtres près d'Argentan atteste par ailleurs de la tenue de représentations de ses pièces. Chrestien y a donc, manifestement, trouvé un public ravi d'assister à des actions sanglantes.

S'il n'utilise pas exactement l'expression « ensanglanter » la catastrophe, Du Hamel avec son *Acoubar* (1603) la rend « cruelle », ce qui étymologiquement y équivaut¹. Il avoue par ailleurs une liberté de ton et de traitement par rapport à la source à laquelle il puise le sujet de sa tragédie :

[Fortunie] trahissant sa loyauté par cette feinte, envoya le Sauvage [Pistion] en la paisible possession de ses amours qui rendent par cette mort [celle d'Acoubar] *la cruelle Catastrophe de cette Tragédie*, dont le sujet est traité avec une représentation plus naturelle, un discours plus poli, et une suite plus ample par le Sieur du Périer en ses amours de Pistion et de Fortunie.²

Sans prétendre ensanglanter la scène, François Berthrand, auteur de la tragédie de *Priam* (1605) offre une forme hybride tenant à la fois de la tragédie et du mystère³. Si elle se termine vraisemblablement par la mise à mort du roi troyen déchu par le fils d'Achille, elle propose un mélange des genres dramatiques et une juxtaposition des décors dont l'objet est précisé dans la dédicace à Madame de la Loue : il s'agit de contenter le spectateur

Madame, ayant appris par votre propre bouche que vous preniez un extrême contentement à la lecture des tragédies pour y voir les déplaisirs d'autrui, et y prendre les moyens de constamment supporter les nôtres, je n'ai voulu manquer à ce que mon devoir demandait⁴.

¹ « *Cruor* » signifie en latin « la sang qui coule » mais aussi le meurtre, le carnage (chez Ovide et Horace, selon le Gaffiot).

² DU HAMEL, Jacques, *Acoubar ou la loyauté trahie*, [1603], Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611, argument, p.13. L'édition de 1611 est notre édition de référence pour l'étude de cette tragédie.

³ Tiphaine Karsenti, qui a étudié la pièce dans l'optique du détour troyen, la qualifie de « mystère tragique ». (KARSENTI, Tiphaine, *Le Détour troyen. Formes et fonctions de la matière troyenne dans le théâtre français des guerres de religion à la fin du règne de Louis XIV*, thèse d'Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, Université Paris X Nanterre, 2006, p.283. La thèse est parue chez Champion en 2012).

⁴ BERTHRAND, François, *La Tragédie de Priam Roy de Troye*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611, p.3. Cette édition est notre édition de référence, malgré une édition plus précoce en 1605.

Si l'auteur ne parle ici que de l'activité de lecture et non de la position du spectateur — les frères Parfaict et Lérís soutiennent qu'une représentation de la pièce a pourtant eu lieu en 1600¹ — son souci est bien de générer le contentement du lecteur. Donc par extension sans doute, par le mélange des registres et des genres, le spectateur. Et ce contentement se crée par cette mixité de la pièce mais aussi par sa catastrophe qui représente sans l'écrire la mort du roi troyen assassiné par Pyrrhus :

Va, misérable roi, raconter à mon père
Là-bas dans les Enfers où ne luit la lumière
Du soleil rayonnant, les torts que je t'ai faits
[...]
Et comme tu es mort avecques tes enfants
En laissant les Grégeois des Troyens triomphants².

Si l'expression « ensanglanter la catastrophe » est récurrente, elle ne signifie pourtant pas que les auteurs ont pour but de verser le sang sur scène. Dans les faits pourtant c'est souvent le cas. La première tragédie de Virey expose aux yeux du spectateur huit scènes successives de torture et de mise à mort sur des victimes extatiques aspirant au martyre, la nourrice de Sophonisbe se perce le cœur d'un poignard, Pistion abat Acoubar... On peut aussi supposer que les dramaturges se sont — certains peut-être en tout cas — penchés sur les éditions des tragédies de Garnier, nombreuses, nous l'avons dit, à Rouen pendant notre période d'étude. En effet, Garnier lui-même informe ses lecteurs que dans *Porcie*, la nourrice du personnage éponyme se suicide afin « d'ensanglanter la catastrophe » :

Voilà l'abrégé de l'histoire où j'ai fondé le projet de cette Tragédie, que vous verrez, Lecteur, au XLVII livre de Dion, au quatrième et cinquième d'Appien en sa guerre Civile, et en Plutarque aux vies de Cicéron, de Brute, et d'Antoine. Au reste je lui ai cousu une pièce de fiction de la mort de la Nourrice, pour l'envelopper davantage en choses funèbres et lamentables, et en ensanglanter la catastrophe³.

S'ils se réclament de Garnier, sans le revendiquer cependant, les auteurs commettent un synchronisme confondant. Notons cependant qu'au fur et à mesure de l'avancée dans le siècle, les intentions des auteurs entendant ensanglanter l'échafaud disparaissent des ouvrages. Le cas le plus intéressant dans l'exposition du refus des règles ou des usages est sans doute celui de Troterel, qui en 1615 produit une *Tragédie de Sainte-Agnès*. Dans cette œuvre, la sainte est certes promenée nue sur scène, mais la mort de Martian est masquée à la vue du spectateur et le martyre d'Agnès a lieu

¹ LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763 et Parfaict, Claude et François, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767.

² Pryam, *op.cit.*, acte V, p.47.

³ Garnier, Robert, « Argument » de *Porcie*, in *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roy, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine. Au roy de France et de Polongne.*, À Paris, par Mamert Patisson Imprimeur du Roy, chez Robert Estienne, 1585, np f.32.

hors scène¹. Mais l'intention de Troterel réside dans un autre point. Il affirme en effet ne pas avoir perdu de temps à écrire des chœurs :

Non que je ne l'eusse bien pu, mais d'autant que ce m'eût été un travail inutile, ayant vu représenter plus de mille Tragédies en divers lieux, auxquelles je n'ai jamais vu déclamer ces chœurs².

Troterel entérine ici une constatation : le chœur normand disparaît progressivement. Si l'affirmation selon laquelle Troterel-spectateur aurait vu plus de mille tragédies est à mettre en doute, on peut affirmer qu'il est cependant spectateur et que ce n'est en effet peut-être pas une incapacité de créer un chœur qui lui fait supprimer cette possibilité, mais bien le constat que ce n'est plus la mode. Avant lui, à Rouen, Champ-Repus, Virey, Bellone, les auteurs anonymes du *More cruel*, d'*Axiane* et des pièces à sujet vétéro-testamentaire n'ont pas composé de chœur dans leurs tragédies. La plupart, encore, de ces dernières œuvres citées et publiées chez Abraham Cous-turier ne comportent que quatre actes.

Les œuvres qui se succèdent entre 1615 et 1625 ont la particularité de n'émettre aucun avis d'ordre esthétique et de ne suivre aucune règle empirique de la représentation. La *Victoire du Phé-bus français* et la *Magicienne étrangère* traitent d'un sujet d'actualité brûlant, c'est le point principal de ce refus de suivre des règles qui tendent à imposer comme modèle et sujet les œuvres antiques. De même, l'intrigue de *La Rhodienne* est tirée du *Printemps d'Yver*, tandis que *Cyrus* tient son sujet d'une histoire antique et propose des chœurs : nous verrons que Pierre Mainfray semble établir qu'il n'y a pas de choix à apporter à la composition d'une tragédie, que le talent doit être le seul déterminant de l'esthétique d'un auteur³.

Dans cette affirmation latente de ne pas suivre des règles de composition — liberté dans le choix du sujet, nombre d'actes illimité, présence ou absence de chœur et représentation de la violence sur scène — les auteurs normands revendiquent une liberté de ton et de composition dans le but avoué de créer, chez le spectateur, le plaisir d'assister au spectacle dans son intégralité : l'action qui se déroule et les vers qui se déclament.

- b. Le silence et l'horreur : l'action violente représentée sans proposition poétique (1596-1625). Petit catalogue des cruautés.

Bien plus que dans les tragédies publiées avant les leurs, les auteurs normands trouvent leur justification dans une expérience du théâtre héritée de longtemps, celle de la représentation urbaine médiévale, comme le mystère ou la moralité. Nous évoquons au commencement de cette

¹ Alors que la mort d'Albouin, mari de Rosemonde dans la pièce éponyme de Nicolas Chrestien des Croix est vraisemblablement réalisée sur scène. Si cette réalisation peut résoudre une question pratique (l'apparition d'un Ange), nous tenterons d'exposer plus loin dans cette étude la probabilité de la mise aux yeux des spectateurs d'un crime dans un lieu désanctifié et devenu public par l'exécution d'un premier forfait en son sein. Voir infra, p.000.

² TROTREL, Pierre, *Tragédie de Sainte Agnès*. Par le sieur d'Aves, Rouen, David du Petit-Val, 1615, Argument de la présente tragédie, p.5.

³ Voir infra, p.000.

étude les habitudes et les expériences théâtrales des spectateurs normands. L'adaptation des sujets à une nouvelle époque, celle de l'après-guerres de religion, n'interdit pas, malgré les nouvelles volontés esthétisantes du XVI^e siècle, de voir perdurer des modalités de représentations médiévales, jusque dans l'exacerbation de la violence, ou en tout cas dans sa performance sans vergogne. Outre les modalités techniques de la représentation, sur lesquelles nous reviendrons bientôt, qui laissent entendre que la scénographie induite est celle d'une juxtaposition des lieux de jeu sur un même échafaud, les auteurs normands, puisant à toutes les sources, persistent dans leur grande majorité à vouloir ensanglanter la scène. Les œuvres préliminaires donnent des indices de la volonté irrégulière des dramaturges, leurs œuvres elles-mêmes contiennent suffisamment d'informations sur l'horreur et la violence qui y sont déployées. Après les quelques assassinats et suicides sans prétention des premières œuvres du siècle — à l'exception, bien entendu, des huit scènes successives de torture et de mise à mort sur des victimes extatiques dans *La Machabée* de Virey — les Normands offrent à la fin de la première décennie du XVII^e siècle des raffinements de plus en plus recherchés dans l'exécution de la violence, sans toutefois ressentir le besoin de s'en justifier.

La particularité des pièces du groupe de Rouen, notamment, toutes ou presque anonymes et non datées, est que l'anonymat semble permettre non seulement de se détacher des préoccupations esthétisantes qui semblent gêner les premiers auteurs du siècle, mais surtout de recourir à des modalités d'exercice de la violence directement héritées du drame urbain médiéval. Cette inspiration est attestée dans le sujet même des œuvres : la *Naissance ou création du monde*, *Samson le Fort*, *Nabuchodonosor*, *Susanne*, *la Belle Hester* reprennent dans ce même ordre des épisodes du *Mystère du Viel Testament*, en les adaptant aux nouveautés du genre appelé tragédie : elles réutilisent, jusque dans l'orthographe de leurs titres — en étant bien entendu que l'orthographe du commencement du XVII^e siècle n'est pas uniformisée — des morceaux de cette compilation.

La *Naissance et création du monde* débute dans le jardin d'Eden mais synthétise dans un prologue les premiers épisodes réunis dans le *Mystère* : la création du ciel et de la terre, la création des anges et le trébuchement de Lucifer, la création de la mer, poissons, bêtes et oiseaux, la création d'Adam et Ève. Leur vie au jardin d'Eden est ensuite représentée, ainsi que la naissance de leurs fils, avec le meurtre d'Abel, jusqu'à la mort de Caïn. *Samson le Fort* adapte en quatre actes l'histoire de ce Juge, et le titre même évoque celui du même épisode contenu au *Mystère du Viel testament* où il s'intitule « De Samson Fortin¹ ». Suit, plus loin, l'histoire de Susanne, qu'une tragédie du groupe reprend en 1614. Enfin l'histoire d'Hester, avec un « h », est adaptée dans la tragédie de *La belle Hester*, avec la même orthographe. Le fait n'est peut-être qu'une simple coïncidence, mais le personnage d'Esther utilisé dans les autres œuvres de l'époque qui présentent le même épisode biblique — *Aman* de Rivaudeau en 1566, *Esther* de Pierre Matthieu en 1586 et

¹ Nous soulevons le point, mais rappelons toutefois que l'expression « Samson le fort » ou « Samson fortin », consacrant les exploits du héros biblique, a été introduite en France dès le XV^e siècle, TRÉNEL, *L'Ancien testament et la langue française du moyen-âge (VIII^e-XV^e siècle). Étude sur le rôle de l'élément biblique dans l'histoire de la langue des origines à la fin du XV^e siècle*, Genève, Slatkine reprints [Paris, Cerf, 1904], p.486.

1588, *Aman ou l'ambition* de Montchrestien en 1601 et 1604¹ — est bien nommé dans toutes les éditions « Esther » ou, à la rigueur, « Ester ».

Mais plus que les titres, les traitements des sujets informent sur des pratiques de composition et scénographiques héritées de la juxtaposition des échafauds des mystères. Les œuvres vétéro-testamentaires du groupe de Rouen impliquent la représentation sur scène, pour la *Naissance et création du monde* du Jardin d'Eden, vraisemblablement dans un décor purement pastoral, puis, après la chute, d'une scène pastorale déparée, dégradée, pour intégrer la notion de perte inéluctable de ce monde idyllique : muée en une maison champêtre et des lieux que la main de l'homme a modifiés, destinés à la garde des troupeaux et représentant des paysages plus hostiles, où se tapissent les animaux sauvages, où l'on doit se protéger, où l'on se cache aussi. C'est là que Caïn, muni d'une « lourde et massive mâchoire² », tue son frère, au quatrième et dernier acte de la pièce³. *Samson le fort* raconte pendant trois actes les exploits du personnage, mais le quatrième et dernier acte représente sur scène l'effondrement du temple dans lequel périssent les Philistins et le héros lui-même. La pendaison d'Aman dans la *Belle Hester* doit avoir lieu sur scène, où, pour le moins, le corps au gibet apparaît-il en arrière-scène à la toute fin de la tragédie : le couple royal célèbre devant ce spectacle tragique la survie du peuple juif.

Les autres œuvres normandes conservent souvent ce même principe d'actions parallèles. *La Macchabée* de Jean de Virey débute dans la maison — la tente ? — des Macchabées, où ils attendent leur sort. Suit une scène où Antiochus, dans son palais, ordonne qu'ils soient conduits à lui. Le premier acte de *La Victoire des Machabées* du même auteur propose aussi des actions et des lieux simultanés : dans un premier temps, on voit les Machabées se préparer à la guerre, puis sans distinction de scène le gouverneur Appelle entouré de ses gendarmes prend la décision de les attaquer et de se diriger, donc, vers le lieu où se trouvent Mathathias et ses fils. Son entrée dans la première aire de jeu est ainsi sanctionnée :

Or sus, sus mes enfants, qu'on prenne bon courage,
Voici le Gouverneur qui arrive au village⁴

Nous reviendrons bientôt sur la juxtaposition des aires de jeux, mais il est éloquent que les sujets vétéro-testamentaires ici traités ressemblent tant, à la lecture, aux conditions scéniques du mystère.

¹ RIVAUDEAU, André de, *Les œuvres d'André de Rivaudeau gentilhomme du Bas Poitou*, à Poitiers, par Nicolas Logeroy, 1566 ; Matthieu, Pierre, *Esther*, à Lyon, J. Stratius, 1585 puis *Vasthi, Première tragédie* et *Aman, Seconde tragédie*, à Lyon, Chez B. Rigault, 1589 ; MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Aman*, in *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, Rouen, Jean Petit, 1601, puis Osmont, 1604.

² VILLE-TOUSTAIN, *Tragedie de la Naissance ou création du monde, où se void de belles descriptions des Animaux, Oiseaux, Poissons, Fleurs et autres choses rares, qui virent le jour à la naissance de l'univers*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

³ Idem, acte III, n.p. Notons que l'accessoire servira encore à Samson dans la tragédie de *Samson le fort*.

⁴ VIREY, Jean de, *Tragedie de la divine et heureuse victoire des Macabees, sur le Roy Anthiocus. Avecque la Repurgation du Temple de Hierusalem*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611, p.15.

Par ailleurs, la réalisation sur scène des crimes et des tortures tend à prouver aussi que les auteurs, afin d'ensanglanter la tragédie, n'hésitent pas à produire un épanchement de sang et de violence dans la représentation, que les ouvrages poétiques du XVI^e siècle réproouvent pourtant, à l'instar de Jean de La Taille :

aussi se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, et autres morts, et *non par feinte ou autrement*, car chacun verra bien toujours que c'est, et que *ce n'est toujours que feintise*, ainsi que fit quelqu'un, qui avec trop peu de révérence, *et non selon l'art*, fit par feinte crucifier en plein théâtre ce grand Sauveur de nous tous¹.

Cette réprobation tient manifestement à la difficulté de réalisation de l'artifice, et tend à limiter la production de têtes et de membres coupées, mais les auteurs normands ne semblent pas affectés par ce blâme à l'encontre de leurs pratiques habituelles. D'ailleurs, si en Normandie on tue et on violente, on n'éparpille que fort peu par petits bouts façon puzzle. Question pratique sans doute, plutôt que lecture de La Taille : on ne trouve qu'une tête coupée, quelques entrailles et langues arrachées, un nez mutilé, et aucun œil crevé. En Normandie, on saigne, mais on meurt entier.

Aussi Virey, toujours, fait-il exécuter sur scène les huit supplices et mises à mort des Machabées, « peines très amères² », dressées avant même qu'on propose une dernière fois la conversion de la famille entière. Grâce à ces dispositifs, on fouette, on écorche, et on produit le corps de l'écorché, on roue, on brûle vif, on coupe la langue, on frappe, on ouvre l'estomac, exposant les viscères, on étrangle, on écartèle, on écrase, on pend la tête en bas, on poignarde, on étouffe « de senteurs fort puantes³ », on dénude pour mieux lacérer les corps, tout ceci en une vingtaine de pages.

La mort par empoisonnement produit aussi ses effets. Ainsi, dans *Cammate*, dans un premier temps Sinnoris frappe de son épieu Sinnate sur scène à l'acte II, avant de cacher son corps dans des buissons, où la dépouille demeure jusqu'au commencement de l'acte III. Plus tard, Cammate empoisonne l'assassin et boit à la même coupe. On assiste à l'agonie de Sinnate pendant quatre-vingt-treize vers, et il faut cent-neuf vers supplémentaires à Cammate pour enfin trépasser ! Il en aura fallu quatre seulement à Montchrestien, qui ne se complait pas dans la représentation de l'agonie, pour régler le cas de Sophonisbe⁴.

¹ Jean de La Taille, « De l'Art de la Tragedie », in *Saül le Furieux, Tragédie prise de la Bible, faite selon l'art et à la mode des vieux Auteurs Tragiques*. À Paris, par Federic Morel, 1572, p. 3-4. Nous soulignons.

² Virey, Jean de, *La Machabee tragedie, du martyre des sept freres, et de Solomone leur mere*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611, p.38, Le Roy.

³ Idem, p.58.

⁴ Sophonisbe : « Sophonisbe, bon cœur, bois vite, avale, avale » (v.2186) ; Hiempsal : « Hà bons Dieux elle expire ! » (v.2190), *Sophonisbe* (1596), in Fries, Ludwig, *Montchrestien's « Sophonisbe », Paralleldruck der drei davon erschienenen Bearbeitungen*, Marburg, N.G.Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Ausgaben und Abhandlungen aus dem gebiete der romanischen Philologie veröffentlicht von E. Stengel, LXXXV, 1889, version A, acte V, v.2186-2190, p.156.

Chez Heudon, dans son *Saint-Clouaud* (1599) si l'un des enfants meurt hors scène, son frère accourt pour demander la protection d'un oncle, mais est repoussé pour finalement être transpercé sur la scène. La même année, dans la tragédie de *Pyrrhe*, du même auteur, le fils d'Achille est attaqué hors scène à l'intérieur du temple, mais on produit son corps sur scène à Hermione, qui ordonne qu'on tranche la tête du cadavre :

Doulon, tire d'ici cette charogne morte,
Mais tranche lui premier la tête et puis la porte
À celle qui nous a dans son ventre produit
Un si pernicieux et détestable fruit¹.

Comme l'ordonne Hermione, on apporte sur un plateau la tête de Pyrrhe, tranchée sur scène, à Didaima sa mère, à l'acte V.

La Victoire des Macabées de Virey (1600) donne lieu à une profusion de didascalies accentuant les actes guerriers des Juifs rebelles à Anthiocus et des soldats du roi : « il le tue », « ils tuent Capitaines et soldats² », « ils assaillent une troupe de Juifs en leur caverne », « ils mettent le feu dedans, et s'en sauvent bien peu, qui se retirent vers Mathias³ », « ils mettent par terre idoles et autels⁴ », « ils donnent la bataille, Machabée la gagne, Appollonius est tué⁵ ». On peut protester, au sujet de ces didascalies, que leur teneur particulièrement descriptive tendrait à prouver que la pièce n'a pas été jouée. Nous pensons, bien évidemment, le contraire. Leur profusion dans les scènes violentes, batailles, meurtres, renversement d'autels, indique bien entendu que les actions ont été réalisées, et constituent sans doute des intentions autoriales de Virey à destination des comédiens confrontés à un texte dont les enchaînements sont parfois obscurs. La rapidité des didascalies, par rapport à l'action à mener, sans narration de la manière dont on parvient au résultat final, tend à prouver que l'action proposée à l'art des comédiens est plus étendue, ainsi que l'autorise à penser la teneur de l'intention. Surtout, elles éclairent sur les liens entre l'auteur et les comédiens. Virey leur indique ce qui doit se passer et l'issue des combats, mais laisse à leur talent et à leur expérience le soin de régler les affrontements dans les meilleures conditions de réalisation scénique.

Dans *Rosemonde* (1603), on ouvre la chambre où repose Comonde pour que les comploteurs aient accès à son lit et le poignent alors qu'il dort (acte IV). Plus tard, Rosemonde empoisonne son second époux, qui s'en aperçoit et la contraint à boire le vin qu'elle lui a proposé. Tous deux meurent sur scène en quarante-huit vers⁶.

Dans l'assaut contre la forteresse de son père qu'il souhaite retrouver — on ne s'interrogera pas sur les modalités de ces retrouvailles peu fines en psychologie de la part de

¹ Heudon, Jean, *Pyrrhe tragédie*, Rouen, [1599] David du Petit-Val, 1620, p.59. Cette édition sera notre édition de référence.

² Virey, Jean de, *Victoire des Macabees*, *op.cit.*, p.17. Ici « ils » représente les Juifs.

³ Idem, p.20. « Ils » sont les soldats d'Anthiocus.

⁴ Ibid., p.21. « Ils » sont les Juifs.

⁵ Ibid., p.29.

⁶ Chrestien des Croix, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603, acte V, p.117.

l'auteur Jacques de Champ-Repus lorsqu'il compose sa tragédie d'*Ulysse* en 1603 — Telegon, fils qu'Ulysse a eu de Circé, frappe mortellement Ulysse. On voit donc une scène nocturne d'assaut, qui se clôt par un accident funeste, Ulysse s'étant chargé, malgré les oracles, de la défense d'Ithaque.

On assiste avec *Acoubar* (1603) à une bataille des plus violentes. Les troupes du roi accostent au Canada face à une falaise et attaquent le camp du roi Castio. Les deux parties s'affrontent et Acoubar se réjouit des corps étendus hors scène — on peut supposer que quelques uns demeurent là jusqu'à l'entracte — dont se repaîtront les corbeaux¹. Le tournoi dans lequel s'illustre Pission, déguisé en sauvage, n'est pas représenté, mais sur l'ordre de Fortunie, Acoubar le poursuit et s'engage entre eux un combat à mort. Le roi y est tué, en scène².

En 1605, François Berthrand propose une adaptation de la guerre de Troie de ses prémices, avec le jugement de Pâris, à la victoire des Grecs, avec la prise de pouvoir de Pyrrhus. Le dernier acte de *Priam, roi de Troie* montre, nous l'avons dit, l'assassinat du personnage éponyme par le fils d'Achille, sans en préciser toutefois les modalités :

Va, misérable roi, raconter à mon père
Là-bas dans les Enfers où ne luit la lumière
Du soleil rayonnant, les torts que je t'ai faits
Raconte-lui mes méfaits, si tu veux mes forfaits,
Comme Néoptolème en vengant son injure,
Forligne de sa bonne et courtoise nature,
Et comme tu es mort avecques tes enfants
En laissant les Grégeois des Troyens triomphants³.

L'honneur, sinon de Pyrrhe, du moins de la victime, conduirait à penser que Pryam est passé au fil de l'épée, toujours sur scène.

Dans le *More cruel*⁴, on assiste successivement à un viol, trois meurtres d'enfants d'autant plus spectaculaires que le More les projette depuis le haut des remparts où il s'est enfermé, au meurtre de la damoiselle, égorgée puis envoyée rejoindre ses enfants en bas de la structure. Entre temps, le père de famille, observateur impuissant du sort réservé aux siens, est contraint à l'énasement auto-infligé, avant qu'enfin le More ne se jette lui-même du haut du château.

À la même époque la mort d'enfants est à nouveau représentée sur scène, cette fois-ci sans effusion de sang, puisqu'ils ne meurent *que* de faim, dans les *Portugais infortunés*⁵, bientôt suivis

¹ DU HAMEL, Jacques, *Acoubar*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, [1603] 1611. Acte II, p.36, Acoubar : « Ores je suis vainqueur et ne reste personne / Qui veuille maintenant débattre la couronne. / Castio leur grand Roi nous a laissé son corps / (Ainsi que l'on m'a dit) avecques tant de morts / Que les corbeaux gloutons se repaîtront encore / Six mois parmi les champs du prix de ma victoire. »

² Idem, p.68.

³ *Pryam, op.cit.*, acte V, p.47.

⁴ *Tragédie françoise d'un More cruel envers son seigneur nommé Riviere, etc.*, Rouen, Cousturier, s.d.

⁵ CHRESTIEN DES CROIX, *Les Portugais infortunés, tragédie*, in *Les tragédies de N. Chrestien, sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.

par leur mère qui pour cacher sa nudité s'est enfouie dans le sable jusqu'à la poitrine. Toujours cette même année 1608, Nicolas Chrestien des Croix fait imprimer sa tragédie d'*Amnon et Thamar* où on voit, après son viol, Thamar jetée hors de la tente de son frère¹. Le viol n'est pas représenté sur scène ici, mais le meurtre d'Amnon sur les ordres de son frère Absalon est non seulement réalisé sur scène, mais raconté plus tard à leur père David avec une profusion de détails scénographiques².

Toujours en 1608, *L'Adamantine ou le désespoir*³ se clôt par le duel entre deux rivaux amoureux, où tous deux sont blessés à mort, puis le suicide du personnage principal féminin sur le corps de son amant. Pendant ce temps, le roi, père de Bèzemonde, la jeune suicidée, est tombé mort hors scène. Ne demeure alors que la reine, chargée d'ordonner les sépultures des trois corps présents sur scène et exposés pendant sa tirade de déploration. Tirée d'un sujet assez similaire, la *Tragédie des Amours de Dalcméon et de Flore*⁴ se termine sur l'incompréhensible mort des deux amants en prison : il est impossible de savoir de quoi meurent ces héros. On ne sait s'ils se languissent ou s'ils usent de poison. Après la mort de sa maîtresse, la nourrice expire à son tour.

En 1612, la sultane de la *Tragédie mahommétiste*⁵ ouvre la poitrine de l'assassin de son jeune fils pour en extraire le cœur et le manger. L'année suivante, Axiane⁶ et le duc de Saxe meurent empoisonnés, le venin noircissant leur peau. Le responsable, le duc de Médine, se perce le flanc sur le corps de la jeune femme. En 1615, *Sainte Agnès* est conduite nue à travers la scène et moquée par des paillards et des maquerelles⁷.

En 1617, deux tragédies d'actualité traitent de la mort de Concini et du procès de Galigai. Dans la première, *La victoire du Phébus français contre le Python de ce temps*, Python, alias Concini, est transpercé pour avoir refusé de rendre son épée à Anti-Mars, qui ordonne qu'on le tue :

ANTI-MARS
Monsieur, de par le Roi, donnez-moi votre épée
Ou de force ou d'amour fussiez-vous un Pompée
Je vous exposerai maintenant au trépas.
PYTHON
Mon épée, pourquoi je ne la rendrai pas
Se ce n'est en la main de sa Majesté même
Ou je me combattrai contre vous à l'extrême.
ANTI-MARS
Quoi vous voulez tirer l'épée contre moi,
Sus gardes montrez-vous bons serviteurs du Roi,
Dépêchez chiquetez ce poltron à outrance,

¹ CHRESTIEN DES CROIX, *Tragédie d'Amnon et Thamar*, in *Les tragédies de N. Chrestien sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608. Le viol a lieu entre l'acte III et l'acte IV. Thamar est jetée dehors au commencement de l'acte IV, p.68.

² Idem, acte V, p.93 pour le meurtre, p.101-102 pour le récit d'Ethay à David.

³ LE SAULX D'ESPANNEY, Jean, *L'Adamantine ou le désespoir*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1608.

⁴ BELLONE, Etienne, *Les Amours de Dalcméon et de Flore, tragédie*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1610.

⁵ *Tragédie mahommétiste...*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612.

⁶ *Axiane ou l'amour clandestin*, Rouen, Loys Costé le jeune, 1613.

⁷ TROTREL, *Tragédie de sainte Agnès*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1615, acte IV, p.62-67.

Éteignez en son sang le Python de la France¹.

Les gardes en font du « hachis² », à l'acte II, scène 2, et plus tard (acte III, scène 2) la « Troupe de crocheteurs » traîne à la voirie, à travers les ruisseaux et les rues parisiennes, mais surtout sur scène, la dépouille de Python. La seconde partie de ce diptyque, *La Magicienne étrangère*³ parue chez David Jeuffroy et Jacques Besongne, montre d'abord la venue sur scène de personnages infernaux et d'un Ange (acte I, scène 2), avant de voir se présenter, un acte plus loin (acte II, scène 2), l'ombre même de Conchine⁴ attendant patiemment d'être rejoint par celle de sa femme. Galigay est ensuite exécutée sur scène, par l'office d'un bourreau. L'action n'est ni décrite ni commentée. On sait seulement qu'elle a été performée car le bourreau ordonne à ses aides :

Sus sus, montez en haut [de l'échafaud] et venez ce corps prendre
Pour le jetant au feu le consommer en cendre⁵.

Paraissent enfin les deux ombres des époux réunis dans les enfers⁶.

Dans *La Rhodienne ou la cruauté de Solyman*, enfin, Mainfray fait raconter la mise à mort d'Éraste⁷, mais Perside est bel et bien navrée à mort au haut des remparts de Rhodes, et choit derrière les murs, avant que son corps ne soit exposé et qu'on découvre son identité, d'abord cachée sous l'armure de son défunt époux⁸.

Ce catalogue des crimes perpétrés sur scène et des nombreuses morts et rares mutilations qui en découlent a pour but de mettre en évidence que le crime est souvent accompli à même l'échafaud à Rouen. Sur quarante-cinq tragédies, nous venons d'en citer vingt-trois où sont performées des actions mortelles et violentes, ou des situations hors du commun dont la violence psychologique (les personnages nus et/ou morts de faim des *Portugais infortunés* et de *Sainte Agnès*) a pour but de créer un impact sur, du plaisir chez et la réflexion du spectateur.

B. Les réguliers avant la règle : Montchrestien et les traducteurs d'œuvres grecques ou latines

Rares sont les auteurs publiés en Normandie qui se vantent de suivre des règles de composition. Certains, comme Hays, les dénigrent d'ailleurs, dans les écrits ou dans les actes. D'autres

¹ *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps, tragédie*, Rouen, Thomas Mallart, s.d. (1617), acte II, scène 2, p.19.

² Idem, « Sus, faisons un hachis de ce lâche Thersite », 2^e archer.

³ *La magicienne étrangère, tragédie*, Rouen, David Jeuffroy et Jacques Besongne, 1617.

⁴ Idem, Acte II, scène 2, p.20-23.

⁵ Ibid., acte III, scène 1, p.27, l'exécuteur.

⁶ Ibid., Acte III, scène 2.

⁷ MAINFRAY, *La Rhodienne ou la cruauté de Solyman*, Rouen, David du Petit-Val, 1621, acte V, scène 1, p.36-37.

⁸ Idem, acte V, scène, 2, p.41-44.

respectent ces propositions des auteurs humanistes, se pliant aux règles non encore érigées en norme de composition, modifiant, comme Montchrestien, leurs œuvres après une première publication, ou traduisant, comme Regnault, Laffemas ou Brinon, vers à vers et scrupuleusement, l'esprit des œuvres initiales. Plus litigieux est le cas de Mainfray, pour qui nous venons de voir que sa *Rhodienne*, pourtant tardive dans notre corpus (1621) ne suit pas les propositions de composition. Il compose trois ans plus tôt *Cyrus triomphant* qui, à l'exception d'une unité de temps ô combien dépassée — le premier acte débute alors que Cyrus est un nourrisson, il revient adulte et soldat conquérant à l'acte IV —, tragédie pour laquelle il évince du plateau la représentation de la violence contre une nation, qu'il n'hésite pourtant pas à présenter avec *la Rhodienne* trois ans plus tard. Dans *Cyrus*, il laisse à un chœur de vierges le récit des exactions commises par les armées de Cyrus tyran mais *basileos* et en tout cas triomphant.

La question de la traduction des œuvres en langue française tient une place certaine dans les arguments, les épîtres aux dédicataires ou au lecteur et les arts poétiques du XVI^e siècle. Cependant, comme nous l'énoncions avant, les remarques au sujet de cette pratique, que l'on trouve dans les écrits de Lazare de Baïf, Sébillet, Toutain¹ ou Mellin de Saint-Gelais sont à considérer avec une certaine distance, dans la mesure où, nous reconnaissons la relative faiblesse de ce raisonnement, aucune des œuvres de ces poètes et traducteurs ne paraît en Normandie². C'est donc à Du Bellay, le seul des poéticiens à effectivement y voir ses œuvres publiées avant notre époque, et qui traite de la question de la traduction qu'il convient de s'intéresser brièvement. Il s'inquiète de la traduction des œuvres de langue ancienne ou étrangère, qu'il considère être l'œuvre de « traditeurs » plutôt que de « traducteurs » :

Chapitre VI. Des mauvais traducteurs et de ne traduire les poètes.

Mais que dirais-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelés traditeurs que traducteurs [...] qui, pour acquérir le nom de savants, traduisent à crédit les Langues, dont jamais ils n'ont entendu les premiers éléments, comme l'Hébraïque et la Grecque : et encore

¹ Lazare de Baïf, Épître « au Roi » de sa traduction de l'*Électre* de Sophocle (Paris, Étienne Roffet, 1537) : « Et nonobstant que ce ne soit ma profession de composer en rime [...] j'ai observé les nombres de ses mètres autant qu'il m'a été possible » ; Thomas Sébillet, épîtres « à Jan [Jean] Brinon, seigneur de Villènes etc. » et « aux lecteurs » en tête de l'édition d'*Iphigénie d'Euripide : Tourné de grec en françois par l'auteur de l'Art Poétique, dédié à Monsieur Jan Brinon Seigneur de Villènes, et Conseiller du Roy nostre Sire en sa Court de Parlement de Paris*, Paris, Gilles Corrozet, 1549 ; épître à « tresreverend et illustre Prelat Monseigneur Gabriel le Veneur, Evêque d'Evreux », en tête de l'édition de la *tragédie d'Agamemnon* traduite de Sénèque par Charles Toutain, Paris, Martin le Jeune, 1556.

² Une réserve supplémentaire est à concéder au sujet de Mellin de Saint-Gelais, traducteur de la *Sophonisba* de Trissino, dont le travail a été représenté devant Henri II et la cour en 1556 et publié en 1559 (*Sophonisba. Tragedie tresexcellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée : représentée et prononcée devant le Roy, en sa Ville de Bloys*, Paris, Philippe Danfrie et Richard Breton, 1559). Montchrestien, malgré son affirmation qu'il « n'en [a] rien su qu'elle n'ait été prête à représenter » (Fries, Ludwig, *Montchrestien's « Sophonisbe », Paralleldruck der drei davon erschienenen Bearbeitungen*, Marburg, N.G.Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Ausgaben und Abhandlungen aus dem gebiete der romanischen Philologie veröffentlicht von E. Stengel, LXXXV, 1889, p.44, « Au lecteur » de la version de 1596), a pu avoir entre les mains cette édition parisienne du traducteur de l'œuvre de Trissino. Et s'il l'a effectivement lue, rien n'empêche qu'un autre auteur, dont l'un de nos traducteurs normands — nouvelle réserve à émettre pour Laffemas qui vit ordinairement à Paris et dont on ne sait la raison de l'édition de la pièce en Normandie (troupe en voyage ?) — l'ait un jour compulsée et se soit, éventuellement, rangé à son avis de « ne [s'] obliger au texte italien, tant que pour plusieurs choses [leur / Saint-Gelais et Amyot] y semblèrent faillies et contre l'histoire et les lois de la tragédie » (Avertissement de la pièce dans l'édition citée).

pour mieux se faire valoir, se prennent aux poètes, genre d'auteurs, certes auquel, si je savais ou voulais traduire, je m'adresserais aussi peu [...]¹.

La seule raison, selon lui, qui justifie que l'on traduise est l'œuvre de commande d'un prince ou d'un seigneur :

Ce que je dis ne s'adresse pas à ceux qui, par le commandement des princes et grands seigneurs, traduisent les plus fameux poètes Grecs et Latins : pour ce que l'obéissance qu'on doit à tels personnages ne reçoit aucune excuse en cet endroit².

Vauquelin, enfin, pour les théoriciens publiés en Normandie, s'intéresse à son tour brièvement à la question de la traduction, admettant qu'elle doit être évitée, sauf si le traducteur est de talent et respecte aussi bien la langue d'origine que la langue cible :

Qui veut trop curieux une langue traduire
Veut la langue étrangère et la sienne détruire :
Ce qui proprement est au langage ancien
Il le faut proprement dire au langage sien.
Pourtant je ne veux pas à nos Français défendre
De ne traduire plus, et fidèlement rendre
Le Grec et le Latin : quiconque aura cet heur
De rapporter au vrai le sens d'un vieil auteur
Profite à la jeunesse en la langue suivante
Qui sans Grec et Latin sera toujours savante³

Pourtant, les cas des quelques traductions d'œuvres grecques ou latines qui paraissent à Rouen posent le problème non seulement du passage d'une langue à une autre, que les poéticiens du XVI^e siècle ne sont pas parvenus à trancher, mais aussi celui de l'adaptation à un public normand. Nous avons déjà signalé que les pièces qui semblent connaître les plus grands succès bénéficient souvent d'une ou de plusieurs rééditions dans la capitale normande. Ce n'est jamais le cas des œuvres de traduction produites à Rouen. Sans doute doit-on en conclure que ces œuvres, sinon innovantes, du moins originales dans ce contexte provincial de floraison de nouveaux sujets, ne rencontrent pas l'accueil escompté.

Ces tragédies traduites du grec ou du latin en français sont relativement peu nombreuses par rapport au nombre de tragédies publiées à Rouen. La première en date est l'*Octavie* de Regnault, traduite de l'*Octavia* désormais attribuée à un pseudo-Sénèque, en 1599, mais à l'époque considérée comme l'œuvre de Sénèque même. En 1605, le sieur de Blambeausault, que le duc de La Vallière identifie à Isaac de Laffemas, publie une traduction de la *Tragadopodagra* de Lucien

¹ Du Bellay, Joachim, *La Défense et Illustration de la Langue Française*, avec une Notice biographique et un Commentaire historique et critique par Léon Séché, Paris, Bibliothèque nationale d'édition, Sansot, 1905, Chapitre VI, p.76-77.

² Ibidem.

³ Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art poétique de Vauquelin de la Fresnaye ou l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies* [1605], texte conforme à l'édition de 1605, par Georges Pellissier, Paris, Garnier, 1885, Livre premier, v.955-964, p.56.

de Samosate. L'œuvre, intitulée avec humour « tragédie » par son auteur initial, conte les mésaventures d'un goutteux que la maladie a tenu éveillé en souffrance toute la nuit. Pierre Brinon de Beaumartin traduit ensuite deux œuvres de Buchanan : *Baptiste ou la calomnie*, qui paraît en 1613 et *Jephté ou le vœu*, imprimée en 1614.

Ces pièces sont toutes des traductions littérales et presque vers à vers des œuvres initiales. Elles ne proposent aucune étude de la société pour laquelle elles sont composées. La belle *Octavie* ne comporte aucune originalité par rapport à la tragédie latine, reprenant jusqu'aux comparaisons et métaphores de l'auteur latin. On n'y trouve pas non plus d'indication scénographique. Par ailleurs, si son auteur annonce fièrement, avec le concours de son imprimeur, l'accompagnement de sa tragédie d'une farce¹, celle-ci demeure introuvable. La particularité de l'objet est donc minime.

La Goutte est, peut-être, plus intéressante, dans sa forme tout du moins. Nous l'avons dit, si elle est effectivement l'œuvre de Laffemas, comme le suppose La Vallière, et que les critiques de Tallemant sont fondées, Laffemas est encore alors un jeune homme proche des milieux du théâtre professionnel. Mais malgré l'intérêt que l'on peut trouver à cette indication — que l'on ne peut malheureusement affirmer avec certitude — on ne dispose d'aucune précision sur la troupe avec laquelle il a pu, en 1605, venir à Rouen pour jouer, lire et en tout cas faire imprimer son texte. Le titre de « tragédie » lui-même serait infondé au vu de la généralité des œuvres d'après les Arts poétiques parus avant elle. Quoique nous ayons affirmé ne pas nous interroger sur le classement générique moderne des œuvres mais sur la dénomination choisie pour elles par leurs auteurs et/ou leurs imprimeurs, on ne peut que constater que *la Goutte*, ressemble bien plus à une moralité qu'à une tragédie. La Goutte, le personnage, tiendrait alors le rôle allégorique pseudo-divin en charge de la résolution de l'intrigue. Le personnel dramatique, dans ses caractères, est par ailleurs assez proche de celui de la farce. Le personnage du Goutteux entre en scène perclus des douleurs de la maladie. Les médecins perses qui prétendent pouvoir guérir quiconque est touché par elle tombent bientôt eux-mêmes accablés de ses douleurs, commentant leur malheur avec force interjections. La Goutte se révèle omnipotente, pouvant toucher quiconque. La seule remarque objective que l'on peut émettre, qui tiendrait de la considération politique, est que ce mal est, par définition, une « maladie de riche ». C'est l'excès de viandes et de vin qui en est, généralement, la cause. Mais de là à affirmer que Laffemas produit une satire politique, voire une critique des décalages entre les membres d'une société, ou encore un plaidoyer pour la continence, il y a une vallée qu'il est impossible de franchir avec l'appui du texte. Celui-ci reste cependant extrêmement réjouissant.

La connaissance de Pierre Brinon des arts poétiques et des arguments esthétisants du XVI^e siècle peut être facilement démontrée. Pierre Brinon, conseiller du roi au parlement de Normandie, est le neveu de Jean Brinon, Conseiller du roi en ses conseils, et premier président du parlement de

¹ Le titre indique en effet : *La Tragédie d'Octavie, femme de l'Empereur Néron, faite et composée par celui qui porte en son nom tourné. Ung à luy m'ellut a gré. Enrichi d'une farce* (Rouen, Jean Petit, 1599).

Rouen, mort en 1555¹, mécène de Jodelle, dédicataire de sept poèmes de Ronsard dans ses *Mélanges* et surtout, pour notre propos, dédicataire de la traduction de Sébillet de *Iphigénie* d'Euripide, parue en 1549². Dans son épître à Brinon, Sébillet s'excuse des maladresses de son ouvrage, et conclut par le but à atteindre pour les traductions : non la représentation, mais la lecture :

Si n'osé-je hardiment vanter que l'étoffe est bien de celles que les maîtres du métier tiennent pour meilleures : et si au carder et au filer elle se trouve empirée, vous pourrez penser que les ouvriers du pays où elle crêt s'en savent trop mieux habiller que les étrangers la retournant à un forme nouvelle. Mais vous en servant à la Chambre, la rudesse à l'obscur à peine s'en découvrira³.

Brinon, fort des expériences validées par ses prédécesseurs traducteurs use des mêmes excuses qu'eux. Il s'est tenu à la quantité et à la métrique des vers, et n'a rien inventé :

Ami lecteur, je n'attends point de gloire de cet ouvrage, sachant combien le labeur des traducteurs est ingrat, Je te prie seulement d'en excuser les défauts, prenant garde à la sorte de vers auxquels je me suis obligé et au nombre, n'en ayant employé ni plus ni moins au Français qu'il y en a au Latin⁴

Du même enseignement, il accuse des éventuelles faiblesses de son œuvre la pauvreté de la langue française — plutôt que son propre talent :

S'il s'en trouve [des vers] qui ne te semblent assez fidèlement traduits, donne-le ou à la pauvreté de notre langue ou au privilège des Poètes⁵.

Toutefois, pour *Baptiste* et surtout pour le cas de *Jephté*, selon Bruno Garnier⁶, Brinon rend un texte sans fioritures, en ôtant toutes les descriptions poétiques de l'original dont Vesel, dans la traduction précédente qu'il avait commise de la pièce de Buchanan⁷, s'était délecté :

¹ La Chesnaye-Desbois et Badier, *Dictionnaire de la noblesse*, tome quatrième, troisième édition, Paris, Schlesinger, 1864, p.169.

² SÉBILLET, Thomas, *Iphigénie d'Euripide poete tragiq : Tourné de grec en françois par l'auteur de l'Art Poétique et dédié à Monsieur Jan Brinon Seigneur de Villènes, et Conseiller du Roy notre Sire en sa Court de Parlement de Paris*, Paris, Gilles Corrozet, 1549.

³ Idem, épître à Jan de Brinon, n.p. Dans son *Art poétique*, Sébillet énonce clairement que ce qu'il nomme la « version », est « aujourd'hui le poème le plus fréquent [l'ouvrage paraît en 1548] et mieux reçu des estimés poètes et des doctes lecteurs, à cause que chacun d'eux estime grand oeuvre rendre la pure et argentine invention des poètes dorée et enrichie de notre langue. » (Thomas Sébillet, *L'Art poétique François [Pour l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancez en la Poésie Française]*, Paris, Gilles Corrozet, 1548], édition critique établie par Félix Gaiffe, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition / Édouard Cornély et Cie, 1910, chapitre XIV, « De la Version », p.187-188)

⁴ BRINON, Pierre, *Baptiste ou la calomnie*, Rouen, Jean Osmont, 1613, « l'Auteur au Lecteur », n.p.

⁵ Ibidem.

⁶ GARNIER, Bruno, *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, l'Harmattan, 1999, p.180. Garnier rappelle les traductions du *Jephté* de Buchanan avant Brinon, qui est le dernier en France à se pencher sur ce texte : la traduction de Florent Chrestien paraît en 1567 chez Robert Étienne (et est rééditée en 1573, 1577, 1581, 1587 et 1595), André-Mage de Fiefmelin ensuite fait publier à Poitiers chez Jean de Marnef, une nouvelle traduction en 1601. Le texte initial de Buchanan, *Jephtes sive votum*, paraît à Paris, chez Guillaume Morel, en 1554.

⁷ VESEL, Claude de, *La Tragédie de Jephté traducte du latin de George Buchanan Escossais, par Claude de Vesel, gentilhomme françois*, Paris, Robert Étienne, 1566.

Par un renversement complet de méthode par rapport à la première traduction de Claude de Vesel, le traducteur de 1614 ne conserve aucun élément descriptif du texte latin. Toutes les images sont évacuées : de la « course précipitée » des loups, des « gueules sanguinaires, écumantes, féroces », le traducteur ne retient que l'idée, l'information générale d'une « bande sauvage », « cruelle », en « rage ». Le troupeau de brebis n'est plus « innocent » ni « craintif », il n'a plus « l'âme habitée du douvenir de sa tremblante frayeur » ; enfin, le chien, qui n'apparaissait plus « fidèle », a perdu sa « dent farouche »¹.

Garnier soulève que le choix de Brinon sert à concentrer l'intérêt principal de la pièce sur l'action, dans laquelle Iphis, fille de Jephthé, choisit de s'offrir en sacrifice plutôt que d'être une victime innocente². En optant pour un personnage de fille virile douée de psychologie et sûre du choix de son père, en substituant « aux éléments figuratifs de l'original d'autres éléments de son cru », Brinon opère non seulement une œuvre de traducteur, mais d'auteur. Il met en place un « code de fidélité » syntaxique à partir de la version de Buchanan, qui devient la base d'une mutation vers un lexique noble, sans fioriture, sans « réalités triviales³ », digne de la tragédie moderne à la française. En choisissant la simplicité des équivalents dans la langue cible, il interprète le texte de Buchanan pour en valoriser la réception auprès d'un public moderne dont le goût n'est plus le même que celui des étudiants premiers destinataires des œuvres de Buchanan dans les années 1550. Brinon entérine cette évolution par sa traduction, en léguant une langue noble et directe, distincte des envolées lyriques ou des propos vulgaires, voire grossiers, contenus aux tragédies de ses contemporains. Il célèbre un nouveau public, un nouvel art de faire de la tragédie. Mais, comme nous l'avons souligné plus haut, cette composition, contrairement aux *Amours de Dalméon et de Flore*, par exemple, ne semble pas trouver de public, si ce n'est le cercle restreint du Palais de justice, dont le père de l'auteur, dédicataire de l'œuvre, est l'un des magistrats. On pourrait affirmer par ailleurs que la tragédie de Brinon, dénuée d'ornements superflus de la langue, pourrait dès lors être considérée comme un objet scénique. Toutefois aucun élément de décoration, aucune indication de jeu n'est présente dans la pièce⁴.

On nous reprochera peut-être de ne pas avoir étudié ces quatre tragédies dans la suite de ce mémoire. En effet, nous les avons évincées pour plusieurs raisons dont nous nous expliquons dans nos notes préliminaires. La première est qu'elles ne sont que des traductions des plus fidèles des œuvres originales et qu'en conséquence, malgré l'originalité, encore, qu'il y a vraisemblablement

¹ Garnier Bruno, *Pour une poétique de la traduction*, op.cit., p.180.

² « Vous verrez ici la résolution d'une fille, qui devance d'aussi loin la gloire des hommes, que son sexe l'en recule ; et qui ne dément pas moins ce qu'elle est, que son visage l'accuse : louable créature ! et digne d'avoir montré le chemin que tant de filles Grecques ont depuis honorablement suivi. » Brinon, dédicace « à mon père » en tête de l'édition de *Jephthé ou le vœu*, 1614, n.p.

³ Garnier, Bruno, *Pour une poétique de la traduction*, op.cit., p.180-181.

⁴ Notons par ailleurs que Brinon est peut-être l'auteur d'une tragédie parue en 1622 à Paris, dédiée à Marie de Médicis, *La tragédie des rebelles, Ou sont les noms feints, on void leurs conspirations, machines, monopoles, assembles, pratiques et rebellions découvertes*, Paris, chez la veufve Ducarroy, 1622, exposant par noms feints les derniers affrontements contre les Protestants du Sud-ouest. Dans l'argument de cette tragédie — qui nous fait nous interroger sur la possibilité que P.D.B. Parisien, auteur de la pièce soit le même Brinon célébrant le nouveau goût par ses traductions — l'auteur écrit : « Toute Tragédie est sanglante, et ne se finit jamais que par un [sic] Catastrophe de malheurs, qui s'éclatent enfin au désavantage de ceux qui en sont les premiers auteurs. » (p.5). S'il parle ici d'une catastrophe historique et d'une guerre générée par les protestants, l'affirmation du caractère sanglant d'une tragédie, en 1622, permet de douter de l'identité de l'auteur.

à produire ce genre d'ouvrages dans la capitale normande à la toute fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle, elles n'en présentent aucune pour nous dans la forme, dans l'intrigue et dans la construction. Il nous aurait fallu faire ici œuvre de comparatiste, ce que nous ne prétendons pas être. En outre notre connaissance du latin, et *a fortiori* du grec, est trop limitée pour permettre une étude approfondie de ces pièces à la loupe des textes originaux. Par ailleurs, elles ne correspondent pas à la visée d'histoire de la scénographie française que nous entendons donner à ce travail. En effet, elles ne donnent aucune référence de lieux, d'indications scéniques, de mouvement, de décor, qui nous permettraient d'étayer notre propos, sinon par un raisonnement *a contrario* qui ne serait pas, à notre sens, probant.

La question de la traduction n'est cependant pas la seule à interroger dans le cadre des auteurs normands proto-réguliers. Celle de l'habillage des textes à la moderne dès leur composition ou dans un processus de réécriture, bénéficiant, dans le cas de *Sophonisbe* de Montchrestien, de la correction de Malherbe, est tout aussi intéressante. Par le biais des pièces liminaires des *Tragédies* de Montchrestien, on découvre toute une vision de la raison et des moyens à employer pour édifier le spectateur et le lecteur, et parmi ce public, enseigner à un public de choix, celui des princes, la gestion et la direction d'un État. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le même Brinon traducteur de Buchanan est le rédacteur de pièces liminaires des *Tragédies* de Montchrestien, dans lesquelles il évoque sa conception de la dramaturgie moderne.

Montchrestien, dans son adresse au lecteur de la première version de sa *Sophonisbe* (1596) de son côté affirme son acceptation des règles :

Tu me pardonneras [lecteur] si j'ai mis la main à cette tragédie ayant déjà été faite en prose par Mellin de Saint-Gelais. Car je n'en ai rien su qu'elle n'ait été prête à représenter. Tu le connaîtras si tu veux prendre la peine conférer nos compositions ensemble. On peut traiter une même chose diversement. Quant à ce que les personnages introduits en la mienne parlent longuement, sans interrompre le fil de leur discours ; sache que je ne l'ai fait sans exemple. Au reste j'ourdis cette tragédie en un âge qui peut à peine recevoir aucun jugement, qui doit accompagner telle composition. Je ne te le dirai craignant que tu m'estimes vanteur, encore que je sache qu'il y ait peu ou point de sujet de se vanter. Quoi que ce soit si je connais que tu prennes plaisir à ces aigriotes je te ferai goûter des fruits plus délectables¹.

Le prologue qu'il offre à cette pièce marque aussi une forme d'allégeance aux poètes du Parnasse qui imitent les anciens :

C'est pourquoi jusqu'ici l'on chante à qui mieux mieux
 Ou les faits des Romains, ou des Grecs les plus vieux ;
 Et tant de beaux esprits qui décorent la France,
 Leur font comme à l'envi reprendre leur naissance,
 Suivant les Étendards de ceux qui des premiers

¹ Fries, Ludwig, *Montchrestien's « Sophonisbe », Paralleldruck der drei davon erschienenen Bearbeitungen*, Marburg, N.G.Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Ausgaben und Abhandlungen aus dem gebiete der romanischen Philologie veröffentlicht von E. Stengel, LXXXV, 1889, p.44, « Au lecteur » de la version de 1596. L'édition de Ludwig Fries, qui établit les corrections apportées entre les trois versions de la pièce (1596, 1601, 1604) est notre édition de référence pour la pièce.

Ont dormi sur Parnasse à l'ombre des lauriers ;
 [...]

Nom qui vivra toujours tant que les doctes plumes

Épandront le nectar sur les doctes volumes,

Qui consacrent ensemble à l'immortalité,

Et celui-là qui chante, et cil qui est chanté¹.

Cinq ans plus tard, quand, sans doute d'après les conseils de Malherbe qu'il a rencontré, il modifie sa pièce et qu'elle paraît à nouveau sous le titre de *La Carthaginoise ou la liberté*, son adresse au Lecteur est plus courte et il indique :

Voici Sophonisbe qui revient sur le Théâtre vêtue d'un habit neuf et mieux séant à sa grandeur que celui dont auparavant je l'avais accommodée².

Mais si l'étude de Fries, qui donne en vis-à-vis les pages modifiées d'une version à l'autre des trois *Sophonisbe* de Montchrestien, établit clairement ces distinctions entre la première et les seconde et troisième versions, qui portent surtout sur les longueurs des monologues et l'enchaînement des actes, ainsi que sur la disparition d'indications scéniques à partir de la seconde version, c'est surtout sur le but que le dramaturge donne à son œuvre pour les parutions de 1601 et 1604 qu'il convient de se pencher. Montchrestien entend, sans originalité, c'est le but avoué de toute tragédie selon les Arts poétiques, enseigner aux puissants les revers de fortune qui jalonnent les destinées royales :

Je propose cet exemple non seulement aux Princes, mais à tous hommes, pour leur montrer combien est incertaine leur félicité, et que quant ils pensent être parvenus au comble de leurs désirs la fortune se jette à la traverse et les précipite en des misères autant fâcheuses qu'inespérées³.

Par ailleurs, dans son épître de 1604 au prince de Bourbon, dédicataire de ses *Tragédies* dès l'édition précédente de 1601, il rappelle que les tragédies sont dignes d'être lues des princes, car

Elles représentent presque en un instant, ce qui s'est passé en un long temps ; les divers accidents de la vie, les coups étranges de la fortune, les jugements admirables de Dieu, les effets singuliers de sa providence, les châtements épouvantables des Rois mal conseillés et des peuples mal conduits. En tous les Actes Dieu descend sur le théâtre, et joue son personnage si sérieusement, qu'il ne quitte jamais l'échafaud, que le méchant Ixion ne soit attaché à une roue, et que la voix lamentable du pauvre Philoctète ne soit exaucée, marques apparentes de sa justice et de sa bonté⁴.

¹ Idem, « Prologue », p.44-45.

² Ibid., « Au lecteur » de 1601, p.45.

³ Montchrestien, « Au lecteur » de *La Carthaginoise*, in Fries, *Montchrestien's « Sophonisbe »*, *op.cit.*, p.45.

⁴ Montchrestien, Antoine de, Épître « À Très-Haut, Très-Puissant, et Très-Excellent Henry de Bourbon, Prince de Condé, premier Prince du sang, premier Pair de France, Gouverneur et Lieutenant de Sa Majesté en Guienne », in *Les Tragédies de Montchrestien*, nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaires par L. Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891, np (f.50). Cette édition est notre édition de référence pour les dernières versions des œuvres de Montchrestien.

Il affirme encore avoir retravaillé ses tragédies « pièce à pièce et leur [avoir] donné comme une nouvelle forme¹ ». Les vies des héros, et leurs morts, sont

comme une école ouverte à tout venant, où l'on apprend à méprises les choses grandes de ce monde, seule et divine grandeur de l'esprit humain, et à tenir droite la raison parmi les flots et tempêtes de la vie, seul et plus digne effet de notre disposition².

Nous avons évoqué plus haut les pièces liminaires des œuvres de Montchrestien signées « Brinon ». Avec celles de Bosquet, elles fournissent encore quelques indices sur le grand œuvre de l'auteur des tragédies et, incidemment sur la conception de la tragédie du traducteur de *Baptiste* et *Jephté* de Buchanan :

Je voudrais embrasser l'erreur de Pythagore :
Et croire qu'après nous nos âmes vont encore
Dedans des corps nouveaux vivre nouvellement.
Montchrestien ne vivrait que de l'âme admirable
Du tragique Garnier, tant leur Esprit semblable
Se fait voir en leurs vers également parfait :
Tout ce que je remarque entre eux de différence,
C'est que l'âge passé cède au nôtre en science,
Car pour dire le vrai, Montchrestien a mieux fait.
[...]
Digne École des Rois s'ils y voulaient apprendre !
Belle leçon des Grands s'ils la savaient comprendre !
Mais cet aveugle honneur leur dérobe les yeux
[...]
Princes, on parle à vous : aimez votre mémoire³

Le but de la tragédie selon Brinon est, encore, d'enseigner aux rois le gouvernement. Bosquet quant à lui, se récrie contre les mauvaises habitudes de lecture de la jeunesse de son temps — c'est semble-t-il un problème récurrent quel que soit le siècle — qui ne sont

que vaines folies,
Dont on voit aujourd'hui les Études remplies ;
Qu'un malheur de notre âge a tant mis en crédit
Que la plupart du monde autre chose ne lit ;
De ces livres d'Amour, dont tant d'Esprits volages
En abusant les fols importunent les sages ;
De ces discours lascifs qui corrompent les mœurs,
Qui coulent leur poison dedans les tendres cœurs,
Et font que la Jeunesse à les lire ordinaire
Apprend le mal devant qu'elle le puisse faire

Il ajoute que les tragédies de Montchrestien qui chantent « l'incertain de la grandeur humaine » valent

Bien mieux que ces folles plaintes,
Que ces soupirs d'amour, que ces passions feintes¹,

¹ Seconde épître, idem, np (f.53).

² Ibid.

³ Stances sur les tragédies de Ant. De Montcrestien [sic], par Brinon, ibid., np (f.57).

Bosquet nous apprend ainsi que le public ne favorise pas, dans le cadre de la lecture, les tragédies édifiantes de Montchrestien, chargées de remonter les malheurs des Grands et des nations. Plus encore, il met l'accent sur les lectures alors prisées par la jeunesse de son temps : des « vaines folies », des « livres d'Amour » à même de séduire les « esprits volages ». Informant sur le goût du lectorat pour les écrits futiles, il nous renseigne aussi sans doute sur celui pour des spectacles traitant des mêmes sujets et exposant des « folles complaints » et des « passions feintes ». Qu'il évoque exactement les adaptations d'œuvres romanesques au théâtre est discutable. Mais Bosquet nous indique pourtant la prédilection du public pour ce genre d'ouvrages. Or, a paru à Rouen l'année précédant celle de l'édition de ce volume des *Tragédies* de Montchrestien de 1604 un *Acoubar ou la loyauté trahie*, de Jacques Du Hamel, adaptation d'un roman d'aventure où les amours de Pistion et Fortunie tiennent le premier plan². L'œuvre reparaitra plusieurs fois, et d'autres pièces de la même facture lui succéderont : *l'Adamantine ou le désespoir* (1608) et *Les Amours de Dalcméon et de Flore* (1610). Si le succès de Montchrestien semble discutable³, les éditions successives des autres pièces⁴ semblent confirmer le goût du public pour les œuvres romanesques et les tragédies amoureuses. Et par la même occasion, le choix des auteurs de ne suivre aucune règle ni aucun exemple de composition, fût-il celui de Robert Garnier, qu'on imprime et réimprime à qui mieux mieux, ce qui induit, aussi, pour l'époque, une réelle importance du modèle antique tel qu'il est mis à profit chez lui.

2. Le virage normand et français : 1626 et les tragédies de Hardy

Pour comprendre le virage que nous croyons s'opérer au milieu des années 1620 à Rouen, c'est à Paris qu'il faut se transporter. Nous avons jusqu'à présent laissé de côté les deux tragédies de Hardy parues à Rouen plutôt qu'à la capitale⁵, ainsi que les œuvres tragiques qui leur sont postérieures. C'est que selon nous, la parution du quatrième volume des œuvres du poète parisien à Rouen marque un virage profond dans le paysage dramatique français et normand. Un récent article de Bérengère Parmentier⁶ ainsi que l'introduction à l'édition en ligne de *Coriolan* de Hardy par Fabien Cavaillé⁷ reviennent sur une querelle qui prend sa source dans l'intention du poète de l'Hôtel de Bourgogne de faire paraître ses œuvres complètes. Les éditions successives, si elles ne

¹ Bosquet, « sur les tragédies de Monsieur de Montchrestien », *ibid.*, np (f.59).

² Parallèlement toutefois à une bataille mémorable dont nous parlerons bientôt. Voir *infra* p.000.

³ Après cette édition de 1604, il faudra attendre l'année 1627 pour qu'une nouvelle édition rouennaise des œuvres dramatiques de Montchrestien voie le jour. Encore s'agit-il d'une édition tronquée et d'un recueil factice, basé sur de mauvaises impressions de 1601 et en tout cas opération d'un piètre typographe. (Rouen, P. de La Motte, 1627).

⁴ Si *l'Adamantine* ne reparait plus, *Acoubar* connaît deux nouvelles éditions en 1611 et 1615, de même pour *Les Amours de Dalcméon et de Flore* (1615 et 1621).

⁵ *La Mort de Daire* et *La Mort d'Alexandre*.

⁶ PARMENTIER, Bérengère, « Une langue inacceptable ? Le cas du *Théâtre* d'Alexandre Hardy », *Les Dossiers du GRIHL* [en ligne], les dossiers de Jean-Pierre Cavaillé, Les limites de l'acceptable, mis en ligne le 23 décembre 2011.

⁷ CAVAILLÉ, Fabien, édition critique en ligne de *Coriolan*, CESR, Université François Rabelais de Tours, mis en ligne le 12 novembre 2009, <http://www.pufr-editions.fr/tei/274>

comportent finalement qu'une infime partie du répertoire prétendu prolifique de Hardy, ont tout de même la particularité pour leur auteur de faire évoluer son statut. De poète à gages au service de comédiens qui lui achètent ses œuvres dans le but de les faire jouer, avec succès si possible, sur la scène, Hardy tente une promotion vers le seul statut de poète et de dramaturge. Sa volonté est de se réapproprier ses textes, sans doute, mais aussi de se faire reconnaître sous ce nouveau statut. Cependant, il se heurte au cours des années 1620 à plusieurs écueils dans cette entreprise.

D'abord la légèreté de son imprimeur parisien, Jacques Quesnel, met un frein à la succession des publications. Si la première édition de *Théagène et Chariclée*, en 1623, puis les trois premiers volumes du *Théâtre*, en 1624, 1625 et 1626, sortent de son officine dans des délais plutôt rapides, les épreuves n'ont pas été corrigées par Hardy qui se plaint de leurs erreurs. Ensuite, dès 1628, alors que deux derniers volumes sont parus, l'un chez David du Petit-Val à Rouen (1626), l'autre chez François Targa (1628), de jeunes auteurs représentants du nouveau mouvement de régularité de la langue poétique et de la composition, Du Ryer et Auvray, écrivent contre le « vieux¹ » auteur pour décrier son théâtre, représentatif de pratiques désuètes qui ne conviennent plus à la langue française, désormais courtisane, patronnée par le cardinal de Richelieu. Il est vrai que dans cette dispute Hardy fut le premier à tirer², par l'intermédiaire de la préface du V^e volume du *Théâtre*³. Mais l'animosité qui caractérise les querelles littéraires du XVII^e siècle et qui est des plus présentes ici, a la particularité de ne pas avoir la même conséquence que celles, plus connues, des années ultérieures. Si la « querelle » du *Cid* participe à la renommée de Corneille, celle du *Théâtre* accompagne la chute de Hardy et du théâtre du premier tiers du XVII^e siècle dont il est encore, alors, le plus célèbre et le plus farouche représentant. Nous ne nous attarderons pas sur cette dispute, dans la mesure où dès la redécouverte de *la Berne*, au commencement du XX^e siècle, les critiques et chercheurs se sont penchés sur la question⁴. Nous en résumerons les points.

¹ C'est l'épithète choisie par ces « jeunes » auteurs pour décrier Hardy autant que son œuvre (*Lettres à Poliarque et Damon Sur les mesdisances de l'Autheur du THEATRE*, À Paris, Chez Franç. Targa, au premier pilier de la grand'Salle du Palais, devant les Consultations, 1628, Avec permission. Nous consultons la reproduction in extenso de ces « lettres » dans l'édition qu'en a faite Émile ROY dans son article « Un pamphlet d'Alexandre Hardy : 'La Berne des deux rimeurs de l'hôtel de Bourgogne' (1628) » (in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 22^e année, 1915, p.497-543) p.522-530, ici p.527. Elle est suivie par la réponse de Hardy à ses contradicteurs, *La Berne des deux rimeurs de l'Hostel de Bourgogne. En forme d'Apologie contre leurs impostures*, s.l.s.d., 1628, p.531-543.

² Dans la préface du tome V du *Théâtre*, il qualifie la jeune garde des nouveaux poètes « d'excréments de barreau ». C'est dire...

³ « Sache [lecteur] que l'honneur me tient ici lieu d'un cas de conscience, pour désabuser ces crédules qui reçoivent en la carrière des Muses, ceux qui n'y peuvent disputer que le prix de l'ignorance, composé pour eux d'une couronne de chardons ; désordre provenant, à mon avis, de ce que selon l'humeur Française, une infinité de cerveaux mal faits attribuent la perfection des choses à leur nouveauté, et n'en pèsent les mérites qu'à la balance d'une faveur autant inique qu'imprudente : pour preuve de mon dire, la Tragédie, qui tient rang du plus grave, laborieux et important de tous les autres Poèmes [...] se traite aujourd'hui par ceux qui ne virent seulement jamais le couverture des bons livres, qui sous ombre de quelques lieux communs pris et appris en Cour, se présument avoir la pierre philosophale de la Poésie [...] : d'autres aussi, que l'on pourrait nomme excréments du Barreau, s'imaginent de mauvais Avocats pouvoir devenir bons Poètes en moins de temps que les champignons ne croissent [...] » (Hardy, Alexandre, « Au Lecteur », *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien. Tome cinquième [...]*, À Paris, chez François Targa, 1628, n.p.).

⁴ On peut même considérer que cette querelle en a généré d'autres ! Ainsi Mongrédien et Lachèvre se sont-ils disputés sur la réelle identité de Poliarque et Damon, le premier les identifiant à Corneille, le second rétablissant Du Ryer et Auvray derrière ces noms feints. (Voir l'article de Mongrédien, répondant à Lachèvre, paru dans le *Figaro (Supplément littéraire du dimanche)* le 13 mars 1926. Plus récemment, Giovanni DOTOLI dans *Le Temps des préfaces. Le*

La disparition progressive du théâtre anté-régulier, parisien ou provincial, est l'une des conséquences de ces nouveaux goûts parisiens. Après la parution du quatrième volume du *Théâtre* de Hardy dans la capitale normande, si des textes d'auteurs parisiens sont imprimés à Rouen, si des tragi-comédies paraissent encore, la tragédie y est moribonde : seulement deux textes tragiques endogènes paraîtront entre 1626 et 1640.

A. Une parution normande contre les passe-volants

Au cours des années 1620, Alexandre Hardy, poète affilié à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, tente de se réapproprier la paternité des pièces écrites par lui mais vendues, entre autres troupes, à ces comédiens, en faisant imprimer ses œuvres complètes. Il obtient pour ce faire, le 8 octobre 1622, un privilège lui octroyant le droit « de faire imprimer par tels Libraires, et Imprimeurs, que bon lui semblera, toutes et chacunes de ses œuvres¹ » et rachète par ailleurs, sous la promesse de nouvelles œuvres en échange des premières, les pièces que les troupes détenaient et dont elles étaient propriétaires. L'entreprise est de taille, l'auteur ayant la réputation d'avoir composé plus de cinq cents pièces mais, surtout, elle a pour but de faire reconnaître le caractère de poète professionnel de Hardy et non plus seulement celui d'auteur de troupe.

Cependant, cette volonté se trouve marquée par l'échec. Hardy se heurte à la mauvaise qualité de correction et d'impression du travail de Jacques Quesnel, l'imprimeur parisien qui donne les trois premières livraisons de son *Théâtre*². Trop pressé, il ne laisse pas au dramaturge la possibilité de corriger les œuvres qui paraissent. *Théagène et Chariclée* est largement fautive, le second volume du *Théâtre* l'est encore plus. C'est contre cette pratique que s'insurge le poète lorsqu'il écrit, dans la préface du quatrième volume du *Théâtre* :

Aucun ne doit trouver étrange, si à l'exemple d'un père qui semble naturellement obligé de quelque préférence d'affection vers les enfants qui lui ressemblent le plus, Je donne un droit de primogéniture contre l'ordre, à ce dernier volume, Vu que les précédents me font rougir de la honte des Imprimeurs, auxquels l'avarice fit trahir ma réputation, étant si pleins de fautes, tant à l'orthographe, qu'aux vers, que je voudrais de bon cœur en pouvoir effacer jusques à la mémoire³.

débat littéraire en France de Hardy à la querelle du Cid, Paris Klincksieck, 1996, reproduisait le débat entre le « vieux » et les jeunes.

¹ Extrait du privilège situé en tête de la seconde édition des *Chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée*, Paris, Seconde Édition, Reveuë et corrigée sur le manuscrit, Paris, Jacques Quesnel, 1623.

² *Le theatre d'Alexandre Hardy, P., contenant, Didon, se sacrifiant. Scedase, ou l'Hospitalité violée. Panthée. Meleagre. Procris, où la jalousie infortunée. Alceste, où la fidélité. Ariadne Ravie. Alphée, Pastorale nouvelle.*, À Paris, chez Jacques Quesnel, rue S. Jacques aux Colombes, pres S. Benoist, 1624, Avec Privilège du Roy ; *Le Theatre d'Alexandre Hardy, Parisien. Tome second Dedié à Monsiegnieur le Duc d'Aluyn*, Paris, Jacques Quesnel, 1625 ; *Le Theatre d'Alexandre Hardy Parisien. Tome troisième Dedié à Monseigneur le Premier.*, Paris, Jacques Quesnel, 1626.

³ « Au Lecteur », in *Théâtre d'Alexandre Hardy*, tome IV, Rouen, David du Petit-Val, 1626, np.

Il célèbre ensuite le travail de David du Petit-Val, et réitère ses accusations contre les imprimeurs parisiens :

Jaçoit que Paris excelle en nombre d'Imprimeurs, qui ne le cèdent à aucuns de l'Europe ; cela n'empêche que beaucoup de passe-volants ne se rencontrent parmi leurs vieilles bandes : Et de ma part j'aime mieux que mon livre, sans autre circonspection, soit bien imprimé à Rouen, que mal à Paris¹.

Pour le cinquième volume, pourtant, Hardy revient à Paris. C'est chez François Targa que paraît ce dernier opus. Victime, sans doute, de critiques de cour de poètes malherbiens et courtisans, il accuse ceux-ci :

La Tragédie, qui tient rang du plus grave, laborieux, et important de tous les autres Poèmes, et que ce grand Ronsard feignait de heurter crainte d'un naufrage de réputation, se traite aujourd'hui par ceux qui ne virent seulement jamais la couverture des bons livres, qui sous ombre de quelques lieux communs pris et appris en Cour, se présument avoir la pierre philosophale de la Poésie²

De là s'instaure, dès 1628, une querelle avec des jeunes auteurs concurrents, cherchant à leur tour la célébration de leur talent face à cet auteur que l'on considèrera, pendant toute la première partie du XVII^e siècle, comme le rénovateur du théâtre français, avec tous les avantages et les inconvénients de cette fonction et de cette tâche incommensurable³.

De la rugosité de la langue reprochée à Hardy, héritier présumés des humanistes et de Ronsard, à la langue polie des poètes de cour, on passe à de nouvelles considérations esthétiques tenant à la composition des tragédies. Les valeurs et la langue courtisanes s'instaurent comme parangons de la poésie. Si l'on se trouve dans une période active de réformation de la langue, on est aussi dans des temps de « réorganisation des formes de la censure et du contrôle intellectuel⁴. » Cette critique de la langue et de la composition de Hardy, chef de file parisien d'une esthétique nationale de la cruauté, de la rugosité, de l'applicabilité directe des textes sur l'échafaud théâtral, n'est qu'une première étape d'une entreprise plus poussée encore, qui vise à circonscrire les modalités de la composition d'œuvres dramatiques et surtout de la tragédie, chargée de montrer les malheurs des rois et des grands pour forger leur enseignement. De la langue et de l'écriture poétique, le débat se déplace donc dans la sphère esthétique de la composition dramatique. L'arrivée progressive puis l'avènement de ce que l'on nommera le classicisme effacera jusqu'à la mémoire de Hardy⁵ et de son époque.

¹ Idem.

² « Au Lecteur », in *Théâtre d'Alexandre Hardy*, tome V, Paris, Targa, 1628, np.

³ Voir, à ce sujet, la thèse de Fabien Cavaillé, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions et concorde civile au début du XVII^e siècle*, Thèse d'Arts du spectacle sous la direction de Gilles Declercq, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2009, notamment les pages 483-490.

⁴ Parmentier, Bérengère, art.cit., p.24.

⁵ Voir Cavaillé, Fabien, *Alexandre Hardy...*, op.cit., p.488-490.

B. Les conséquences présumées de la querelle en Normandie

Cette trahison de Quesnel, suivie de l'évasion vers la province du poète, marquent donc sans doute la rupture entre Hardy et ses imprimeurs parisiens. Si son retour à Paris se place sous le signe d'une nouvelle association avec un nouvel imprimeur, Targa, celui-ci se révèle à son tour traître à Hardy : c'est en effet chez lui que paraissent, après le cinquième volume du *Théâtre*, les *Lettres à Poliarque et Damon*, qui éreintent le « vieux » auteur, la même année. L'exode du quatrième volume a ceci de particulier qu'il entérine donc la séparation du poète avec sa ville. Mais plus encore, il semble marquer aussi le divorce de la capitale avec son ancienne tragédie. Si l'on continuera à Paris à exercer sur scène les débordements aimés du public au sein de la tragédie de Hardy — viols, meurtres, suicides —, ce sera surtout dorénavant par le biais du genre hybride de la tragi-comédie. La rudesse de l'ancienne tragédie, consolidée à Rouen par la parution d'un volume du *Théâtre*, n'a plus sa place à Paris. Elle semble toute provinciale, absolument pas courtisane, définitivement plus parisienne.

Cependant, la distance entre Paris et Rouen est si courte que la contamination du nouvel art de faire, d'écrire et de parler, semble s'opérer très rapidement. À partir de 1627, les vingt-six¹ éditions d'œuvres dramatiques qui paraissent à Rouen ne sont qu'exceptionnellement des œuvres normandes. Les œuvres de Théophile, ami de Hardy, condamné et mis au ban, y sont imprimées sept fois — mais Théophile est alors déjà mort. On réimprime Montchrestien, mais il est régulier. On accueille les œuvres de Mairet, *La Sylvie* et *Chriséide et Arimand*. On ouvre encore la voie à la pastorale par le biais des dernières œuvres de Troterel — un Normand, donc, et de la vieille école — mais on accueille aussi Racan. René Barry est imprimé aussi. Mais, surtout, et c'est encore sans doute un camouflet, contre Hardy, contre son théâtre, mais Auvray lui-même, c'est-à-dire « Damon », voit ses œuvres publiées par deux fois dans la capitale normande. Soit, il est Normand. Mais le fait est symptomatique de cette disparition progressive de la dramaturgie du début du siècle. D'autant que son imprimeur est David Ferrand², soit l'équivalent pour la génération des imprimeurs rouennais des années 1625-1640 d'un Raphaël du Petit-Val pour le commencement du siècle : auteur, poète, éditeur, ami des écrivains, il supplante son confrère David du Petit-Val dès le détour des années 1630.

Si les deux seules tragédies de Hardy imprimées en Normandie sont la *Mort de Daire* et la prémonitoire *Mort d'Alexandre*, il sera important de se pencher sur les similitudes scénographiques entre ces deux œuvres, qui ont été jouées au moins à Paris et qui ont pu l'être dans la capitale normande. Par ce biais nous pourrions sans doute mettre en avant les caractéristiques non plus du seul Hôtel de Bourgogne tel que nous le connaissons grâce aux dessins et notes d'accessoires

¹ En y ajoutant l'impression caennaise de *La Sylvie* de Mairet en 1630 chez Jacques Marquant.

² Voir *Gallia typographica, op.cit.*, p.173-176.

de Mahelot, mais du théâtre de la fin du XVI^e et du commencement du XVII^e siècle. Les deux tragédies de Hardy constituent dès lors l'élément de comparaison à partir duquel nous établissons un laboratoire de reproductibilité des scènes parisiennes *a posteriori*. Deux tragédies normandes seulement seront publiées après la parution du quatrième tome du *Théâtre*. Le cinquième volume parisien du *Théâtre* sera bien le dernier, et le chant du cygne de l'auteur et de la forme a-normée d'un spectacle produit pour plaire à tous les publics : celui des spectateurs confrontés aux effets de ce théâtre sanglant dans un lieu adapté à sa performance, celui des lecteurs érudits qui jouiront des références et des connivences dont ils détiendront les codes.

La tragédie de *Guillaume, duc d'Aquitaine*, parue en 1632 et signée Pierre Troterel, a la particularité de ne présenter la mort d'aucun personnage. Ceux-ci sont au contraire contraints à endurer leurs tourments afin de trouver Dieu. Les revirements y sont nombreux. Le duc lui-même, personnage maléfisant au commencement de la pièce, rechute avant de trouver définitivement la foi. Après lui, ses gentilshommes, qu'il avait précédemment accusés de ne pas l'avoir corrigé dans ses folies, se convertissent à leur tour. Si de nombreux combats, des bastonnades ont lieu sur scène, on ne voit donc aucun personnage y mourir. Les lieux représentés sont nombreux, du palais du duc à sa grotte où il vit en ermite, en passant par un trou d'une muraille à Jérusalem et l'entrée du « temple » où officie Saint-Bernard [de Clairvaux]. De nombreuses indications scéniques annoncent les passages les plus mouvementés, tandis que des didascalies internes évoquent les entrées et les sorties des personnages. L'intrigue se déroule sur quinze ans. Ainsi que le révèle le titre de la pièce, celle-ci est écrite pour être « représentée sur les théâtres ». On ne sait si elle le fut, mais son dynamisme est indiscutable. Elle ne respecte cependant en rien les préceptes qui commencent à fleurir quant à la composition des tragédies, lorsqu'elle est imprimée. Est-ce, de la part de Troterel, une forme de résistance, que les discours sur la vie courtoise à l'intérieur du texte laissent envisager, ou bien s'agit-il d'une pièce plus ancienne exhumée par David du Petit-Val au commencement des années 1630 ? On ne le sait, mais dans le cadre de cette étude, la première proposition a notre faveur.

Reprenant, avec moins de talent selon nous, l'histoire tragique de Rosemonde princesse Gépide que Nicolas Chrestien des Croix avait déjà exploitée trente-sept ans plus tôt¹, *Rosimonde ou le parricide puni* établit un réjouissant mélange des genres. Les revirements des passions de l'héroïne sont aussi nombreux que les morts sur scène, les changements de registre, maladroits, projettent un fort dynamisme, et les nombreuses indications de jeu participent à l'économie de la pièce, courte, rapide et, malheureusement, sans autre intérêt que ce rythme soutenu, hormis la scénographie induite : une chambre, sans doute, des entrées face-à-face, un bateau sur lequel embarquent Hemelchide et Rosimonde à la fin de l'acte IV pour débarquer à Rome au commencement

¹ Chrestien des Croix, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603, reparue cinq ans plus tard sous le titre d'*Albouin ou la vengeance*, chez le même imprimeur.

de l'acte V : un port, donc, est représenté sur scène. Nous verrons dans les prochaines pages que les scènes maritimes de débarquement ne sont pas exceptionnelles dans le corpus rouennais.

Ces deux dernières œuvres, pourtant tardives au regard du foisonnement des premières années du siècle, et surannées par rapport aux nouvelles théories de la composition dramatique, sont pourtant parmi les plus vivantes du corpus. Si elles ne témoignent pas d'une résistance au nouveau goût — ou alors de la résistance personnelle de deux auteurs perdus au sein de la composition dramatique de ce renouveau théorique — elles semblent indiquer que le public rouennais demeure encore, mais peu, attaché aux modes de fonctionnement et de composition, si ce n'est de représentation, des décennies précédentes. Alors qu'elles accompagnent la fin de la tragédie particulièrement cruelle qui se jouait en Normandie entre les années 1590 et les années 1620, elles choisissent encore une représentation vive, tout en mouvements, en déplacements, en commentaires de l'action jouée, plutôt que l'évocation d'attermolements. Et, par ailleurs, ce style dramatique prend place dans un décor clairement défini par le texte même, qui est le même que celui des tragédies des décennies précédentes imprimées en Normandie, et aussi vraisemblablement très proche des croquis contenus au *Mémoire de Mahelot*.

II. SCÉNOGRAPHIE ET MISE EN SCÈNE ROUENNAISE

C'est avec la même circonspection que Pierre Pasquier, dans son avant-propos et son introduction à la nouvelle édition du *Mémoire de Mahelot*¹ et des décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne qui lui succédèrent, que nous appréhendons la scénographie du théâtre rouennais de la fin du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e siècle. On nous excusera la paraphrase de cet ouvrage, tant les réserves du commentateur se trouvent à leur tour justifiées par l'absence de preuves concrètes des modalités de la représentation rouennaise. En effet, si Pierre Pasquier a pu s'appuyer sur les croquis de Mahelot, sur les listes d'accessoires et de décors que lui ou ses successeurs avaient notées, parfois soigneusement, parfois moins consciencieusement, sur leur éventuelle comparaison avec le texte même des œuvres jouées alors à l'Hôtel de Bourgogne², sur les quelques frontispices des éditions de ces pièces, nous avons dû nous pencher uniquement sur les repères spatiaux et temporels proposés par les auteurs, sur les rares didascalies contenues dans les œuvres, et sur les encore plus rares iconographies des éditions rouennaises.

Sans doute devons-nous même faire preuve de plus de prudence encore dans l'élaboration que nous proposons de la scénographie rouennaise à partir de ces quelques éléments, tant cette entreprise, qui pourtant ouvre de nouvelles perspectives sur la représentation de pièces irrégulières au commencement du XVII^e siècle en France, est hasardeuse. Il semble en effet fort délicat d'évoquer, comme nous nous proposons de le faire, un décor et des mises en jeu d'horizontalités et de verticalités, sans plus de preuves matérielles que celles dont nous disposons. Nous nous y risquons pourtant.

Personne encore, à notre connaissance, ne s'est penché sur la scénographie rouennaise qui transparaît pourtant dans de nombreux textes imprimés à Rouen. Or, en effet, à la lecture des tragédies, apparaissent clairement, dans les propositions spatiales des auteurs, des éléments que l'on serait tenté de déclarer systématiques — voire systémiques — de la scénographie rouennaise : la tente et la forteresse, avec leurs avatars, le dais royal et la falaise. Si l'on propose une forme d'exactitude de la présence de ces éléments, on ne peut les évoquer avec certitude, tant l'objet de ces mises en espace est sommaire et délicat. Pourtant, cette démarche a permis, au fil de nos recherches et de nos lectures, de dessiner assez clairement la présence d'éléments récurrents dans nos textes et de voir ainsi s'établir la répartition de l'espace, sa figuration, les rapports, les déplacements et les articulations du jeu de l'acteur à l'intérieur de ce dispositif et, surtout, l'affirmation — tempérée — d'une scénographie spécifique chaque jour plus évidente à nos yeux. Plus encore,

¹ PASQUIER, Pierre, *Mémoire de Mahelot*, édition critique, Paris Honoré Champion, 2005.

² Certains textes sont toutefois perdus, et c'est des seuls dessins et listes d'accessoires qu'il faut partir pour ces cas particuliers. Nous pensons particulièrement aux œuvres de Hardy. Le croquis de Mahelot pour *La Folie de Clidamant* nous expose par exemple une scène de navigation, comportant au premier plan un bateau, qui évoque particulièrement les scènes de navigation ou d'accostage d'*Acoubar* de Du Hamel ou de *Rosimonde*.

leur accumulation à la toute fin de la période, chez Pierre Troterel dans la *Tragédie de Guillaume duc d'Aquitaine* (1632) et dans la pièce anonyme de *Rosimonde ou le parricide puni* corrobore l'inscription de ces scénographies dans le *Mémoire* de Mahelot, dont la date de début de rédaction correspond à l'époque de ces parutions.

1. La décoration en images

C'est à partir des rares gravures des frontispices des œuvres parues chez Abraham Cousturier, vraisemblablement gravées par l'imprimeur lui-même¹, que notre réflexion s'est engagée. Le *More cruel*, les quatre tragédies à sujet vétéro-testamentaire du groupe de Rouen², mais aussi la *Rodomontade*³ et surtout *Axiane ou l'amour clandestin* représentent presque toutes des épisodes joués dans les pièces mêmes. En outre, les deux gravures figurant sur la première page de deux tragi-comédies, *Les Enfants de Turlupin* et *La Subtilité de Fanfreluche et Gaudichon*⁴, publiées aussi par Cousturier, méritent autant notre attention. Si certaines gravures de ces œuvres ne montrent que des passages racontés, elles permettent malgré tout, par un raisonnement *a contrario*, de mettre en évidence le fait que Cousturier ne semble pas s'être limité à une création à partir du texte, mais plutôt parfois, et notamment dans le cas d'*Axiane*, sinon à une *capture* d'image scénique, à la transposition de l'action dans le lieu de sa représentation. Nous tenterons de mettre cela en évidence. Par le biais de la comparaison avec les dessins du *Mémoire* de Mahelot, nous essaierons de circonscrire quelques éléments de décoration typiques du théâtre de l'extrême fin du XVI^e et du commencement du XVII^e siècles.

Il convient aussi de s'intéresser aux rares didascalies fournies dans les textes : intentions auctoriales ou ajouts d'imprimeurs, elles participent à la lisibilité de l'action mais ont pu aussi être des indices de mise en scène pour les comédiens qui répétaient les pièces. Outre ces didascalies, des intentions de jeu incluses dans les dialogues mêmes permettent de mettre en évidence des éléments de décoration régulièrement employés, comme le port, ou la mer, la forêt, ou les buissons et, plus rarement, la grotte. À côté de ces éléments de décoration, on trouve aussi, presque systématiquement, deux autres objets ou décors régulièrement utilisés : le palais, la forteresse, la citadelle,

¹ Voir supra, p.180.

² La *tragédie de la chaste et vertueuse Susanne* est à exclure de notre réflexion : elle ne propose qu'une image de Susanne au bain, or cet épisode n'est que raconté par les deux juges dissimulés derrière un buisson dans la pièce.

³ En raison de la qualité des reproductions de la *Rodomontade*, effectuées par Madame Ferez-Lenhard, conservatrice de la bibliothèque Condé à Chantilly, et malgré l'exclusion de l'étude de la pièce de ce corpus, nous reproduisons les gravures de la pièce. En revanche, les reproductions d'*Axiane* que nous proposons dans la suite de cette étude sont beaucoup moins lisibles. Tirées de la reproduction numérique de la Bibliothèque nationale, les contrastes en sont malheureusement assez flous. Nous n'avons pourtant pas été en mesure d'en obtenir de meilleures prises de vue.

⁴ *Tragi-comédie plaisante et facétieuse. Intitulée la subtilité de Fanfreluche et Gaudichon et comme il fut emporté par le Diable*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [ca 1608] et *Tragi-comédie des Enfants de Turlupin, mal-heureux de nature. Où l'on void les fortunes dudit Turlupin, le mariage d'entre luy et la Boulonnoise, et autres mille plaisantes joyeusetéz qui trompent la morne Oisiveté*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [ca 1608].

qui mettent en jeu des éléments de verticalité et, pensons-nous, jouent sur la connivence pour susciter la mémoire et la réflexion des spectateurs, mais aussi la tente, la chambre, la maison, la salle du trône, régulièrement présentes, qui insistent sur une pièce de toile tendue, masquant à la vue du spectateur l'arrière de la structure, et jouant sur un système référentiel tirant sa symbolique, semble-t-il, des fêtes religieuses et des entrées solennelles et, pourquoi pas, du tabernacle de la transfiguration.

Dans son *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*¹, qui constitue la compilation de ses cours à l'université de Columbia, Gustave Lanson annonce dans sa neuvième leçon : « Quoique beaucoup de pièces semblent exiger le *décor simultané*, ne pas conclure qu'elles aient été faites pour lui, ni qu'il ait été communément employé² ». Puis il évoque les « indices du contraire » en *Régulus* de Beaubreuil, paru en 1582 et *Joseph* de La Pujade paru en 1604. Or ces indices sont fort peu convaincants.

Nous avons pris le parti de proposer dans cette étude le commencement d'un questionnement de la décoration générale de la scène française — et en tout cas rouennaise et parisienne — de l'extrême fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, en nous appuyant sur les connaissances désormais établies par l'étude du *Mémoire* de Mahelot, et une comparaison raisonnée des modes de fonctionnement du théâtre normand de la même époque, afin d'ouvrir la voie à une recherche plus poussée à opérer sur toute la France, voire toutes les régions de langue française et sur la possibilité d'un systématisme de la décoration française de théâtre pour la période. Les exemples choisis ici par Lanson sont des moins convaincants. *Regulus* paraît à Limoges et *Joseph* à Paris³. La date de 1582, qui correspond exactement à la parution du *Méléagre* de Pierre de Bousy à Caen, nous semble trop précoce pour être exploitée : même si l'on sait qu'en Normandie, à Rouen, il existe déjà manifestement des troupes de théâtre à cette époque, et que d'autres voyagent à travers le royaume, la comparaison avec l'Hôtel de Bourgogne est ici inopérante au regard de la date de 1598 où les comédiens de Valleran investissent en effet le lieu parisien. Quant à la pièce de La Pujade, quoique plus tardive, rien ne semble permettre d'affirmer qu'elle ait été jouée.

L'observation du répertoire normand semble mettre en évidence la présence, presque systématique, d'une simultanéité des décors et de l'exploitation dans les pièces et donc dans leur mise en scène de toutes les mansions alors installées sur l'échafaud. Dès 1596 et les premières pièces normandes dont la date d'édition suit la reddition de Rouen au roi, la simultanéité semble de mise et elle paraît perdurer jusqu'en 1640, date de la dernière publication tragique exclusivement nor-

¹ Lanson, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, New York, Columbia University Press, 1920.

² Idem, « Neuvième leçon. La vulgarisation de la tragédie et l'apparition d'une tragédie irrégulière à la fin du XVI^e siècle », p.30-34, citation p.33.

³ Beaubreuil, Jean de, *Regulus : tragedie dressée sur un fait des plus notables qu'on puisse trouver en toute l'histoire romaine*, Lymoges, Barbou, 1582. La Pujade, Antoine, *Les Œuvres chrétiennes d'Anthoine La Pujade, conseiller et secrétaire de la reyne Marguerite, contenant les trois livres de la Christiade et austres poèmes et vers chrestiens*, Paris, R. Fouet, 1604.

mande. L'exemple, tardif pour notre période et pourtant extrêmement complet, que constitue la tragédie de *Guillaume duc d'Aquitaine* en 1632 en est encore une démonstration flagrante. S'y succèdent en effet deux forteresses ou châteaux, un mur, une grotte, une forêt. Si, donc, dès les premiers textes rouennais on conçoit qu'une scénographie particulière est opérante en Normandie, si elle perdure presque jusqu'au milieu du XVII^e siècle, on peut toutefois s'interroger sur une question de génétique paradoxale : qui est apparu en premier l'œuf ou la poule, la flamme ou le phénix, le décor théâtral ou la dramaturgie qui s'y greffe ? Il semble en tout cas assez évident, à la lecture des textes que, si une première œuvre a pu permettre d'installer un décor simultanément instituant la falaise, le port, la tente ou la forêt, les œuvres suivantes ont su exploiter ce même décor ou certains de ses éléments pour en faire une décoration habituelle et cohérente, régulièrement réexploitée dans la dramaturgie normande, et, par là-même, faisant sens pour, ici, *les publics rouennais*.

La question de l'influence possible des travaux italiens sur la scénographie et sur la perspective, antérieurs ou contemporains à notre scénographie normande doit être posée. Au XVI^e siècle les Italiens retrouvent et commentent le *De Architectura* de Vitruve, qui porte sur la conception des ouvrages et monuments de la société romaine, notamment des théâtres dans le livre V. Le texte est relu puis traduit, d'abord en Italie, en 1521, ensuite en France en 1547. S'inspirant de l'ouvrage de Vitruve, les travaux de Serlio, notamment ses *Sette libri dell'architettura*, peuvent avoir influencé, dans une certaine mesure, la constitution des décorations génériques des pièces, même si l'on observe dans la dramaturgie normande un mélange de ces genres scénographiques : on trouve en effet dans la tragédie normande beaucoup de scènes forestières ou bucoliques. La connaissance éventuelle des trois types de décors serliens peut avoir influencé la décoration de la tragédie normande. Ce qui attirera notre attention dans l'esthétique de la décoration serlienne est bien plus évidemment la question de l'ornementation de la scène vitruvienne par l'édification de « murailles de toiles¹ ». En revanche, nous écartons absolument la question de la perspective héritée d'Alberti. Comme l'énonce clairement Anne Surgers, la découverte, si ce n'est l'invention de cette représentation de l'image, et par conséquent du décor théâtral a conduit, en favorisant le regard central dit *du Prince*, « à une dévaluation progressive de l'image en Occident », car

Représenter au moyen de la perspective, c'est, au sens propre, représenter un point de vue, celui d'un homme, en un lieu et en un moment particuliers. La 'ressemblance' ainsi obtenue entre d'une part la représentation, d'autre part le réel ou la perception qu'en a l'homme, et enfin la vision de l'homme, a réduit le rôle de l'image : le dessin et la couleur ont progressivement cessé d'être outils d'expression d'une idée, transmise par un discours éloquent, pour devenir moyens de reproduire une perception humaine. Avec la systématisation de l'emploi de la perspective, l'image a lentement perdu son rôle de discours autonome pour devenir l'illustration du texte : elle lui a été subordonnée².

¹ « ... de là jusqu'à l'horizon soit tirée une ligne de points droit à niveau, laquelle réponde à la paroi dernière, et la sera l'horizon de ladite paroi, toutefois il ne servira que pour cette muraille de toile. » (SERLIO, Sebastiano, *Le Second livre de, de Sebastian Serlio Bolognois, mis en langue française par Jehan Martin, Secrétaire de monseigneur reverendissime cardinal de Lenoncourt*, Paris, B. Macé, 1587, sur la scène comique, f.66) ; « Et pour ce que j'ai dit ci-dessus, que j'ai bâti toutes mes Scènes de murailles de toile, il [l'Architecte] pourra aucune fois subvenir telles difficultés » (Idem, Scène tragique, f.68 verso).

² SURGERS, Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 2007, p.34.

Le regard baroque — terme que nous employons ici selon l'acception d'Anne Surgers¹, même si nous avons dès notre introduction ôté ce mot de notre vocabulaire — n'est pas focalisé et ne favorise pas la perception d'un seul, idéalement positionné face au spectacle proposé, mais correspond à cette disposition sur scène de plusieurs mansions, de plusieurs lieux référentiels, dans lesquels se jouent les actions des œuvres que nous étudions, pour laquelle la pertinence de la décoration serlienne n'est pas lumineuse et semble anachronique, voire hors sujet. C'est en tant qu'héritiers et recycleurs des moyens de la représentation médiévale que les dramaturges de la fin du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e siècle composent leurs théâtres. Leurs productions doivent donc être observées et réfléchies à travers ce prisme de l'héritage de structures communément admises et faisant sens par leur juxtaposition. Parce que la réflexion des hommes de ce temps repose sur une culture de l'image :

Tous les créateurs de la fin du Moyen-âge semblent bien en effet réfléchir sur des nouvelles façons de dire, de voir et de penser le monde. Les écrivains conçoivent ainsi souvent leur écriture en relation avec des images — réelles ou figurées (que l'on songe à Christine de Pizan ou Guillaume de Digulleville et au développement de l'allégorie que René exploite savamment) — tandis que les peintres créent des œuvres qui forment de véritables discours. Enfin, ces interférences entre plusieurs moyens d'expression artistique interrogent sur les démarches à mettre en place pour envisager la création médiévale. Récemment, Pamela Sheingorn a appelé à un effacement des frontières entre les disciplines de l'histoire de l'art, de la littérature et de l'histoire du théâtre et a engagé à réfléchir sur ce qui constituerait une histoire de la culture visuelle d'une époque ou d'un milieu, perceptible précisément au point de convergence des études sur les images et le langage².

Cette réflexion mériterait d'être poussée jusqu'aux sens des représentations dramatiques du siècle d'Henri IV et de Louis XIII. Elle a déjà été entamée par Anne Surgers, Pierre Pasquier ou Anne-Élisabeth Spica³, entre autres.

¹ « Pour éviter les malentendus et parce qu'en France l'emploi du mot provoque encore des débats, parfois âpres, je souhaiterais préciser d'entrée de jeu dans quel sens sera entendu le mot 'baroque' dans le présent article. Au XVII^e siècle, l'adjectif 'baroque' n'était employé qu'en joaillerie, à propos de perles 'qui ne sont pas parfaitement rondes' (Furetière). Par extension, la notion d'imperfection et d'irrégularité a progressivement contaminé le sens premier. Ainsi, l'édition de 1878 du Dictionnaire de l'Académie entérine l'acception morale de l'adjectif : 'baroque' signifie alors 'irrégulier, bizarre, étrange. Il se dit des choses physiques et des choses morales'. Dans son ouvrage *Der Cicerone* paru à Bâle en 1860, Jakob Burckhardt choisit l'adjectif 'baroque' pour désigner une période de l'histoire de l'art s'étendant environ de la Contre-Réforme au milieu du XVII^e siècle, période succédant à la Renaissance et précédant la réadoption des 'règles' de l'architecture antique. Le choix du mot 'baroque' est le reflet tant d'un jugement de valeur dépréciatif que d'une histoire de l'art et de la pensée établies en fonction du postulat qu'il y aurait 'progrès' et 'amélioration', à partir du moment où seraient respectées les règles de l'architecture antique, celles de la perspective linéaire déduite de la géométrie d'Euclide et celles de la poétique aristotélicienne. Malgré les écueils que le mot recèle, nous emploierons ici 'baroque' pour désigner un courant de pensée, dont le spectacle a été l'une des expressions privilégiées, et qui s'est développé en Europe, dans la seconde partie du XVI^e siècle et les deux premiers tiers du XVII^e siècle environ. (« La scénographie du théâtre baroque en France : quand le comédien n'était pas enfermé dans une cage », *Cahiers de la Société d'études pluridisciplinaires du dix-septième siècle français*, XIII, 1 (2010), p.92-123, p.93n).

² Ferré, Rose-Marie, « Émile Mâle, l'art et le théâtre au Moyen-âge : jalons et résonances », *Le Théâtre et l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, Lamop, 2011, (1^e édition en ligne 2011), <http://lamop.univ-paris1.fr/IMG/pdf/Ferre.pdf>, p.21.

³ SURGERS, Anne, « Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une "caresse pour l'âme et le corps" », *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Sous la direction de Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Phillips, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, Medieval and Early Modern French Studies, vol.8, 2011, p.31-46 (voir aussi l'intégralité du recueil), et *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 ; SPICA, Anne-Élisabeth, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion,

En conséquence et bien plus évidemment, la source principale de cette décoration qui, rappelons-le, n'est pas originale puisqu'elle paraît excessivement proche de la mise en œuvre des pièces de l'Hôtel de Bourgogne, semble être la mansion médiévale et la juxtaposition des décors et des scènes qui s'y jouent, voire, pour certaines pièces, leur simultanéité. Dans la tragédie normande se succèdent, souvent dans la même œuvre, des actions bucoliques, des scènes de palais, des accostages, des prières dans des temples, des scènes particulières dans des cadres privés que la subite publicité d'un crime révèle ensuite au public. C'est donc cet autre décor, sinon innovant, du moins signifiant, qu'il faut envisager pour la tragédie normande et, partant, peut-être pour l'intégralité du corpus dramatique du commencement du XVII^e siècle¹.

La redécouverte du corpus normand pose la question de la manière dont se sont jouées les pièces, en l'occurrence les tragédies, à Rouen, dans des lieux encore inconnus de nous mais qui étaient sans doute un ou plusieurs jeux de paume transformés en salle(s) de théâtre. Les récents travaux sur la scène et la scénographie, entendons l'architecture et la décoration, du jeu de paume², ouvrent la voie à une étude plus large qui porterait sur la mise en scène du théâtre du premier dix-septième siècle. Sans certitude ni exactitude toutefois, nous proposons ici notre lecture de l'espace scénographique de la scène normande et des éléments qui la composent tels qu'ils semblent se dessiner dans nos tragédies.

Pour ce faire, il convient sans doute d'utiliser le document le plus irréfutable concernant la décoration des pièces de théâtre du commencement du XVII^e siècle, c'est-à-dire le *Mémoire de Mahelot*, en y recherchant les similitudes avec les éléments scénographiques décorant les œuvres tragiques normandes. Nous verrons que la juxtaposition de « chambres » et d'accessoires jouent de la métonymie et de la synecdoque, imposant une connivence entre les comédiens et les spectateurs. Pour appuyer notre comparaison, nous proposerons ensuite quelques gravures que nous attribuons à Abraham Cousturier, imprimeur-libraire rouennais, ornant certains des ouvrages parus chez lui et son associé occasionnel Loys Costé le jeune. Le questionnement des rares didascalies figurant dans les œuvres pourra, peut-être, appuyer notre propos. Si la parcimonie de leur reproduction, voire de leur écriture est un indice flagrant de la liberté donnée aux comédiens de jouer ces œuvres comme ils l'entendaient, les indications que les auteurs ont cru bon de devoir inclure dans les éditions des textes jouent pour nous un rôle dans la description du décor rouennais.

2002 ; Pasquier, Pierre, et Anne Surgers, *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, Lettres sup., 2011.

¹ L'article d'Anne Surgers sur le « logis » (« Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une "caresse pour l'âme et le corps" », *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Sous la direction de Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Phillips, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, Medieval and Early Modern French Studies, vol.8, 2011, p.31-46) met en évidence la similitude de la signification de l'organisation spatiale et de l'utilisation de la fenêtre, dans les registres comiques et tragiques, au travers d'exemples tirés des *Galanteries du duc d'Ossonne*, de Mairêt (1636) et de *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

² Pasquier, Pierre, Avant-propos et introduction au *Mémoire de Mahelot*, édition critique, Paris Honoré Champion, 2005 et plus récemment les travaux d'Anne Surgers et Fabien Cavaillé, « La scénographie du théâtre baroque en France : quand le comédien n'était pas enfermé dans une cage », art.cit. et Anne Surgers, « Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une 'caresse pour l'âme et le corps' », art.cit..

A. Le mémoire de Mahelot

Il nous semble nécessaire de repartir du *Mémoire* de Mahelot et des décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne pour cerner les tenants du spectacle conçu pour le jeu de paume, parfois peut-être définitivement modifié pour devenir salle de spectacle. S. Wilma Deierkauf, Pierre Pasquier se sont penchés sur la scénographie de ce lieu parisien dédié au théâtre¹. Ils y ont mis en évidence, à partir des dessins des décorateurs, la probable systématisme de l'utilisation de décors signifiants, juxtaposés, dans lesquels les éléments proposés fonctionnent parfois sur le principe de la synecdoque : le trône pour le palais, l'arbre pour la forêt, le mur pour la bâtisse...

L'hypothèse de départ de la similitude de l'organisation spatiale de l'Hôtel de Bourgogne avec la scénographie rouennaise peut être mise en question. En effet, le mémoire de Mahelot débute par la description des accessoires et le dessin de la pièce *Amarillis* de Du Ryer, créée vers 1631. C'est donc à l'extrême fin de notre période d'étude que le travail de compilation de Mahelot, prend forme. Mais s'il entame son ouvrage pratique à cette date, on peut proposer qu'il hérite des habitudes des comédiens et des décorateurs qui, avant lui, ont eu la gestion de la scène et des accessoires du théâtre parisien.

L'histoire de l'Hôtel de Bourgogne débute dès 1548, date à laquelle les Confrères de la Passion et de la Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ décident d'acquérir le terrain sur lequel sera édifié le bâtiment qui contiendra la future salle de théâtre, dans laquelle auront d'abord lieu des représentations de mystères, conformément aux statuts de la confrérie². Le lot choisi, situé à l'angle des rues de Mauconseil et Saint-François, est acquis au mois d'août 1548. Divisé en deux

¹ On peut aussi citer les travaux de Jan Clarke sur l'éclairage des scènes parisiennes (« L'Éclairage », in *La Représentation théâtrale en France au XVIIe siècle*, Pierre Pasquier et Anne Surgers dir., Paris, Armand Colin, 2011, p.119-140) et sur les mises en scène, plus tardives, du théâtre Guénégaud (*The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680)*, New York, Lewiston-Queeston-Lampeter, Edwin Mellen Press, Trois volumes, 1998-2007).

² L'arrêt du parlement de Paris du 17 novembre, confirmant le monopole des Confrères parisiens des représentations dramatiques dans la capitale du royaume leur défend pourtant de jouer « le mystère de la Passion de Notre Sauveur, ni autres mystères sacrés sur peine d'amende arbitraire », mais les autorise toutefois à « jouer autres mystères profanes, honnêtes et licites » (Arrêt du parlement de Paris du 17 novembre 1548, cité par Petit de Julleville, Louis, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, tome I, p.429). Il semble évident, à la rare connaissance des représentations ordonnées par les Confrères dans leur nouveau théâtre, qu'ils continuèrent malgré l'interdiction parlementaire de jouer ou faire jouer des mystères religieux à Paris. Comme le rappelle Pierre Pasquier dans son introduction au *Mémoire* de Mahelot, trois mystères aux sujets tirés de la Bible furent joués en 1572 : celui du *Vieux Testament*, celui de la *Nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ* et celui des *Trois Rois* (L'information donnée par Pasquier est tirée du travail de Holsboer-Deierkauf sur l'Hôtel de Bourgogne *op.cit.*, vol.1, p.32 mais elle n'indique pas sa source). Julleville indique par ailleurs que les confrères semblent s'être relativement rangés à l'arrêt du parlement, en offrant en 1557 des représentations d'une vraisemblable adaptation de la chanson de geste tirée du cycle de Charlemagne de *L'Histoire de Huon de Bordeaux*. Comme nous le remarquons dans notre chapitre préliminaire, les connaissances sur les représentations dramatiques sont souvent dues à une affaire juridique ou judiciaire les concernant. Dans ce cas précis, le prévôt de Paris avait décidé de faire interdire les représentations. On ne sait pourtant pas pour quelles raisons. Le parlement donna en l'espèce raison aux confrères qui avaient fait valoir les dépenses déjà engagées par eux pour la réalisation du spectacle. (Julleville, *Les Mystères*, *op.cit.*, vol.1, p.431). Si les traces en sont infimes, il semble donc que la Confrérie de la Passion parisienne a joué ou fait jouer dans les murs de son nouvel édifice, spécifiquement dédié au théâtre, des *mystères*, entre la construction du bâtiment et sa mise en location à des comédiens professionnels dès 1598.

parcelles, la seconde, d'une superficie de 600 mètres carrés est choisie comme emplacement de la future salle de théâtre¹.

Dès 1598, la principale locataire de la salle désormais nommée « Hôtel de Bourgogne », en référence à l'occupation précédente du terrain par des bâtiments annexes de cette maison, est la troupe de Valleran Le Conte, dont le répertoire est, en majorité, composé par celui, supposé prolifique, du poète à gages qui lui est affilié, Alexandre Hardy. De la scénographie du mystère urbain transposé dans une salle close, à celle induite par les œuvres de Hardy, il faut retenir sans doute la probable disposition sur scène de mansions juxtaposées qui proposent ou imposent si ce n'est une simultanéité, tout au moins une succession d'actions implantées devant ou dans des lieux référentiels différents, placés les uns à côté, vis-à-vis des autres voire ou au-dessus des autres, et en tout cas sur scène.

Une trentaine d'années plus tard, Mahelot confirme en quelque sorte ces déductions et témoigne par ses croquis la disposition sur scène de décors réalisés, comme le rappelle Pierre Pasquier, par des

bâties de bois recouverts de toiles peintes se [constituant] en châssis droits ou brisés, ou bien en fermes, et se [plantant] soit parallèlement au bord du plateau, soit parallèlement aux lignes de fuite du schéma perspectif ordonnant le dispositif scénographique²

L'observation du systématisme du dispositif permet de conclure, avec prudence, que les dessins de Mahelot semblent tous confirmer que trois plans se distinguent dans l'agencement des décors. Au premier plan, au droit du bord de scène, se détachent en vis-à-vis, de chaque côté du théâtre, deux châssis, dont les croquis semblent montrer qu'ils étaient disposés soit dans la continuité du bord de la scène, soit droits, soit brisés, avec peut-être une préférence pour cet agencement. L'action semble pouvoir se jouer *dans*, *sur* ou *devant* ces lieux. Les croquis de Mahelot montrent en effet comme premiers dispositifs de ces châssis de simples ouvertures permettant l'entrée, le passage, le séjour ou la sortie des acteurs³. Quelques embarcations mentionnées dans les notices et dessinées dans les croquis laissent envisager que les scènes de navigation ou

¹ *Devis et marché de divers travaux à exécuter au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, publié par S.W. Deierkauf-Holsboer, in *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1970, vol.2, p.183-186.

² *Le Mémoire de Mahelot*, *op.cit.*, introduction, p.66-67.

³ Tous les exemples de croquis dont nous parlons dans les notes suivantes suivent la pagination de l'ouvrage de Pierre Pasquier, *Le Mémoire de Mahelot*, *op.cit.*. Les dates des œuvres sont celles de la création de la pièce et, lorsque l'information existe, celle de sa publication. On ne peut vraisemblablement qu'entrer, sortir ou jouer devant les percées que constituent un antre, (*Amarillis* [ca 1631, p.224] ou *Lisandre et Caliste* [ca 1630, p.232] de Du Ryer ou *L'Amarante* de Gombault [1631, p.228-229]), une forêt (« il faut [...] à un des côtés un boccage, fait de jongs ou roseaux où se sauve une femme », p.257, à propos de *La Moscovite* de Canu) la porte d'un palais (*Le Trompeur puni* de Scudéry [1635, p.234] ou *La Folie d'Isabelle* de Hardy [avant 1626, p.260]), une tente positionnée en avant-scène dont les parois semblent rendre difficiles l'ouverture du dispositif (la *Dorinde* d'Auvray [1631, p.287. Dans le *Mémoire* le croquis est assigné à *La Prise de Marcilly*) ; *La Belle Égyptienne* de Hardy [1626, p.265]), un temple, une fontaine ou la statue d'une idole (*Les Occasions perdues* [1636, p.227] et *La Bague de l'oubli* [1629, p.236] de Rotrou ; *Clorise* de Baro [ca 1631, p.230] ; un bûcher (*La Moscovite* de Canu, pièce perdue).

d'accostage se jouaient en avant-scène, encore, *sur* ou depuis ces bateaux¹. Enfin, et c'est sans doute le plus intéressant de ces dispositifs, des édicules figurant des maisons, des prisons, des décors pastoraux à deux étages semblent montrer que l'on pouvait non seulement en sortir et jouer devant eux, mais la présence d'une fenêtre à l'étage du dispositif permet de proposer qu'on jouait aussi à l'intérieur de cette pièce de décoration² :

Il faut [...] à un des côtés une grande prison, où l'on paraît tout entier³

Une fenêtre d'où l'on voit la fenêtre du peintre⁴

À un côté du théâtre il faut une prison en tour ronde que la grille soit assez grande et basse pour voir trois prisonniers⁵

À un des bouts du Théâtre, il faut une fenêtre où un acteur paraît Épiant un Autre⁶

À un des côtés de la place une fenêtre où paraît quelqu'une⁷

Encore plus intéressant, certains de ces châssis ne disposent pas de porte au niveau de la scène, et ne sont percés que d'une fenêtre à l'étage⁸ : s'y jouaient sans doute les scènes d'évasion, nécessitant l'utilisation d'une échelle comme accessoire⁹. Enfin, le cas particulier de *L'Inceste supposé* de Hardy¹⁰ montre « à un des côtés un hermitage, où l'on monte et descend », c'est-à-dire qu'un escalier est construit sur le praticable, à peine dissimulé dans les pierres de la montagne¹¹.

Au second plan, deux autres châssis, brisés, sont disposés face à face et proposent soit la continuité du décor du premier plan¹², soit un ou deux autres compartiments ou « chambres¹ »

¹ *Madonte* d'Auvray [ca 1628, p.241] ; *Pandoste* (1^e journée, p.246), ou *La Folie de Clidamant* de Hardy [avant 1626, p.254], *Poliarque* et *Argénis* de Du Ryer [1631, p.278].

² Seconde journée de *Pandoste* (p.248), *Cornélie* [1614-1625, p.262], *La Belle Égyptienne* et *Osmin* (p.250, avant 1626) de Hardy. Il semble assez improbable, si les proportions sont conservées, que l'« hermitage sur une Montagne » de *Lisandre et Caliste* de Du Ryer ait été utilisé, d'autant que le décorateur précise que sous celui-ci a « un antre au dessous, d'où sort un ermite » (p.232-233).

³ *Pandoste* de Hardy, 1^{ère} journée, p.247.

⁴ *Agarite* de Durval, p.285.

⁵ *Clitophon* de Du Ryer, p.299.

⁶ *Le Frère indiscret* de Hardy, p.317.

⁷ *La Place royale* de Claveret, p.318.

⁸ *Clitophon* de Du Ryer : « il faut une prison en tour ronde que la grille soit fort grande et basse pour voir trois prisonniers » [1628, p.298-299] ; la prison de *Ligdamon et Lidias* de Scudéry [1631, p.238] ; première journée de *Pandoste* de Hardy ; la « grande tour » d'*Arétaphile* de Du Ryer [ca 1628, p.274-275], *L'Heureuse tromperie* de Boisrobert [ca 1630, p.304]

⁹ Pour *La Cintie* de Hardy [avant 1626] : « Il faut un bûcher [...] une échelle [...] » (p.253) ; pour *La Force du destin* de Baro : « il faut forme de borne pour pendre le Capitaine par le poing, à une corde en l'air, une échelle [...] » (p.293) ; « à un côté du théâtre une chambre et une tour avec une fenêtre pour descendre et monter il faut une échelle de corde » (Boisrobert, *L'Heureuse tromperie*, p.305). Citons encore, même si le décor et les accessoires de la pièce ne figurent pas dans le *Mémoire*, *Lucrece ou l'adultère puni*, de Hardy (1628) où Myrhène, l'amant de Lucrece, entre dans la chambre de sa maîtresse par une fenêtre grâce à une échelle qu'il a transportée à travers le théâtre (*Le théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien. Tome cinquième. Contenant [...] Lucrece ou l'Adultère puny*, Paris, François Targa, 1628). La *Tragédie de Dalméon et de Flore*, d'Étienne Bellone (Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1610), reprend cet accessoire. Pour *Dorinde* d'Auvray (p.287), il s'agit d'une corde : « une corde, Nouée pour descendre de la tour ».

¹⁰ Pièce créée avant 1626, dont le croquis figure à la page 276.

¹¹ Le dispositif fait penser à la scénographie induite par l'assaut pratiqué contre les terres de Castio dans *Acoubar* de Du Hamel (Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1603).

¹² *Amarillis* (p.224), *l'Amarante* (p.228), *Clorise* (p.230), *La Folie de Turlupin* de Hardy (avant 1626, p.242), *Pirame et Thisbé* de Théophile (1621-1623, p.244), *La Cintie* de Hardy (avant 1626, p.252), *La Folie d'Isabelle* de Hardy (avant 1626, p.260)

proposant une décoration en miroir², pour, par exemple, former la cour d'un palais, ou deux décoration différentes pour signaler deux nouvelles aires de jeu³. Ce double dispositif peut aussi offrir au suivant des ailes afin de circonscrire le troisième plan⁴.

Enfin, le troisième plan, c'est-à-dire le fond de scène — « au milieu du théâtre⁵ », à l'endroit où bientôt, précisent les décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne, prendront place les « perspectives⁶ » — semble être le lieu généralement accepté pour dresser les palais, dans les décors tragiques et tragi-comiques⁷, mais aussi les portiques pastoraux⁸, généralement découpés en trois ouvertures qui rappellent l'architecture de la *skènè* grecque. Des portes pratiquées dans la toile peinte ou dans les praticables semblent permettre les entrées et sorties des acteurs.

Quelques croquis laissent entrevoir une particularité de ce décor du « milieu », en lien avec l'intrigue représentée. Pour *Lisandre et Caliste* de Du Ryer, on y représente « le petit châtelet de la Rue de Saint-Jacques » et l'on y pratique une ouverture pour y « faire paraître une rue où sont les bouchers⁹ ». Pour *La Folie de Clidamant*, le « beau palais » indiqué dans la liste des décorations à apporter à l'œuvre est figuré dans le dessin par deux colonnes et un trône et disposé au

¹ Pierre Pasquier précise en effet : « Cette appellation [le « compartiment »] présente l'inconvénient de ne correspondre à aucun terme recensé dans le lexique de la scénographie du XVII^e siècle [...]. Aussi préférons-nous le terme de chambre, qui semble avoir été d'usage courant dans le vocabulaire scénographique de la première moitié du XVII^e siècle, au moins si l'on en juge par cette phrase du onzième chapitre de la *Poétique* de La Mesnardière : 'Si l'Aventure s'est passée moitié dans le Palais d'un Roi en plusieurs appartements, et moitié hors de sa Maison en beaucoup d'endroits différents ; il faut que [...] les Renfondrements soient divisés en plusieurs Chambres' (La Mesnardière, Jules de, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1639, p.412) » (*Mémoire de Mahelot, op.cit.*, p.69). Le *Mémoire* établit l'usage du terme : « il faut une chambre, où l'on entre par derrière » (*Lisandre et Caliste*, p.233), « il faut aussi une belle chambre » (*Le Trompeur puni*, p.235), « il faut une chambre garnie d'une table avec un tapis dessus, dans la chambre, un bassin à Laver [...] » (*La Bague de l'oubli*, p.237), « une belle chambre qui s'ouvre et ferme » (*La Folie de Clidamant*, p.255), « une belle chambre, où il y ait un beau lit, des Sièges, pour s'asseoir, ladite chambre s'ouvre et ferme plusieurs fois » (*La Folie d'Isabelle*, p.261), « dedans La chambre, au troisième Acte, il se fait une Nuit » (*Arétaphile*, p.275). Si le terme peut définir la chambre à coucher, il peut aussi signifier une pièce fermée ou un lieu de jeu distinct des autres : « il faut une chambre garnie de ballustres à Jour, forme de salle garnie, de Sièges, où l'on peint une Dame [...] » (*La Force du destin*, p.293). La notice de *Calirie* de Rayssiguier (1635, p.325) précise : « Il faut une belle Salle au milieu du théâtre élevée d'une marche de degré et ledit plafond doit être à fleur des deux maisons et renfondré jusqu'à la perspective ladite chambre doit être fermée jusques au cinquième Acte, dans ladite chambre une table un tapis chandeliers lumière un Miroir une chaire ladite salle doit être Tapisée de cuir doré [...] ». Notons qu'à partir de cette pièce le terme chambre lorsqu'il est employé dans la suite du *Mémoire* désigne bien alors une salle particulière ou une chambre à coucher.

² *Les Occasions perdues*, p.226 ; *Pandoste*, 1^e et 2^e journée, p.246 et 248 ; *Osmin* (p.250) ; *La Cintie* (p.252) ; *La Folie de Clidamant* (p.254) ; *La Moscovite* (p.256), etc.

³ *Lisandre et Caliste*, p.233 ; *Le Trompeur puni*, p.234 ; *La Bague de l'oubli* (p.236) ; *L'infidèle confidente* de Pichou (p.282) ; *Dorinde* (p.286) ; *L'Hypocondriaque* de Rotrou (p.288), etc.

⁴ *Les Occasions perdues* (p.226) ; *Pirame et Thisbé* (p.244) ; *Pandoste* (p.244-246), ainsi que presque la totalité des décors des pièces de Hardy (p.248-268).

⁵ Expression contenue dans la notice d'*Osmin*, de Hardy (p.251), *Pandoste*, 2^e journée (p.247), *Pirame et Thisbé* (p.245), etc.

⁶ Le terme apparaît pour la première fois dans la notice du *Roman de Pâris*, pièce perdue attribuée à un auteur nommé Des Bruyères, et désigne la peinture, située au centre du mur du fond, d'une fontaine (p.309), avant de réapparaître dans la description du décor du *Frère indiscret* de Hardy (pièce perdue créée avant 1626, p.317).

⁷ *Le Trompeur puni* de Scudéry (p.234), *La Bague de l'oubli* de Rotrou (p.236), *Ligdamon et Lidias* de Scudéry (p.238), *Madonthe* d'Auvray (p.240), *Pyrame et Thisbé* de Théophile (p.244), les deux journées de *Pandoste* de Hardy (p.246-248), *Osmin* (p.250) — et bon nombre des pièces de Hardy dans le *Mémoire* —, *La Bélinde* de Rampale (1630, p.272), *Arétaphile* de Du Ryer (p.274), etc.

⁸ *L'Amarante* de Gombault (p.228), *Clorise* de Baro (p.230), *La Folie de Turlupin* de Hardy (p.242), *Astrée et Céladon* (tragi-comédie pastorale de Rayssiguier, 1630, p.270), *Les Trois semblables* (p.280), *L'Heureuse constance* de Rotrou (p.296), *La Silvanire* de Mairat (1629, p.300), *La Céliane* de Rotrou (p.302), etc.

⁹ *Mémoire de Mahelot, op.cit.*, p.233.

fond du théâtre¹. La notice de *L'Inceste supposé* de Hardy annonce que le décor est constitué d' « une chambre funèbre, à un des côtés qu'il y ait une pyramide Pleine de bougies et un cœur dessus, le tout tendu de noir, avec des larmes² ». Pour *Poliarque et Argénis* de Du Ryer, c'est un « Autel fort riche », sur lequel sont posés deux flambeaux, qui demeure au centre de la scène³. Pour *Agarite* de Durval, on trouve « une chambre garnie, d'un Superbe Lit, lequel se ferme et ouvre quand il en est besoin⁴ ». Or le dispositif ici proposé semble très proche de celui que semblent mettre en avant à Rouen deux tragédies de Chrestien des Croix. Dans la première, *Rosemonde* (1603), un adultère est d'abord commis dans la chambre royale, avant qu'on y tue, quelques vers plus loin, le roi Albouin. Si l'adultère se réalise hors scène, alors que les rideaux de la chambre — ou du lit — sont tirés, le meurtre est perpétré sur scène et à vue, et les acteurs eux-mêmes ouvrent la porte — ou tirent le rideau, leur permettant d'accéder à leur victime, et de montrer l'action funeste qu'ils s'appêtent à faire :

ALMACHILDE
Où est-il ?
ROSEMONDE
Dessus son lit il dort.
PÉRÉDÉE
Nous le ferons dormir du sommeil de la mort.
ALMALCHILDE
Est-il seul dans sa chambre ?
ROSEMONDE
Ayant fermé la porte
J'ai tout fait retirer : et si je vous apporte
Son tranchant coutelas, trempez-le dans son sein. [...]
ALBOIN
Ce sont là de tes traits ô louve d'Arcadie !
Exécrable putain⁵ [...]

Dans *Amnon et Thamar* (1608), Thamar entre dans la chambre de son frère où elle est violée pendant l'entracte. Lorsqu'au commencement de l'acte IV, Amnon, satisfait, la congédie après son forfait, il ordonne :

Ôte-toi, sors d'ici, puisque j'ai fait de toi,
Je ne veux plus te voir *gisante* auprès de moi,
Retire-toi d'ici, malheureuse insensée,
Après avoir joui mon amour est passée [...]
Jonatas *ferme l'huis*, et laisse lamenter,
Cette folle qui vient mon repos agiter¹.

¹ Idem, p.254-255.

² Ibid., p.276-277.

³ Ibid., p.278-279.

⁴ Ibid., p.284-285. Un dispositif similaire est mis en place pour *La Folie d'Isabelle* de Hardy (p.260-261) : « à un des côtés une belle chambre, où il y ait un beau lit, des Sièges, pour s'asseoir, ladite chambre s'ouvre et se ferme plusieurs fois. Vous la pouvez Mettre au milieu du théâtre si vous voulez. » Le dessin montre en effet le lit au centre du plateau. Pierre Pasquier précise qu'un rideau devait servir à masquer ces lieux : « Les rideaux de chambre servaient à dévoiler l'intérieur d'un compartiment du dispositif scénographique quand l'action de la pièce représentée allait s'y dérouler, puis à voiler celui-ci quand l'action se poursuivait dans l'espace vide ou dans une autre chambre. » (*Mémoire, op.cit.*, Introduction, p.81).

⁵ Chrestien des Croix, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603, acte IV, p.96-97. Nous soulignons.

Ce détail du lit ou de la chambre elle-même qui s'ouvre et se ferme « quand il en est besoin » semble indiquer une particularité des ouvertures. Si dans le cas d'*Agarite*, le dispositif est utilisé pour permettre, sans doute, de jouer les scènes extérieures à la chambre — scènes de navigation, scènes de bal — devant le rideau clos, alors que se montre ou se dissimule selon le besoin ce lieu mortuaire où le Roi pleure sa fille² derrière le système d'obturation de cet élément scénique. Nous chercherons plus loin, lors de l'étude du dais ou du rideau, une signification autre que pratique à cette mécanique du voilé/dévoilé³.

On peut enfin noter la grande diversité des palais représentés. Alors qu'en effet les portiques pastoraux ne proposent généralement que trois portes ornées de feuillage⁴, on trouve plusieurs décorations de palais dans l'ouvrage. Si une décoration sans doute héritée de Vitruve et de Serlio semble prédominer, avec des colonnades et des cours à la romaine, on trouve aussi des forteresses, comme dans la pièce que le *Mémoire* nomme *La Prise de Marcilly* et que Pierre Pasquier réattribue à Auvray sous le titre de *Dorinde*, et qui dramatise un épisode de *l'Astrée* de d'Urfé. La forteresse peut être aussi à son tour déplacée dans le cadre scénique, pour s'imposer à l'avant-scène⁵.

Dans cet agencement de la scène parisienne du commencement du XVII^e siècle ne semble prévaloir que l'importance du lieu au cours de la représentation. Les éléments du premier plan semblent toutefois plus souvent utilisés pour la réalisation des premiers actes et celle des actions héroïques ou dangereuses (escalades, enlèvements, scènes de navigation d'un côté) ou les incursions pastorales au sein de genres non pastoraux (promenades dans des bois). Le « milieu du théâtre » quant à lui semble convenir au déroulement des scènes de palais, conciliabules, complots, et à leur mise en exergue par cette position centrale.

Les différents éléments scénographiques que nous venons de citer pour les décors parisiens semblent régulièrement évoqués dans les didascalies des textes normands. On ne peut cependant pas mettre en évidence pour Rouen les trois plans qui semblent dominer la scénographie parisienne de la même époque. Toutefois, une concordance d'indices permet de valider cette proposition. On sait que la troupe de Valleran voyagea à travers la France. Nous l'avons déjà évoqué plus

¹ Chrestien des Croix, Nicolas, *Tragédie d'Amnon, et Thamar, in Les Tragedies de N. Chretien Sieur des Croix Argenteois*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608, Acte IV, Amnon, p.68. Nous soulignons.

² Durval, Jean-Gilbert, *Agarite, tragi-comédie*, Paris, François Targa, 1636.

³ Voir infra, p.000.

⁴ *Les Occasions perdues* de Rotrou (p.226), *L'Amaranthe* de Gombault (p.228), *Clorise* de Baro (p.230), *La Folie de Turlupin* de Hardy (p.242), *Les Trois semblables* (p.280), *La Silvanire* de Mairet (p.300), *La Céliane* de Rotrou (p.302). Le portique de feuillage peut aussi être déplacé sur l'un des côtés du théâtre. Voir par exemple le dessin d'*Ozmin* de Hardy, p.250.

⁵ Voir par exemple le dessin de *l'Agarite* de Durval, p.284.

haut¹ : en 1607, Drummond assiste à une série de représentations de cette troupe à Bourges. En avril 1593, cette même troupe, jouant à Strasbourg précisait avoir déjà séjourné à Rouen :

[que la cour] lui fasse la grâce de pouvoir encore représenter ici ses comédies et ses tragédies bibliques [...] déjà jouées à *Rouen*, Strasbourg, Langres, Metz, ainsi que [des pièces] de Jodelle²

Il est alors envisageable que dans ses pérégrinations, la troupe soit, régulièrement ou non — nous favorisons l'hypothèse de la régularité —, retournée à Rouen. L'utilisation de la tragédie d'*Axiane*, ou même d'un *Pyrrhus* — le *Pyrrhe* du Parisien Jean Heudon, paru à Rouen en 1599 ? —, qu'évoque Drummond, atteste aussi que si ces textes ont pu faire partie du répertoire de la troupe de Valleran mais qu'il ne sont imprimés, à Rouen uniquement, qu'en 1599 et 1613, les textes ont pu y naître, y voyager, et, soit y venir ou y revenir après un succès ou pour le moins une utilisation, en tournée. Or, si les comédiens voyagent et s'installent dans des lieux aptes à recevoir des représentations, comme des jeux de paume, il semble aussi nécessaire, pour la rapidité de leur exécution ainsi que dans un souci d'économie, que les décors soient similaires d'une ville et d'un lieu d'accueil à d'autres. Ce qui propose donc que les lieux d'accueil en province recèlent les mêmes éléments de décors, qui peuvent être choisis *ad hoc* pour les pièces que les invités/locataires du théâtre vont jouer, ou que ces derniers voyagent avec leurs décors pliés :

La charrette était pleine de coffres, de malles et de gros paquets de toiles peintes qui faisaient comme une pyramide au haut de laquelle paraissait une demoiselle habillée moitié ville, moitié campagne³.

Ces quelques détails permettent de proposer que la décoration de la salle de théâtre parisienne et des lieux dédiés à l'accueil des représentations en province, et à Rouen donc, est identique et que ce sont bien les mêmes éléments qui sont, sinon transportés, au moins re-crés pour les structures d'accueil. Il est aussi envisageable que les décorateurs des pièces rouennaises louent ou mettent à la disposition des troupes de passages les toiles peintes dont ils disposent déjà. La lecture des sujets des œuvres et des décors et accessoires nécessaires à l'exécution des pièces parisiennes offre un catalogue qui pourrait aussi bien convenir aux intrigues des pièces normandes :

des dards, des fleurets, des flambeaux⁴

des dards, des Carquois, des Arcs, des flèches⁵

un échafaud tendu de noir qui soit caché il s'ouvre au cinquième acte¹

¹ Voir supra, p.141-142.

² Traduction par J.Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 34^e année, n°3 (1927), Paris, PUF, 1927, p.213-355, p.322).

³ Scarron, *Le Roman comique*, [1651], éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, Folio classique, 1985, Première partie, chapitre premier, p.37.

⁴ *Les Occasions perdues* de Rotrou (p.227).

⁵ *L'Amaranthe* de Gombault (p.229). La liste des accessoires fait penser à l'intrigue d'*Acoubar* de Du Hamel (1603).

un brancard de deuil où l'on porte une femme sans tête²

une mer où paraît un vaisseau garni de mâts³

une Île où se couche un acteur sur le sable⁴

Donc, si des troupes normandes jouent à Rouen, de manière régulière et installée, la similitude du répertoire normand avec les pièces citées dans le *Mémoire* de Mahelot tend aussi à prouver que les dispositifs scénographiques se doivent d'être, sinon identiques, suffisamment similaires : des tentes, des navires (en tout cas leur proue), des palais ou forteresses, des prisons, des bosquets ou jardins, des chambres à coucher sont représentés aussi bien pour le théâtre parisien composé pour des troupes parisiennes et ambulantes que pour le théâtre rouennais, accueillant sans doute des troupes rouennaises et ambulantes. Pour tenter de mettre en évidence ces quelques similitudes, nous proposons maintenant de passer par le biais des rares gravures des impressions dramatiques rouennaises. L'interrogation du décor théâtral rouennais par ce biais impose d'envisager les représentations picturales par la voie d'un discours symbolisant, mais aussi par le biais d'un réalisme suffisant pour transposer la représentation dans la gravure. C'est donc à une forme d'exégèse de l'image qu'il faut se livrer, en tentant d'en reconstituer la portion du drame sélectionnée par le graveur dans sa représentation, les événements ainsi mis en avant, et les éléments allégoriques ou rhétoriques qui permettaient au lecteur normand des années 1600 à 1620 de deviner, par la constitution d'un socle de mémoire — historique, emblématique — commun, le sens de la pièce, son registre ou son mélange des registres, et les éléments historiques et dramaturgiques transposés par le médium visuel.

B. Graver le théâtre : une mise en place de la connivence et de la convention

L'observation des rares frontispices des œuvres dramatiques normandes pose la question problématique de la lecture de l'image. Les gravures que nous attribuons désormais à Abraham Cousturier interrogent d'abord leur réalisme. Or ce n'est pas tant ce point qu'il convient de questionner, mais la manière dont le graveur-imprimeur-libraire a pu transposer l'image scénique dans le cadre du frontispice et les sens qu'il a voulu lui accorder, en proposant que ces significations faisaient aussi sens pour les lecteurs du premier XVII^e siècle qui eurent en main les ouvrages après, peut-être, avoir assisté aux représentations des œuvres. Le modèle pictural qu'est la gravure

¹ *La Bague de l'oubli* de Rotrou (p.237). Voir *La Magicienne étrangère* (1617), où Galigai est exécutée au dernier acte, sur scène.

² *Leucosie* de Hardy (p.253). Voir *Pyrrhe* de Jean Heudon (1599). Voir aussi dans le *Mémoire de Mahelot* la notice de la seconde journée de *Parténie* de Hardy où il faut « un brancard, une tête feinte » (p.269).

³ *La Folie de Clidamant* de Hardy (p.255) : voir *Acoubar*.

⁴ *Célénie* de Passar (p.324). Voir *Les Portugais infortunés* (1608).

va permettre de souligner la dimension formelle de la représentation, à travers la rhétorique des corps et leur positionnement dans l'espace représenté. C'est donc la posture, le modèle et le silence des gravures qu'il faut dans un premier temps interroger et faire parler¹. Pour cela il faut questionner l'image et sa signification, en considérant que

La meilleure éloquence est bien celle qui peint, car l'*enargeia* est affaire d'imagination (de *phantasia*) en faisant appel aux images de mémoire ou aux lieux communs qu'elle met en scène sur le théâtre intérieur de l'auditeur².

C'est donc à la rhétorique du corps représenté dans les gravures qu'il faut s'attacher, avant de s'intéresser aux lieux dans lesquels ces corps prennent place. Il est important aussi de rappeler la précaution à prendre avec les gravures tirées des ouvrages parus chez Cousturier. Notre lecture les analyse comme des captations d'images scéniques améliorées par l'imagination et l'art du graveur. Elles constituent aussi une démonstration des actions réalisées en scène, sans doute, mais contenues surtout dans le discours des personnages. Pour les analyser, nous nous sommes d'abord penchée sur la signification de la chiologie rhétoricienne, héritée de Quintilien, et sans doute usitée dans le monde théâtral au XVI^e siècle, et en tout cas assez signifiante pour retrouver chez Cousturier les indices physiques des pensées et des actes des personnages représentés. Toutefois, ce n'est qu'avec l'ouvrage John Bulwer, *Chirologia or The Natural Language of the Hand*, paru en 1644³, soit quatre ans après la publication de la dernière tragédie normande, que nous avons pu comparer les gestes des personnages représentés par le graveur pour illustrer l'action. C'est pour *Le More cruel* et pour *Axiane* que les gestes des personnages — des acteurs ? — sont les plus signifiants au regard de cette rhétorique de la main. Aussi les étudierons-nous, et plus particulièrement le frontispice de l'acte II du *More cruel*, qui a la particularité de représenter une action qui ne se déroule pas en scène, mais dont la gestuelle traduit la crédulité du seigneur espagnol Rivierey, la duplicité du More, et la soumission teintée de méfiance de la Damoiselle.

Cependant, outre cette gravure du *More cruel*, le catalogue des œuvres normandes comportant une ou plusieurs gravures demeure relativement restreint. Elles sont toutes des produits issus des presses d'Abraham Cousturier et de Loys Costé. *Le More cruel* dispose de cinq frontispices illustrant chaque acte de l'œuvre. Le même dispositif est utilisé pour *Axiane ou l'amour clandestin*, parue chez Costé ou *La Rodomontade*⁴ parue chez Cousturier. Les tragédies à sujet vétéro-testamentaire du groupe de Rouen disposent chacune d'un frontispice illustrant la page de titre⁵. Deux tragi-comédies parues chez Cousturier présentent des figures en page de titre : *Les*

¹ Surgers, Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

² Spica, Anne-Élisabeth, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.30.

³ Bulwer, John, *Chirologia : or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia : or the art of manuall rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence*, London, Thomas Harper, 1644.

⁴ Cette œuvre, que nous excluons de nos analyses dramaturgiques puisqu'elle fut imprimée auparavant à Paris en 1605 présente au début de chaque acte un frontispice gravé qui en illustre l'action.

⁵ Nous n'avons pas été en mesure d'en obtenir de reproduction.

*Enfants de Turlupin et La Subtilité de Fanfreluche et Gaudichon*¹. Si toutes les gravures ne sont pas à envisager du même point de vue, puisque certaines présentent une action réalisée hors scène, elles permettent de réfléchir sur le cadre de la représentation et sur la signification de certains éléments qu'elles mettent en avant, comme le trône, le lit et le dais en général — *La Rodomontade, Axiane, Turlupin, Fanfreluche et Gaudichon* — , et la bâtisse devant laquelle on parle ou on se tue — *La Rodomontade, Axiane* — , et du haut de laquelle on provoque la colère de l'ennemi — *Le More cruel*.

Il convient dès lors d'imaginer le cadre de cette scène gravée par Cousturier avant de nous attacher aux éléments qui la composent. C'est donc par *Le More cruel* qu'il faut commencer, car les gravures des actes I, III, IV et V proposent une vue d'ensemble de la scène rouennaise, composée pour ces représentations d'une forteresse, au « milieu de la scène ». Mais avant cela, on peut s'attarder sur la symbolique des postures des personnages représentés dans la gravure de l'acte II, la seule à ne pas représenter une action performée sur scène mais réalisée hors scène et anticipée dans l'acte I par Rivieri, le maître espagnol :

Las ! la pauvre captif depuis son infortune
 M'a tant été bénin, que de parole aucune
 Ne m'a pu émouvoir à courroux nullement
 Et s'est toujours porté en fidèle servant
 Or je veux qu'il soit libre et que hors de chaîne
 Il soit présentement pour être exempt de peine [...]
 C'est pourquoi je désire et veux sans demeurance
 Que mon More soit mis en pleine délivrance. [...]
 Or allons donc fier hors de captivité
 Celui à qui je veux octroyer liberté².

Son épouse la Damoiselle, à qui il demande conseil lui propose de jouer de prudence car

ce n'est d'aujourd'hui que beaucoup de malheurs
 Sont advenus à ceux qui à leurs serviteurs
 Se sont par trop fiés [...]
 Ne vous hâtez point tant de donner liberté
 À votre More, étant la plaie encore saignante
 Des coups qu'il a reçus de votre main pesante. [...]
 Las ! je doute bien fort [...]
 Que ce mauvais garçon [...]
 Ne nous joue quelque tour à la façon Moresque,
 Car rien n'est si méchant que la gent Barbaresque³.

Malgré les doutes de son épouse, Rivieri libère son More qui jubile, dès le commencement de l'acte II et planifie sa vengeance, ainsi que l'avait prédit la Damoiselle :

¹ Notons par ailleurs que *La Victoire du Phébus français* (Rouen, Thomas Mallart, 1617) montre en frontispice Phébus écrasant le Python.

² Anon., *Tragédie française d'un More cruel envers son seigneur nommé Rivieri, Gentil homme Espagnol sa Damoiselle et ses Enfants*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. Une édition moderne du texte est donnée dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2006. Elle sera notre édition de référence, p.558-560 pour notre citation.

³ Ibidem.

Puisque Fortune a tant aidé à mon dessein
 Que je suis délivré d'un joug tant inhumain
 Et que je suis dehors d'un puits plein de misères
 Et suis guéri de tout de mes plaies et ulcères,
 Il me faut maintenant inventer le moyen
 Que mon maître cruel soit pris dans mon lien¹.

C'est cette libération que Cousturier choisit de représenter. Et comme l'ouvrage est destiné à des lecteurs, il joue sur la symbolique de sa gestuelle pour commenter les propos des personnages.



Le More cruel, acte II

Cette première gravure représente donc la damoiselle montrant le more et indiquant, l'image est ambiguë mais l'interprétation double en est justement intéressante, à la fois un geste de pardon et l'affirmation qu'elle abandonne la lutte contre son époux (*dimitto*). Riviere quant à lui, la main sur son épée, menace le More (*terrorem incutio*), alors même qu'il le libère. Le More de son côté tient aussi une position ambiguë qui laisse Riviere sûr de lui : désormais affranchi, il « s'accorde un moment de répit » (*otio indulgeo*), convaincant par là l'Espagnol de sa bonne volonté et de sa sérénité. Cette gravure fait donc sens pour le lecteur habitué à la rhétorique quintilienne, mais à sa seule lecture, elle peut le tromper puisque le More y est représenté serein, apaisé et soumis. Ce n'est qu'en complétant sa vision avec la lecture du reste de l'œuvre, mais déjà dès l'argument², que le lecteur pourra en effet découvrir la fourberie du More. La gravure propose une connivence

¹ Idem, acte II, p.560-561.

² « Un jour le maître envoie quelques vivres au Château sa femme et ses enfants le tout conduit par l'esclave, où les ayant en sa possession ferme la forteresse prend la Damoiselle à force lui donne plusieurs coups, prend les enfants les tue l'un après l'autre en la présence de son seigneur qui était nouvellement revenu de la chasse qui voyant un si piteux spectacle supplie à jointes mains au More de lui redonner sa femme ce qu'il accorde, au moyen que ce pauvre misérable se coupe le nez ce qu'il fit pour obéir à ce cruel qui après se moquant de lui ne laisse d'envoyer la pauvre Damoiselle par force de coups de poignard haut en bas du Château. » (Ibid., argument, p.555).

avec le lecteur, la même que celle qu'offrirait le reste de la tragédie à son spectateur : celle d'une ironie tragique, puisqu'il est le détenteur de l'information qui pourrait sauver Rivierey et sa famille.

Cette scène d'affranchissement ne prend pas place dans le décor de forteresse imaginé par Cousturier ou reproduit par lui selon ses souvenirs de la représentation à laquelle il a pu assister. Ce qui semble indiquer qu'un sort particulier est réservé dans ses gravures aux passages que ne représente pas l'action des pièces. Il y fait alors œuvre d'invention et utilise la rhétorique à sa disposition pour créer la connivence entre le lecteur et l'ouvrage.

La première gravure de l'ouvrage, contenue dans la page de titre montre la forteresse avec le pont-levis baissé, et la mer environnant la place. Jouant sur les proportions pour montrer la supériorité physique et sociale de Rivierey, le graveur a réduit les proportions du More aux deux-tiers de l'Espagnol¹. Mais surtout, la scène joue sur un mélange des registres qu'on retrouvera lorsque l'Africain se moquera de son ancien maître à qu'il vient d'obliger à se mutiler². Le gourdin n'est en rien l'arme d'un gentilhomme, et Rivierey est ridiculisé par l'utilisation de cet ustensile et par la petitesse de sa victime. Encore une fois le graveur illustre la dialectique de la pièce : si le More est cruel, Rivierey, qui pendant des années l'a châtié, ne l'est pas moins. Dès la première page, le lecteur est donc amené à envisager la cruauté du More au regard de celle de son maître, et par là à réfléchir sur cette notion de cruauté, ainsi que sur la question de la juste rétribution — vengeance, justice — à porter à une injustice ou un crime.



Le More cruel, acte I

¹ Lorsque nous montrions l'image à des amis, l'un d'eux nous demanda : « Et si l'acteur était un nain, ou un enfant ? ». S'il semble assez improbable, voire inopportun, de faire jouer le rôle d'un violeur à un enfant, pourquoi ne pas envisager éventuellement la présence dans une troupe d'une personne de petite taille grimee ici. Hypothèse séduisante.

² « Ha ! à ce que je vois tu n'as dorénavant / Que faire de mouchoirs, puisque si bravement / Tu as ainsi dolé ton reluisant visage. / Vraiment, Rivierey, tu es de grand courage. / Je n'eusse pas pensé qu'un miracle si beau / Se fût exécuté d'un débile cerveau. » (Ibid. acte V, p.586).

Les trois gravures restantes offrent une vue plus large du décor et proposent donc la mise en scène de l'accessoire scénographique qu'est la forteresse au sein de la dramaturgie du *More cruel*. Dans cette tragédie particulièrement — mais nous verrons que d'autres textes normands utilisent ce dispositif — la forteresse de Rivierey dans laquelle s'enferme le More avec ses victimes joue à la fois le rôle de décoration du milieu de la scène et celui d'un échafaud tragique sur l'échafaud théâtral, d'une scène sur la scène que Rivierey, passevolant, c'est-à-dire

un homme qui s'introduit dans une partie de plaisir, de dépense, sans en être prier, et qui entre à la Comédie sans payer¹

observe en assistant impuissant à « la belle tragédie² » que lui a concoctée son More. C'est d'ailleurs le More lui-même qui indique clairement ce rôle assigné au gentilhomme espagnol puisqu'il lui ordonne de se couper le nez. Or Furetière précise encore qu'« on coupe le nez aux passevolants, ils ont besoin d'un nez postiche³ ». Comme le rappelle Christian Biet :

la punition correspond, sur le plan théâtral (si l'expression [passevolant] est déjà employée en 1608, ce que son archaïsme laisse supposer), au spectateur-resquilleur qui, s'il n'encourt pas la sanction d'être énasé, est néanmoins poursuivi et exclu de la séance. Ainsi, doublement tricheur [il a essayé de tromper le More], ce passevolant de Rivierey est doublement puni : cherchant à convaincre son adversaire [...] il est trompé [...], cherchant à être de la revue, du spectacle, voire à être spectateur sans en payer les droits, il est puni et doit réparer, par une action, son imposture⁴.

Les gravures des actes IV et V de la pièce montrent bien cette particularité scénographique.



Le More cruel, acte IV

¹ Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel [...]*, La Haye – Rotterdam, Arnoud et Reineir Leers, 1702, 2^e édition, tome second, entrée « Passevolant », p.465.

² *Le More cruel*, acte V, p.583.

³ Furetière, *Dictionnaire universel*, entrée « nez », p.332.

⁴ BIET, Christian, « Échange et 'contre-échange'. Le maître et l'affranchi sur le théâtre de l'échafaud. L'action cruelle et la dramaturgie des contradictions dans *Le More cruel* (ca 1608) », in *Les Arts du spectacle III*, éd. M.-F. Wagner, Paris, Champion, 2004.

Riviery et ses chasseurs sont en contrebas de l'édifice château, d'où le More joue pour eux, et pour les spectateurs, la tragédie de la Damoiselle et des Enfants¹. L'action en hauteur s'y trouve magnifiée pour le spectateur de la salle, et la constitution de la mise en abyme du théâtre s'instaure par ce biais. La pièce se veut réflexion sur l'art dramatique comme art de la représentation.

Surtout l'opposition de l'iconographie des actes I et III et de celle des derniers actes montre un élément fondamental de la pièce : la possibilité de lever le pont-levis qui condamne les personnages qui sont entrés dans la forteresse à une mort certaine. Cet élément, si l'on admet que la forteresse sise sur scène est constituée d'une toile peinte apposée sur un châssis, serait le seul élément « en dur » du dispositif, comme l'atteste la réplique du More quand Riviery vient chercher sa famille :

RIVIERY [...]
 Descends bas et me viens soudain ouvrir la porte
 Et abattre le pont.
 LE MORE
 Tout beau, tout beau, *quelle sorte*
De heurter est-ce là ? Est-ce ainsi qu'il vous faut
 Assaillir ce château et le prendre d'assaut² ?



Le More cruel, acte III

¹ Notons d'ailleurs que le graveur s'est vraisemblablement penché sur le texte pour la gravure de l'acte IV : lorsque Riviery se coupe le nez, son fils aîné est déjà mort, et ce sont bien seulement deux enfants que l'on voit aux côtés du More et de la Damoiselle au haut de la tour. Cependant le petit corps n'est pas représenté dans le fossé.

² *Le More cruel*, acte V, p.581. Nous soulignons.



Le More cruel, acte V

Jouant sur la symbolique de l'issue infranchissable, sur laquelle nous reviendrons pour les cas des tragédies de *Sainte-Agnès* de Troterel, d'*Amnon et Thamar* et de *Rosemonde* de Chrestien des Croix et de *Dalcméon et de Flore*, l'auteur du *More cruel* indique clairement la perte de l'innocence de la Damoiselle et l'impossibilité physique pour son mari de la retrouver. Passée la porte, la Damoiselle est perdue et c'est le lien conjugal qui est brisé. Comme *Amphitryon* dans la pièce éponyme de Plaute, c'est l'incapacité à entrer dans la demeure qui crée la tragédie du personnage demeuré à l'extérieur, mis ici dans une position d'autant plus inconfortable qu'il ne peut pas être, dans une vue en *perspective*¹ de la scène représentée en hauteur, dans la meilleure condition pour observer le spectacle qui demeure à la vue privilégiée du spectateur de la salle : celui qui se joue en hauteur, sur les remparts de la forteresse. Riviery, demeuré en dehors de la scène principale, entendons celle où se joue l'action dramatique funeste, est dans la position de l'amoureux qui ne peut parvenir en haut et se lamente, le *paraclausithyron*. Mais cet élément *a priori* comique, dont la relecture par les auteurs de comédies du XVII^e siècle a été mise en évidence par Anne Surgers² est détourné par le dramaturge et mis en scène par Cousturier dans son détournement par le biais de la gravure, afin d'appuyer le pathétique du sort des personnages perchés là-haut et désormais inaccessibles.

On pourrait enfin s'étonner de la représentation choisie par le graveur d'une forteresse plutôt qu'un château. Le terme apparaît pourtant dès l'argument, et son utilisation dans les décors

¹ Entendons par là la vision idéale depuis la salle sur l'échafaud : « Tout le secret de cet art [la perspective] vient du naturel de la vue, car il faut s'imaginer que la vue se fasse comme en triangle, duquel la base est assise sur les yeux, et l'angle sur l'objet qui se présente à notre vue. » (Binet, *Essai des merveilles de nature*, Paris, Le Gras, 1657, p.458, cité par Anne-Élisabeth Spica, « Comment la parole vient à l'image », Préface à SURGERS, Anne, *Et que dit ce silence ?*, op.cit., p.19) Positionné en contrebas Riviery ne jouit pas du meilleur angle de vue pour observer la scène sur le petit théâtre du haut.

² Surgers, Anne, « Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une "caresse pour l'âme et le corps" », art.cit.

du temps semble rare, mais pas impossible, parmi les nombreuses représentations de palais du *Mémoire* de Mahelot. C'est bien une reproduction fort proche de la proposition de Cousturier que l'on retrouve dans le décor de la *Dorinde* d'Auvray. La comparaison n'en est pas inutile :



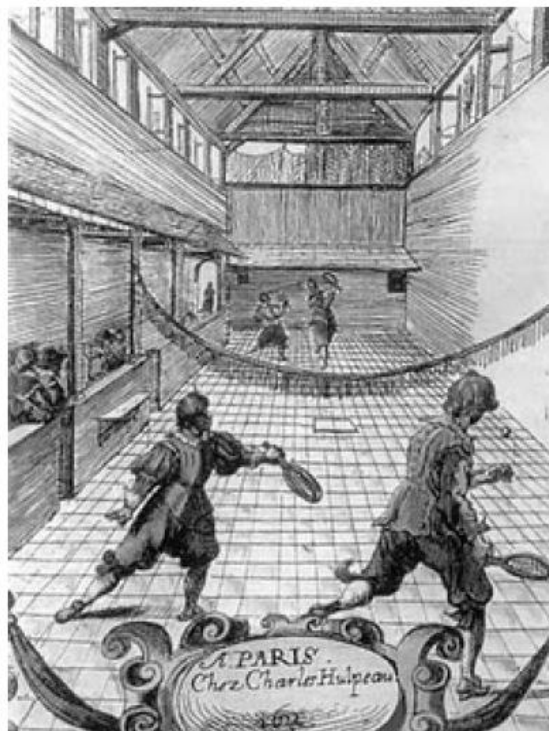
Décoration de *Dorinde* d'Auvray¹ (1631)

Dans les décors induits par la tragédie normande de l'époque, le dispositif semble même plus récurrent, si les auteurs s'attachent à une quelconque forme de réalité, que le palais habituellement reproduit dans le *Mémoire*. La forteresse, par un jeu de *réalisme*, est sans doute le dispositif trouvé pour les mises en scène de *La Rhodienne* (1621) ou de *Guillaume d'Aquitaine* (1632). Son positionnement central sur la scène le met en exergue et souligne les actions qui s'y déroulent. La mort de la famille de Rivierey, celle de Perside, la tentative d'enlèvement à son geôlier de Dorotée, l'épouse d'Aristarche, frère de Guillaume. Or dans ces trois pièces, l'assaillant — Rivierey, Aristache, Solyman — est aussi l'amoureux, celui qu'on attend ou celui qu'on éconduit et qui se lamente de ne pouvoir arriver à ses fins. Le *paraclausithyron* est alors d'autant plus signifiant que le décor représenté n'est pas ouvert, mais absolument clos, *a priori* imprenable et que l'aimée se trouve enfermée dans le lieu architecturalement plus difficile à abattre que représente la forteresse. Nous y reviendrons.

Les gravures tirées d'*Axiane ou l'amour clandestin* offrent quant à elles une vision sans doute plus restreinte de l'aire de jeu, mais y incluent les comédiens et des éléments scénographiques qui se greffent dans le lieu théâtral. Si l'on prend le parti d'affirmer que la pièce se joue

¹ Le *Mémoire de Mahelot* nomme la pièce *La Prise de Marcilly*, information reprise par Lancaster. Pierre Pasquier réattribue la pièce à Auvray sous le titre de *Dorinde* (1631, *Mémoire de Mahelot*, *op.cit.*, p.287). La reproduction choisie est tirée du *Mémoire de Mahelot et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII^e siècle*, publié par Henry Carrington Lancaster, Paris, Champion, 1920, cahier d'illustrations p.80-81.

effectivement dans un jeu de paume transformé, pour l'occasion ou définitivement, en salle de théâtre, il est intéressant de comparer les lieux alors choisis avec l'iconographie communément acceptée de ce lieu de divertissement.



Charles Hulpeau, *Le Jeu royal de la paume*¹ (1632)

Si l'on se fie à la représentation proposée par Cousturier, la présence systématique d'un échafaud dans les théâtres rouennais, créant une scène en surplomb du spectateur, est à tempérer. En effet, le dallage au sol que le graveur s'est appliqué à reproduire dans l'intégralité des gravures d'*Axiane*, mais aussi dans celles des *Enfants de Turlupin* et de *La Subtilité de Fanfreluche et Gaudichon* est fort similaire au dallage du jeu de paume. On peut cependant admettre qu'il s'agit d'une invention de Cousturier, mais ce systématisme interroge tout de même l'observateur des gravures, d'autant que les gravures d'Abraham Bosse, représentant des scènes jouées à l'Hôtel de Bourgogne, montrent quant à elles un plancher :

¹ Hulpeau, Charles, *Le Jeu royal de la paume*, À Paris, chez Charles Hulpeau, 1632.



Abraham Bosse, une représentation à l'Hôtel de Bourgogne.

On peut reconnaître que les deux artistes ne sont pas de la même valeur, et que la finesse des traits de Bosse est impossible dans le cadre de la gravure sur bois de Cousturier. Mais la présence du dallage et le soin pris par le graveur de le représenter complètement et dans toutes les gravures de la pièce ne laisse pas d'étonner. Il est possible que Cousturier ait voulu montrer par ce biais que l'action se joue aux abords et à l'intérieur d'un château et non sur une scène de théâtre. Le réalisme du lieu référentiel devient donc plus important pour lui que le réalisme du lieu théâtral. Cependant, il représente ce dallage y compris pour les scènes d'extérieur, comme le montre la gravure de l'acte III. La réponse à cette question du positionnement d'un échafaud demeure en suspens. Mais le sol de Cousturier offre de nouvelles perspectives sur les modalités de la représentation rouennaise, c'est-à-dire la possible absence d'une estrade principale, qui pourrait dès lors justifier la présence du jeu méta-dramatique d'un échafaud sur l'aire de jeu, qui propose des actions en surplomb. Mais surtout, ces gravures proposent qu'éventuellement le spectateur soit sur le même plan horizontal que les comédiens et qu'il n'y ait pas de séparation scène/salle, qui jouerait donc sur une identité spatiale, une égalité dans l'espace, des spectateurs et des comédiens.

Toutefois il est important de rappeler que ce que la gravure de Cousturier semble impliquer, c'est-à-dire l'absence ponctuelle d'un échafaud, n'est pas systématique, puisque les auteurs eux-mêmes indiquent dans les pièces liminaires que la scène est présente dans certains textes. Pour Chrestien des Croix, pour Behourt, pour Bousy, on fait sonner les vers sur le « sanglant échafaud ». Si la gravure de Cousturier est digne de confiance, et si on la confronte à ces indications de la présence d'un échafaud, on peut déduire que plusieurs lieux de représentations, plusieurs salles,

plusieurs jeux de paume, proposant une estrade ou confrontant les spectateurs à un spectacle joué à leur niveau, sont utilisés en Normandie et à Rouen.

Mais si la scène est effectivement absente de certains lieux dédiés au spectacle, la présence d'une toile, séparant le lieu scénique du hors scène, marquant la coulisse et le lieu « sacré et inaccessible au commun des mortels », est d'autant plus importante pour créer une distance entre ce qui est représenté et ceux qui assistent à la représentation, et œuvrer dans le sens d'un mystère de la transposition scénique ou spectaculaire, parachevé par la position sur l'aire de jeu d'un voile, d'une toile peinte, par laquelle on entre en scène, on se fait voir et on vient agir, et derrière laquelle on disparaît et on passe dans un *ailleurs* auquel tout le monde n'a pas accès. Les murs de toile créent donc une séparation symbolique entre le plan que l'on voit et le hors scène que l'on devine ou qui nous est inaccessible. Par là même, la barrière ainsi proposée offre par ces apparitions et disparitions une séparation symbolique qu'il faut interroger.



Axiane, Acte II

Les scènes représentées ont par ailleurs la particularité de ne pas montrer une scène immédiatement lisible dans le texte après leur insertion. Ainsi, l'acte I débute par une scène montrant Axiane et sa nourrice, mais la gravure représente la suite dans la scène alors que le duc de Saxe vient demander la main de la princesse au Roi son père. La gravure de l'acte II montre la dispute entre les ducs de Saxe et de Médine qui ne se joue qu'à l'acte III. La gravure de l'acte III montre Axiane remettant à Saxe¹ le présent qui doit attester selon elle de l'affection — fausse au deme-

¹ La gravure de l'acte II montre les deux personnages des jeunes hommes, et permet de décrypter qui est qui. L'un d'eux porte une fraise et des trouses (Saxe), l'autre un haut-de-chausses bouffant et un col à rabat (Médine). Si l'on aurait pu voir dans la gravure de l'acte III Axiane remettant à Médine le cadeau qu'il s'apprête, à l'insu de la princesse, à empoisonner, le personnage représenté est bien vêtu d'une fraise et d'une trousse, et c'est le même qui gît à l'acte IV.

rant — qu'elle lui porte, sans savoir que Médine, son réel amant, a empoisonné le bijou, mais la scène se joue au commencement de l'acte V. La gravure de l'acte IV montre Saxe tombant sous l'effet du poison devant Axiane interdite : c'est encore une action située dans le dernier acte. La dernière gravure enfin joue encore du décalage, en proposant le suicide de Médine sur les corps des fiancés, en présence du Roi, c'est-à-dire la dernière action de la pièce.

Ce décalage perpétuel joue un effet d'annonce tout au long de l'ouvrage, car, en effet, si l'édition du *More cruel* propose un argument, *Axiane* n'en a pas, si ce n'est son titre complet relativement long : *Axiane ou l'amour clandestin. Tragédie où se remarque la ruse d'un Amant, qui achète la mort de sa maîtresse, au prix de la vie de son Rival*¹. Le graveur, en reproduisant, croyons-nous, avec les média que constituent sa propre inventivité et la gravure sur bois, les scènes les plus informatives de la pièce, crée chez le lecteur la connaissance des incidents qui vont suivre, mais joue aussi sans doute sur sa déception : car en effet, à la première lecture, on est souvent surpris par l'absence de l'action représentée par la gravure dans l'acte à peine terminé. Cousturier propose pour cette intrigue à sujet romanesque une forme de *suspense* policier, et une attente du lecteur.

Par ailleurs, le décor devant lequel se tiennent les personnages de la pièce — les acteurs représentés, donc — montre des édifices percés de fenêtres et, surtout, deux entrées, l'une à droite, l'autre à gauche, visibles respectivement dans les première et troisième gravures de la pièce, qui permettent de visualiser la répartition des différentes aires de jeu sur scène, et constituées de deux portes surmontées de linteaux en bâtière. La disposition des personnages à l'intérieur des cadres laisse entendre, par la gravure de l'acte I, que le premier acte, où se joue la scène où le Roi, père d'Axiane, reçoit le duc de Saxe après la guerre, a lieu dans cette partie de la *scène*, c'est-à-dire en avant-scène à la gauche du public. L'action représentée succède dans la pièce à la première partie de l'acte, où Axiane s'entretient *ailleurs* avec sa Nourrice. Il semble improbable que les deux personnages féminins se soient parlé dans la salle du trône représentée. Il semble donc bien que plusieurs espaces de jeu se dessinent par la mise en évidence du lieu défini par les gravures.

¹ Qui se continue par la remarque « Autant admirable en ses effets, que ingénieuse en l'invention de ses vers ». *Axiane, op.cit.*, p.1.



Axiane, acte I

La seconde porte, dessinée à l'acte III, semble disposée en miroir de la première. C'est par là qu'entre le duc de Saxe venu rencontré Axiane, et il ne franchira pas cette porte vers le hors scène. Il meurt là, sans doute après un glissement vers le centre du dispositif scénique où l'action sanglante pourra être mise en exergue.



Axiane, acte III

Cette vignette propose aussi le commentaire de l'action jouée sur scène dont les répliques d'Axiane éclairent le principe. La salle du trône préalablement dessinée symbolise par métonymie

le palais lui-même, ainsi que les murailles sans doute de toile peinte sur lesquels se greffe l'action. Les murs en moellons que Cousturier a pris autant de soin à graver que le dallage du sol indiquent clairement que les scènes jouées devant le dispositif sont des scènes d'extérieur, comme l'atteste en outre l'arbre qui se détache dans le coin supérieur gauche de l'image. Axiane nous le confirme :

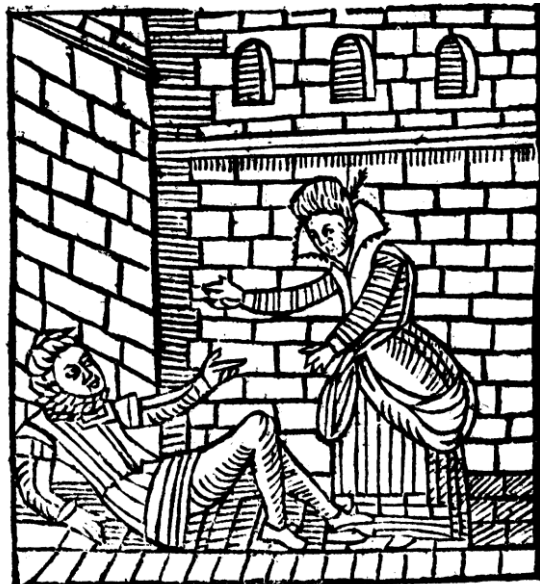
Pour le mieux au Palais je les irai attendre,
Fais les hâter, Amour, qu'il ne me trouve en cendres¹.

et plus loin :

Rentrons dans le Palais de crainte qu'épiés
Quelque nouvelle trappe on ne nous jette aux pieds².

Enfin, c'est bien du même type de décor que se détachent les deux dernières actions représentées dans les vignettes des actes IV et V : la mort de Saxe, puis la mort de Médine, qui se suicide sous les yeux du Roi et sur le corps d'Axiane se jouent devant un mur plein, aucune porte n'est visible, nous sommes dans une scène d'intérieur. Le texte nous indique en effet que nous nous trouvons dans la chambre de la princesse, quand le Roi, inquiet des bruits provenant de ce lieu, y pénètre pour trouver sa fille mourante et le cadavre de Saxe :

Quelle rumeur ma fille en votre *chambre* émue,
Qui naguère a frappé mon oreille chenue.
Hé quoi ? vous chancelez sur un corps trépassé³



Axiane, acte IV

¹ Axiane, acte II, p.13, Axiane.

² Idem, p.16.

³ Ibid., acte V, p.49



Axiane, acte V

Dans la dernière vignette, le corps d’Axiane est demeuré en scène, celui de Saxe n’est pas visible. Nous avons dit plus haut qu’il est possible que l’action se situe au « milieu du théâtre ». La gravure donne l’impression d’un mur en retour par rapport au mur du fond, duquel se détache d’abord Saxe dans la gravure de l’acte IV, puis, dans celle de l’acte V, Médine se suicidant et le Conseiller du roi tous présents en scène lors du dernier acte. Or cette disposition interroge sur le second plan dont nous parlions plus tôt lors de la description des dessins de Mahelot et de ses successeurs. La scène *d’Axiane* se découperait donc ainsi :

- au premier plan, en avant-scène, à gauche, la salle principale du château, c’est-à-dire l’intérieur du palais, figurée par la présence du trône devant lequel s’incline le duc de Saxe. La toile peinte offre une ouverture en forme de porte ornée, éventuellement close par un rideau ;
- sur le même plan, à droite, une autre porte, en miroir de la première, indique quant à elle une issue possible du château et une issue vers les jardins. En entrant en scène par cette ouverture, les acteurs signifient qu’ils sont à l’extérieur du château et jouent devant ce lieu. Ce qu’accréditent les répliques d’Axiane, d’une part, et la présence d’un arbre au second plan sur ce même côté droit de la scène ;
- au second plan, à gauche, et sur le « milieu du théâtre », une décoration de palais, ou de forteresse, un intérieur qui signifierait, par un indice métonymique — un rideau tiré qui opèrerait la dissimulation de la scène d’extérieur à droite évoquée dans le plan précédent ? — que nous sommes dans la chambre de la princesse, où, d’ailleurs, tout le monde peut désormais entrer puisqu’elle est devenue scène de crime, d’abord, alors que Saxe y est

mort et qu'Axiane y agonise, mais aussi parce que la princesse, d'elle-même, a renoncé à la vertu qui doit être son apanage en invitant ses amants à la retrouver dans ses appartements¹.

Les vignettes semblent corroborer les indices textuels qui fourmillent dans les textes d'une juxtaposition des lieux référentiels sur la *scène* rouennaise.

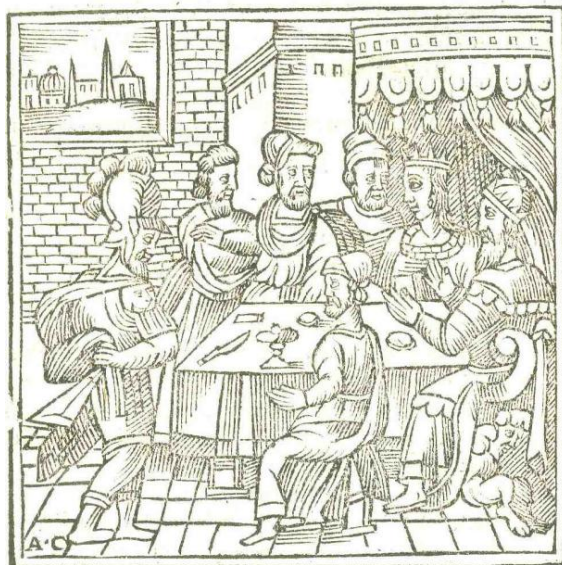
Par ailleurs, si l'on admet que la publication à Rouen d'un texte dramatique coïncide ou succède à sa représentation sur la scène de la capitale normande, le rapprochement avec la scénographie induite par le texte de la *Rodomontade* et ses gravures est nécessaire. Le principe de l'estrade peut encore être interrogé avec la première gravure de la *Rodomontade*², et celle de la *Subtilité de Fanfreluche et Gaudichon*. Elles proposent en effet une décoration relativement semblable à celle d'*Axiane* : un mur de briques, devant lequel se déplacent ou se tiennent les personnages, et un sol dallé. Dans la *Rodomontade*, la scène se passe à Paris — une fenêtre peinte sur la toile de fond de scène propose d'ailleurs une vue sur la ville — alors qu'on s'apprête à célébrer le mariage de Bradamante et Roger. Survient Rodomont qui veut en découdre avec ce rival. Sont attablés Charlemagne, au premier plan à droite, facilement reconnaissable puisqu'il porte une couronne³, Bradamante à sa droite — c'est le seul personnage féminin de la pièce —, mais aussi Aymon, Roger, Roland⁴ et un personnage non identifié. Rodomont est entré par la gauche et s'apprête à brandir son épée.

¹ Axiane, à Médine : « Demain tu me verras à l'heure accoutumée / T'attendant seule exprès en ma chambre enfermée. » (acte IV, p.38).

² Parue une première fois en 1605 chez Clovis Ève à Paris, la pièce est réimprimée par Cousturier en 1613 et à Troyes par Nicolas Oudot en 1620, les deux fois extrêmement modifiée, ce qui a pu donner l'impression de plusieurs *Rodomontades*. Il s'agit seulement de coupes dans le texte initial de 1605, perpétrées soit par la troupe qui détient le texte, soit par le biais de mauvaises copies prises lors des représentations dans les villes visitées. Ainsi, dans la version de 1620, le premier acte a disparu. Si les rares commentateurs de la pièce en condamnent la lettre et proclament Méli-glosse l'un des pires auteurs de la période (« Les procédés de Bauter sont ainsi à l'opposé de l'art dramatique, et cela fait que sa pièce est dépourvue d'intérêt [...] avec Méli-glosse, ce sont les balbutiements d'une muse enfantine, qui ne retrouve sous les doigts dont elle agite la corde tragique, que l'écho corrompu d'une belle chanson. », Cioranescu, Alexandre, *L'Arioste en France : des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions des Presses modernes, 1939, p.321), la pièce semble pourtant jouir d'une certaine renommée, bien après sa première parution, puisqu'elle est évoquée dans le roman de René de Ménou, (« Les tables levées, il tardait beaucoup à cet amoureux refroidi qu'il ne fût hors de la peur, que quelque comédien habillé en Rodomont ne le vint faire descendre aux Enfers avec lui pour vengeance de la comédie qu'il avait jouée sur le théâtre de cette belle », *Les Heures perdues de R.D.M. Cavalier François. Dans lequel les esprits mélancoliques trouveront des remèdes propres pour dissiper ceste fascheuse humeur*, À Lyon, Par Claude Larjot, 1620, p.15), ainsi que par Sorel dans sa *Maison des jeux* (SOREL, Charles, *La Maison des jeux*, [1642], avec une introduction, un commentaire une bibliographie et un index par Daniel-A. Gajda, Genève, Slatkine Reprints, 1977, reproduction en fac simile de l'édition de Paris de 1658, p.461-462).

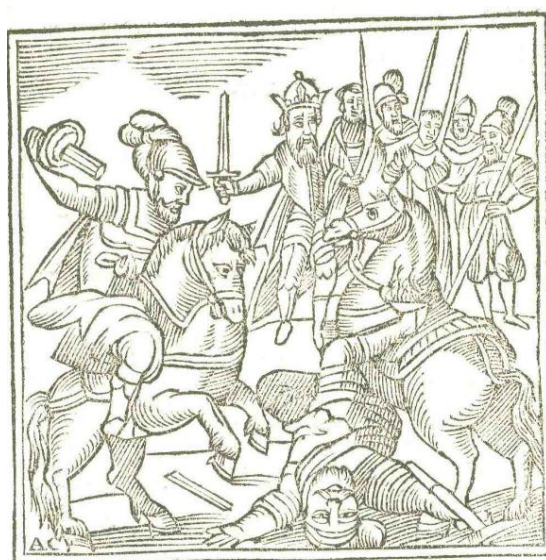
³ Notons aussi la présence, sous le trône, d'un petit personnage aux pieds caprins, indice du graveur, selon nous, du genre auquel nous avons affaire : une tragédie représentée ici par le satyre courbé sous le roi.

⁴ *Sic.*



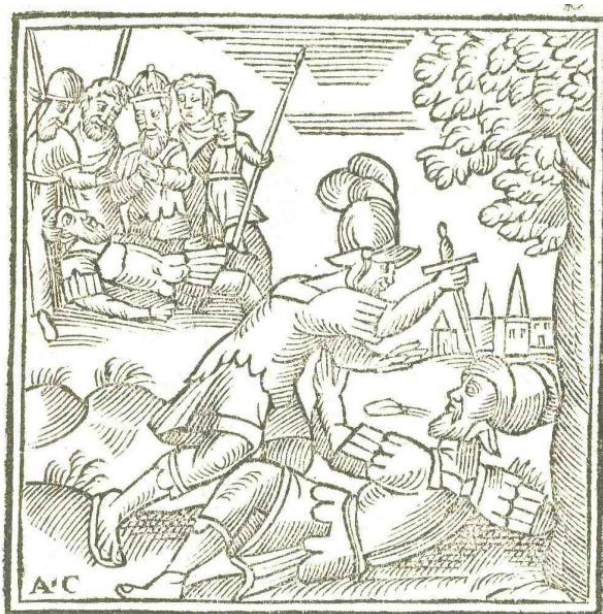
La Rodomontade, acte I

Or, si la pièce se joue dans l'intérieur d'un palais au premier acte, elle se déplace dès le second dans l'arène où vont s'affronter Roger et Rodomont. Si le graveur a choisi ici de représenter la joute équestre qui oppose les deux personnages, il est plus probable que le combat de théâtre a lieu à pied, et que Cousturier a voulu rappeler le roman de l'Arioste plus qu'il n'a voulu ici représenter la scène jouée effectivement à Rouen. Il conserve toutefois dans sa gravure l'évocation de l'épée brisée de Roger. En arrière plan les spectateurs du combat — les mêmes que ceux qui ont assisté au repas et qui ont par ailleurs préparé le paladin en l'armant — sont aussi prêts à en découdre, tandis que Bradamante, redevenue simple femme par son mariage avec Roger, et non plus guerrière, prie.



La Rodomontade, acte II

La défaite de Rodomont et sa mise à mort sont représentées dans la gravure de l'acte III.

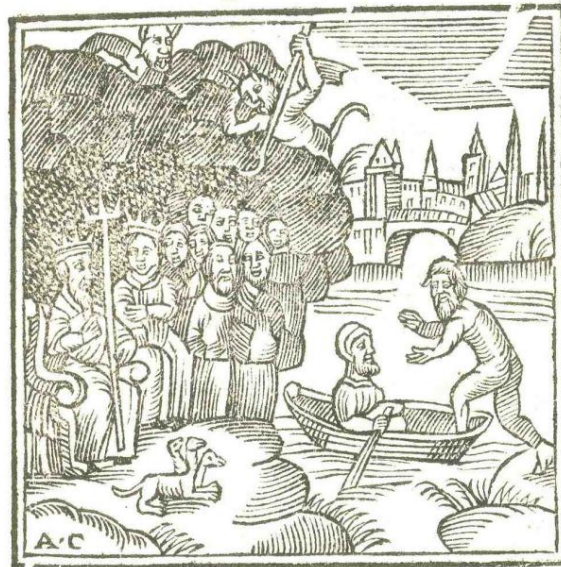


La Rodomontade, acte III

La scène est doublée. Au premier plan, au pied d'un arbre, Rodomont est achevé par Roger au moyen d'une dague. Se découpent encore à l'arrière de ce premier plan les murailles de la ville de Paris. Cousturier a pu connaître les représentations de la scène du milieu du XVI^e siècle, notamment, peut-être par le biais des traductions espagnoles du roman, dont les gravures proposent une scène similaire : Rodomont terrassé par Roger qui le poignarde¹. Au second plan, les chrétiens observent le corps sans vie de Rodomont, mais Bradamante est absente. Le recueillement ou la satisfaction martiale devant la dépouille ne sont, encore une fois, plus destinés à être observés par une femme. Ce dédoublement a ceci d'intéressant qu'il établit un avant et un après et une relation de causalité entre le premier et le second plan : l'action est visible immédiatement. Le recueillement, qui n'est pas l'objet de la tragédie, puisqu'on s'intéressera bientôt au seul personnage de Rodomont descendu aux Enfers et qu'on délaissera les personnages terriens et vivants, est relégué en arrière de la vignette. Cette gravure de l'acte III n'illustre pourtant pas l'action de l'acte qu'elle devance, mais la fin de l'acte II.

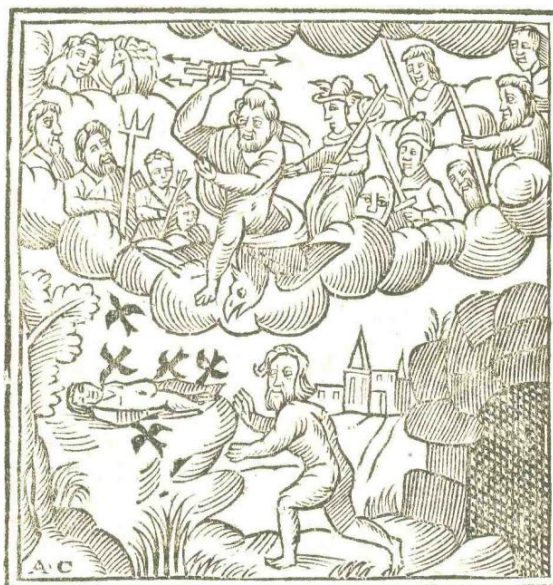
¹ Voir en annexe, l'illustration du chant 46 du *Roland furieux* traduit en espagnol dans l'édition d'Anvers, Nucio, 1558, ou encore l'édition italienne de Venise, chez G.A. Valvassori, 1566. Dans ces deux gravures, le détail de la lame brisée de Roger, que Cousturier reproduit dans sa gravure précédente, est représenté, l'arme gisant à côté des combattants, tandis que le cheval de Roger se tient de côté. Par ailleurs, Cousturier opère un montage en feux images des frontispices du roman, puisqu'il représente aussi, dans la seconde gravure, un cheval qui apparaît dans les romans, à côté de la mise à mort.

Aux derniers actes Rodomont est en effet descendu aux Enfers, où il effraie leurs habitants, se heurtant dès l'abord à Charon puisqu'il veut passer le premier le fleuve infernal en doublant ceux qui attendent depuis plus longtemps que lui. Si l'action dramatique se situe dans plusieurs lieux dans la pièce, son déplacement dans les Enfers a ceci d'intéressant qu'il interroge directement la question de la juxtaposition des décors hérités de l'ère médiévale. En effet, on voit Rodomont nu passer le fleuve et rejoindre le royaume de Pluton, auquel il tentera d'imposer son pouvoir par la force.



La Rodomontade, acte IV

Contraint par l'action de Jupiter, qui le frappe depuis le ciel, de boire l'eau du fleuve de l'oubli, il perd les sens et la mémoire et erre dans les Champs Élysées, tandis que son corps reste la proie des corbeaux. La représentation du royaume de Jupiter sur la gravure est une proposition du graveur, le sort jeté n'étant qu'évoqué par Pluton dans la pièce. Mais il est d'un intérêt particulier pour cerner, peut-être, Cousturier, qui a par cette description complète montré sa culture — se détachent en effet clairement Junon, Neptune et Hermès, entre autres — et, encore une fois, qui a mis au premier plan l'action décrite par la pièce au premier plan, tandis que ses conséquences sont montrées à l'arrière.



La Rodomontade, acte V

La pièce de Bauter offre donc une grande profusion et variété de décors, dont un, le dernier, inédit à la scène rouennaise : le palais de Charlemagne, d'abord, soit un intérieur identifié comme palais par l'élément que nous allons étudier maintenant qui est le dais royal, un extérieur qui constitue le lieu du duel entre les deux guerriers, puis les Enfers, où l'auteur choisit de représenter non seulement un fleuve et la barque qui le traverse, mais les trônes de Pluton et Proserpine. Enfin Rodomont passe la porte des Champs-Élysées, représentée sur la gravure par un antre, et erre à la recherche d'Isabelle, seul souvenir qui lui reste.

Cependant l'indice le plus intéressant, selon nous, de ces différentes gravures est la représentation quasi systématique d'un dais d'apparat, qui, dans le cadre des tragi-comédies, devient ciel de lit. Cet indice est récurrent dans nos gravures rouennaises. À l'exception du *More cruel*, elle apparaît dans toute l'iconographie exploitée ici. Elle est le dais royal sous lequel siègent le Roi d'*Axiane* (gravure de l'acte I) et Charlemagne (*Rodomontade*, acte I). Mais elle est aussi le ciel du lit dans lequel meurt Fanfreluche dans *La Subtilité de Fanfreluche et Gaudichon*, et l'indice d'une scène jouée en intérieur, même si l'objet exact de l'accessoire n'est pas déterminé, y compris à la lecture de la pièce, des *Enfants de Turlupin*.



Tragi-comédie des Enfants de Turlupin



La subtilité de Fanfreluche et Gaudichon

Ce dais est l'héritier des Entrées solennelles, ainsi que nous l'avons présenté pour l'entrée d'Henri IV¹, et c'est dans ce sens qu'il figure métonymiquement la salle du palais. C'est le même dispositif, ou en tout cas son principe — des piliers recouverts d'une tenture — pour figurer, dans les gravures des deux tragi-comédies, une scène d'intérieur. Ce détournement interroge autant sur la signification de l'accessoire que celle du choix de montrer ou de révéler les lieux qu'il masque. Il peut ne s'agir que d'un dais, ainsi qu'il nous est présenté dans les gravures, mais si ses murs sont pleins, il crée une tente, une chambre, et ses parois deviennent un accessoire scénographique signifiant.

L'utilisation de la tente permet en effet de masquer ou de dissimuler à dessein une action, et de révéler, par l'utilisation récurrente de l'accessoire, son détournement afin de créer un lit — *Rosemonde ou la vengeance* —, un temple — *Pyrrhe* —, un lieu de débauche — le lupanar où est consue Sainte Agnès dans la pièce du même nom —, une tente de guerre — *Acoubar* ou *La Mort de Daire* —, ou de figurer, lorsqu'un personnage passe derrière la toile, l'accession à la sainteté — *Saint-Clouaud*.

2. Scénographie rouennaise : les indices textuels et leur utilisation

A. La tente, le dais : figure royale, princière, divine

Deux origines sont à rechercher dans la signification de la présence sur scène de tentes de toile permettant de représenter des lieux saints, ou moins saints et privés, dont l'obturation par une porte ou un voile permet de réfléchir sur la publicité à accorder aux lieux mêmes où se jouent les actions dramatiques, et sur la révélation finale aux publics des hors scènes qui s'y déroulent. Nous avons évoqué ces deux origines, brièvement, dans le commencement de cette étude. Elles sont toutes deux, selon nous, fondées sur le culte chrétien et sa liturgie. La première est la célébration du jeu des Pèlerins d'Emmaüs, où le Christ révélé aux deux pèlerins « s'évanouit », disparaît, derrière la tente que forme le « tabernacle à l'image du château d'Emmaüs ». La seconde est le dais des célébrations des entrées solennelles, hérité des éléments liturgiques de la Fête-Dieu et de ses défilés.

Mais si la présence de ce que nous nommons sous le terme générique de « tente » est récurrente dans les tragédies normandes du premier XVII^e siècle, il convient d'opérer une distinction dans leur destination. Deux éléments coexistent, sans, pensons-nous, se confondre. Le premier est

¹ Voir supra, p.110.

le dais royal, qui se distingue à travers l'iconographie que nous venons de décrire, et symbolise à lui seul la personne du roi et, par extension, sa demeure. Le second est la tente elle-même, qui a ceci d'intéressant qu'elle rappelle le système de la coulisse mis en évidence pour le jeu des Pèlerins, et qu'elle interroge sur la construction même des décors théâtraux, constitués de châssis couverts de toiles peintes, sur leur réalisme, à moindre échelle, et sur leur signification. Si les deux éléments sont présents sur scène, on peut envisager que le second est, aussi, un héritage hybride du premier, mêlé, par le biais de la tente d'apparat, à la symbolique du poêle.

Le dais, tel qu'il est gravé par Cousturier, semble être une particularité, sinon normande, du moins provinciale. En effet, les dessins du *Mémoire* de Mahelot ne le figurent pas, alors que les palais y sont profus. N'oublions cependant pas que le *Mémoire* fait état des décorations qui, si l'on s'en tient aux propositions de Lancaster, sont celles communément observées pour le commencement des années 1630. Le dais, qui marque la personne sacrée du roi, n'est pas exceptionnel des entrées provinciales¹ puisqu'il permet, au milieu des nombreux aménagements mis en place pour la cérémonie, de marquer la personne sacrée du souverain par ce détournement de l'accessoire rituel de la Fête-Dieu pour créer une Fête-roi, par laquelle le roi...

vient asservir un espace, rétablir une situation conflictuelle, au moyen d'un rituel qui simule l'unité et l'ordre. [...] Peu importe l'entrée, la ville ou le texte qui en tient lieu, la louange demeure le corollaire de la domination. Conquêtes militaires, villes démantelées, places fortes réduites viennent se conjuguer à la célébration du roi, certes lue comme celle d'un Sauveur, mais aussi conçue comme un appareil d'État et un pouvoir centralisateur qui occupe plus de place².

Le dais sert à marquer lors des entrées solennelles la personne sainte du roi et à affirmer, en province surtout, la supériorité de son État. L'entrée de Charles IX à Paris qui utilise cet accessoire a lieu dans le domaine royal pour montrer, au cours d'une période troublée, celle des Guerres de religion — même si l'année 1571 est marquée par un calme relatif — l'unité du royaume, et le dais y figure en bonne place pour rappeler la sainteté du pouvoir royal et signifier, au-dessus de la personne du souverain, la capacité de ce dernier à réunifier la France³.

¹ On le retrouve « de velours pers semé de fleurs de lis d'or trait, frangé de même, et fort enrichi de broderie d'or » pour l'entrée de Charles IX à Paris en 1571 (*Bref et sommaire recueil de ce qui a esté faict, et de l'ordre tenue à la ioyeuse et triumpante Entree de tres-puissant, tres-magnanime et tres-chrestien Prince Charles IX. de ce nom Roy de France, en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son Royaume, le Mardy sixiesme iour de Mars [...]*, Paris, Denis du Pré pour Olivier Codoré, 1572, feuillet 47 verso).

² Vaillancourt, Daniel, « La ville des entrées royales : entre transfiguration et défiguration », *Dix-septième siècle*, 2001/3 n°212, p.419-508, p.492.

³ Le dispositif se modifiera au cours du XVII^e siècle. Si l'on en croit une gravure représentant la marche de Louis XIV pour son entrée à Paris en 1660, le roi chevauche après le dais, porté par six hommes, et sa présence sous cet accessoire signifiant n'est plus parlante (*Entrée solennelle du Roi et de la Reine à Paris : Prachtiger Einzüg dess Königs und der Königin in Franckreich si geschehen in Paris den 26 Augusti 1660*, in Estampes relatives à l'Histoire de France, tome 44). Il n'est pas l'objet des seules entrées françaises. On en trouve une très claire représentation dans la toile de Denis van Asloot représentant

Le pallium, le poêle, le dais des entrées royales, à l'occasion desquelles la ville est tendue « comme des temples¹ » permettent la réflexion sur l'importance du poêle et sur son éradication ou son détournement, au cours des décennies du XVII^e siècle. En province, la présence physique d'un roi visiteur est remplacée par la présence métonymique du dais sur scène, représentant le lieu où siège un roi de théâtre. Si au cours des années 1630 le dispositif est absent de scène, c'est peut-être pour marquer la particularité parisienne de domaine royal, où le dais n'est pas signifiant, mais sa disparition peut être aussi le symptôme d'une inutilité de représenter désormais sa présence par un dispositif qui s'est déchargé de son sens. L'observation des occurrences de visites du roi dans ses provinces montre en effet que, dès le règne de Louis XIII, et à l'exception en Normandie de la tenue d'un lit de justice, qui reprend, en 1620, cet accessoire signifiant², la pratique de la cérémonie solennelle de l'entrée disparaît progressivement. Le roi ne visite plus, ou peu, ses provinces. On peut proposer que si la présence physique du roi disparaît, la manière de la célébrer ou de la signifier sur scène, et sa portée symbolique même, disparaissent aussi. Le dais s'efface progressivement au profit de l'antichambre et du palais à volonté dans une démarche absolutiste.

La centralisation participe à la disparition des signes visibles de l'accueil physique du souverain en province. Il n'y a plus de raison d'utiliser un symbole qui n'a plus de sens, quand après la conquête ardue de Louis XIII et Richelieu, la symbolique ne nécessite plus de représenter un roi sur scène sous ce dais, puisque le roi, désormais, est partout.

B. Le grand détournement : le tabernacle, le « bordeau », la coulisse

Car les voici en foule, les fils de la désolée, plus nombreux que les fils de l'épousée, dit le Seigneur. Élargis l'espace de ta tente ; les toiles de tes demeures, qu'on les distende ! Ne ménage rien ! allonge tes cordages et tes piquets, car à droite et à gauche tu vas déborder. (Isaïe, 54, 1-3)

Dans son article « Logis, portes et fenêtres³ », Anne Surgers propose une « lecture du langage silencieux des images de mémoire⁴ ». En s'appuyant sur les emblèmes et leur signification,

¹ GUENÉE, Bernard, « Les entrées royales à la fin du Moyen âge », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1967, vol.111, n°2, p.210-212, p.210.

² « Le lendemain matin [11 juillet 1620], tout le Parlement, fort nombreux, était réuni, en robes rouges, au palais, dans la grand'chambre dorée. Louis XIII y était assis sous ce dais fleurdelisé, appendu au premier bruit de son entrée dans la province » (FLOQUET, Amable, *Histoire du parlement de Normandie*, Rouen, Édouard Frère, vol.4, 1841, p.351).

³ « Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une « caresse pour l'âme et le corps » », *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Sous la direction de Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Phillips, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, Medieval and Early Modern French Studies, vol.8, 2011, p.31-46.

⁴ Idem, p.45.

en vogue jusqu'au dernier tiers du XVII^e siècle, elle met en évidence le fait que la porte contenue dans les images et que doit franchir l'amoureux est un motif fréquent des emblèmes d'amour — amour physique ou amour spirituel et divin —, avant de comparer les pratiques scéniques et dramaturgiques avec ces représentations. Le logis, et plus particulièrement ses ouvertures que constituent la porte et les fenêtres, mettent en évidence une symbolique amoureuse, terrestre en comédie et dans le registre grivois, ou divine, en tragédie et dans le registre du sublime. Les huisseries ouvertes, à demi-closes, fermées, constituent la barrière symbolique à surmonter pour pénétrer dans la maison et obtenir les faveurs de l'amante qui y réside. Elles constituent aussi le signe de l'accession au divin en tragédie, quand l'aimée est encore vierge¹. Plus encore, la porte dans le registre du sublime, est l'« image du Ciel, de la Vierge, de Religion, de Béatitude² ». L'auteur fournit ensuite l'explication de cette allégorie donnée par Picinelli :

La virginité intacte de la Vierge Marie a été représentée par une porte close, portant la devise *Non Aperietur* (Ne sera pas ouverte), le corps et le *motto* de cet emblème sont tirés d'Ezéchiel (44,1) : *Porte orientale qui demeure fermée*. 1. Et il me fit retourner vers le chemin de la porte du sanctuaire extérieur, qui regardait vers l'Orient, et qui était fermée. / 2. Et le Seigneur me dit : Cette porte demeurera fermée ; elle ne sera point ouverte, et nul homme n'y passera ; parce que le Seigneur, le Dieu d'Israël, est entré par cette porte, et elle demeurera fermée³.

Cette lecture de l'iconographie, des emblèmes et de la dramaturgie qui leur est contemporaine résonne particulièrement avec la scénographie induite dans les textes rouennais. En effet, nous trouvons à plusieurs reprises l'allusion à une porte, fermée sur une action criminelle, ou ouverte sur un autre effet frappant et sanglant. Cependant, les quelques textes qui utilisent la porte — que nous allons étudier maintenant — ou la ou les fenêtres — nous en reparlerons lors de l'étude de la scénographie de l'assaut et du surplomb — ne disposent pas d'une iconographie qui nous permettrait de nous appuyer autant sur l'image que sur les impressions de lecture.

La porte, en tant qu'élément prépondérant de l'action dramatique rouennaise, est présente dans peu de textes mais semble avoir systématiquement la particularité qu'elle appartient à l'élément de la tente, qui n'est, bien sûr, pas architecturé mais de toile, nous l'avons dit : il s'agit de la porte d'une chambre, où trône un lit, et l'on peut admettre qu'il s'agit alors peut-être seulement d'un baldaquin qu'on soulève ou tire pour révéler ou masquer l'action qui s'y joue à dessein. C'est l'exemple de *Rosemonde* de Nicolas Chrestien des Croix. Il peut aussi s'agir d'une demeure qui peut figurer une ou plusieurs tentes, demeures de particuliers, où la fermeture de la porte est racontée tandis que son ouverture est performée à la vue de tous, pour mieux jeter l'opprobre sur la femme violée et désormais répugnée. C'est le cas d'*Amnon et Thamar* du même auteur. C'est enfin

¹ L'exemple signifiant choisi par Surgers est la tragédie de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, où elle met en évidence le caractère sacré de la démarche de l'amoureux qui passe la fenêtre et retrouve Juliette, jeune vierge et consommer leur « mariage physique et mariage mystique » (p.44). « Grâce aux images de mémoire, Shakespeare dit, et le public élisabéthain ressentait, que l'union de Roméo et Juliette est à la fois charnelle et spirituelle, et qu'elle est éternelle » (p.45).

² Idem, p.37.

³ Idem, p. 38, citant Picinelli, p.512.

une maison de vices, un « bordeau », où une sainte est enfermée pour y être violée, mais où un ange apparaît pour la sauver et punir le responsable de son malheur. C'est le cas de *Sainte Agnès* de Troterel.

À travers ces trois exemples, nous allons mettre en évidence la particularité scénographique de l'élément que nous nommons « tente » et dont les portes s'ouvrent ou se ferment — se lèvent ? se tirent ? — pour prendre à témoin, et placer dans la position de juges les spectateurs soumis au spectacle d'un honneur bafoué.

La signification de la tente, que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans les textes rouennais, sous différentes formes et dénominations, est à étudier. Quant à sa représentation, nous pouvons sans doute nous baser sur les dessins du *Mémoire* de Mahelot qui nous en proposent deux représentations, ce qui tend d'ailleurs à prouver, encore, que le dispositif, quoique rare à Paris, n'est pas exclusif du théâtre normand.

Pour *La Prise de Marcilly – Dorinde* d'Auvray, la notice indique « à un des côtés du théâtre il faut une tente de guerre¹ ». Or cette tente de guerre est, elle aussi, au même titre que le dais des entrées royales, hautement signifiante. C'est par son biais que l'on indique, aux alentours du champ de bataille, l'importance du chef de guerre qui s'y trouve. Deux anecdotes historiques viennent corroborer ce point, ainsi que mettre en évidence le relatif réalisme de la construction de l'édicule. La première est l'entrevue du Camp du Drap d'or. Henri VIII, à cette occasion, en fait construire une, afin de montrer à la fois son importance à François I^{er} mais aussi d'étaler aux yeux des Français la supériorité anglaise. Alors que la rencontre entre les souverains a eu lieu, et que se décide l'organisation d'un tournoi pour le plaisir des princes tandis que les diplomates vont parler, le roi d'Angleterre invite François I^{er} :

Ce fait, le roi d'Angleterre festoya le Roi, près de Guines, en un logis de bois où y avait quatre corps de maison, qu'il avait fait charpenter en Angleterre, et amener par mer toute faite ; et était couverte de toile peinte en forme de pierre de taille, puis tendue par dedans des plus riches tapisseries qui se purent trouver, en sort qu'on ne l'eût pu juger autre sinon un des beaux bâtiments du monde, et était le dessin pris sur la maison des marchands à Calais².

La réponse du roi de France est sur le même registre :

Le lendemain, le Roi devait festoyer le roi d'Angleterre près Ardres, où il avait fait dresser un pavillon ayant soixante pieds en carré, le dessus de drap d'or frisé, et le dedans doublé de velours bleu, tout semé de fleurs de lis de broderie d'or de Chypre, et quatre autres pavillons aux quatre coins, de pareille dépense ; et était le cordage de fil d'or de Chypre et de soie bleue turquine, chose fort riche³.

¹ *Mémoire de Mahelot*, éd. Pierre Pasquier, op.cit., p.286-287.

² LA MARCK, Robert de, « Histoire des choses mémorables advenues du règne de Louis XII et François I^{er}, en France, Italie, Allemagne et les Pays-Bas, depuis l'an 1499 jusques en l'an 1521, mise par escript par Robert de la Marck », in *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, éd. Michaud et Poujoulat, Paris, Éditions du commentaire analytique du Code civil, 1838, Première série, volume 5, p.131-132.

³ Ibidem. Notons que la démonstration de richesse de François I^{er} n'est pas couronnée de succès, tant les éléments se déchaînent contre son édifice : « Mais le vent et la tourmente vint telle, que tous les cables et cordages rompirent, et furent lesdites tentes et pavillons portés par terre [...] ».

La tente d'apparat est la marque de la majesté de celui qui la fait dresser, comme le montre encore cette anecdote au sujet d'Épernon, qui en 1577, fait dresser une riche tente visible des appartements de Catherine de Médicis :

Comme il avait du cœur au-dessus de sa fortune présente, il employa tout le bienfait du roi [1200 écus] en armes, en chevaux, et au reste de son train ; mais il fit acheter surtout la plus belle tente qui se pût rencontrer [...] Il fit dresser sa tente en un endroit du camp [à Romorantin] sur lequel le logis de la Reine avait ses vues, afin que les Filles d'honneur de cette Princesse le pussent voir commodément. Le Roi qui ne manquait point à visiter la Reine sa Mère chaque jour [...] étant allé la voir à son ordinaire, ils s'appuyèrent tous deux sur la fenêtre pour s'entretenir. Ayant aperçu cette tente plus belle que les autres, il crut d'abord que c'était celle de Caumont, et de son équipage. La Reine entra dans le sentiment du Roi, ils envoyèrent en savoir la vérité ; leur conjecture se trouva véritable, et la galanterie de Caumont fut infiniment louée¹.

Arlette Jouanna précise le but d'Épernon dans cette démonstration de « galanterie » qui

Relève de l'esthétique du comportement.[...] Jean-Louis de La Valette remporte ici la victoire dans une compétition d'ostentation ; il attire l'attention du roi par sa magnificence dans la dépense et son goût d'homme raffiné, toutes qualités que Girard désigne par le mot « galanterie ». [...] [la tentative] de Caumont l'imposa à l'attention royale, par l'habileté avec laquelle il a su créer l'événement et comme mettre en scène son propre comportement, avec un art du spectacle qui était de nature à séduire le roi.²

L'entreprise d'Épernon était pourtant un pari risqué. La démonstration de cette richesse tenue du roi lui-même et sa mise en scène, en pleine bataille, par le biais de la tente, aurait pu lui fermer définitivement l'accès au souverain et son attachement. En effet, la tente d'apparat en elle-même, au même titre que les pavillons d'Henri VIII et de François I^{er}, a pour fonction première de magnifier son détenteur et ordinairement

sert de faire valoir aux monarques comme le dais surmontant leur trône. Cette protection divine, en même temps manifestation de respect envers le pouvoir, est figurée à l'origine par une petite coupole portée par quatre colonettes³

Elle est en ceci l'héritière ou la transformation du dais et le symbole d'une supériorité héritée de Dieu et d'un pouvoir divin. On la retrouve, sous cette forme, dans quelques tragédies normandes, comme *Pyrrhe* de Jean Heudon, où elle figure un temple, mais aussi dans les tragédies relatant des scènes de guerre, comme *Acoubar* de Du Hamel, où chaque personnage dispose d'une tente, devant laquelle les personnages se retrouvent et qui, aussi, permet que les conciliabules qui se déroulent devant ces lieux entraînent, pour les nations qu'ils concernent, un changement politique. Dans *Acoubar*, c'est devant la tente de Fortunie que Pistion et cette dernière ourdissent ensemble le complot qui mènera à la mort d'Acoubar dans un duel inéquitable. Dans *La Mort de Daire* de Hardy, où est représentée sur scène la tente d'Alexandre, c'est là que le roi de Macédoine prend les

¹ GIRARD, Guillaume, *Histoire de la vie du duc d'Épernon*, Paris, Augustin Courbé, 1655, p.11-12, cité par JOUANNA, Arlette, « Faveur et favoris : l'exemple des mignons de Henri III », in *Henri III et son temps*, études réunies par Robert Sauzet, Paris, Vrin, 1992, p.155-165, p.158-159.

² Ibidem.

³ Dupavillon, Christian, *La Tente et le chapiteau*, Paris, Norma, 2004, chapitre « À mon seul désir », p.61.

décisions stratégiques des batailles contre Daire. La tente militaire est donc le lieu politique où se jouent les destins des nations.

La destination de la seconde tente du *Mémoire* est extrêmement intéressante. Elle figure dans la scénographie de *La Belle Égyptienne* de Hardy¹. Le dispositif illustre et représente le logis de la mère de Précieuse, la Vieille Égyptienne, et cet élément unique figure par synecdoque l'intégralité du campement des Égyptiens. On apprend en outre par le texte de la pièce qu'on joue aussi bien dedans qu'au dehors du lieu :

II^E ÉGYPTIEN

Une vieille entre nous experte selon l'âge
Sait au son de l'argent ressusciter les morts,
Elle passe Médée en matière de sorts :
Nous deux t'allons porter en sa *loge* voisine [...]²

VIEILLE ÉGYPTIENNE

[...]Or première toujours avertie ou mandée
Ne te tourmente point, demeure en bon repos.
Sortir pour peu de bruit ne viendrait à propos.

PRÉCIEUSE

Silence, j'ois marcher, ô pitoyable chose !
Un blessé dessus deux de nos hommes repose,
Qu'on amène ma mère à refuge vers vous.

[...]

VIEILLE ÉGYPTIENNE

Enfants, que sur la paille on le couche *en ma tente* [...]³

Dans cette fonction, la tente revêt le caractère de chambre, comme dans *Rosemonde*, mais elle est aussi le lieu de résidence des peuples scénites, dans *Amnon et Thamar*, où elle constitue la chambre d'Amnon et la maison d'Absalon, « palais tapissé⁴ », ou dans *Aman* de Montchrestien où le camp des Juifs est représenté.

Toutefois, on pourra nous rétorquer que ces éléments ne semblent pas systématiquement constituer des tentes. En effet, la notion de « chambre », telle que l'a définie Pierre Pasquier dans le cadre de son utilisation dans le *Mémoire de Mahelot* mérite d'être rappelée. S'il peut en effet s'agir d'une chambre à coucher, il s'agit plutôt d'un terme

ordinairement employé par les rédacteurs du *Mémoire de Mahelot* dans des contextes fort différents où il désigne toujours un espace plus ou moins clos de dimensions réduites, dans lequel peuvent se tenir les personnages⁵

¹ Hardy, Alexandre, *La Belle Égyptienne*, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien. Tome cinquième. [...]*, Paris, François Targa, 1628.

² Idem, acte III, scène 1, p.236.

³ Ibid., acte III, scène 2, p.237-238. Nous soulignons. La notice du *Mémoire de Mahelot* précise : « à un côté une tente avec de la paille, du Sang... » (*Mémoire*, op.cit., p.265).

⁴ Chrestien des Croix, Nicolas, *Tragédie d'Amnon et Thamar*, in *Les Tragédies*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608, acte V, Éthay, p.99.

⁵ Pasquier, Pierre, *Mémoire de Mahelot*, op.cit., « Introduction », p.69.

Le fait que les châssis pratiqués sur les théâtres soient recouverts de toile peinte offre, même pour la notion de chambre et *a fortiori* pour celle de tente, la possibilité de pratiquer des issues, qui permettent de masquer les actions qui s’y jouent, mais aussi de proposer de révéler, en soulevant la toile, ou pour mieux dire, le rideau qui masque l’intérieur de l’édifice ainsi créé, un lieu privé, ou un lieu public, dont il faut interroger la signification. On ouvre l’huis, on le ferme, on dissimule une action hors scène pour mieux en révéler les conséquences, et c’est cette symbolique du montré et du dévoilé qu’il faut questionner. C’est l’utilisation de ce que Pierre Pasquier nomme « le rideau de chambre » qu’il faut révéler et dont il faut tirer le sens.

Les rideaux de chambre servaient à dévoiler l’intérieur d’un compartiment du dispositif scénographique quand l’action de la pièce représentée allait s’y dérouler, puis à voiler celui-ci quand l’action se poursuivait dans l’espace vide ou dans une autre chambre¹.

L’utilisation de ce dispositif de masquage n’est en rien une invention scénographique du XVI^e ou du XVII^e siècle. Comme le rappelle encore Pasquier,

Si curieux puissent-ils paraître aujourd’hui, un tel usage du rideau de chambre correspondait à une convention fort ancienne sur la scène européenne et solidement ancrée dans les traditions de mise en espace du spectacle. Il remontait effectivement à la scénographie médiévale qui concevait mal une mansion sans une courtine qui permît d’en voiler ou dévoiler l’intérieur à volonté. Certains témoignages iconographiques, tels *Le Martyre de Sainte Apolline* de Jean Fouquet ou les miniatures peintes par Hubert Cailleau sur le manuscrit de Valenciennes, attestent que la mise en scène du mystère observait cet usage aux XV^e et XVI^e siècles. En outre, la Renaissance avait vu l’emploi du rideau de compartiment s’étendre à de nombreuses formes de spectacle, comme par exemple la *commedia dell’arte*, les drames savants donnés par les chambres de rhétorique flamandes ou les tableaux vivants intégrés aux entrées royales².

La présence de « tentes » sur le théâtre, qui s’ouvrent et se ferment pour laisser entrer ou sortir un personnage, pour montrer ou masquer une action qui se déroule à l’intérieur ou en dévoiler ou dissimuler, dans un premier temps, le résultat, n’est pas une nouveauté lorsqu’elle apparaît dans la poétique scénographique du premier XVII^e siècle. Dans le *Mystère du Viel Testament*, pour ne citer qu’un exemple à ajouter à ceux fournis par Pasquier, elle est représentée et utilisée tant en son intérieur que sa paroi extérieure, puisque c’est là que Judith décapite Holopherne, à la vue du spectateur, après avoir fait sortir le serviteur du général. Son action héroïque accomplie, Judith quitte la tente et en referme derrière elle l’issue, masquant la dépouille aux hommes de garde. La présence de l’élément a ceci d’intéressant qu’elle nous rapproche de la signification que la dramaturgie normande a pu lui donner et que nous allons étudier : c’est là que peut se jouer une scène *d’amour*, que l’on se doit de masquer au public, et qui peut engendrer les commentaires scabreux des personnages demeurés à l’extérieur de l’édicule. Alors que Judith vient de tuer le chef de guerre et qu’elle sort de sa tente, l’action est largement interprétée par les militaires d’Holopherne :

¹ Idem, p.81.

² Ibid., p.85.

LE MARÉCHAL
 Qu'on lui a fait grand mal au cœur.
 LE CAPITAINE
 Je mettrais qu'elle a mal aux dents !
 LE MAÎTRE DE L'ARTILLERIE
 Il lui tarde qu'elle soit dedans
 Pour conter de ses aventures !
 TURELUTUTU
 Qu'elle marche droit !
 GRANGE VIDE
 Quelle créature
 Pour bien porter lance en l'arrêt !
 LE SÉNÉCHAL
 Monseigneur en a eu le prêt,
 Mais la marchandise le vaut¹.

Ces commentaires ne sont pas très éloignés de ceux contenus dans la tragédie de *Sainte Agnès*, alors que la sainte s'apprête à subir son premier supplice, c'est-à-dire le viol à l'intérieur du « bordeau² » :

MARTIAN
 Or c'est un point vidé, je vais donc en jouir.
 CENSORIN
 Allez ne tardez plus.
 MARTIAN
 Venez vous réjouir
 Tantôt avecque moi, car il est raisonnable,
 Que vous participiez à ce bien délectable.
 CENSORIN
 Si le désir m'en vient j'irai vous relever,
 Pour ainsi comme vous au combat m'éprouver [...]
 MARTIAN [au sujet des deux paillards qui ont pris peur]
 Les braves champions ! ô les vaillants guerriers,
 Ô digne vertubleu quels chauds aventuriers,
 Combien il en faudrait pour conquérir Carthage,
 Or sus, sus je vais voir si j'ai plus de courage.
 CENSORIN
 Il est entré dedans attendons son retour.
 LE 1^E PAILLARD
 Puisqu'il est si longtemps il goûte au fruit d'amour.
 LE 2^E PAILLARD
 Voire, et nous fait servir ici de sentinelle.
 CENSORIN
 Ce vous est de l'honneur, c'est un métier fidèle.
 LE 2^E PAILLARD
 En dépit de l'honneur, il nous coûte fort cher.
 LE 1^E PAILLARD
 Qu'est-ce là compagnon ? quoi te veux-tu fâcher ?
 LE 2^E PAILLARD
 Qui ne se fâcherait ? avoir lancé la bête ?
 CENSORIN
 Ha tais-toi compagnon, tu seras de la fête.
 Après que Martian se sera contenté.
 LE 1^E PAILLARD
 Hé dites-moi, monsieur, êtes-vous dégouté ?

¹ *Le Mystère du Viel testament*, publié avec introduction et glossaire par le baron James de Rothschild, Paris, Firmin Didot, t.5, 1885, p.344, v. 44113-44120.

² Troterel, Pierre, *Tragédie de Saint Agnès*, Rouen, David du Petit-Val, 1615, acte IV, p.66, Le Trompette.

Quoi ? n'en voulez-vous point, elle est si jeune et tendre.
 CENSORIN
 Oui certes, pourquoi donc ? mais il nous fait attendre,
 Un peu trop longuement, hé n'est-ce point assez ?
 Ne vous laissez-vous point d'être tant embrassé ?
 Martian mon ami, prêtez-moi votre place [...]

Or le dispositif et le jeu sur l'ironie tragique est similaire à celui du *Mystère de Judith et Holo-pherne*. En effet, à l'intérieur de la tente, se joue, ici masquée, une action tragique que les spectateurs connaissent — Martian qui a tenté de violer Agnès a été foudroyé — tandis qu'à l'extérieur les hommes qui attendent de pouvoir jouir à leur tour de la sainte commentent gaillardement ce qu'ils pensent être en train de se jouer dans la structure. Si Troterel a pu connaître le mystère et cet élément, le choix de ne montrer ni l'action contre Sainte Agnès ni le châtement de Martian pour cette tentative est signifiant, parce qu'il a justement lieu « dedans un cabinet¹ », à l'intérieur d'un autre édifice où, pour entrer, le Trompette a dû « frapper à la porte du bordeau² » :

MAQUERELLES
 Entrez entrez monsieur, voilà la porte ouverte,
 [...]
 Entrez mignonne entrez en ce lieu de délice.
 SAINTE-AGNÈS
 Hélas, plutôt hélas ! au cloaque de vice.
 MAQUERELLES
 Nous vous allons mener *dedans un cabinet*,
 Lequel est fort gentil, bien agréable et net,
 Il est fort bien meublé *de lit et de couchette*,
 L'on vous y montrera comment vous fûtes faite³.

Il s'agit donc bien ici d'un huis, de toile ou plutôt de bois, qui s'ouvre pour montrer le cabinet décoré où Agnès est ensuite conduite, et qui lui-même se ferme et s'ouvre pour laisser entrer le violeur, puis, enfin, pour révéler la scène où Martian, foudroyé par l'ange, gît, tandis qu'Agnès est dissimulée :

CENSORIN
 À l'aide mes amis, méchante meurtrière,
 As-tu bien eu le cœur de faire ainsi mourir
 Un seigneur si gentil ? Je te ferai périr,
 Si je te puis trouver, cherchons devant-derrrière,
 Et mettons à la mort cette jeune sorcière. [...]
 Je ne la puis trouver⁴.

SIMPHRONIE
 Mais ne retardons plus, allons à la demeure,
 Où gît ce pauvre corps, pour le faire emporter.
 CENSORIN
 La porte est bien fermée il nous la faut heurter,

¹ Idem, p.67.

² Ibidem.

³ *Tragédie de Sainte-Agnès*, acte IV, p. 67. La didascalie suivante indique : « Sainte-Agnès étant enfermée seule au cabinet, se met à genoux et prie Dieu. » (p.68).

⁴ Ibid., p.76.

Ho, ho, du premier coup elle s'est décrouillée,
 Or sus que cette chambre en tous lieux soit fouillée,
 Pour trouver cette peste, et ce cruel venin,
 Par lequel est défunt l'ami de Censorin,
 Sus à moi je la tiens, je la tiens la vilaine¹.

C'est encore ce même dispositif qui est mis à profit par Rosemonde, dans la tragédie du même nom, lorsqu'aidée de sa « sous-dame » Barcée, elle trompe l'amant de celle-ci. La suivante propose à Pérédée de le retrouver dans la chambre de la reine pour avoir « tout loisir de passer [leur] temps / Dedans [l'] antichambre [de Rosemonde] et [se] rendre contents² ». C'est en fait Rosemonde qui prendra la place de Barcée dans la réalisation de cette scène d'amour, performée hors scène. On y utilise une chambre fermée, et l'on y joue même de l'obscurité que créent les rideaux tirés, puisque Pérédée n'y reconnaîtra pas la reine qui s'est substituée à son amante :

Je veux à ton vouloir aussitôt satisfaire.
 Premier de cette place il nous convient distraire,
 Et nous mettre en un lieu de tout bruit écarté
 Qui soit durant ce temps veuf de toute clarté³.

Après cette action voilée, la chambre se découvrira pour le meurtre d'Albouin qui y sera perpétré quelques pages plus loin. Le piège se referme en effet sur l'amant qui est confondu par Rosemonde qui lui a tendu ce piège : l'ayant abusé, elle annonce : « Que tu aies honni de mon mari la couche⁴ ». Le lit nuptial a bien servi aux ébats et il est à nouveau utilisé, à vue, pour l'assassinat d'Alboin, le mari de Rosemonde. La machination ourdie, les conspirateurs le surprennent dormant dans son lit :

ALMACHILDE
 Où est-il ?
 PÉRÉDÉE
 Que fait-il ?
 ROSEMONDE
Dessus son lit il dort. [...]
Ayant fermé la porte
J'ai tout fait retirer [...]
 ALBOIN
 Ce sont là de tes traits, ô louve d'Arcadie⁵ ! [...]

Le meurtre dans ce même lieu scénique est quant à lui représenté en scène. Plus encore, la porte est ouverte par les assassins qui pénètrent dans la chambre où dort Albouin. La chambre nuptiale a perdu son caractère de lieu privé par la réalisation du crime d'adultère qui s'y est commis, et peut s'ouvrir, dès lors, à la vue du spectateur.

¹ Ibid., acte V, p.80.

² *Rosemonde ou la vengeance*, acte IV, p.37, Barcée à Pérédée.

³ Chrestien des Croix, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, acte IV, p.87, Barcée à Pérédée.

⁴ *Idem*, p.89.

⁵ *Idem*, p.96-97.

Enfin un troisième exemple de scène de viol non réalisée sur scène¹ se trouve dans la tragédie du même Nicolas Chrestien, *Amnon et Thamar*². Dans cette pièce, l'auteur met en scène l'épisode biblique de la passion du fils aîné de David sur sa sœur Thamar, qui le conduit au viol de la jeune fille. Il la fait venir, avec la bénédiction de leur père, dans sa demeure pour qu'elle soigne sa prétendue maladie et Thamar est reçue dans la chambre de son frère à la fin de l'acte III :

JONATAS
Grand Roi ton fils Amnon languissant et débile,
Te prie lui envoyer Thamar ta chère fille,
Pour faire de sa main un potage qu'il veut
Prendre pour se guérir du mal dont il se deut,
Ainsi tu donneras encor un coup la vie
À ce fils, dont le bien est ta plus douce envie.

DAVID
Je souffre pour son mal, mais sus, ma fille, allez
Et votre frère aimé doucement consolez,
Rendez-lui ce devoir, Ainsi Dieu vous bénit
Comme je vous bénis de ma grâce infinie.

THAMAR
Sire, si j'ai du bien c'est pour vous obéir,
Si j'ai de la vertu c'est pour vous éjouir,
Je fais votre désir, et Dieu puissant et sage
Fasse heureux prospérer mon charitable ouvrage³.

Le viol a lieu pendant l'entracte, alors que Thamar est enfermée chez Amnon et que le piège s'est clos sur cette précieuse vertu qu'elle rappelait à son père. L'acte IV s'ouvre, poétiquement, sur le rejet de Thamar par son violeur, et scénographiquement par la révélation du lieu du crime :

Ôte-toi, *sors d'ici*, puisque j'ai fait de toi,
Je ne veux plus te voir gisante auprès de moi,
Retire-toi d'ici malheureuse insensée,
Après avoir joui, mon amour est passée [...] *Jonatas ferme l'huis*, et laisse lamenter,
Cette folle qui vient mon repos agiter⁴.

Thamar raconte par la suite la réalisation du crime à son frère Absalon qui l'a trouvée déplorante :

Je le trouve *couché*, le malade faisant,
Décharné, pâle, triste, et demi languissant,
Je m'approche de lui, d'effet et de parole,
Autant que je le puis ce méchant je console [...] *Lors de ses serviteurs, une troupe sortable*
Occupait la moitié de la chambre honorable,

¹ On peut encore citer le viol par Guillaume d'Aquitaine, dans la tragédie de Troterel du même nom (1632), de sa belle-sœur Dorotée. Mais dans la mesure où nous avons alors affaire à une scène de forteresse, ou de palais, et qu'aucune allusion à une chambre n'est contenue dans la pièce, tandis que Dorotée apparaît à son mari à une fenêtre, nous étudions ce cas dans le cadre des scènes d'assaut.

² Chrestien des Croix, Nicolas, *Tragédie d'Amnon et Thamar*, in *Les tragédies de Nicolas Chrestien sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.

³ *Amnon et Thamar*, acte III, p.67.

⁴ Idem, acte IV, p.68. Les deux personnages sont étendus sur le même lit. On peut par ailleurs noter la similitude avec le texte biblique (2 Samuel XIII, 6-17). Nous soulignons.

*Qu'il fait sortir dehors, les fait à l'huis poser
 Afin que nul n'entrât feignant de reposer.
 'Alors je reste seule, et la douce innocence
 'Est toujours assemblée avec la confiance :
 [...]*
 Mais il feint trop de mal et lors il me commande
*Que dans son cabinet je porte la viande,
 Je le fais sans soupçon, il y vient promptement,
 Ferme l'huis et me dit son amoureux tourment
 [...] le cruel plus dur*
 Se moque de mes cris, se rit de ma parole,
 Et par un fier effort, me force et me viole [...]
 Et plus cruel encor qu'un Lion d'Hircanie,
 Qui reconnaît celui qui entretient sa vie,
*Me chasse en plein Midi, me ferme sa maison,
 M'use de violence, ainsi que de traison,
 Me chasse dans la Rue, afin d'être aperçue
 Forcée, misérable, et lâchement déçue.*
 Et afin que chacun reconnût mon méchef,
 J'ai mis soudainement la poudre sur mon Chef¹

On ouvre puis ferme la porte à la vue du spectateur. On met Thamar dehors pour publier son dés-honneur. C'est la conjonction de ces deux gestes qui est signifiante et qui joue sur la destination d'un lieu identique, la demeure d'Absalon, dans la suite de la pièce.

Si, en effet, ce n'est pas dans la demeure d'Amnon qu'a lieu son meurtre par les gardes de son frère Absalon, c'est dans un dispositif similaire, que Chrestien a pris soin de décrire, qu'il prend place. L'acte sanglant a lieu à la vue des spectateurs dans la *maison* d'Absalon, où ce dernier a invité ses frères à manger :

ABSALON [...]
 Je le tiens, il est pris, le Traître, le Perfide,
 Qui fut de m'offenser si chaudement avide,
 J'ai bien su l'attirer en mon Ret déceveur,
 Comme il sut cautelement tromper ma pauvre Sœur. [...]
 Amnon trompa ma Sœur, il est ores trompé,
 Comme il prit son honneur ores il est grippé,
 Car il ne peut fuir qu'au milieu de la bande,
 Qui pour venger mon tort le trépas lui demande ;
 Si l'on dit qu'Amnon sut Absalon outrager,
 On dira qu'Absalon sut d'Amnon se venger
 [...]
*Voici qu'il est chez moi attendant un festin,
 Où paraîtra le mets de son dernier destin,
 Où son sang servira d'agréable breuvage
 À mon esprit qui court affamé de carnage,
 Un banquet lui servit à violer ma sœur,
 Et un banquet tuera ce traître ravisseur.
 [...]*
*Je m'en vais achever plein de sang, de courage ;
 De haine, et de fureur, mon hasardeux ouvrage.*
 AMNON
 Holà, et qui vous fait contre la sainte Foi
 Ô Traîtres, *massacrer* un fils aîné de Roi ?
 ABSALON

¹ Ibid., acte IV, p.84-86. Nous soulignons.

Tuez, tuez, Soldats, et n'ayez point de doute,
 'Car l'ennemi tué jamais on ne redoute.
 AMNON
Je meurs, et Dieu le voit, mais son bras juste et fort
 Vengera quelque jour mon inhumaine mort¹.

La présence des deux personnages et des soldats d'Absalon chargés de tuer Amnon dans la maison de leur chef est irréfutable. Absalon pénètre chez lui et offre aux spectateurs, en ouvrant la porte, en soulevant le voile, le spectacle du massacre de son frère. Mais les détails concernant la décoration de ce lieu sont contenus dans le texte, lorsqu'Éthay raconte à David les circonstances de la mort de son fils aîné :

Vos fils s'en vont alors avecques Absalon, [...]
 Les mène *en son logis*, et d'un visage affable,
 Qui déçoit tout défi, leur présente la Table,
 Ce lieu pour la porter d'Absalon destiné,
 De feuillages tortus était environné,
 Qui paraissaient *cousus sur la Tapisserie*,
Qui cache le derrière à la vue éjouie. [...]
 Absalon avait lors aux siens donné le Signe, [...]
 Aux siens cachés ès coins du *Palais tapissé*,
 Où pour tuer Amnon le festin est dressé²

Si le palais est tapissé, c'est qu'on a bien affaire pour ce lieu référentiel à une tente, ou que Chrestien est tellement habitué aux décorations des théâtres rouennais de son temps qu'il compose pour ces lieux qu'il sait être des toiles tirées sur des châssis. Dans la première hypothèse, le réalisme de l'espace scénique est démontré : le peuple de David est un peuple scénite, les palais représentés sont donc « tapissés » et décorés, et le jeu pratiqué avec les ouvertures propose bien que la toile soit soulevée, ou tirée, pour dévoiler l'intérieur où se jouent les scènes de crime. Mais si le meurtre d'Amnon est perpétré sur scène, dans un décor similaire à celui où il a violé sa sœur, c'est parce que ce premier crime a ouvert et publié le lieu où il a été commis.

Désormais lieu du crime, on le révèle pour que chacun, dans la salle, soit désormais témoin des faits qui s'y déroulent et puisse en attester. La chambre d'Albouin et Rosemonde, celle d'Amnon et la maison d'Absalon, le « bordeau » de Sainte Agnès et son petit « cabinet », sont décrits parce qu'ils sont, aussi, mis à la vue du spectateur. Si la parole dramatique est performative, elle est aussi descriptive, et joue sur sa double composition : on entend et l'on voit, et de la même manière qu'on a pu constater la véracité des descriptions des lieux dites par les acteurs-personnages, on atteste que les actions qui s'y sont déroulées ont bel et bien eu lieu dans ces endroits d'abord clos puis révélés. Les didascalies internes du texte sont des indications scéniques à l'attention des décorateurs et des comédiens, mais aussi des descriptions *a priori* ou des constatations *a posteriori* des lieux du crime. C'est sans doute une des particularités du théâtre cruel qui se

¹ Ibid., acte V, Absalon, p.91-93. Nous soulignons.

² Ibid., acte V, Éthay, p.99. Nous soulignons.

joue à Rouen au commencement du XVII^e siècle : la cruauté y est possible parce que le théâtre offre l'opportunité plastique de recourir, sinon au principe du procès criminel, à celui de l'enquête. C'est parce que le spectateur est témoin du crime ou de sa révélation, que la conclusion de la pièce, c'est-à-dire la mort du criminel, réalisée sur scène — l'empoisonnement de Rosemonde — ou sue de source réputée certaine — le texte biblique relatant la mort d'Absalom, la découverte du corps de Martian — est justifiée, par le droit ou par l'équité. La publication du crime par les moyens techniques du théâtre place le spectateur dans la position de témoin et de juge. La condamnation du criminel n'en est que plus retentissante et justifiée, aux yeux du public qui assiste, spectateur et témoin, à sa découverte, puis à l'exécution de la sentence.

On joue donc sur le principe de l'ouverture et de la fermeture de la toile, afin de montrer ou dissimuler les actions, ici amoureuses, consenties ou volées, qui se jouent. Mais il ne semble en aucun cas que le choix de dévoiler ou masquer l'action soit dû à son caractère cruel ou sanglant et à la volonté de protéger le spectateur de la vue de ce spectacle violent. L'exemple du viol en est, sans doute, probant. Si dans *Sainte Agnès*, les prémices d'une tentative de viol ont lieu hors scène, l'action n'est pas dissimulée à cause de ce crime et de son caractère irréalisable. Il est dissimulé parce que la victime est déjà sainte, le texte l'atteste. En effet, dans l'autre tragédie hagiographique rouennaise, le *Saint Clouaud* de Jean Heudon, la didascalie précise que le personnage se nomme seulement « Clouaud ». Dans *Sainte Agnès* le personnage est, dès le commencement de l'ouvrage, nommée « sainte Agnès ». La tentative de viol contre la sainte ne peut être montrée, à moins que le lieu où il se déroule ne le permette symboliquement pas. Nous avons vu, en effet, que le viol de la Damoiselle dans le *More cruel* est joué et sans doute montré — sauf si un parapet de la structure forteresse en masque la vue. Il est en tout cas commenté :

Madame si faut-il que je parvienne au bout
De mes prétentions ne faites la farouche
Faut que j'aye de vous l'amoureuse escarmouche,
C'est un faire le faut pour mon contentement
Rien ne vous sert ici tout votre forcement
Il faut ores essayer qui aura plus de force¹.

Or, tandis que le *More* s'exécute, la scène se poursuit sur trente vers, pendant lesquels l'attention du spectateur peut, éventuellement, être détournée par les propos des enfants qui demandent l'aide d'un chasseur messenger posté en bas de la structure. Durant ces trente vers, le viol est performé, sans doute pour une grande part à vue. Le viol n'est donc pas un acte absolument irréprésentable sur la scène rouennaise². Mais dans le cas du *More cruel*, il est joué sur une scène en hauteur, sur un point d'exergue, sur un « petit théâtre supérieur³ », sur lequel nous reviendrons.

¹ *Le More cruel*, op.cit., acte III, p.570.

² Ou sur la scène française. Il suffit de citer les deux viols réalisés en même temps sur scène sur les filles de Scédase, dans la pièce du même nom d'Alexandre Hardy. (*Scédase ou l'hospitalité violée*, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, P.[vol.1], Paris, Jacques Quesnel, 1624, édition moderne dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, op.cit.).

³

Dans *Rosemonde* comme dans *Sainte Agnès* c'est donc la réalisation ou l'avortement d'un acte sexuel qui sont masqués à la vue, pour mieux représenter, ensuite, les actes qui lui succèdent dans le même lieu, qui eux peuvent jouir d'une publicité. La réalisation d'un crime — tentative de viol ou adultère — ouvre donc le lieu privé par la publication du crime : le lieu domestique, où se jouent des scènes normalement privées se trouve désormais ouvert, parce que le forfait y est constaté. Il en a perdu son caractère sinon saint, du moins sanctifié. C'est le même principe qui régit la représentation de scènes d'amour dans le cadre de la comédie, tel que l'a mis en avant Anne Surgers dans son article sur les « Logis, portes et fenêtres¹ ».

C'est, par ce jeu de la porte tirée ou ouverte qu'on signale au spectateur la représentation de la « porte de la mort » offerte aux yeux du public, quand la vertu est mise en jeu :

On peut aussi appeler, à juste titre, porte de la mort la fréquentation des femmes lascives, étant donné que celui qui laisse aller son cœur à une telle turpitude ne peut s'en défaire qu'avec grande difficulté².

Si Thamar et Agnès ne sont pas des femmes lascives, les lieux où elles sont conduites sont les lieux de turpitude qui condamnent par leur seule dénomination — chambre d'Amnon, bordeau — le responsable de l'acte sexuel.

Les portes et fenêtres des représentations urbaines seront considérées comme des attributs qui, juxtaposés à d'autres éléments figurés, composent une image pouvant être lue, perçue et reçue à différents niveaux de sens : une image qui est une allégorie. Dans toute image polysémique, le sens d'un attribut varie en fonction de ce qui lui est juxtaposé. On trouve les portes et les fenêtres dans des registres variés, du grivois au sublime. Portes et fenêtres sont, dans tous les cas, les seuils et les passages de l'amour, qu'il soit humain ou divin³.

En ouvrant les portes des tentes après les crimes, les auteurs proposent une vision symbolique du crime envers la pureté et la vertu que représentent sur scène les personnages d'Agnès et Thamar. Pour le personnage de Pérédée, le parallèle est moins probant toutefois. Mais c'est l'amour pur, celui qu'il porte à Bercée, et le seul réel lien sentimental de la pièce qui est bafoué par le complot ourdi contre lui par la reine et son amante. Pérédée est, aussi, une victime.

Le parallèle avec la tente trouve encore un nouvel exemple dans la vision d'Agnès offerte aux paillards qui assistent à son arrivée dans le lieu de vice. Pour rebuter d'éventuels assaillants, l'Éternel a offert à la sainte une tente personnelle par la pousse extraordinaire de ses cheveux :

Maintenant, ô mon Dieu ! vous me faites savoir,
Combien est merveilleux votre infini pouvoir, [...]

¹ « Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une “caresse pour l'âme et le corps” », *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Sous la direction de Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Phillips, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, Medieval and Early Modern French Studies, vol.8, 2011, p.31-46.

² PICINELLI, D.Filippo, *Mondo simbolico formato d'Imprese scelte spiegate ed illustrate [...]*, Venesia, Baglioni, 1670, p.137, cite par Anne Surgers, « Logis, portes et fenêtres... », art.cit., p.35.

³ « Logis, portes et fenêtres... », art.cit., p.34.

Ce perfide Tyran, ce maudit garnement,
 M'avait fait dépouiller de mon habillement,
 Pour être mise en vue aux yeux du populaire,
 Ainsi que l'on ferait une infame adultère,
 Mais, ô mon Créateur ! inclinant à mes vœux,
 Vous avez allongé mes blondissants cheveux,
 D'une telle façon que toutes mes parties,
 Des profanes regards sont ores garanties¹

Ainsi dissimulée à la vue, Agnès ressemble à une bête, si l'on en croit les répliques des paillards :

Le 1^e paillard
 Quelle farce voici ? ce n'est rien qu'une bête,
 Que ce drôle-là mène, en triomphe et grand fête,
 Qu'est-ce qu'il veut en faire ? allons lui demander.
 LE 2^e PAILLARD
 Corbleu je ne vais pas ainsi me hasarder,
 Ô dieux qu'elle est hideuse ! une longue crinière,
 Lui va couvrant le corps et devant et derrière².

Quelques vers plus loin, les deux paillards s'adressent au Trompette et l'interrogent sur la créature qu'il promène :

LE 1^e PAILLARD
 Trompette mon ami, qui vous vient émouvoir,
 De mener cette bête et nous la faire voir ?
 TROMPETTE
 Une bête ? vraiment vous avez bonne vue ?
 Une jeune beauté de cent grâces pourvue,
 Est fort bien faite en bête, ô que vous êtes lourds !
 Tenez voyez que c'est ? la dame des amours,
 N'en saurait pas donner encor une pareille.
 LE 1^e PAILLARD
 Ô dieux que vois-je là ? quelle rare merveille.
 LE 2^e PAILLARD
 Mes sens sont tous ravis, je suis tout transporté,
 Oncques je n'avais vu de si grande beauté³.

Si le corps d'Agnès sur scène est nu, ses cheveux poussés par miracle ou par providence dissimulent cette nudité. Si l'artifice est intéressant scéniquement, car il propose une résolution particulière à la nudité exigée d'une actrice dans ce rôle particulier en offrant, par le moyen d'une perruque, un rempart à la vue du public⁴ — et des autres acteurs, donc des personnages —, sa symbolique doit être recherchée ailleurs que dans cet artifice scénique. En effet, l'image proposée évoque, irrévocablement, la vision de la Vierge au manteau, qui depuis le XIV^e siècle protège les ordres cisterciens, mais, par extension, s'est diffusée dès le commencement du XV^e siècle aux

¹ *Sainte Agnès*, acte IV, p.62-63.

² *Idem*, p.64.

³ *Ibid.*, p.64-65.

⁴ Notons d'ailleurs que le personnage d'Eleonor, dans *Les Portugais infortunés* (Chrestien des Croix, 1608, acte V) utilisera le même subterfuge pour dissimuler sa poitrine, alors que le bas de son corps sera enterré.

autres ordres religieux et ensuite aux congrégations et confréries, puis aux sociétés urbaines¹. L'iconographie de la Vierge au manteau, parfois nommée Vierge de miséricorde, car elle reçoit sous son dais — un *pallium*, un poêle — protecteur les populations des moines et moniales mais aussi les laïcs recherchant sous ses ailes le pardon divin et l'accession à la droite de Dieu, représente Marie, ouvrant les bras pour tenir son manteau, sous lequel les fidèles se tiennent en prière.



Vierge de Miséricorde, église paroissiale de Guibray, Falaise, après 1622²

Si l'étude de la polysémie de cette iconographie médiévale entend que le sens à donner à ces représentations virginales dépend de la représentation de la Vierge elle-même — avec ou sans l'enfant Jésus, droite comme un pilier soutenant le pallium ou déhanchée par la position de l'enfant dans ses bras — et des fidèles amassés en prière sous son vêtement — moines, confrères, hommes et/ou femmes —, sa conclusion consiste à affirmer que sous le voile de Marie, réceptacle du Verbe et Mère de tous les chrétiens, se crée l'union mystique des hommes en Dieu :

¹ DONADIEU-RIGAUT, Dominique, « Les ordres religieux et le manteau de Marie », in *Cahiers de recherches médiévales*, 8/2001, mis en ligne le 13 mars 2008, <http://crm.revues.org/391>; PERDRIZET, Paul, *La Vierge de miséricorde, étude d'un thème iconographique*, Paris, Fontemoing, 1908.

² Tableau provenant du couvent des Ursulines de Falaise, fondé par Françoise de Foudoas d'Averton de Coulonges et son époux François Vauquelin de Sacy, bailli d'Alençon, en 1622, aujourd'hui conservé dans l'église paroissiale Notre-Dame. Françoise d'Averton est la dédicataire de *Sainte-Agnès*.

Les premières représentations de la Vierge abritant un ordre sous son manteau se rencontrent en milieu cistercien, assez tardivement, durant le premier tiers du XIV^e siècle. Elles se multiplient au cours de la seconde moitié du siècle pour se généraliser après 1400, affectant alors d'autres ordres, monastiques ou mendiants. Paul Perdrizet [...] attribue l'« invention de ce thème iconographique aux Cisterciens, les Dominicains, puis les autres ordres religieux s'en étant emparé par la suite. En poursuivant une logique évolutionniste « d'élargissement » et de « laïcisation », l'auteur soutient que la formule serait appliquée progressivement aux confréries et enfin à la société tout entière venant se blottir à son tour sous le pallium de la Mater omnium. Dans cette perspective, c'est le schéma élaboré par et pour les ordres qui aurait servi *in fine* de modèle à l'ensemble de la société, figurée dans sa *diversitas*. Les confréries, situées à la charnière des mondes laïque et religieux, auraient joué le rôle de maillon de transmission entre la figuration des ordres et celle de la société¹.

Sous les cheveux d'Agnès, c'est le temple de chasteté et la virginité mariale qui sont dissimulés. Agnès, couverte de son abondante chevelure, devient elle-même représentation de la vierge, et par là le symbole du *Pallium* de la mère de Dieu, véhiculé par l'iconographie chrétienne médiévale, s'étend à la sainte et sa condition de vierge. Protégée de cette tente capillaire, de ce *pallium*-chevelure Agnès offre par sa dévotion et par son martyre, la représentation de l'union mystique des hommes. Sa nudité révélée aux seuls paillards par le soulèvement des cheveux-poêle ne fait qu'offrir aux spectateurs cette vision de la virginité bafouée, qui entretient la honte pour les criminels, et la compassion pour le supplice de la sainte. Car sous le manteau, c'est l'intégralité du peuple chrétien qui est mis à nu et qui est marquée par le martyre. On valide, par la réalisation de cette action contre la vertu, la communauté des spectateurs assistant à la représentation, témoins du martyre — *martyrs* du martyre — de la vierge, et par conséquent, eux-mêmes victimes. En mettant ainsi en avant le caractère symbolique de la vierge — et de la Vierge — chargée de créer l'union des hommes sous Sa protection, Troterel montre que les spectateurs présents dans la salle font partie de ce peuple chrétien unifié qui regarde, ensemble et individuellement, la pièce qui lui est représentée, en savoure les détails, se réjouit du spectacle, mais aussi réfléchit à cette communauté des hommes ainsi évoquée et, dans une grande mesure, célébrée.

Mais l'entrée d'Agnès dans le « cloaque de vice » que représente le petit cabinet a ceci d'intéressant qu'elle propose, dans ce lieu tendu dont l'intérieur se révèle, un emboîtement, voire une mise en abyme de l'image de la chrétienté ainsi réunie. En effet, celle qui porte le *pallium* entre dans la tente, le tabernacle, et permet d'intégrer la communauté assemblée autour de la vierge-Vierge à un ensemble plus vaste, non plus la protection mariale, mais la protection divine :

Ainsi mon doux sauveur, imitant votre exemple,
De ce profane lieu je fais comme d'un temple,
Attendant le secours que vous avez promis,
À ceux qui par effet se montrent vos amis².

¹ Donadieu-Rigaut, Dominique, « Les ordres religieux et le manteau de Marie », art. cit., p.2. L'utilisation du subjonctif pour rappeler les conclusions de Perdrizet, qui pourraient mettre en doute la crédibilité de son étude cent ans après lui est démentie par les conclusions de l'étude de Donadieu-Rigaut.

² *Sainte Agnès*, acte IV, p.70.

Si le *pallium* que constitue le vêtement, ici les cheveux, de la vierge, offre une place près de la mère de Dieu, l'entrée dans la tente, lieu paternel, lieu de la transfiguration, tabernacle, saint des saints, évoque l'unité en Dieu. La présence de l'ange dans ce lieu où Agnès est assimilée à une criminelle pour avoir *tué* Martian, en est la marque. Et c'est parce qu'il entre dans la tente et qu'il y meurt, puis parce qu'il y est transformé, et qu'il y ressuscite, que Martian accomplit le miracle de la vierge : celui de la résurrection et de la conversion. La tente-tabernacle, devient le lieu de la transformation du personnage, d'autant plus flagrante que sa résurrection est opérée à la vue du spectateur, alors que les personnages indignes d'assister au miracle s'éloignent :

SAINTE AGNÈS

Afin que chacun sache
 Qu'un désir de vengeance en mon cœur je ne cache,
 Je vais prier mon Dieu de le ressusciter :
 Mais devant il vous faut de mes yeux absenter,
 Retirez-vous au loin, car vous n'êtes pas dignes,
 De voir cette action de la bonté divine.

SIMPHRONIE

Allons, retirons-nous, Censorin mon ami.

SAINTE AGNÈS

Esprit de Martian tristement endormi[...]
 Au nom du Créateur du ciel et de la terre,
 Soudain abandonnant l'inférieure prison,
 Ranime derechef ta poudreuse maison,
 Lève-toi pour redire aux païennes oreilles,
 Du Sauveur des humains les divines merveilles [...]

MARTIAN

Quelle divinité aux rais de sa lumière
 Décille peu à peu ma débile paupière,
 Me tire bienheureux des flammes et des fers,
 Dont j'étais détenu dans les sombres enfers [...]
 C'est toi grand Dieu poussé d'une incroyable amour,
 Qui me rends derechef l'usage du beau jour [...]
 Oui toi seul Dieu bénin, Dieu juste, Dieu clémente,
 Délivres mon esprit de l'inférieur tourment.

SAINTE AGNÈS

Votre fils est vivant, revenez Simphonie¹

Révélee, la résurrection de Martian ne s'opère que devant les yeux des chrétiens de l'assemblée des spectateurs, alors que le voile est levé et qu'Agnès, toujours dissimulée par ses cheveux, a pu prier, seule, pour que la providence agisse et que le prince soit sauvé de la mort et de l'enfer, et trouve sa voie en Dieu. Le miracle ne peut se réaliser sous le regard des mécréants, qui n'ont pas accès, pendant la prière de la vierge, au lieu sanctifié dans lequel elle agit, puisqu'elle parle, pour relever le mort. Sainte chapelle de Dieu, Agnès recrée le miracle de la résurrection dans un lieu symboliquement fort : la reconstitution du tabernacle où la reconnaissance du Christ s'opère lors du jeu des Pèlerins d'Emmaüs, mais aussi le voile-suaire de l'autel, dont les pans ont été levés, pour que tous, dans la salle observe et convienne de la vérité de la résurrection de Martian, et par

¹ *Sainte Agnès*, acte V, p.81-82.

là la performativité du Verbe, qui dans ce lieu référentiel opère le miracle et confirme ce que chacun dans le public sait : la foi en Dieu, en son fils, en la Vierge et dans tous les saints est justifiée.

Un autre indice de l'importance symbolique de ces palais tapissés réside dans le passage du jeune Clouaud¹ sous le dais, pour sa protection face à la fureur criminelle de son oncle. Ses deux aînés viennent d'être frappés quand le comte d'Artois l'aide à s'échapper :

D'ARTOIS
 Il faut quand il devrait y aller de ma tête,
 Il faut que sans douter hardiment je m'apprête
 À faire si je puis, en cachette évader
 Ce plus jeune, qui vient en pleurant m'aborder.
 CLOUAUD
 Hà messieurs sauvez-moi, sauvez-moi, je vous prie.
 D'ARTOIS
Écoulez-vous sans bruit, évitez leur furie,
Glissez-vous du château, de peur que ne mouriez,
 Droit à la Reine mère il faut que vous couriez,
 Tandis qu'en votre frère ils déploient leur rage².

Les termes choisis par l'auteur semblent bien indiquer que l'enfant rampe sous la toile : il s' « écoule », il se « glisse » en dehors du palais, en passant, sans doute, sous la tenture. Visuellement, il quitte la scène en passant derrière la tente. C'est ici, croyons-nous, la reconstitution du tabernacle des Pèlerins d'Emmaüs, et donc de la transfiguration.

En s' « évanouissant », Jésus passait, nous l'avons dit, du saint au saint des saints. Il quittait le lieu réservé aux mortels ordinaires dans l'église pour celui qui est masqué à la vue, en disparaissant de la structure à l'image du château d'Emmaüs pour passer derrière la toile. Le tabernacle conquérait par cette vision ce caractère sacré. C'est par le même biais que Clouaud, avant d'entrer dans les ordres, devient saint. Ce n'est plus l'abandon de ses biens et de sa chevelure qui marquent son passage vers la sainteté. C'est parce qu'il glisse derrière le voile que Clouaud devient Saint Cloud. Le tabernacle, celui de la Transsubstantiation, celui de l'évanouissement du Christ dans les Pèlerins d'Emmaüs, et sa signification sont ainsi revisités. La coulisse, lieu où le commun des mortels, le spectateur, ne peut avoir accès devient à la fois hors scène et lieu sacré où s'opèrent les transformations des personnages.

Deux dernières occurrences d'un temple ou d'un palais, auquel on peut assimiler cette scénographie de la tente se trouvent dans *Samson le Fort*, tragédie anonyme du « groupe de Rouen » et dans *Pyrrhe* de Jean Heudon. Pour cette dernière c'est par assimilation à la précédente que nous identifions cet édifice, dans lequel le regard ne pénètre pas, à la tente. Nous y reviendrons bientôt.

¹ Heudon, Jean, *Saint-Clouaud*, Raphaël du Petit-Val, 1599. Nous soulignons.
² *Saint-Clouaud*, acte IV.

Dans *Samson le Fort*¹, le quatrième et dernier acte voit Samson, disposant encore de toutes ses facultés, rejoindre Dalide *dans le palais*, où, charmé par cette femme, il s'endort dans ses bras, après lui avoir dit où réside sa force. Samson endormi, Dalide lui « coupe les cheveux² ». Le Prince des Philistins et sa suite pénètrent alors dans la structure, et arrêtent le Juge. Ce premier crime contre la confiance, perpétré par une femme, ouvre la structure au prince et sa suite — même si, entendons-le, la scène se trouve *dans* le palais. C'est là encore, sans doute, qu'à la scène suivante, alors qu'un Messager nous avertit qu'on a crevé les yeux de Samson, le Prince ravi de ce sort ordonne l'organisation d'une fête en l'honneur de cette victoire. Ce lieu de perdition se ferme ensuite, à la scène suivante. Samson, est conduit par un garde au palais où il doit être montré à ses ravisseurs philistins. Il conseille à son guide de s'enfuir après l'avoir conduit à la colonne qui soutient le palais. Une didascalie indique alors que « Samson prend la colonne³ », puis une autre que « le Palais tombe⁴ ». Un soldat vient conclure la pièce en indiquant que Samson a trouvé la mort dans cet effondrement, ainsi que le prince philistin qui a eu la tête écrasée⁵. La mort des personnages et le sacrifice de Samson se déroulent sur scène, alors que le héros n'a pas pénétré dans le « cloaque de vice » que constitue le palais des Philistins. Cette exclusion du personnage du palais a pour but, dans un premier temps, de montrer que ce lieu de perdition ne peut plus accueillir le représentant de Dieu, le Juge, et que c'est de l'extérieur qu'il convient de le détruire. Samson réalise son exploit hors de la structure, parce qu'elle est un lieu d'incroyance. La destruction est d'autant plus intéressante qu'elle est la seule réalisation sur scène d'un des actes de bravoure du personnage : jusqu'alors, sa geste n'avait été que l'objet de récits. Mais la destruction est réalisée, sur scène, à la vue des spectateurs. Samson, qui y trouve la mort tout en demeurant hors du lieu qui renferme les Philistins marque le glissement opéré par l'auteur dans la représentation de cet élément scénique.

Comme dans les autres oeuvres dont nous avons parlé précédemment, le lieu de la tente est celui de l'honneur bafoué, de la confiance trompée, que l'on révèle ordinairement pour en constater l'exactitude. Mais le palais des Philistins n'a plus besoin d'être montré au public pour qu'il sache qu'il s'agit d'un lieu de perdition. L'auteur utilise la scénographie à rebours pour la rendre signifiante. Ce n'est plus la tente qui est sanctifiée dans cette tragédie, mais c'est l'intégralité de l'enigmatique Samson et son ultime sacrifice qui sanctifient le théâtre. Le lieu paradoxal que constitue le palais — à la fois demeure privée et lieu politique — ne lui est pas accessible parce que Dieu est en Samson. Le palais est donc impénétrable désormais par lui, parce que Samson qui y a été torturé et trompé en est sorti. La destruction depuis l'extérieur marque une ambivalence de la structure. Mais surtout, l'auteur montre la différence entre les Chrétiens, représentés sur scène par

¹ *Tragédie nouvelle de Samson le fort, contenant ses victoires et sa prise par la trahison de son épouse dalide, qui luy couppa ses cheveux et le livra aux Philistins, desquels il occit trois mil à son trespas*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

² Idem, acte IV, scène 1, non paginé.

³ Ibid., acte IV, scène 3, non paginé.

⁴ Ibidem.

⁵ Ce détail de la mort du prince résonne avec l'affirmation-refrain du *More cruel* : « Si je faux qu'une horrible et ardente tempête/ Entremêlée d'éclaires m'escarbouille la tête. » (*Le More cruel*, acte II, p.565 et acte V, p.586).

Samson, et ceux qui se réclament d'une autre foi, qui doivent périr non pour le fait de la religion, mais pour leur cruauté et leur fourberie. La révélation du lieu serait alors inutile, voire redondante : on l'a déjà vu à l'acte précédent, et l'auteur s'étant employé à montrer tout au long du texte l'ignominie des Philistins, il est sécurisant d'éviter la propagation de leur mode de vie sur la scène. Mais surtout, cette fermeture à dessein de l'édicule permet de réunir dans une seule pensée l'action de Samson et le public qui l'observe. Samson, désormais aveugle, est inspiré dans son action destructrice finale par Dieu auquel il a adressé une prière pour obtenir suffisamment de force pour réaliser sa juste vengeance :

Quoi ? faut-il que je sois le ris et le trophée
 De ceux dont j'ai la gloire autrefois étouffée ?
 Hé ! faut-il que je sois pour mon iniquité
 La butte où le malheur et la calamité
 Vont décochant leurs traits, leur rage et leur colère
 Hé ! faut-il que je sois dépouillé de lumière ?
 Et qu'une Dalida ma force ravissant,
 De libre m'ait fait serf et de fort impuissant ?
 Oui, le Ciel le permet, et le céleste juge
 Qui était mon rempart, mon Égide et refuge :
 Me voyant fourvoyer du chemin de sa loi,
 M'a laissé engagé en une mer d'émoi.
 Mais quoi que grand pécheur, effaçant mon offense
 Octroyez-moi tant d'heur que j'aye la puissance
 D'achever le dessein que je veux embrasser :
 Je ne veux point ces fers en cent morceaux briser¹,
 Reposséder encore ma grand'force perdue,
 Ni même recouvrer les éclairs de ma vue :
 Mais je veux, ô Seigneur, dessus mes ennemis
 Venger mes pauvres yeux lesquels ils m'ont ravis :
 Concédez donc grand Dieu, que cette main peu forte
 Aille écrasant du tout la Philistine flotte,
 Qui va de mon malheur les Hymnes résonnant,
 Comme si vous n'étiez, ô saint alti-tonnant,
 Assez fort pour punir leur superbe malice :
 Si je vais mendiant votre sainte justice :
 Je veux ce nonobstant comme vos ennemis,
 Etre même inhumé dans ce poudreux débris :
 Car j'aime beaucoup mieux par ce beau stratagème
 Trépasser que de vivre avec douleurs extrêmes²

Puisque Samson représente sur scène le peuple qui l'observe, celui des Chrétiens rassemblés devant son spectacle, et qu'il est désormais aveugle, les spectateurs n'ont aucune raison de voir ce que lui ne peut observer. Samson aveuglé ne voit plus le lieu qu'il veut détruire. Les spectateurs n'en verront pas plus. En occultant la tente-palais, l'auteur rapproche le spectateur de l'état de cécité. Et cet aveuglement ouvre la possibilité d'une clairvoyance. Samson a osé pénétrer chez les Philistins et y a été joué par Dalide. Désormais aveugle, à l'image de l'*Œdipe roi* de Sénèque, il

¹ Il n'a en effet pas besoin de montrer sa force par cet exploit qu'il a déjà réalisé à l'acte précédent. Samson a été arrêté. Le prince de Juda qui, pour s'attirer les faveurs des Philistins et éviter que leur vengeance ne tombe sur son peuple entier alors que seul Samson est coupable, le livre par trahison. Samson est conduit chez les Philistins entravé, et se délie sur scène pour saisir une mâchoire d'âne et frapper ceux qui passent à sa portée (acte III, scène 1, non paginé).

² *Samson le fort*, acte IV, scène 3, non paginé.

est clairvoyant et sait où est le péché : dans cette tente, sous ce dais qu'il faut détruire. Par analogie, le spectateur est à son tour privé de la vue de l'intérieur de la tente, car tout ce qu'il doit savoir est déjà sur scène. Samson se sacrifie pour lui, il est la victime, l'objet et le sujet de la tragédie, alors que le temple n'est que le moyen de cet acte de bravoure : c'est par son effondrement que se résout la tragédie.

Dans *Pyrrhe* de Jean Heudon, enfin, se trouve la dernière occurrence de cette abri de toile dénommé alors « temple ». Macaré y conduit Pyrrhe qui veut sacrifier à la statue de son père Achille qu'il a élevée à côté de celle d'Apollon :

PYRRHE
 [...] Mais ne laissons d'aller présenter notre offrande,
 Afin de détourner le malheur importun,
 Se ces songes au moins en présageaient aucun.
 MACARÉ
 Hà traître je te tiens là où je te désire,
 On te fera sentir maintenant la juste ire
 De Phébus, que tu as impieusement offensé,
 Ayant un portrait d'homme auprès du sien dressé¹.

Quelques vers plus loin, dans une autre partie du théâtre, Oreste et Pylade attendent l'annonce que Pyrrhe est en effet au temple où ils vont pouvoir le frapper :

Pourquoi donc nous fait-il si longuement attendre
 Vu qu'il avait promis qu'il s'en allait pour prendre
 Pyrrhe dès l'heure même, et sitôt qu'il l'aurait
 Dans le temple amené, qu'il nous avertirait ?²

Quelques vers plus loin, le Messager vient leur annoncer que Macaré les attend dans le temple :

Macaré m'a enjoint de vous avertir, Sire,
 Que si vous demandez à vous venger de Pyrrhe,
 Sans faire aucun séjour vous veniez tout venant,
 Pour ce qu'il vient d'entrer au temple maintenant³.

Oreste et Pylade suivent alors Pyrrhe dans le temple, et c'est le messager, demeuré à l'extérieur qui commente la scène en direct :

Mais le voilà entré dans le temple sacré
 L'épée nue en la main. Dieux que la populace,
 Fuyant de toutes parts s'écarte et leur fait place,
 Plus vite qu'on ne voit une troupe d'oiseaux
 Déployer tout d'un coup ses timides cerceaux. [...]
 Mais las, voici venir deçà le pauvre Pyrrhe,
 Qui tout chargé de coups à grand peine respire,
 Et s'il fait toutefois encore son effort,
 Pour tarder tant qu'il peut l'inévitable mort. [...]

¹ Heudon, Jean, *Pyrrhe*, Rouen, [Raphaël du Petit-Val, 1599], David du Petit-Val, 1620, acte IV, p.53.

² Idem, p.54, Pylade.

³ Ibidem, Le Messager.

Ainsi Pyrrhe accablé de mille et mille coups
 Emploie pour néant sa force et son courroux :
 Car je vois que déjà les genoux lui chancellent
 Et ses deux ennemis sans trêve le martellent,
 Tant que le sang fumeux partout lui va coulant,
 Et s'il soutient encore les coups en reculant¹.

L'intérieur du temple alors, et l'action qui s'y déroule, sont masqués à la vue du spectateur. Heudon pratique par l'entremise du messenger un effet d'annonce. On peut proposer que rien de négatif ne s'étant encore commis à l'intérieur de l'édifice, il est impossible de l'ouvrir à la vue du spectateur. Mais c'est surtout parce que l'auteur détourne le rôle même du messenger que l'action n'a pas besoin d'être en l'espèce montrée au public. Le Messenger, depuis la tragédie grecque antique, est ordinairement le personnage extérieur à l'action, qui vient raconter des événements joués hors scène et dans une temporalité autre que celle du drame qui se joue, et qui permet par ses annonces de faire évoluer la tragédie vers sa résolution. Or ici, la tragédie est celle des personnages victimes du fils d'Achille. Les actions passées du personnage, que le mythe a véhiculé à travers les âges, justifient la punition contre Pyrrhe-Pyrrhus. Ce n'est pas une victime qu'il met en scène, mais le pire bourreau des Troyens, dont les actions contre les derniers survivants de la famille de Priam justifient la punition.

Heudon fait ici œuvre de recyclage : un recyclage dramaturgique qui impose un recyclage scénographique. En effet le propos de sa tragédie n'est pas, comme les œuvres des auteurs qui l'ont précédé dans le traitement du sujet, notamment *La Troade* de Garnier, de lamenter ces vaincus, mais de pointer du doigt l'horreur du vainqueur. On n'observe pas ici la déploration des perdants, mais la plainte, malgré le triomphe, du bourreau. Le premier acte nous montre Pyrrhe déplo rant et malheureux en amour : Hermione, qui lui est pourtant promise, demeure attachée à Oreste. Les soupirs amoureux du personnage, qui reproche aux femmes leur manque de jugement dans le choix de leurs amants, sont très vite renversés par les justifications qu'il trouve au changement souhaité de l'humeur de sa promise à son égard. Après avoir évoqué sa passion, il rappelle les actes de bravoure qui devraient, selon lui, modifier l'inclination d'Hermione :

En une seule nuit, ayant ma large épée,
 Dans le sang ennemi de mille hommes trempée,
 Occis le Roi Priam dans ses palais royaux,
 Dont à fer et à feu je brisai les portaux,
 Les gardes je tuai, qui faisaient résistance,
 Et voulaient empêcher le cours de ma vaillance.
 Même Polite alors qui m'était échappé,
 Fut si bien poursuivi qu'enfin je l'attrapai,
 Et aux yeux de Priam lui fis perdre la vie,
 Puis la mort de l'enfant du père fut suivie [...]
 Malgré la volonté du grand Roi de Mycènes,
 Qui voulait m'empêcher, j'immolai Polyxène²

¹ Idem, p.55-56.

² Ibid., acte I, p.6.

Or cette bravoure dont il se rengorge, n'est rien d'autre que de la barbarie. Le déplorant du premier acte n'est pas, comme les autres personnages des tragédies que nous venons d'évoquer — Agnès, Thamar, Clouaud — une victime mais le bourreau de la nation troyenne. Son châtement, connu de tous, n'a pas besoin d'être réalisé en scène parce que sa publicité sera pratiquée autrement. Pyrrhe, s'il est frappé à l'intérieur, sort du temple pour mourir en scène :

PYRRHE
 Ha traître Macaré, abominable peste,
 Que tu es déloyal, et toi parjure Oreste,
 Couard, efféminé, ce sont là de tes tours,
 D'user de trahison et de fraude toujours.
 Mais s'il y a des Dieux, je les prends à vengeance.
 ORESTE
 C'est toi-même maudite et détestable engeance
 Qui use de larcin, de dol et trahison :
 Mais tu en as reçu le mérite guerdon.
 Encore après ta mort il faut que mon épée,
 Te traversant le cœur dans ton sang soit trempée¹

Heudon montre qu'il connaît la forme et les sujets habituels de la déploration tragique mais en joue en la détournant. Il indique immédiatement à ses spectateurs que le personnage qu'il représente et qui est le *héros* de sa tragédie est un monstre, incapable de distinguer les évocations du sentiment amoureux des supplices qu'il a fait endurer et qu'il exerce encore sur le peuple troyen. De la même manière, il détourne, nous l'avons dit, le rôle du messenger, en lui faisant raconter une action que lui seul peut voir, en direct et qui si l'on ouvrait le lieu où elle se déroule serait visible et donc inutilement racontée. Le temple, chez Heudon dans cette pièce ne devient, alors, qu'un accessoire. Il n'est plus besoin de dévoiler le lieu où se joue la scène cruelle quand Oreste et Pylade frappent Pyrrhe. La scène elle-même, qui a pour lieu référentiel l'Épire où le personnage a trouvé refuge, constitue à elle seule le lieu du crime où l'on peut le révéler et le publier. La place publique devient l'endroit où il est nécessaire de montrer la mort du personnage, parce que son exécution est justifiée comme rétribution de ses crimes², et que l'assassinat perpétré dans le temple n'est qu'une exécution.

Heudon détourne donc aussi la tente-temple, en ne représentant pas l'intérieur que les spectateurs sont en droit de voir, car ils en ont l'habitude, nous l'avons montré. L'auteur trompe les attentes de son public, et c'est le refus de révéler l'intérieur du lieu sacré qui est signifiant. Quand l'espace même du théâtre est le lieu du crime, la tente est inefficace et vaine. Le théâtre entier se révèle et expose le meurtrier, car la scène devient échafaud.

¹ Ibid., acte IV, p.56.

² Pourtant, encore une fois, il détourne le but même de ce châtement, car les exécuteurs sont eux-mêmes des monstres et leur crime n'est justifié par aucun souci politique ou social, mais seulement par leur désir et leurs propres récriminations personnelles contre le tyran. Hermione et Oreste, avec Pylade, ne sont pas les victimes des cruautés de Pyrrhe. Il ne s'agit pas ici d'une juste vengeance, mais d'un crime perpétré pour la seule satisfaction de haines personnelles. Nous y reviendrons.

C. La forteresse, la falaise : une scénographie obsidionale

Plusieurs textes mettent en avant des dispositifs de surplomb qui entendent qu'une action est jouée en hauteur. *Le More cruel*, nous l'avons vu et l'avons étudié, valide le dispositif en proposant un jeu sur une scène sur la scène, en faisant de Rivierey, le gentilhomme espagnol, père éprouvé et époux bafoué, le spectateur principal de l'action du More enfermé dans sa propre citadelle. Le même dispositif est employé dans *Acoubar ou la loyauté trahie* de Du Hamel (1603), *Les Amours de Dalcméon et de Flore* de Bellone (1610), *La Magicienne étrangère* (1617), *La Rhodienne ou la cruauté de Solyman* de Mainfray (1621) et, enfin, *Guillaume d'Aquitaine* de Troterel à la toute fin de notre période d'étude (1632). Le dispositif est donc récurrent dans le corpus, même s'il n'est pas systématiquement employé, et surtout il parcourt la période et son intérêt ne se dément pas. Sa signification est double. Il met d'abord en avant, dans le cas de *Dalcméon et de Flore*, de *La Rhodienne* et de *Guillaume d'Aquitaine* la pratique du *paraclausithyron*, c'est-à-dire qu'un amant malheureux vient rechercher l'aimée enfermée dans ce dispositif, en tente l'enlèvement consenti (*Dalcméon et de Flore*), le sauvetage souhaité (*Guillaume d'Aquitaine*) ou la conquête impossible (*La Rhodienne*). Mais cette scénographie induite dans les textes propose aussi, et surtout, pensons-nous, une scénographie de l'assaut qui joue avec le socle de mémoire commun des Rouennais spectateurs de ces actions scéniques. Dans *Acoubar*, le personnage éponyme prend d'assaut la contrée de son ennemi Castio, en arrivant par la mer et en escaladant une falaise qui barre dans un premier temps la route à ses hommes. Dans *La Rhodienne*, Solyman assaille Rhodes pour satisfaire sa concupiscence, à la fois sa *libido dominandi*, la conquête de Rhodes assoit son pouvoir sur la Méditerranée, et sa *libido sentiendi*, en conquérant Rhodes, il conquiert aussi Perside. Dans *Guillaume d'Aquitaine* encore, deux tentatives d'assaut ont lieu. La première est celle du frère de Guillaume et de ses hommes, qui assaillent la forteresse du duc où il retient captive sa belle-sœur Dorotée qu'il a violée. La seconde est une tentative avortée pour Guillaume, sur le chemin de la rédemption, de se greffer à une attaque — contre Pise ? — de l'armée de la république de Lucques. Un troisième dispositif de surplomb peut être trouvé dans *La Magicienne étrangère*, et éventuellement — mais rien dans le texte ne nous permet de l'affirmer — dans *La Macchabée* de Jean de Virey. Après sa condamnation, la magicienne étrangère, Galligay, est conduite sur un *échafaud* où elle est exécutée, *sur scène*.

Mais on ne fait pas que jouer sur les fortifications, on se déplace devant elles, et la décoration est alors à l'image d'un palais. De nombreuses occurrences de cette pratique jalonnent les textes. Ces déplacements devant la structure proposent en outre de s'intéresser aux autres lieux qui figurent au niveau de la scène principale : des ports, où la marée conduit les voyageurs (*Rosimonde ou le parricide puni*, *Acoubar*), des forêts, des bois, des jardins (*Cammate*, *Dalcméon et de Flore*, *Saint Clouaud*, etc.).

Mais avant de se pencher sur les textes, sur l'utilisation de ces lieux scénographiques, parfois isolés, parfois juxtaposés, parfois étagés, il convient sans doute de s'interroger sur ce que peut être le lieu même où l'on représente ces scènes d'altitude. C'est par rapport à celui-ci en effet que les décors *du bas* pourront être envisagés et, dans la plupart des œuvres, décrits et utilisés par rapport à la structure *du haut*. Parce que le théâtre rouennais avant d'être, même s'il s'agit là d'un de ses traits marquants, un théâtre de la superposition et de la verticalité est un théâtre de la juxtaposition.

a. Le « petit théâtre supérieur » : *pro et contra*

Dans deux études, parues en 1954 et 1968, du fonctionnement et de la mise en scène pratiquée à l'Hôtel de Bourgogne et au Marais¹, S. Wilma Deierkauf-Holsboer établissait que des contrats passés en 1644 au théâtre du Marais entre la troupe de Mondory et des charpentiers, indiquaient clairement la commande et la construction d'un « autre *théâtre*² » situé au-dessus du *théâtre*, entendons la scène. Ces faits ont conduit l'histoire récente de la représentation à penser que cet endroit était un lieu de jeu, réservé aux scènes d'escalade, aux interventions divines et aux scènes jouées en surplomb. C'est ce que nous allons tenter de mettre en évidence sur le *théâtre* rouennais.

Dans un article récent³ pourtant, Anne Surgers réfute ces allégations de Deierkauf-Holsboer en proposant, par son étude de l'éventuelle mise en scène des *Galanteries du duc d'Ossonne* de Mairet, parues en 1636, cette pratique d'un jeu sur ce « petit théâtre supérieur », telle qu'elle a pu être proposée par les historiens du théâtre qui se sont inspirés des travaux de Deierkauf. Surgers s'interroge notamment sur la plantation du décor qui constitue ce que Mairet désigne comme « le logis de Flavie ». À partir de deux sources, le bail signé entre la troupe de Lenoir et de Mondory contenant les aménagements d'un jeu de paume, signé en 1631⁴ et le contrat de commande à un charpentier intitulé le *Mémoire de ce qu'il faut faire au jeu de paume des Marais*, rédigé pour la reconstruction de ce lieu en 1644⁵, Surgers établit que ce « théâtre » du haut consistait sans doute plus en un grill technique et une passerelle qu'en un espace de jeu. Le texte de 1631 annonce en effet que « sera fait au-dessus du ciel dudit théâtre un petit plancher de la

¹ DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, vol.1, 1954 et *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. I 1548-1635*, Paris, Nizet, 1968.

² Idem, p.194.

³ Surgers, Anne, « 'Estants imitateurs de toute la Nature'. Analyse des outils de la fiction spatiale du théâtre baroque, à partir des *Galanteries du Duc d'Ossonne* de Mairet (1633) », *L'Âge de la représentation. L'art du spectacle au XVII^e siècle*, Actes du IX^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel 16-18 mars 2006, édités par Rainer Zaiser, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, p.243-269.

⁴ Bail avec aménagements d'un jeu de paume à François Mestivier, Charles Lenoir, Guillaume Desgilberts et autres comédiens du Roi, 29 avril 1631, cité par Howe, Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000, p.377-381.

⁵ *Mémoire de ce qu'il faut faire au jeu de paume des Marais*, cité dans Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, op.cit., p.194.

grandeur dudit théâtre, de bon bois, pour servir à faire descendre les machines¹ ». Le mémoire de 1644 évoque la construction d'un escalier « pour monter depuis les fonds des deux théâtres jusqu'au haut² » ainsi qu'un second « petit » escalier permettant l'accès des dessous au seul « premier théâtre³ ». Anne Surgers a établi qu'il s'agit sans doute d'un escalier permettant l'accès d'un étage à un autre et facilitant les déplacements des machinistes entre les étages du théâtre.

En outre, elle rappelle que la vision du spectateur baroque n'est pas une vision établie depuis son immobilité, mais qu'elle est induite par la performativité de la parole théâtrale. Le spectateur se place du point de vue du personnage qui parle, donc du point de vue de l'acteur et sa vision est guidée par le verbe :

Les indications de mouvement, de lieu, de déplacement, d'entrée ou de sortie étaient données, dans le texte et les didascalies, en fonction du point de vue de l'action et des acteurs sur le *théâtre*, jamais en fonction du point de vue immobilisé du spectateur regardant devant lui une cage de scène, orientée de façon univoque par la perspective, situation qu'il serait anachronique d'envisager pour le spectateur du théâtre baroque. Ces indications permettaient au spectateur d'adopter plusieurs points de vue successifs et différents⁴.

Puisque la parole est performative, l'évocation de l'action que l'on accomplit — escalader, entrer par une fenêtre — suffit à abolir la nécessité de représenter un étage : si le logis de Flavie nécessite qu'on y entre par la fenêtre, nul besoin de l'escalader : la fenêtre peut être située au même niveau que le premier théâtre et l'utilisation d'une échelle n'est alors que superflue et permet qu'il s'agisse, éventuellement, d'une simple échelle de soie :

On compte 5 montées et 2 descentes par l'échelle dans *Les Galanteries du Duc d'Ossonne*. Mais l'analyse du texte et des didascalies fait penser que ces montées (ou descentes) étaient traitées différemment dans la représentation : certaines, parce qu'elles contribuent à définir un personnage et une action d'effraction, devaient être accomplies à la vue du spectateur. D'autres pouvaient ne pas être effectuées par l'acteur⁵.

Les exemples tirés du texte dans le sens que Surgers veut leur donner sont probants. À l'acte II scène 2, le duc grimpe à l'échelle :

Sus, sus, il faut monter et savoir ce qu'ils font,
Je pense avoir beau jeu si la corde ne rompt.
*Comme il est entré la toile se tire qui représente une façade de maison, et le dedans du cabinet apparaît*⁶.

Si, en effet, *dire* évite de *faire* — ou permet de limiter la réalisation d'acrobaties plus ou moins dangereuses —, les *Galanteries du Duc d'Ossonne* répondent, dans la signification que Surgers

¹ Alan Howe, *Le théâtre professionnel à Paris, op.cit.*, p.379.

² *Mémoire de ce qu'il faut faire au jeu de paume des Marais*, p.194.

³ Idem.

⁴ Surgers, Anne, « 'Estants imitateurs de toute Nature' [...] », art.cit., p.263.

⁵ Idem, p.265.

⁶ Mairet, Jean, *Les Galanteries du Duc d'Ossonne, vice-roy de Naples*, Paris, Rocolet, 1636, acte II, scène 2, p.36.

attribue au texte, à cette nécessité. Cependant, le double emploi de l'acte et de la parole performative permet de diriger aussi le regard du spectateur sur ce qui va s'accomplir, et de rendre l'action d'autant plus signifiante si elle est en effet performée.

Dans un autre article, que nous avons déjà cité¹, Anne Surgers rappelle la signification des portes et fenêtres comme emblèmes de la conquête amoureuse. La porte ou la fenêtre, qu'un personnage, dans l'iconographie des emblèmes ou, par extension et assimilation à cette symbolique, représentent la femme à séduire. La difficulté de parvenir jusqu'à elle, dans une mise en scène d'escalade est donc absolument signifiante : on ne conquiert pas l'aimée sans effort, car « à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire ». Le cas particulier des *Galanteries du Duc d'Ossonne* répond à cette obligation : le duc, séducteur, « voltigeur entre les draps », comme Auvray qualifie un autre séducteur à la même époque², doit escalader la fenêtre du logis pour parvenir à ses fins. Il est important, pour que la parole soit signifiante, que l'action soit aussi, selon nous, performée.

Si l'on se fie à la signification du terme « théâtre », tel qu'il est défini dans le *Dictionnaire* de Furetière, il s'agit bien d'un espace de jeu. Le théâtre est le

Lieu élevé où l'on fait des représentations, où l'on donne quelque spectacle. [...] Théâtre se dit aujourd'hui de la Scène, ou du lieu ordinaire où l'on représente des Comédies, et des Tragédies³

L'acception de grill, que Surgers attribue au second théâtre ou au théâtre supérieur, est inconnue du lexicographe. L'emploi du terme chez les charpentiers et les comédiens semble bien convenir à désigner surtout un lieu de jeu. Mais, puisque les pièces de l'époque n'utilisent pas systématiquement de petit théâtre supérieur en ne contenant pas dans leur dramaturgie de scène d'escalade ou de surplomb, ce lieu peut sans doute en effet devenir un local technique ou une réserve lorsqu'il n'est pas utilisé comme scène.

En outre, les gravures et les notices du *Mémoire* de Mahelot indiquent clairement qu'il existe représentés et utilisés sur scène, des lieux en hauteur où l'on joue et l'on monte, et dont on peut descendre aussi. Certains de ces décors ne sont sans doute que des accès à la scène ou aux coulisses, pour les entrées et les sorties des personnages. Ainsi, le dessin de la décoration du texte que le *Mémoire* nomme « La Mélite », mais que Pierre Pasquier corrige en la tragi-comédie de *Bélinde* de Rampalle (publiée en 1630) indique-t-il clairement « à un côté du théâtre un Antre pour un Magicien, au dessus d'une montagne⁴ ». Se dévoile dans la décoration « montagne » un escalier qui permet d'accéder ou de descendre de cet antre. Le même décor est utilisé pour *L'Inceste sup-*

¹ « Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une “caresse pour l'âme et le corps” », art.cit. (2011).

² L'expression est reprise dans l'article d'Anne Surgers, « 'Estants imitateurs de toute Nature'... », art.cit., p.265 et 267 mais est initialement contenue dans la satire de « Fringallet », in Auvray, Jean, *Le Banquet des Muses ou les divers satyres du sieur Auvray. Contenant plusieurs Poèmes non encores veuës n'y Imprimez*, Rouen, David Ferrand, 1636 [1628], p.190.

³ Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel[...]*, Entrée « Théâtre ».

⁴ *Mémoire de Mahelot*, op.cit., p.272-273.

posé de Hardy et la notice précise : « à un des côtés [du théâtre] un hermitage, où l'on monte et descend¹ ».

D'autres lieux en hauteur du *Mémoire* sont des lieux de jeu. Ils ne semblent pas autoriser un passage par la scène principale pour y accéder. C'est le cas des tours et prisons, où l'on voit apparaître dans les dessins des « fenêtres grillées² » :

De la Maison d'un boucher faire paraître une fenêtre qui soit vis-à-vis d'une autre fenêtre grillée pour la prison, où *Lisandre puisse parler à Caliste*, il faut que cela soit caché durant le Premier acte³

À l'autre côté il faut qu'il y ait une prison, sous la prison un antre s'ou[er]t des lions⁴

À un des côtés une grande prison, où l'on paraît tout entier⁵

La notice qui se rapporte au dessin de *La Cintie* de Hardy expose qu'il faut « une échelle et des Maisons⁶ ». L'information passerait inaperçue si le dessin ne montrait clairement que les maisons comportent des fenêtres à l'étage. Dans *La Belle Égyptienne*, Andres est, à la scène 4 du dernier acte, enfermé dans une prison que montre le dessin. Au premier plan, un bâtiment comporte une porte au niveau du théâtre et une fenêtre surmonte cette porte. Le Geôlier qui vient chercher Andres passe sans doute par cette porte pour aller le chercher là-haut et le faire descendre pour le conduire au juge. L'accès à ce lieu en hauteur semble se faire par l'intérieur de la structure⁷. La même structure est employée pour la première journée de *Parténie* du même Hardy⁸. Au troisième acte d'*Arétaphile* de du Ryer, Arétaphile est en prison lors de la première scène. Philarque déguisé se dirige vers ce lieu à la seconde scène, de nuit, et est guidé par la lumière qui vient de la fenêtre de la prison :

Avançons doucement, je commence à connaître
Un rayon de clarté qui vient d'une fenêtre
Ou plutôt des beaux yeux d'une divinité
Qui me trace un chemin dans cette obscurité⁹

C'est de sous la fenêtre de la prison¹⁰ que le jeune homme fait passer un papier à son amante enfermée :

¹ Idem, p.276-277.

² Ibid., Notice des *Occasions perdues* de Rotrou, p.227.

³ Ibid., Notice de *Lisandre et Caliste* de du Ryer, p.233.

⁴ Ibid., notice de *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, p.239.

⁵ Ibid., notice de la première journée de *Pandoste* de Hardy, p.247.

⁶ Ibid., notice de *La Cintie*, p.253 et dessin p.252.

⁷ Ibid., p.264.

⁸ Ibid., p.266.

⁹ Manuscrit contenant *Arétaphile* (1618) et *Clitophon* (1632), Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, Français cote 25496, p.31.

¹⁰ « J'entends quelqu'un passer qui de peur de paraître/ S'écoule doucement dessous cette fenêtre » (Idem, acte III, scène 3, *Arétaphile*, p.31 verso et 32).

Il faut que le silence à mon dessein s'accorde
 Attendez dans vos mains le bout de cette corde.
 ARÉTAPHILE
 Je la tiens.
 PHILARQUE
 Tirez donc, un papier est au bout
 Qui peut en le lisant vous rassurer de tout¹.

L'action se joue alors en bas et dans la prison, en hauteur, comme l'indique l'utilisation de la corde et comme l'atteste le dessin représentant le décor de la pièce². Le même artifice est utilisé dans la tragi-comédie de Pichou, *L'infidèle confidente*, quand les personnages communiquent par des billets suspendus à une fenêtre, puis qu'ils s'y entretiennent³. Pour *Agarite* de Durval, la fenêtre créée est plus éloignée de la rampe, mais doit permettre que, posté à cette fenêtre l'on voie la boutique du peintre⁴, ce qui signifie bien que l'on joue *dans* la structure.

Plus proche de la proposition de Surgers, la notice et le dessin du *Clitophon* de du Ryer indiquent que « à un côté du théâtre, il faut une prison en tour ronde que la grille soit fort grande et basse pour voir trois prisonniers⁵. Pour la *Force du destin* de Baro, deux fenêtres sont représentées sur des façades en avant-scène, tandis que la notice précise qu'il y a « une corde en l'air une échelle⁶ ». En effet le dessin montre bien une prison dont la grille est située à la hauteur du plateau principal était opérante pour la mise en scène de ce texte.

À l'exception de ces deux exemples, les gravures du *Mémoire* de Mahelot, confrontées aux textes des œuvres qu'elles représentent et aux notices semblent bien indiquer que l'on pratiquait à l'Hôtel de Bourgogne des scènes d'altitude, même si les acteurs n'étaient pas forcément amenés à accomplir des acrobaties et des escalades. Il semble bien, donc, qu'il y ait une habitude de l'utilisation d'une forme de théâtre supérieur et de scènes en surplomb, parfois en communication avec des acteurs installés en bas du praticable recouvert d'une toile peinte qui représentait l'extérieur du bâtiment désigné. Il est rare d'ailleurs que les textes indiquent ces escalades, qui ne peuvent être confirmées que par la présence soulignée dans les notices d'échelles.

L'entrée — ou la sortie — dans ces praticables pouvait se faire de deux manières lorsqu'il n'y a pas d'évasion ou de pénétration dans l'édifice en hauteur : soit par les coulisses, lorsqu'aucune issue n'est apparente dans le dessin. Le spectateur saisissait alors le comédien ou la comédienne enfermés *in medias res*, alors que leur enfermement avait été réalisé pendant l'entracte (*Arétaphile*), soit par une porte située au rez-de-chaussée de l'édicule (*La Belle Égyptienne*) : y était alors sans doute aménagé un escalier qui permettait de parvenir en haut.

¹ Ibid., p.32 verso et 33.

² *Mémoire de Mahelot, op.cit.*, p.274 et notice : il faut « une ficelle où l'on attache une Lettre », p.275.

³ Idem, p.282-283 : « une fenêtre où se donne une lettre » et Pichou, *L'infidèle confidente*, Paris, François Targa, 1631.

⁴ « du même côté, du Cimetière, une fenêtre d'où l'on voit la boutique du peintre », Ibid., p.284-285.

⁵ Ibid., p.298-299.

⁶ Ibid., p.292-293.

Si ce faisceau de présomptions permet d'attester la réalisation de scènes en hauteur, c'est, à Rouen, du côté de leurs occurrences qu'il faut se tourner pour les confirmer, même si rien ne permet de conclure que les dispositifs rouennais étaient identiques à ceux de Paris à une époque légèrement postérieure pour les premières œuvres normandes ou exactement contemporaines pour les dernières.

Mais, alors même qu'on joue *dans* la structure, qu'on l'attaque, qu'on l'assaille, qu'on tente de s'en évader, le décor qu'elle propose au travers des textes permet qu'on joue aussi devant elle, qu'on y pénètre et qu'on en admire la splendeur ou l'inquiétante étrangeté.

b. Jouer dedans : le décor pastoral

Il faut des Buissons, où l'on fait action de voir à travers du feuillage¹
De l'autre côté, un bois garni de fleurs, et dans ledit bois il faut qu'il y ait place pour se promener²
Du Même côté, au quatrième acte, un arbre où l'on lit une page, de l'autre côté du théâtre un bois, un antre, forme de fontaine, et du gazon, ou tapis où se repose une dame³
À un côté du théâtre Rocher, Antre, Palissades, et Arbres de haute futaie, où se cachent deux Acteurs⁴
Pour la décoration, il faut faire un beau Jardin de compartiments, palissades, Arbres, fruits, fleurs, et passage dans ledit Jardin pour une Reine qui s'y promène⁵.

La tente et la forteresse et leurs avatars ne sont pas les seuls décors que l'on peut trouver dans la tragédie normande. Détachée des règles, non empreinte d'une généricité qui qualifie le décor dans lequel elle évolue comme seul décor tragique de palais, elle permet de cumuler sur une seule scène, ainsi que le montrent par ailleurs les dessins des décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne, à l'utilisation de palais et de tentes, des décors pastoraux, auxquelles les allusions sont particulièrement nombreuses.

Cette multiplicité des lieux *dans*, à l'intérieur desquels ou *devant* lesquels on joue atteste que, de même que les auteurs semblent rester sourds aux Arts poétiques, ils n'ont pas conscience, de même que les praticiens du théâtre, de la nécessité du décor unique, le « palais à volonté », qui sera le décor tragique de la fin du XVII^e siècle. Aussi dans une même œuvre se succèdent souvent les scènes champêtres ou forestières et les scènes d'intérieur de palais. On pourrait penser que

¹ Notice de *Clorise*, pastorale de Baro, in *Mémoire de Mahelot*, op.cit., p.231.

² Notice de *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, idem, p.239.

³ Notice de *L'Hypocondriaque* de Rotrou, ibid., p.289.

⁴ Notice de *La Célimène* de Rotrou, ibid., p.315.

⁵ Notice d'*Alcimédon* de Du Ryer, ibid., p.321.

l'évolution dans le siècle va atténuer ces particularités et qu'un décor unique va progressivement s'installer à partir des années 1630. Mais les quelques œuvres qui sont imprimées en édition princeps à Rouen dans la dernière décennie de notre période d'étude sont, avec celles de Hardy au milieu des années 1620, celles qui montrent la plus grande diversité, pour ne pas dire une prolixité, des décorations. *Rosimonde ou le parricide puni*, en 1640, propose trois ou quatre décors différents, parmi lesquels le palais et le port, tandis que le record de la diversité et du nombre est détenu par Troterel qui, avec *Guillaume d'Aquitaine* en 1632, offre sept ou huit décors différents, dont deux châteaux — le même, légèrement modifié pour en signifier un second quand Guillaume a commencé son errance ? —, une forêt, un jardin, un antre.

Si l'on peut jouer dans les structures, on peut aussi jouer en dehors d'elles et sur elles. Et c'est cette ambiguïté et cette triple possibilité qui sont intéressantes et signifiantes. On peut proposer à dessein au spectateur de pénétrer par le regard dans les lieux normalement cachés. Outre la satisfaction d'une curiosité esthétique quant à la décoration des pièces, la signification de ces actions jouées à l'intérieur ou devant le lieu référentiel est à interroger.

Le jardin ou le bois est régulièrement convoqué. Le meurtre de Sinnate, époux de Camma, dans *Cammate* de Jean Hays s'y déroule, à proximité, peut-être, d'un temple auquel le spectateur n'a pas accès. C'est là, aussi, que Sinnate et Cammate se jurent un amour éternel, malgré l'infertilité de leur union. C'est là que Sinnoris abat l'époux et c'est grâce aux accessoires à sa disposition — des feuillages — qu'il parvient à dissimuler son corps pendant à la fin d'un acte pour qu'il soit découvert au commencement de l'acte suivant par un « passant ». C'est dans un champ que Jeanne d'Arques s'arme pour aller combattre pour la France. C'est parce qu'il fait garder ses troupeaux que Télémaque retrouve son père qui découvre alors la trahison de ses vassaux qui ont contraint le prince à une vie de berger. C'est entre deux rangs d'ormeaux que Sipion, le serviteur de Dalcméon, retrouve De Flore pour lui remettre la lettre d'amour de son maître et c'est au même endroit que les deux amants échangent un « baiser nuptial ». C'est dans un bosquet que se dissimulent Naman et Azachar, les deux juges amoureux de Susanne, pour l'épier pendant qu'elle se baigne nue. Mais la signification de toutes ces décorations pastorales dans la tragédie normande trouve sans doute dans la seule tragédie de *La Naissance ou création du monde* où le décor des premiers actes est celui du jardin d'Éden, transformé au dernier acte pour signifier sa détérioration après la Chute, en un lieu pastoral détérioré, soumis à la main de l'homme, où Caïn et sa famille doivent œuvrer pour subsister, et où Abel est tué.

Dans le premier acte de la pièce, Dieu crée le jardin d'Éden et interdit l'accès à l'arbre de vie. Le second acte montre comment Ève, puis Adam cèdent à la Tentation. Le troisième acte est celui de la Chute : ils sont exclus du jardin. Le quatrième et dernier acte n'est que la conséquence des trois premiers : le meurtre d'Abel par Caïn dans un décor pastoral dégradé.

L'observation des scènes pastorales dans la tragédie normande impose une conclusion : la forêt ou le champ sont les lieux de l'innocence originelle, les lieux du départ. Dès le moment où les personnages les quittent ou, à l'imitation de la tente, un crime y est commis, le tragique se dispose et s'accélère. Les scènes pastorales sont donc de trois sortes et se trouvent en trois moments différents des tragédies. Elles ouvrent la pièce, et marquent ce détachement de l'innocence (*Jeanne d'Arques, Ulysse, La Naissance ou création du monde, Les Amours de Dalcméon et de Flore*) ; elles terminent la pièce et signalent l'accession à la sainteté (*Guillaume d'Aquitaine*) ; elles se trouvent au milieu de la tragédie et c'est l'action qui se déroule dans les bois ou les bosquets qui cause la modification du drame, son passage d'un cadre pastoral à un cadre tragique, et c'est un crime qui y est perpétré qui modifie, encore, leur perception (*Cammate, Susanne*).

Dans la tragédie de *Jeanne d'Arques*, attribuée sans preuve à Jean de Virey et dont nous conservons donc l'anonymat, la bergère s'arme dans ce décor qu'elle décrit :

C'est assez habité parmi les froids *ombrages* :
 Assez assez dormi dans *les antres sauvages* :
 C'est assez *enlacé les printanières fleurs* :
 Couru *dessus les prés émaillés de couleurs*,
 Écouté les amours *des troupes forestières* :
 Or des mignards oiseaux les plaintes légères :
 Senti le doux gazouil des argentines eaux :
 Et dans les bois muets retiré mes troupeaux.
 Or sus il faut quitter les belles oréades
 Les Nymphes le plaisir de ces ondes jasardes :
 Le carquois de Diane et son arc et ses dards
 Et toute me sacrer à l'homicide Mars,
 Sauter dans les combats vêtue de poussière [...]
 Ce casque martial pressant ma chevelure
 Ne convient-il pas mieux qu'une riche coiffure ?
 Ce harnais endossé œuvre Vulcanien
 N'est-il pas plus plaisant que du froid Serien
 Les robes peintes d'or [...]
 Ce glaive furieux qui pend à mon côté
 Ces grèves, ce bouclier des Calibdes porté :
 Ne m'ornent-ils pas mieux qu'une molle quenouille ?
 Qu'un fuseau tournoyant ? qu'une riche dépouille
 Des troupeaux porte-laine ? [...]
 Maintenant je me plais d'oeillader seulement
 L'ivoirine splendeur de ce mien vêtement [...]
 Depuis que le sommeil sous le pied d'un ormeau
 Me voila les deux yeux, assise près de l'eau [...]
 Fille le seul souci de la chaste Lucine
 Quitte, quitte les bois, arme, arme ta poitrine,
 Venge l'injure faite à ton propre pays
 Et chasse par le fer les douleurs, les ennuis
 Qui comblent maintenant les sujets de ton Prince :
 Arme-toi pour l'aider, et sa triste province.
 [...] Dès lors je n'eus désir sinon de manier
 En ma légère main, et le fer, et l'acier [...]
 Et d'un mâle courage
 Semer les champs de corps de têtes et de targes¹.

¹ *Tragédie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans, Native du village d'Emprenne, pres Voucouleurs en Lorraine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600, acte II, p.18-20, La Pucelle. Nous soulignons.

Prête à en découdre avec l'Anglais, Jeanne abandonne la simplicité d'une vie pastorale pour se transformer et user d'un « mâle courage » afin de servir Mars. Les prairies qu'elle décrit seront bientôt des champs de bataille où elle sèmera la désolation. En omettant toutefois de préciser que les morts qu'elle essaïmera seront anglais ou français, Jeanne, donc son auteur, mettent en avant la particularité d'une guerre contre un envahisseur. Les victimes de la guerre seront autant les Anglais que les Français qui devront lutter contre eux sous les ordres de l'héroïne. Le sacrifice de la future sainte passe par celui des populations.

Dans *Cammate* de Jean Hays, Sinnoris, amoureux de Camma, suit l'avis de son confident Dyclille. Pour séduire Camma il doit évincer son époux Sinnate, et la seule solution est de le tuer. Alors que pendant les deux premiers actes Camma et Sinnate se sont juré fidélité et amour éternel, eux qui sont mariés déjà depuis vingt ans, devant le temple de Diane, la scène se déplace dans une forêt où la future victime sera attaquée et mortellement blessée. Ce lieu, précisément décrit, entaché par le sang de Sinnate, connaîtra donc une modification. De forêt, il deviendra cimetière :

DYCTILLE

Il vous le faut tuer, si pensez que sa mort,
Doive à votre douleur apporter réconfort.
Quelquefois le matin, dans les forêts il chasse,
Les Cerfs au pied de cuivre, et si loin les pourchasse
Que surpris de la nuit, il couche bien souvent,
Dans l'épaisseur des bois, à la fraîcheur du vent.
Un jour que nous orrons les chiens dans le bocage,
Nous resterons tapis, sous un épais feuillage,
Et dans le combre écart, s'il se vient élancer,
Il faudra promptement d'un épieu lui percer,
L'estomac au travers [...]

SINNORIS

Je le veux, je le veux, et de rien ne me chaut,
Je veux tuer, meurtrir, puisque meurtrir il faut,
Je veux dans les forêts entamer la poitrine
D'un époux aimé, d'une couleur pourprine,
Je veux teindre les fleurs, les feuillages de bois
[...]
Sus, sus, apprêtons-nous, j'entends dedans le bois,
D'un veneur égaré, déjà huer la voix,
Tiens-toi dans ce taillis, moi sous la branche tendre,
De ce chêne touffu, je le veux bien attendre¹.

Vingt vers plus loin Sinnate se présente bien à propos dans la forêt où l'attendent ses ennemis :

SINNATE

Las je suis égaré mes chiens m'ont délaissé,
Ils suivent le Sanglier, de mon épieu blessé,
Il me faut derechef dans ce feuilleux bocage,
De ma trompe appeler, mes chiens, et mon cordage.

SINNORIS

Sus frappons vivement, tuons, assassinons,
Et cet épieu luisant lui tranche les poumons.

DICTYLE

¹ *Cammate*, acte II, p.103-104.

Or sus le voilà mort, il est dessus la place,
 Gisant de tout son long, plus froid que n'est la glace,
 Couvrons-le vitement de branches de rameaux,
 Jetons dessus son corps ces feuillages nouveaux,
 Puis fuyons ce lieu, fuyons, fuyons mon Maître.
 'Près d'un meurtre tout seul, jamais ne faut paraître¹.

Suit le chœur de la fin d'acte. Puis Le Passant, au matin, découvre le cadavre, qui n'a donc pas bougé pendant tout le chant du chœur ni pendant l'éventuel entracte :

Ô étrange aventure ?
 Qui lui a fait de fleurs, si belle sépulture,
 Il faut le découvrir, il faut voir quel il est,
 Ô Dieux ? la cruauté, ô Dieux ? qu'il me déplaît,
 D'avoir fait aujourd'hui, ce sinistre voyage,
 Hé quoi ? c'est Sinnoris, en voilà la visage,
 [...]
 Hélas le sang encor, bouillonne sur la place,
 Et va rejaillissant, sur le lis de sa face.
 [...]
 Mais avant que parler, il faut un peu de terre,
 Jeter dessus ce corps, il faut ce cimenterre,
 Et cet épieu sanglant emporter avec moi,
 L'épieu fera donner, à ma parole foi².

Plus loin, le Passant trouve Camma chez elle. Il lui fait le récit de sa découverte, et décrit *a posteriori* le décor dans lequel le meurtre a eu lieu :

Regardez cet épieu, ce sang demi-figé,
 De cet épieu luisant, un veneur outragé,
 J'ai trouvé dans les bois, privé de sépulture,
 Délaisse pour servir, aux corbeaux de pâture.
 [...]
 Quelque peu de rameaux et de feuillages verts,
 Couvraient ce corps glacé, qui gisait à l'envers,
 En la branche d'un chêne, y pendait pour mémoire,
 Avec un bleu cordon, une trompe d'ivoire,
 Ce cimenterre était à bas près de son flanc,
 Cet épieu que voyez était tout plein de sang,
 Cheminant sous l'épais, du plus touffu bocage,
 J'avisai d'assez loin, ce tombeau de branchage [...]
 Voyant que ce beau corps demeurait pour pâture,
 Aux Ourses des forêts, je fis sa sépulture,
 Et trois fois je jetai, sur ses éteints flambeaux,
 Des branches, et des fleurs, des arbres les plus beaux,
 Et puis l'ayant posé mollement en la terre,
 Je pris ce large épieu, avec le cimenterre,
 La trompe je laissais, pour monument du lieu,
 Et de mes pleurs ames, je lui fis mon Adieu³.

¹ Ibidem.

² Acte III, le Passant, p.107-109.

³ Acte III, le Passant, p.112-113.

Teinte de sang, la scène pastorale est dégradée en un champ de bataille, à son tour, où gît la dépouille de Sinnate. Cette transformation de la scénographie entraîne la précipitation — toute relative, car la pièce compte sept actes et la vengeance de Camma ne s'exerce bien sûr qu'au dernier — du système pastoral au système tragique. Parce que ce crime a été commis, l'union bénie des amants a cessé. Seule la vengeance de la cruauté du meurtre de Sinnate peut désormais être opérée.

Dans la tragédie d'*Ulysse* de Champ-repus, Ulysse accoste enfin, après sa longue errance, à Ithaque. Éreinté, il s'endort sous un arbre où Minerve vient lui révéler le stratagème qu'il doit suivre pour reconquérir son trône, sa puissance et sa femme. Plus tard, il retrouve sous un arbre les gens de Télémaque qui gardent ses troupeaux. Télémaque a auparavant annoncé qu'il a été chassé du palais et qu'il vit par les champs :

Néanmoins ceux de Same, hardis par son absence,
Ne redoutent le fer de sa guerrière lance.
Qui plus est sans raison, ils gaspillent ses biens,
Et si m'ont déchassé, comme n'étant des siens.
[...]
De même mon cher père alarme ces amants,
Qui misérable m'ont réduit parmi ces champs¹.

Alors que Télémaque s'est éloigné, Ulysse prend la décision d'aller parler aux bergers qui reposent sous des arbres :

Je vais premier aux champs où mes troupeaux de bestes
Sont gardés. Mais (ô dieux ! je reconnais aux gestes
Mes gens que je vois là, sans beaucoup de souci,
Lesquels savent fort bien comme tout va ici [...])
EUMÉE
Dieux ! quel homme voilà.
J'ai grand pitié de lui voyant l'habit qu'il a.
Vraiment je l'attendrai.
ULYSSE
Ami, les dieux te gardent.
Et que dorénavant d'un bon œil me regardent.
Que vous êtes heureux entre les pasteurs,
D'être ainsi au repos sous l'ombre des ormeaux².

Plus loin, alors qu'il a demandé aux pasteurs l'hospitalité dans la maison d'Ulysse, alors que le soir tombe, Philète lui dit quel chemin suivre pour y parvenir :

Marchez quant et quant nous, du long ces frais ombrages,
Où broutent nos moutons, nos chèvres, nos agneaux
La lambruche bâtarde et les frais arbrisseaux
Plantés en échiquier, à l'entour des vallées,
Des tertres, des coteaux, des plaines bigarrées
[...]
Sortons donc, compagnons, de ce bocage vert,

¹ Champ-repus, Jacques de, *Ulysse* [Rouen, Théodore Reinsart, 1603], in *Œuvres poétiques*, [Paris, Bachelin Deflorenne 1864] Genève, Slatkine reprints, 1969, acte II, p.24-26, Télémaque.

² Idem, p.33-34.

Il semble que Phébus nous appelle au couvert¹

C'est parce qu'il est passé par cette forme d'antichambre pastorale qu'Ulysse trouve l'accès au palais et reconquiert son trône, en punissant, par la mort, ceux qui voulaient lui ravir son trône et sa femme. Au commencement de l'acte IV, le personnage prend la décision d'agir, enfin :

Je sais de fil en fil l'état de ma maison.
 Me reste seulement prendre l'occasion
 De tuer ces rivaux, qui d'une vile attouche
 S'efforcent diffamer la splendeur de ma couche.
 Sur ce flagrant délit, d'un beau sang animé,
 Je veux donner de force au milieu, tout armé,
 Les astramaçonnant d'une ardente furie,
 Au péril de mon bien et risque de ma vie².

Sitôt prise sa décision, il passe à l'action. Un messenger, rejoignant Pénélope, nous l'apprend :

Chaste fille d'Icare, vrai modèle d'honneur,
 C'est ores que les Dieux bornent votre langueur,
 Puisque votre Mari est revenu de Troie.
 Io, partout io, Madame, prenez joie.
 Déjà il a fait voir d'un champion habile
 Les martiaux efforts, sans s'y montrer débile.
 Malgré les fiers amants, leurs targes et leurs dards,
 Ulysse, mon seigneur, a saisi les remparts,
 Ulysse, mon seigneur, en qui gît votre vie,
 Ce jour les a punis de leur cypride envie.
 [...]
 Voyez-vous point encor ce large coutelas
 Tout empourpré de sang qui coule sur mes bras³ ?

La mort des traîtres, réalisée hors scène, ne nécessite pas d'être montrée car ce n'est pas cette action qui importe, mais la manière dont le personnage parvient à sa propre fin devant son palais. Nous y reviendrons. Mais la tragédie d'*Ulysse* propose une résolution finale qui clôt le parcours du personnage après son errance pour enfin retrouver son pays. Son débarquement dans une scénographie pastorale lui propose une fin qui pourrait être heureuse s'il décidait de ne pas reconquérir un État qu'il a abandonné. Promis à un avenir pastoral après cette arrivée inespérée, il l'abandonne pour son projet de vengeance et de reconquête d'Ithaque, qui ne pourra se faire que dans le sang. Teinté de celui des Troyen, homme de guerre, Ulysse, d'abord déguisé en pauvre berger, choisit le meurtre de ses ennemis pour imposer sa reconquête. C'est parce qu'il abandonne la quiétude du repos, pourtant mérité, à l'ombre des arbres que se met en place sa tragédie. C'est parce qu'il quitte la sphère pastorale pour celle du palais, politique, qu'il meurt de la main du fils qu'il a eu de Circé.

¹ Ibid., p.35-36.

² Ibid., acte IV, p.52.

³ Ibid., p.54-56.

Les deux tragédies, aux intrigues fort semblables¹ de *Dalcméon et De Flore* et de *l'Adamantine* détournent le décor pastoral pour y faire débiter le registre tragique de pièces dont les intrigues auraient pu être de comédies ou de pastorales. Deux jeunes gens amoureux, d'abord repoussés, conquièrent finalement leurs amantes qui choisissent de consentir à leur propre rapt, sous couvert d'un mariage célébré, sans autre témoin que les suivantes, sous les ormeaux. La protestation contre le pouvoir paternel qui cherche à imposer aux personnages féminins de Bèze-monde (*L'Adamantine*) et de Flore (*Dalcméon et de Flore*) est le crime contre l'autorité qui ouvre le registre tragique et conduit les personnages à la mort certaine. Dans *Dalcméon et de Flore*, à l'acte II, Dalcméon fait parvenir à l'héroïne une missive par l'intermédiaire de son confident Sipiion. De Flore découvre les propos de son futur amant sur scène². Mais les circonstances scénographiques de la rencontre sont racontées plus tard par Sipiion à son maître, ce qui nous permet de dessiner le lieu où elle s'est déroulée :

DALCMÉON

Raconte un peu comment cette lettre elle a prise.

SIPION

Tout devant le château finement l'ai surprise

Qu'elle se promenait *entre deux rangs d'ormeaux*,

Qui passent en hauteur les Cèdres les plus beaux³ ;

Ayant lu la réponse que de Flore lui a fait parvenir, Dalcméon décide de la rejoindre au lieu où elle se trouvait quand Sipiion l'a laissée :

DALCMÉON

Mais il me faut hâter pour n'être paresseux,

Pour aller moissonner un baiser savoureux :

Page ne me suivez nullement pour cette heure,

Et me dites l'endroit où Madame demeure,

Pour me tendre les bras.

SIPION

À côté du château

Dedans un petit bois, près le bord d'un ruisseau.

DALCMÉON

Allez, sortez d'ici : je vais trouver ma belle

Pour mourir en ses bras d'une flamme éternelle⁴

On passe ensuite auprès de De Flore, qui dans une autre partie de la scène, attend la venue de Dalcméon, qui a lieu dix-huit vers plus loin. Les deux amants échangent des promesses et un « baiser nuptial » :

¹ Deux jeunes gens sont amoureux et souhaitent se marier. Le refus des pères des jeunes filles des amants élus entraîne la décision des deux couples de partir ensemble pour se marier. Cette intrigue de rapt, donc de réalisation d'un crime, entraîne l'enchaînement tragique. Les jeunes gens meurent — de dépit, par blessure mortelle — et les pères sont saisis de dépit et meurent à leur tour (Atamalacq dans *l'Adamantine*) ou évoquent leur mort prochaine (Atamente dans *Dalcméon et de Flore* : « Chers enfants pardonnez à ma sévérité./ Secours, amis, secours, l'enfer, ô cruauté/ A logé dedans moi une rage dépité/ Qui veut que dans l'enfer mon corps se précipite » (*Dalcméon et de Flore*, Rouen, [Raphaël du Petit-Val, 1610], David du Petit-Val, 1621, acte V, p.58, derniers vers de la pièce).

² Bellone, Estienne, *Les Amours de Dalcméon et de Flore*, op.cit., acte II, p.25.

³ Idem, acte III, p.33. Nous soulignons.

⁴ Ibidem.

DALCMÉON
 Madame, permettez que ce corail je touche.
 DE FLORE
 Mon fils tout est à toi, approche cette bouche.
 DALCMÉON
 Le Pactole n'a point de si riches présents.
 DE FLORE
 Recommence mon cœur et mourons en baisant.
 DALCMÉON
 Ô baisers tout sucrés ! le pasteur de Phrygie
 N'en eut jamais de tels d'une Hélène ravie.
 DE FLORE
 Ce n'est pas tout mon cœur : nous n'avons pas le temps
 De rendre pour ce jour nos désirs plus contents,
 Ne t'oblige-tu pas de tenir ta promesse,
 Que jamais tu n'auras que Flore pour maîtresse ?
 DALCMÉON
 Madame, que plutôt ce grand ciel azuré
 Me talonne sans fin de son foudre assuré :
 Que la terre fendant l'épaisseur de sa masse
 Engloutisse mon corps, et dans l'enfer me passe [...]
 Si je désire aimer jamais autre Déesse.
 DE FLORE
 Je t'en promets autant, çà ta main, et reçois
 Ce baiser nuptial pour gage de ma foi :
 Je ne puis plus tarder, car mon père m'appelle¹.

Les personnages en se prenant la main et en s'embrassant publient leur union, qui ne reçoit pas l'assentiment du père de la jeune fille, Atamente. Bellone joue sur l'effet d'attente en concluant cette scène de serment nuptial par l'évocation de ce père, demeuré hors scène alors. Les spectateurs savent que cette résolution des personnages n'est que le commencement du drame. Alors que jusqu'à cet acte nous nous trouvions face à une scène d'inspiration typiquement pastorale, avec une jeune femme qui se refusait dédaigneusement dans un premier temps à un amoureux déclaré, l'introduction du décor bucolique au juste milieu de la pièce, ainsi que l'évocation d'Atamente qui n'est que dite — aucune didascalie ne marque l'annonce de De Flore² — indique que le registre a glissé du pastoral au tragique à l'exact moment de l'échange du baiser, car l'intrigue elle-même n'est plus la même : tant que De Flore déclinait les propositions amoureuses de son amant, nous étions encore dans l'optique d'une conquête qui pouvait se réaliser et se conclure heureusement. À partir du moment où la réciprocité des sentiments aborde le projet du reniement de l'autorité paternelle, se met en place l'intrigue du rapt, donc du crime, qui engendre la suite de la tragédie. Scénographiquement, cette modification de taille se traduit par le passage dans d'autres lieux : le palais, et après l'enlèvement même, la prison où les personnages vont mourir.

¹ Ibid., acte III, p.37.

² Alors que dans *Roméo et Juliette*, de Shakespeare, lorsque Roméo rencontre Juliette chez elle, les répliques de la nourrice, qui appelle la jeune fille, sont écrites (acte II, scène 1 : « On appelle en coulisse » [Calls within] et « Voix en coulisse : « Madame ! », [Within : « Madam ! », Shakespeare, William, *La très excellente et très pitoyable tragédie de Roméo et Juliette*, in *Tragédies*, Jean-Michel Déprats dir., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p.276-279).

La même décoration est le témoin du mariage de Bezemonde et Darimant dans *L'Adamantine ou le désespoir* d'Esplaney. Alors que les amants vont s'unir, le prétendant de la jeune fille qui a la faveur de son père, Selpion, les cherche pour empêcher le rapt. Il dit :

Qu'entends-je *par ces bois* ? Ô Dieu quelle musique !
C'est le chœur animé de la cour angélique¹.

Charmé par le chœur qui chante les revirements de fortune, Selpion s'assoupit sous un arbre. C'est au même endroit que Cilinde, la nourrice, vient attendre les amants. Darimant se jette aux pieds de Bezemonde, qui s'enquiert : « Qui peut à vos douleurs donner de l'allégeance ? »...

DARIMANT
Je n'en peux espérer que par la jouissance.
BEZEMONDE
Vous voulez je le crois, de l'honneur abuser ?
DARIMANT
Non, mais bien, s'il vous plaît, ce soir vous épouser².

Cilinde propose alors, puisque l'héroïne — malgré l'annonce qu'elle se trouve dans un lieu où il est normal que « l'amour se parfasse » — refuse de céder à ces avances, d'être le témoin de leur union. Les faisant embrasser, elle déclare :

C'est assez, mes amis, sans plus de babillage
Donnez-vous comme époux la foi du mariage.
Vous êtes mariés. Ne reste que la nuit
Pour éteindre vos feux³.

Dalcméon et de Flore et *L'Adamantine* mettent en scène dans ces jardins ou ces bois la réalisation d'un crime contre l'autorité paternelle : un rapt consenti par les jeunes femmes *victimes*. Dans le bois se met donc en marche le sujet de la tragédie : la trahison. Celle contre Atamalacq, le père de Bezemonde, est d'autant plus inappropriée que le roi avait annoncé à l'acte précédent sa volonté de laisser sa fille choisir le parti qui lui convenait le mieux. Mais Bezemonde, en trahissant la confiance de son père, accélère la fin de la tragédie. La scène bocagère a lieu au dernier acte. Dans ce même acte Selpion se réveille, se bat contre Darimant et les deux personnages meurent de leurs blessures reçues pendant ce duel. Bezemonde se tue sur le corps de son amant. Entre en scène la reine sa mère, qui annonce que le roi apprenant la fuite de sa fille est tombé mort. La performance d'une scène dont les fondements vont à l'encontre de la vertu, de l'honneur familial et de l'amour paternel crée un enchaînement rapide de l'action tragique, qui se clôt en quelques vers.

C'est à l'acte III de *Susanne* que paraît le décor du bosquet, où les deux juges, Naman et Azachar se tapissent pour observer l'héroïne alors qu'elle se baigne, hors scène. Susanne, par pu-

¹ *L'Adamantine ou le désespoir*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1608, acte V.

² Ibidem.

³ Ibidem.

deur, a auparavant fait sortir de scène ses suivantes. Cachés dans les branchages, les juges commentent avec avidité les beautés de la jeune femme et ne se présentent à elle que lorsque son bain terminé, elle reparait sur scène. Ils surgissent devant elle et lui annoncent les modalités de leur odieux chantage. Les bosquets jouent alors le rôle d'une antichambre du tragique. Parce qu'ils s'y tapissent, les juges créent eux-mêmes l'enchaînement qui les mènera à la lapidation.

Le mouvement inverse, d'un passage de la sphère politique — le palais — à la sphère pastorale s'observe dans *Guillaume d'Aquitaine* de Troterel, parue en 1632. Le personnage éponyme mène une vie de débauche dans son palais. Après une entrevue avec Saint-Bernard [de Clairvaux] qui le convertit, il prend la décision de s'isoler dans un hermitage. On assiste à son voyage initiatique vers la sainteté et la pureté, qui se conclut par sa mort, dans la forêt où il a trouvé refuge et où il instruit par l'exemple et la prière les pèlerins et disciples venus à sa rencontre :

Attiré par le bruit de la perfection
 D'un Ermite, vivant en méditation
 Dans un rocher voûté de cette forêt sombre
 Où vient journellement un incroyable nombre
 De disciples vers lui, qu'il adresse pieux
 À suivre le chemin qui nous conduit aux cieux.
 Je m'en vais le trouver¹

Guillaume suit un chemin de transhumance, qui le voit affronter des obstacles destinés à le conduire à son chute. Après les avoir surmontés, il parvient à la forêt, parsemée de démons, qui tentent une dernière fois, par le biais de ses anciens vassaux venus de rechercher, de corrompre le duc devenu ermite. L'ancre de Guillaume, havre de paix, lieu de culte et de pèlerinage forestier, offre au personnage la certitude de la rédemption après ses années d'errance et de péché.

L'investissement d'un lieu scénographique pastoral a donc pour objet d'opérer la transformation des personnages et des intrigues. L'on s'y tapit, l'on y fomenté son crime contre l'autorité, l'on y tue, l'on s'y perd, au sens propre, tel Sinnate, comme au sens figuré. Dans le cas de Guillaume, on y trouve la rédemption : on rebrousse son chemin vers l'enfer en opérant une. La forêt ou le bois et le jardin deviennent l'antichambre, puis le lieu-même des transformations, en bien ou en mal, des personnages. L'utilisation du décor pastoral au sein des tragédies utilise le même principe que dans les *Théâtres de Gaillon à la Reine* de Nicolas Filleul, dont nous étudions plus loin le principe² : il met en évidence une France « dés-astree », c'est-à-dire dont la vierge Astree s'est détachée, laissant derrière elle le chaos des guerres et l'incertitude du Salut. Dans les pièces du corpus rouennais citadin de l'extrême fin du XVI^e et du commencement du XVII^e siècle, le décor pastoral marque cette fracture entre le temps de l'insouciance et les temps troublés. Il constate la perte d'un idéal de concorde et de paix. Pour *Guillaume d'Aquitaine*, le chemin à rebours s'observe car, en 1632, la France se trouve, par le biais de la politique de Louis XIII et de

¹ *Guillaume d'Aquitaine*, Rouen, David du Petit-Val, 1632, acte V, scène 5, p.68, Albert.

² Voir infra, p.000.

Richelieu, sur la voie d'une redécouverte de l'unité, certes imposée par la paix d'Alès. Le chemin de croix de Guillaume, qui pendant quinze ans¹ a parcouru le monde pour retrouver la foi, s'achève sur la paix d'Alès (1628), la réduction des places fortes protestantes pour le catholique Troterel, qu'il transpose dans un univers bucolique, un jardin d'Éden, qui symbolise le retour en grâce du personnage tombé dans le péché dès son jeune âge, et de la France, désormais offerte à la promesse d'un renouveau.

c. Le « petit théâtre supérieur », accessoire amoureux et accessoire politique

Si Anne Surgers a remis en cause l'utilisation systématique d'une scène de surplomb, car le jeu de l'acteur et le verbe pouvaient la supplanter, quelques indices du théâtre normand nous permettent d'en évoquer la possible utilisation dans la tragédie qui paraît au commencement du XVII^e siècle. Elle est d'abord, sans doute, un héritage de la mansion médiévale. Le contrat passé entre des bourgeois de la ville d'Alençon et Thomas Guitton, charpentier, pour l'édification d'un théâtre, le 18 octobre 1520 indique clairement que dans l'histoire du théâtre normand un jeu « à étages » est possible :

I. Accomplir un échafaud pour servir de Paradis, qui sera mis et assis contre le boulevard et sera à trois étages et de la hauteur du boulevard, ou plus haut comme le cas requerra, et de largeur et longueur ainsi que la place le comportera, le tout clos par derrière depuis le premier plancher jusques au dernier plancher du haut. Les dits échafaud seront arrondis de pans tout ronds et y aura trois planchers.

2^e Item, un autre échafaud pour servir d'un Enfer, lequel sera au coin de la porte de la muraille de la ville, et sera fait et composé d'un étage, dont le haut et pans du dit échafaud sera de la hauteur du boulevard de ladite porte et fait en manière d'appentis. *Sur les dits appentis sera fait un autre petit étage pour servir de Limbes.*

3^e Item, entre les dits deux échafauds de Paradis et d'Enfer, sera fait un échafaud, comme est le boulevard, et à trois étages les uns sur les autres autant qu'il y aura de place vide entre les dits échafauds, et sera de six à sept pieds de largeur².

Ces étages sont bien destinés au jeu et au déplacement des acteurs.

L'autre indice est la récurrence des allusions à ce jeu de surplomb dans les tragédies : *Acoubar* (Du Hamel, 1603), *Le More cruel* (ca 1608), *Dalcméon et de Flore* (Bellone, 1610), *La Magicienne étrangère* (1617) et *La Rhodienne* (1621) utilisent ce dispositif. S'agit-il pourtant d'un petit théâtre supérieur tel que Deierkauf l'a dépeint et fait reproduire d'après les cotes proposées, et dont la réalisation et la praticité sont remises en doute par Surgers ? Rien ne le prouve, ni le

¹ « Errant par l'univers depuis quinze saisons / Et presque tournoyé par tous les horizons / Cherchant le souverain du pays d'Aquitaine, / Nous arrivons ici, lassés de tant de peines » (*Guillaume d'Aquitaine*, op.cit., acte V, scène dernière, Les Gentilshommes du duc, p.77).

² Despierres, Mme Gerasime [Éléonore Bonnaire épouse Despierres], *Le Théâtre et les comédiens à Alençon au seizième et au dix-septième siècle*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1892, p.4-6. Nous soulignons. Nous reproduisons ce contrat en annexe, p.000.

contraire, et la protestation d'Anne Surgers quant à la possibilité matérielle de faire de cet élément une aire de jeu est convaincante :

Wilma Deierkauf a fait dessiner un plan restitué des aménagements à faire au jeu de paume du Marais¹. Mais, sans doute parce qu'elle a été emportée par le plaisir d'avoir découvert aux Archives un document pouvant attester l'emploi d'une scène à deux niveaux, elle n'a pas vu que la coupe et le plan qu'elle propose sont en partie faux : au lieu de 2 toises de profondeur indiquées dans le Mémoire de 1644 pour le « théâtre supérieur » ce sont 3 toises qui apparaissent sur le plan et la coupe. Le « théâtre supérieur » y semble donc à peine moins profond que la scène. Et comme un plan et une coupe sont plus explicites qu'un texte juridique où les mesures sont données en toises, la thèse de Wilma Deierkauf-Holsboer a été adoptée sans discussion. Cette thèse néglige le fait que le niveau du second théâtre était situé à environ 6 mètres du parterre : une telle hauteur ne permet pas que les spectateurs du parterre voient les acteurs, sauf s'ils jouent tout à fait à la face, et encore².

On peut toutefois, et ce ne sont là que des propositions tirées de nos lectures du corpus normand, proposer une solution qui concilierait la possibilité de la présence d'un théâtre supérieur, attesté dans les textes dramatiques eux-mêmes, et la performativité de la parole baroque. Car ce qui est sans doute fautif dans les plans proposés par Deierkauf, outre l'erreur de cotes, c'est la volonté de traiter le théâtre supérieur comme une aire de jeu réaliste reconstituant les proportions des éventuels bâtiments à représenter. Or, ce que Surgers, ainsi qu'Anne-Élisabeth Spica³, entre autres, ont démontré, c'est que le regard baroque n'est pas *réaliste* mais joue sur un terreau commun de mémoire et d'imagination à même d'illustrer la représentation proposée par le verbe :

La meilleure éloquence est bien celle qui peint, car l'*energeia* est affaire d'imagination [...] en faisant appel aux images de mémoire ou aux lieux communs qu'elle met en scène sur le théâtre intérieur de l'auditeur⁴.

Si [la symbolique] permet d'accéder au plus près de l'invisible, de ce qu'il y a de plus secret, c'est en rendant sensible le plus intelligible, en le montrant concrètement, dans et par l'objet qui le recèle, et qui reçoit alors le statut de symbole⁵.

Si l'iconographie n'est pas encore empreinte de perspective — italienne — lorsque les auteurs commencent à composer leurs œuvres, mais est héritière des pratiques du spectacle et de l'image des générations précédentes, il suffit, par analogie, de réfléchir au symbole le plus direct et dont la signification est la plus librement et directement identifiable par le spectateur. Le « théâtre supérieur », parce que la parole annonce ce qu'il représente et que la toile peinte vient le compléter, suffit pour le spectateur à permettre la vision et l'acceptation du code de représentation du lieu

¹ Deierkauf-Holsboer, S.W., *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, vol I, op.cit., planches VIII et IX.

² Surgers, Anne, « 'Estants imitateurs de toute la Nature'... », art.cit., p.260.

³ SPICA, Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996 et *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002. VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 2002. HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura Theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003. HAQUETTE Jean-Louis et Emmanuelle HÉNIN, *La Scène comme tableau. Travaux du groupe CLAM de l'Université de Jussieu-Paris VII*, Poitiers, La Licorne [hors-série], 2004.

⁴ Spica, Anne-Élisabeth, *Savoir peindre en littérature*, op.cit., p.30.

⁵ Spica, Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique*, op.cit., p.40.

référentiel indiqué. Et l'analogie la plus évidente entre le théâtre, jeu d'échafaud, dans la représentation de la tragédie cruelle, semble être celle à faire avec l'échafaud des exécutions capitales.

La seule tragédie de *La Magicienne étrangère*, parue en 1617 et qui expose la mise en accusation, le procès et l'exécution de Léonora Galigaï, nommée dans la pièce Galligay, permet de mettre en évidence la praticité d'un échafaud sur la scène. Alors que peu de lieux sont montrés dans cette pièce, Galligay meurt bel et bien exécutée dans une scène de surplomb. L'action commence *in medias res* : Galligay est déjà parvenue au lieu de son supplice — une tenture se lève-t-elle alors pour révéler cette scène ? — , elle doit se confesser et recommander son âme à Dieu avant d'avoir la tête tranchée :

I^e DOCTEUR
Ayez toujours les yeux vers la voûte étoilée.
L'EXÉCUTEUR
Ne désirez-vous pas Madame être voilée.
GALLIGAY
Mon ami, permets-moi que sans bander mes yeux
Je fasse ma prière au Créateur des cieux,
N'éclipse point encor la clarté de ma vie,
De ton fer inhumain car j'ai au cœur envie
Avant que de quitter ce terrestre élément
De donner à mon fils quelque admonestement.
L'EXÉCUTEUR
Parlez à tout loisir je vous jure Madame
De n'exercer sur vous le devoir de ma lame,
Que quand vous en aurez au cœur la volonté.
[...]
GALLIGAY
C'est assez discouru ami fais ton office
Puisque j'ai mérité cent fois ce doux supplice.
II^e DOCTEUR
Élevez votre esprit devers le firmament.
L'EXÉCUTEUR
Recevez de vos maux doncques le paiement,
Sus sus montez en haut, et venez ce corps prendre
Pour le jetant au feu le consommer [*sic*] en cendre.
II^e DOCTEUR
Retirons-nous Monsieur puisqu'avec gravité
Nous voyons de la Cour l'arrêt exécuté¹.

Si l'on butte sur les modalités d'expression de ce « petit théâtre supérieur », il est envisageable qu'il ne s'agisse pas, à Rouen tout du moins, d'un praticable en hauteur fixé sur la structure même du bâtiment, mais bien plutôt d'un échafaud disposé sur la scène, transformé à l'envi par le moyen de toiles peintes, en un château, une forteresse, un palais, une falaise, ou, dans le cas de *La Magicienne étrangère*, laissé nu. Ce qui résoudrait en quelque sorte les questions de construction de ce petit théâtre, remise, local technique, scène d'appoint, en proposant sa disposition *ad hoc* plutôt que sa présence systématique lors de chaque représentation. Ce qui expliquerait en outre que les auteurs n'y fassent pas systématiquement référence et ne l'utilisent pas toujours.

¹ *La Magicienne estrangere, Tragédie*, Rouen, David Geuffroy et Jacques Besongne, 1617, acte III, scène 1, p.25-27. Nous soulignons.

Si c'est le cas, la scène de surplomb revêt une symbolique chargée de la transposition du sens de l'exécution et du supplice judiciaire public. Si c'est bien cet échafaud qui est disposé sur le sol du théâtre principal, il éclaire d'un autre jour la représentation de scènes cruelles en son sein et offre des significations à mettre en regard de celles de la nécessité de l'exécution publique d'une sentence judiciaire. Le théâtre sur le théâtre devient, par cette installation, le lieu du théâtre dans le théâtre, par une mise en exergue de la scène jouée sur scène, mais devient aussi, par la référence à cet accessoire judiciaire, politique, religieux, une réflexion sur la vie entière. Si le monde entier est un théâtre, les interrogations sur la gestion d'un État et le devenir de l'homme se condensent dans ou sur son échafaud sanglant, théâtral ou patibulaire.

C'est donc à la signification et à la symbolique instituées par l'utilisation sur scène de l'échafaud imité des exécutions capitales qu'il convient de se rapporter, pour pouvoir qualifier, à l'imitation des élisabéthains (*Scaffold tragedy*¹), la scène tragique d'échafaud sanglant, pour confronter la mort spectacle et la mort mise en spectacle telle qu'elle est produite dans les tragédies de notre corpus. Car, lorsqu'une action y est mise en exergue par son positionnement en surplomb, elle est soit mortelle (*Acoubar, Le More cruel, La Magicienne étrangère, La Rhodienne*), soit le déclencheur d'une fin funeste (*Dalcméon et de Flore*), soit, enfin, le début d'un cheminement vers la rédemption (*Guillaume d'Aquitaine*), qui institue donc le double sens et la double volonté ordinairement attribuée à l'exécution capitale.

C'est donc au sens de l'exécution capitale judiciaire qu'il convient rapidement de s'intéresser. Chaque État, chaque province connaît, sous l'Ancien régime, une signification particulière à l'exécution du rituel de la mort et du supplice en tant que rétributions d'un crime odieux. Pascal Bastien a récemment étudié la signification spectaculaire de la mort-spectacle judiciaire dans le cadre de la prévôté de Paris². Une telle étude n'existe pas, à notre connaissance, pour les exécutions normandes, aussi notre raisonnement découle-t-il des parallèles que l'on peut effectuer entre la nécessité de ce spectacle dans la capitale et sa signification, à travers les quelques arrêts du parlement de Rouen, fournis notamment par Amable Floquet dans son *Histoire* de cette institution³. Avant Bastien, la signification du rituel a été étudiée dans les grandes nations européennes du XVI^e et du XVII^e siècle. Il revêt le sens que l'État ou l'Église veulent lui attribuer nationalement ou régionalement. Si dans les autres états que la France, il revêt la signification d'une « cé-

¹ Le même rapprochement sémantique s'opère en France et en Angleterre entre l'échafaud (*scaffold*) et la scène. « For Shakespeare and his clientele, “scaffold” and “stage” were one and the same. “This world is but a scaffold for us to play our tragedies and comedies upon”, one theatre-goer said, suggesting the theater’s kinship to the block and the gallows. Tower Hill, south and east, had its gorier stage. Planks littered with straw made a rough platform, encircled with a railing draped in black [...] » (FRASER, Russell, *Shakespeare a Life in Art*, [Columbia University Press, 1988-1992] New Brunswick-New Jersey, Transaction Publishers, 2009, p.111).

² BASTIEN, Pascal, « Usage politique des corps et rituel de l'exécution publique à Paris, XVII^e-XVIII^e siècles », *Crime, Histoire et Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 6, n°1, Genève, Droz, 2002, p.31-56 ; *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices, Paris-Londres, 1500-1800*, Paris, Seuil, 2011.

³ FLOQUET, Amable, *Histoire du Parlement de Normandie*, Rouen, Édouard Frère, 7 vol., 1840-1842.

rémonie chrétienne manifestant l'unité des ordres divin et séculier¹ » (Saint-Empire), il est aussi un « puissant appareil de communication déployée par le pouvoir séculier et appuyée par le clergé pour transmettre une idéologie de l'obéissance² » (Angleterre). Pour la France, la définition du rituel est plus problématique, car la littérature judiciaire, les arrêts, les commentaires de leur exécution demeurent laconiques. Cependant, ce statisme de la norme permet de mettre en évidence les destinataires de l'exécution et ses réalisateurs, pour ne pas dire ses metteurs en scène.

L'exécution capitale en France propose deux raisons principales à sa nécessité : un objectif prophylactique et une rétribution. Une réalisation pour le spectateur et pour l'infracteur à la loi, qui sert dans un premier temps par la dureté de la peine à maintenir dans le droit chemin l'assistance découragée dans ses éventuels projets criminels par la cruauté de la mort et par la honte que sa publicité véhicule pour le condamné et sa famille, et dans un second temps à réintégrer par la punition le criminel dans la communauté sociale et dans la communauté spirituelle, en le menant par la voie de la confession et de la contrition à la rédemption.

Or les tragédies normandes, en proposant sur un échafaud sur l'échafaud, une mise en abyme donc, la mise à mort de leurs personnages, établissent ce parallèle avec le spectacle sanglant urbain. Car ce que Bastien met en évidence, ce n'est pas, comme Michel Foucault, le caractère religieux de l'exécution³, mais son caractère spectaculaire. Car, paradoxalement, si l'exécution semble permettre le retour dans la communauté des chrétiens du criminel, par le rétablissement de l'ordre par la fin d'un criminel dont les actes ont été confirmés par sa demande de pardon à la société, à Dieu et au roi, les peines secondaires qui touchent sa dépouille — restes brûlés et cendres éparpillées aux vents — l'excluent définitivement de la possibilité de la résurrection. Ce n'est donc pas tant la question du geste politique et judiciaire qui est à souligner, mais l'importance du spectacle que constitue l'exécution capitale aux yeux des spectateurs qui se pressent en foule pour y assister. C'est bien l'importance de ce spectacle et des détails de leur réalisation qui transparaissent dans les écrits, journaux personnels, livres d'heures de ceux qui ont assisté au supplice⁴ et c'est aussi la qualité spectaculaire de l'exécution que les histoires tragiques reprennent en boucle dans la nécessaire exposition finale de leur dénouement :

Quand tout le monde *aperçut* une femme échevelée, noire et sèche, et *digne de pitié*, qui *tenait une croix d'argent* à la main, et qui était *au milieu de deux prêtres*, sa *juste colère se fondit*, de même que fondent les neiges, lorsque le soleil les touche.

Quand elle fut arrivée au lieu du supplice, à peine ceux qui la menaient pouvaient avoir de l'espace pour parvenir à l'échafaud. Toute la place était occupée, et les fenêtres, et les

¹ EVANS, R.J., *Rituals of Retribution. Capital Punishment in Germany, 1600-1987*, London, Penguin Books, 1997, p.41.

² Bastien, Pascal, « Usage politique des corps et rituel de l'exécution publique à Paris... », art.cit., p.1, résumant la pensée de Sharpe, J.A., "Last dying speeches : religion, ideology and public execution in seventeenth-century England", *Past and Present*, 1985, p.144-167.

³ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, [1975] Paris, Gallimard, « tel », 2003.

⁴ Si l'article de Bastien traite essentiellement d'exécutions réalisées à la fin du XVII^e siècle, notamment celle de la marquise de Brinvilliers, les témoignages qu'il cite des spectateurs des scènes d'échafauds mettent en évidence le caractère spectaculaire de l'action, et le regard particulier porté sur le patient souffrant plutôt que sur le caractère religieux de sa dernière confession.

couvertures des maisons *étaient toutes remplies d'une infinité de peuple*. L'on ne vit jamais une si grande assemblée. Étant montée sur *l'infâme théâtre*, elle jeta les yeux d'un côté et de l'autre, et puis proféra ces paroles : « Vous voyez, Messieurs, le changement des choses humaines. Vous voyez, dis-je, un exemple qui n'aura peut-être d'autres exemples jamais au monde. *Je prends la mort en patience puisqu'on me la donne justement*, et tant s'en faut que je veuille que mon fils se ressouvienne de ma mort, qu'au contraire je lui donne ma malédiction si jamais il est poussé d'aucun désir de vengeance. Ô Dieu, dit-elle encore, en poursuivant son discours et *élevant les yeux au ciel*, accordez-moi tant de faveur que mon âme *soit traitée plus doucement en l'autre monde que mon corps ne reçoit maintenant de honte et d'infamie*. »

Ayant achevé ces paroles, elle se dégrafa elle-même, s'agenouilla et se fit bander les yeux par un des prêtres qui consolait. Le bourreau acheva bientôt son office et sépara d'un coup cette tête qui a causé tant de mal en Perse. Le peuple, qui *vit une si généreuse résolution* et qui croyait que les démons la viendraient ravir d'entre les mains de la justice, en fut touché aucunement de compassion. [...] *les autres membres furent jetés dans un grand bûcher qu'on avait allumé : ils en furent bientôt consumés et les cendres en furent jetées au vent*¹.

Ce qu'impose cet extrait que nous avons choisi car il raconte, deux ans après la tragédie rouennaise, le même épisode, c'est l'importance du spectacle où l'on se presse et l'on s'entasse jusque sur les toits. Mais l'impossible survenue des démons déjoue les attentes du public présent, tandis que la patiente se livre à une confession et à la contrition, imposant même à son fils la soumission au roi, entourée des docteurs de Sorbonne présents pour l'épauler. C'est donc bien, ainsi que le souligne Bastien, que le caractère religieux de l'exécution est annihilé par le désir du spectacle de la mort en marche. Et ce n'est pas la possible rédemption de la condamnée qui importe, mais la manière dont elle accepte, complaisamment et religieusement, ses supplices.

Si le caractère prophylactique de l'exécution est manifeste, celui de la réintégration du supplicié dans la communauté chrétienne par la confession n'est pas aussi évident. En effet, et c'est là le paradoxe judiciaire, ontologique et religieux, de l'exécution capitale « à la française » en l'occurrence, la destruction de la dépouille par les flammes exclut définitivement le condamné de la communauté des chrétiens puisqu'il n'aura pas la possibilité, au jour de la Résurrection, de se relever. L'exécution capitale ne serait donc pas une manœuvre de réintégration religieuse, mais une manière d'affirmer la suprématie de la justice royale, qui malgré la participation de religieux dans le déroulement tragique de la mise à mort, n'offre pas aux autorités ecclésiastiques la possibilité de se joindre à la rédemption entière du patient :

Car si la justice pénale fut pénitentielle, pourquoi l'Église livrait-elle au bras séculier les causes perdues qu'elle désespérait de convertir ? Et pourquoi les magistrats vouaient-ils au bûcher, c'est-à-dire à l'impossibilité d'une sépulture chrétienne, un criminel qui pouvait très bien mourir avec les signes les plus sincères de contrition ? En effet, s'il est pourtant évident que l'un et l'autre pôle ne peuvent expliquer dans toute sa complexité l'appareil extrêmement subtil (et confus à la fois) de l'exécution, il paraît possible de renverser une démonstration favorisant la purgation du criminel par la peine en concevant l'exécution publique comme un cérémonial essentiellement politique dans lequel le condamné serait

¹ BELLEFOREST, François de, « Des enchantements et sortilèges de Dragontine, de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse », in *Les Histoires tragiques et mémorables de ce temps*, [1619], éd. Anne de Vaucher Gravili, Paris, LGF, 1994, p.68-70. Nous soulignons.

dégradé et rejeté socialement de la communauté. Le rituel de l'exécution fut un rituel d'échangers, voire de confusions, entre le temporel et le spirituel¹.

C'est ce paradoxe que met en avant l'auteur de *La Magicienne étrangère*. Alors que Galligay s'est recommandée à Dieu, elle finit, malgré tout, dans les Enfers plutoniques, où son ombre retrouve celle de Conchine, dans une scène non dénuée d'humour :

L'OMBRE DE CONCHINE
 Qui vous a fait venir sur ce maigre rivage.
 L'OMBRE DE GALLIGAY
 Celui qui à Paris guérit du mal des dents.
 L'OMBRE DE CONCHINE
 Que nous sommes sujets à beaucoup d'accidents,
 Et quoi donc vous avez été décapitée.
 L'OMBRE DE GALLIGAY
 Oui et morte en après dedans un feu jetée.
 L'OMBRE DE CONCHINE
 C'était pour vous tenir un peu plus chaudement
 Que la Cour vous a fait bailler ce châtiment.
 L'OMBRE DE GALLIGAY
 Le peuple a mis ma cendre en après dans la Seine.
 L'OMBRE DE CONCHINE
 Je me plains de cela car j'aurons de la peine.
 À retrouver nos os çà et là dispersés
 Quand Dieu réveillera les peuples trépassés.
 L'OMBRE DE GALLIGAY
 On aura de la peine à les rejoindre ensemble
 Ayant été brûlés.
 L'OMBRE DE CONCHINE
 C'est cela qui me semble².

Pour l'auteur anonyme de *La Magicienne étrangère*, le système probatoire et prophylactique de la mise à mort du criminel convaincu est inopérant, puisque, s'il vise le rachat de la cité et de la communauté par la destruction de celui qui les ont polluées, il condamne la patiente à un siècle d'errance sur les rives achérontides, sans lui offrir la rédemption qu'elle a méritée.

Le caractère politique de l'exécution capitale est donc avéré : c'est parce que le roi et ses agents ont prononcé la sentence et qu'elle a été accomplie que Galligay ne peut avoir accès, malgré ses dernières prières et son supplice rédemptoire, au saint des saints. Et la pièce, éminemment politique, ne se clôt pas sur cette promesse d'errance infernale du personnage, mais sur un acte où le Grand Pan Français — Louis XIII — et ses gentilshommes se félicitent de la disparition de leurs ennemis avant de partir chercher du plaisir dans une partie de chasse :

LE GRAND PAN FRANÇAIS
 Quelles harpes, quels luths mariés à nos voix,
 Chanteront maintenant l'honneur du Roi des Rois
 Dont le bras redouté et la sainte puissance
 Favorisant nos vœux a délivré la France
 D'un Busire inhumain qui voulait insolent

¹ Bastien, Pascal, « Usage politique des corps et rituel de l'exécution publique à Paris... », art.cit., p.2.

² *La Magicienne étrangère*, Acte III, scène 2, p.29-30.

Empiéter mon État d'un orgueil violent,
 Mais qui pourrait jamais assez donner la gloire
 Au Sauveur immortel auteur de ma victoire,
 Qui fait d'un Goliath l'arrogance abaisser,
 Pour un petit David saintement exhaucer.

[...]

LÉONTIDE

Quand on n'aurait trouvé que leurs livres magiques,
 Leurs statues de cire et cahiers Judaïques
 Auxquels ils apprenaient dix mille absurdités,
 Ils devaient dans le feu tout vifs être jetés.

ALMIDOR

Quand il n'y aurait eu que les intelligences
 Qu'ils machinaient avec les ennemis de la France,
 Ils étaient jà atteints de lèse-Majesté.

[...]

LUCIDOR

C'est la gloire d'un Roi quand d'un même tranchant
 Il défend l'innocent et punit le méchant.

[...]

ALMIDOR

Il n'importe pourtant un LOUIS DE BOURBON,
 De tout siècle en aura la gloire et le renom.

LE GRAND PAN FRANÇAIS

C'est ici trop tardé allons d'ardeur bellique
 Manier un cheval, ébranler une pique,
 Faire quelque surprise un assaut inventer,
 Pour au métier de Mars nous expérimenter¹.

En proposant cette fin toute courtisane, l'auteur indique clairement que ce n'est donc pas le caractère démoniaque de Galligay et de Concini qui méritait le châtement, mais leur prise de pouvoir au sein de l'État français. Leur mort n'est que la destruction d'un obstacle vers la consécration du roi Bourbon à la tête de son État. La transposition sur la scène de tragédie de l'action politique et judiciaire impose ce parallèle à opérer entre l'échafaud de tragédie et le théâtre de l'exécution capitale. Si la religion y est inopérante, c'est que le supplice n'est pas la valorisation de la communauté chrétienne, mais bien la marque du pouvoir royal.

L'utilisation de l'échafaud sur la scène revêt donc cette même signification : la scène sur la scène est le lieu de l'intrigue politique. L'échafaud sur scène et l'échafaud urbain sont le même dispositif qui célèbre et commente l'actualité politique, en observant les procédés judiciaires qui concrétisent le pouvoir royal.

Par analogie alors, la scène de hauteur, représentant une forteresse ou une falaise imprenable, si l'on affirme qu'il s'agit bien du même échafaud décoré pour permettre visuellement de manière plus directe sa perception par le spectateurs comme représentant le lieu référentiel, tient le même propos, et peut sous-tendre, comme l'échafaud nu de *La Magicienne étrangère* et de la rue, l'impériosité du pouvoir monarchique et central, pour le spectateur normand.

¹ Idem, acte IV, p.31-32.

En 1566, à partir de 1591 et jusqu'à l'ouverture définitive de la cité au roi trois ans plus tard, en 1621 encore, pendant les guerres qui opposent Louis XIII à sa mère et jusqu'à la paix d'Alès, la ville de Rouen va régulièrement être assiégée pendant des périodes plus ou moins longues, mais qui marqueront son histoire et les mentalités. Outre la signification emblématique de l'attitude d'un amant éconduit ou qui ne parvient ni à rejoindre ni à sauver son amante, que nous étudierons bientôt mais que nous avons déjà abordé dans le cadre de l'iconographie du *More cruel*, la représentation sur scène d'un assaut ou d'une escalade, récurrente pendant notre période peut évoquer cette mémoire collective normande et permettre aux spectateurs de se ressouvenir des événements. Dans *Acoubar*, les troupes d'Acoubar attaquent la falaise au haut de laquelle séjourne Castio et ses hommes. La même année, dans *Ulysse*, Télégon, tue son père devant la muraille du palais d'Ithaque. Il est possible que la scène ait représenté un assaut et que des gardes aient été placés en haut d'un dispositif scénique signifiant le palais. Dans *Le More cruel*, Riviery demeure inactif en bas du praticable qui représente sa demeure où sa famille est enfermée et vouée à la cruauté du More. Dans *Les Amours de Dalcméon et de Flore*, les jeunes gens amoureux quittent nuitamment la demeure du père de Flore pour s'échapper ensemble et se marier. Ils sont surpris dans cette tentative et arrêtés. Dans *La Rhodienne*, Solyman, posté en bas des remparts de Rhodes, invective puis ordonne la mise à mort de Perside, déguisée en soldat et perchée au-dessus de lui. Dans *Guillaume d'Aquitaine* enfin, Aristarche, le frère du duc Guillaume, tente de libérer son épouse Dorotée, enfermée dans la forteresse du duc, après que celui l'a violée, enlevée, et la maintient prisonnière. La tentative échoue. Plus tard, dans la même pièce, Guillaume dans sa pérégrination rejoint une troupe de soldats lucquois qui assiègent une ville. Il leur propose son aide, mais alors qu'il s'arme, il est frappé d'une brusque cécité qui l'empêche de reprendre le chemin de la folie et de la cruauté.

L'assaut et la conquête, et plus rarement la fuite, utilisent cet accessoire du surplomb que constitue l'échafaud sur la scène. Plus encore, si cet accessoire réfère évidemment à la scénographie de l'exécution capitale, son utilisation sur scène a pour but de rappeler l'éminence politique de tout, et éventuellement de référer aux épisodes politiques et guerriers qui ont saisi la Normandie pendant le siècle passé. À l'imitation du *Mystère du siège d'Orléans*, qui confrontait, six ans après le drame joué à l'extérieur et à l'intérieur des murailles de la ville, le siège de six mois qui l'avait épuisée, et qui représentait, dans les lieux mêmes où s'était déroulés les actes guerriers, la reproduction de ces actions devant les habitants d'Orléans qui avaient vécu le drame de l'intérieur, la représentation de siège ou d'assaut dans la cité normande joue du même système de construction de la mémoire en rappelant aux habitants les deuils et les privations subis. En confrontant ainsi leurs spectateurs à un assaut, devant un échafaud politique certes paré, mais système référentiel irrévocable, les auteurs des tragédies leur rappellent ce passé plus ou moins lointain qui a laissé dans Rouen des séquelles sur les bâtiments et dans les souvenirs, malgré l'obligation d'oubli contenue aux édits de pacification :

Premièrement, que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars mil cinq-cent quatre-vingt-quinze jusques à notre avènement à la couronne, et durant les autres troubles précédents et à l'occasion d'iceux, demeurera éteinte et assoupie, comme de chose non advenue. Et ne sera loisible ni permis à nos procureurs généraux ni autres personnes quelconques, publiques ni privées, en quelque temps ni pour quelque occasion que ce soit, en faire mention, procès ou poursuite en aucune cour ou juridiction que ce soit.

Défendons à tous nos sujets, de quelque état et qualité qu'ils soient, d'en renouveler la mémoire, s'attaquer, ressentir, injurier ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé, pour quelque cause ou prétexte que ce soit, en disputer, contester, quereller ni s'outrager ou s'offenser de fait ou de parole, mais se contenir et vivre paisiblement ensemble comme frères, amis et concitoyens, sur peine aux contrevenants d'être punis comme infracteurs de paix et perturbateurs du repos public¹.

Pour les premiers textes du corpus qui l'utilisent, la scénographie de mémoire que constitue l'échafaud forteresse propose aux spectateurs un dispositif qui leur rappelle les troubles passés, leur incapacité normée à s'en ressouvenir, et par conséquent leur propre caractère de victime, de témoin, ou de bourreau. L'échafaud dramatique détourne alors le devoir de mémoire pour contre-carrer la politique nationale du devoir d'oubli.

Plus encore, après l'année 1629, et donc sans doute pour les derniers textes qui utilisent ce dispositif, de nouveaux événements politiques et guerriers ont marqué la France. Après le long siège de la Rochelle, la paix d'Alès contient l'ordre du démantèlement des citadelles et des enceintes des places fortes protestantes. Afin d'empêcher que l'histoire ne se répète, et que de nouveaux sièges et assauts ne se reproduisent, la politique conjointe de Louis XIII et de Richelieu vise à détruire les reliquats de possibilité de se soulever encore et de braver l'autorité du roi et l'État². Morceler, abattre ces édifices, c'est marquer l'incapacité future de résister au roi et indiquer par la destruction que le roi est désormais chez lui partout. Les lieux que l'on assaille mais dans lesquels on peut aussi se réfugier pour sa sauvegarde, les tours de guêt des villes, les châteaux à l'intérieur des remparts ne sont plus. Les citadelles étaient les derniers remparts provinciaux contre la centralisation des pouvoirs et les dernières marques particulières de l'architecture citadine provinciale. Montrer la citadelle imprenable, c'est alors, au théâtre, rappeler ce passé pas si lointain où les cités avaient encore un pouvoir politique, juridique et judiciaire. Et c'est donc aussi évoquer que désormais ce passé est irrémédiablement révolu.

La période de destruction des citadelles correspond en outre à celle où le roi de France cesse de performer des entrées solennelles. Le roi ne visite plus car il n'a plus besoin d'affirmer sa

¹ Édit de Nantes, articles 1 et 2, reprenant les articles des édits de pacification précédents.

² La campagne de démantèlement des places fortes débute dès 1624, et se précipite après le long siège de la Rochelle : « Il faut raser toutes les places qui ne sont point frontières, ne tiennent point les passages des rivières, ou ne servent point de bride aux grandes villes mutines et fâcheuses.[...] Faire que le roi soit absolument obéi des grands et des petits, remplir les évêchés de personnes choisies sages et capables ; racheter le domaine du royaume et augmenter son revenu de la moitié, comme il se peut, par moyens innocents. Il restera encore d'autres désordres à régler, mais c'est assez pour la première fois de remédier aux principaux. » (Cardinal de Richelieu, « Avis donné au Roi après la prise de la Rochelle pour le bien de ses affaires » [13 janvier 1629], in *Instructions diplomatiques et papiers d'État du cardinal de Richelieu*, recueillis et publiés par M. Avenel, tome 3^e, 1628-1630, Paris, Imprimerie Impériale, « Collection de documents inédits sur l'Histoire de France publiés par les soins du ministre de l'Instruction publique, Première série, Histoire politique », 1858, p.180-181).

présence : ses officiers sont sans cesse présents en province pour la rappeler. La démarche absolutiste contenue dans ces procédés se complète sans doute par l'évolution du décor de théâtre lui-même et dans la disparition progressive de la dramaturgie provinciale, ou en tout cas, normande.

Alors que l'édition normande de théâtre et de tragédies ne sera plus que de la réimpression d'œuvres parues en princeps à Paris, à partir des années 1640, on observe aussi, par les notices du *Mémoire* de Mahelot, un changement des décors des théâtres parisiens. Or si ce théâtre s'exporte, ses modes de représentation le font sans doute aussi. De la scène compartimentée, bénéficiant en général de cinq aires de jeu signifiant toute un lieu différent, ne reste que ce que le *Mémoire* nomme indifféremment le « palais à volonté ». Si la première notice l'évoquant est celle, dans le *Mémoire* — alors sans doute de la main de Michel Laurent donc à la fin des années 1670 — de *Suréna*, tragédie de Corneille créée en 1674, les notices suivantes traitent de pièces plus anciennes du Rouennais : *Rodogune* (créée vers 1644), *Dom Sanche d'Aragon* (1649), *Horace* (début d'année 1640), *Pompée* (1642). Si rien n'indique que cette scénographie est bien la décoration originale des pièces lors de leur création, rien ne l'infirmes non plus. Dès lors les notices de Laurent tendent à prouver que dès les années 1640 on a pu passer du décor multiple au décor unique et « à volonté ».

Cette disparition de la multiplicité des lieux représentés s'accompagne bien entendu de celle de l'échafaud et de la scène de surplomb. Le petit théâtre du haut, encore évoqué pourtant en 1644 au Marais, s'efface progressivement et sans doute est-il encore utilisé pour la représentation de genres non normés comme la tragi-comédie. Cet élément tragique disparaît donc avec l'avènement de la dramaturgie dite classique. Il n'est plus besoin, puisque la suprématie du pouvoir royal dans ses provinces est entérinée architecturalement par la destruction des citadelles, rituellement par l'abandon de la cérémonie de l'entrée solennelle, d'exposer ou de symboliser sur scène l'importance du pouvoir royal et de ces décisions par l'utilisation d'un accessoire signifiant. Ce pouvoir, étendu sur la France, se traduit par la linéarité toute horizontale des décors. Le palais à volonté, comme les règles de la composition classique, ratifient par leur utilisation dans la représentation des œuvres tragiques la politique absolutiste. La disparition de la scène d'escalade et de l'assaut concrétise sur scène la traduction des politiques absolutistes. L'échafaud demeure, mais c'est l'échafaud urbain, de la rue, qui confirme la puissance de la justice royale par l'exécution capitale et/ou le supplice des infracteurs à la loi.

d. Scènes amoureuses de surplomb

Deux types de scènes de surplomb se détachent des intrigues des tragédies. Le premier est celui des scènes amoureuses, où des amants tentent de s'arracher à l'autorité paternelle (*Dalcméon et de Flore*). Le second type est hybride et rassemble deux éléments : l'intrigue amoureuse et l'intrigue guerrière. Il s'agit donc d'un assaut ou d'une scène de cruauté qui devrait favoriser l'exécution d'une intrigue amoureuse ou familiale si elle est réussie par l'assaillant. C'est le cas du

More cruel, nous l'avons vu, de *La Rhodienne*, où la conquête de Rhodes par Solyman se double de la conquête de Perside s'il parvient à la capturer, d'*Acoubar*, puisque la guerre que mène Acoubar vise à retrouver Fortunie qui lui a été enlevée, de *Guillaume d'Aquitaine* enfin, quand Aristarche tente de faire évader son épouse Dorotée que Guillaume retient captive. La particularité de ces scènes est qu'elles ne se soldent jamais par une résolution heureuse. Elles sont systématiquement — systématiquement ? — vouées à l'échec. L'aimée est tuée d'un coup d'arquebuse, les évadés sont repris, les forces de l'ennemi sont trop impressionnantes, ou trop nombreuses, ou un élément extérieur empêche sa participation et l'assaillant doit rebrousser chemin.

Cet échec répété est en lui-même signifiant. Parce qu'il représente une transgression de l'ordre moral — rapt, amour promis et amitié conjugale bafoués, reniement d'un enfant adultérin — son échec est évident et nécessaire. Car la réussite de l'entreprise ne ferait qu'empêcher une résolution en forme de châtement pour l'infracteur à la loi ou au pouvoir. La mise en exergue de ces scènes de conquête repose donc sur cette transgression qui se doit d'être amplement décrite, car elle est confrontée à la punition qui est nécessaire au rétablissement de l'ordre. La scène de surplomb raconte le singulier et l'exceptionnel, tandis que sa résolution est expéditive. Cette rapidité de la conclusion permet de mettre en évidence un rituel banalisé, celui de la punition qui est nécessaire pour un retour à l'ordre. Que cette punition s'opère sur le criminel ou sur sa victime est similaire : dans le cas d'une conquête amoureuse, la mort de l'être aimé prive le criminel de la satisfaction qu'il attend. C'est le cas dans *La Rhodienne* où Solyman brûle pour Perside. Afin d'obtenir son amour, il la prive de son époux Éraste en le faisant assassiner. Ne la reconnaissant pas quand, déguisée en guerrier, elle l'invective depuis les remparts de Rhodes, il la fait abattre. Il est donc condamné à une peine-miroir, identique à celle qu'il a infligée : la privation définitive de la présence de l'être aimé.

La rapide résolution des intrigues vise, sur la scène échafaud, à reproduire le principe de l'exécution capitale. Si le crime est amplement décrit, c'est parce qu'il est l'exceptionnel et le singulier de la fable. Le rituel punitif qui sanctionne le crime est banal, parce que la justice l'est elle-même. Sur l'échafaud patibulaire, l'intérêt des spectateurs est porté au récit du crime du condamné, rappelé lors de la relecture de la sentence par un greffier dépêché dans ce but avant l'exécution. C'est ensuite l'attitude du condamné qui prime. L'exécution, elle, banalise l'acte criminel par une résolution identique à tous les forfaits du même type. La banalisation participe au processus de légitimation de l'institution qui ordonne la résolution. La mort, dans la tragédie normande n'est que banale, elle est aussi attendue même si elle est spectaculairement accomplie. Elle rétablit *un* ordre.

Mettre en surplomb, alors, c'est proposer le désordre. Parce que le personnage spectateur de la scène de surplomb est mis dans la position du spectateur de l'exécution capitale, la mise en abyme sur le théâtre justifie la nécessité réelle d'exécuter et légitime la mort. La scène de sur-

plomb permet de mettre en avant une action exceptionnelle et inhabituelle, parce que c'est ce caractère inattendu de l'action qui dérange et qui, par conséquent, permet de s'interroger. Le parallèle avec l'échafaud du supplice se fait par ce biais. Arlette Farge a montré que l'exceptionnel de l'exécution ne vient pas du rituel lui-même, assimilé par la société qui y assiste comme une mise en marche inconditionnelle de la puissance séculière, mais des événements exceptionnels qui se déroulent en son sein, et qui soulignent soudainement et dans des cas particuliers un mauvais fonctionnement du rituel¹.

Si le but du théâtre est d'exercer par la représentation une fascination, il passe par la nécessité de faire croire², c'est-à-dire que le spectacle de l'échafaud sanglant, théâtral ou punitif, se doit de mettre en place une rhétorique de la persuasion. Représenter en surplomb, c'est mettre en avant, en évidence, en spectacle, une scène dont le simple récit ne suffit plus, ou pas. La présence des corps des acteurs, des corps suppliciés des personnages (la Damselle du *More cruel*, Dorotée de *Guillaume d'Aquitaine*, violées, les enfants de Rivierey, lancés depuis la citadelle et abandonnés pendant un acte dans le fossé, à la vue du spectateur) permet la réflexion par l'interrogation de cette étrangeté et de ce caractère extraordinaire.

Mais ce qui interroge d'autant plus, c'est que, ainsi que nous l'avons évoqué pour la tragédie du *More cruel*³, les intrigues qui se jouent en surplomb sont, pour la plupart, des intrigues qui pourraient être uniquement amoureuses, et qui sont donc déplacées du registre comique au registre tragique, et qui interrogent le spectateur sur la signification de la punition réservée aux personnages infracteurs directement ou sur leurs victimes.

Les amants — Solyman, Aristarche, Dalméon, Acoubar — sont confrontés à leur incapacité à se voir ouvrir les issues qui leur permettraient de réaliser leurs désirs. Ce déplacement du motif de l'issue infranchissable et l'impossibilité physique de rejoindre l'aimée, s'articulent à un autre élément des plus impressionnants pour le spectateur : à l'exception de la tragédie de *Dalméon et de Flore*, où l'intrigue est privée, la lutte de l'assaillant pour retrouver l'être désiré se conjugue, puisque nous sommes en tragédie et dans des intrigues politiques, avec le risque encouru par les populations qui défendent la place, d'une part, et ceux qui participent depuis le contrebas à l'attaque. Les auteurs montrent que les désirs de posséder l'aimée entraînent, inéluctablement, lorsque les assaillants sont des rois, des capitaines, des chefs d'armée, créent un risque, encouru par les populations. L'incapacité à entrer dans la demeure devient donc aussi, parce que l'on tente de dépasser cette impossibilité, la raison de la mort de centaines d'autres, représentés sur scène, vraisemblablement, par quelques figurants métonymiques représentant une nation.

¹ FARGE, Arlette, *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1986 et FARGE, Arlette et J. REVEL, *Logiques de la foule : l'affaire des enlèvements d'enfants, Paris 1750*, Paris, Hachette, 1988.

² MARIN, Louis, *Le Récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

³ Voir supra, p.298-299.

Dans *Acoubar*, le personnage éponyme accoste sur les terres de Canada afin de reconquérir son amante Fortunie qui lui a été ravie. Il se heurte à une falaise que ses troupes doivent attaquer : « Le chemin m'est bouché, et la porte fermée ». La comparaison qu'il opère avec un fossé semble indiquer que c'est bien en surplomb que se trouve le camp de son ennemi Castio :

Sauvage que te sert de refuser tes portes
 Non jamais assiégées à mes fières cohortes ?
 Qui plutôt derechef retarderont les eaux
 De leurs corps renversés que rentrer aux vaisseaux,
 Je resterai pied coi jusqu'à tant que l'armée
 Aie de Canada remporté le trophée :
 Plutôt tout crèvera que vainqueur dessus eux
 Je ne bâtisse ici un saint temple à mes dieux : [...]
 Ne t'orgueillir point donc race non aguerrie
 D'avoir encommé une telle tuerie.
 Je m'en ressentirai pour venger tant de corps
 Pâtüre des poissons qui naguères sont morts
 Parmi les flots marins aux ondes infidèles,
 Poursuivis impareils de vos flèches bourelles. (p.16)
 Néanmoins au milieu de ma route j'ai vu
 Mais ore qu'ainsi soit, puisqu'ainsi vous a plu,
Tant de braves soldats de ma Guylan seconde
Par l'assaut de vos vents ensevelis dans l'onde,
 Le chemin m'est bouché et la porte fermée,
 Le hasard ennemi, la fortune éprouvée.
 Entre tant de désirs et si peu de moyens
 Seulement je recours à nos Magiciens.
 En voici un venir, ainsi que je présage
Résolu de mourir quoi qu'il soit le passage,
 C'est le dernier essai, entre mille travaux
 Qu'il me faut pratiquer pour sortir des vaisseaux.
Mes troupes dont le cœur la valeur et l'audace
 Maugréent dépitant le port de *cette place*
Qui leur est défendue, ainsi qu'un *haut fossé*
 Arrête le cheval de son maître poussé
 [...]
 Mais d'aller plus avant, et *de passer ces roches,*
 Castio et ses gens sont campés ici proches,
Ils tiennent l'avenue et la gardent si bien,
 Que pour les aborder je ne contemple rien.
Ces horribles coupeaux inconnus et étranges
 Épouvantent à voir *mes plus braves phalanges*
 Nul gendarme tant fier qu'il soit et courageux,
 N'oserait seulement se découvrir à eux.
 Vous savez cette nuit quand gendarmes indices
 Paraissaient au sommet de ces *hauts précipices*¹.

Le but d'Acoubar ici est avant tout de récupérer Fortunie. Mais il voit dans son entreprise la possibilité d'affermir son État et de l'agrandir, en annexant les possessions de Castio. Surtout, ce long passage rappelle les pertes humaines consenties pour la réussite de sa conquête amoureuse, plutôt que politique, et la justesse de son dessein.

¹ Du Hamel, Jacques, *Acoubar tragédie tirée des Amours de Pistion et Fortunie, en leur voyage de Canada*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611 [1603], acte I, p.15-20. Nous soulignons.

Pistion, placé en haut, après une scène où Fortunie et lui se jurent un amour inconditionnel, et où il proteste à la princesse la nécessité de faire cette guerre, rappelle à son tour les risques encourus par les soldats et le peuple de Castio, dans cette action de reconquête amoureuse :

Si Castio vivant laisse envahir sa terre,
 Nous sommes sans reprise impareils en la guerre :
 [...]

 Je resterai coupable et entre tant de morts
 La sienne [la mort de Fortunie] causera à mon âme un remords¹

Parmi les nombreuses pertes envisagées, c'est-à-dire la mort de centaines, voire de milliers, pour la satisfaction d'une intrigue amoureuse, c'est avec incongruité que l'amant s'inquiète de l'éventuelle disparition de l'amante. Le sort des populations n'est que secondaire, car les puissants indiquent clairement que seul leur désir personnel doit être satisfait.

La conséquence de la bataille est catastrophique. Seul Castio, qui, en bon roi, espère la préservation de son peuple, ne semble pas déplacé dans cette tragédie. Agissant en politique, il ignore les réels projets d'Acoubar, comme la raison de l'obéissance de Pistion à ses ordres militaires, qui ne visent pourtant qu'à soustraire Fortunie à la puissance du roi ennemi :

Amis, vous savez bien : ce n'est point ma folie
 Qui a fait aborder cette gendarmerie
 À nos havres lointains : car il m'est inconnu
 Pour et à quel dessein Acoubar est venu :
 Mon désir de régner sur une autre province,
 Et d'envahir ses ports n'a provoqué ce Prince :
 Car je ne sache point de l'avoir offensé
 Soit en lui méfaisant ou en l'ayant pensé :
 Néanmoins désirant s'emparer de ma terre
 Il vient de gaieté me déclarer la guerre
 Résolu de me perdre, et ainsi que l'on voit
 Prétend en mon Royaume avoir eu quelque droit [...]
 Tu declares la guerre à un roi légitime
 Te jugeant le plus fort, irréparable crime²

Connaissant les risques de la guerre, Castio s'inquiète pour sa troupe de « Sauvages » qui affirmement pouvoir défaire celle d'Acoubar :

J'approuve votre cœur mais ce peuple guerrier
 Aux charges ordinaire, au meurtre coutumier
 Nous forcera peut-être, et montant sur nos brèches
 Redoutera fort peu la plaie de nos flèches³

S'engage alors la bataille, performée sur scène, à un rythme très soutenu :

CASTIO [...]
 Ce qui plus me travaille et me tient davantage

¹ Idem, acte II, p.31.

² Ibid., acte II, p.31-32.

³ Ibidem.

C'est la crainte que j'ai durant ce noir ombrage
 Qu'ils ne viennent à terre : ayant gagné le bord
 Acoubar tout soudain resterait le plus fort. [...]
 Je doute la surprise : aller tout à l'entour
 Du camp, et commandez qu'on batte le tambour,
 Chacun se tienne prêt.
 PISTION

Castio, qu'on se serre
 Ordonnez promptement Acoubar a pris terre.
 Son armée s'avance, et jà de toutes parts
 Au pied de nos rochers viennent les étendards. [...]
 CASTIO
 Arme, Arme, compagnons, qu'il n'en reste pas un.
 ACOUBAR
 Eux-mêmes des premiers s'avancent, qu'on se range,
 [ACOUBAR]
 Sus entrons.
 [PISTION¹]

Tenez ferme. Approchons que je venge
 Le meurtre de mon Roi.
 ACOUBAR

Ils n'espèrent plus rien :
 Qu'on les suive de près : marchons, tenons-les bien.
 CASTIO
 Courage, Pistion, que ma mort ne vous donne
 Un désespoir encor de sauver ma couronne².

Après la mort de Castio, la bataille continue, sous les ordres de Pistion :

Or donnons derechef l'assaut, chargeons encore,
 Poursuivons le hasard, ou perdons la victoire.
 Nous sommes presque égaux, je vois de toutes parts
 Des leurs comme des miens un monde de soldats
 Qui gisent dans les champs³.

Acoubar craint un instant que le manque de soin de ses soldats, qui commencent à piller le camp, ne desserve son entreprise, et enjoint ses hommes à encore plus de cruautés :

Enfants je vous supplie
 Cessez de plus piller, voilà il se rallie :
 Ne permettons jamais qu'un ennemi fuitif
 Se rejoigne à ses gens ou nous échappe vif⁴.

L'assaut prend fin et laisse derrière lui les dépouilles des morts des deux camps qui jonchent la scène, ce dont Acoubar se réjouit :

Ores suis-je vainqueur, et ne reste personne
 Qui veuille maintenant débattre la couronne
 Castio leur grand Roi nous a laissé son corps
 (Ainsi que l'on m'a dit) avecque tant de morts
 Que les Corbeaux gloutons se repaîtront encore

¹ Vu l'action qui se produit alors, Acoubar assaillant les rochers que tiennent Castio et Pistion, il semble que les noms des personnages de ces deux dernières répliques ont été intervertis par l'imprimeur. Nous prenons le parti de corriger.

² Ibid., p.33-34.

³ Ibid., p.35.

⁴ Ibidem.

Six mois parmi les champs du pris de ma victoire. [...]
 Canada voulait donc (ô présomptueuse Île)
 À mon traître fuitif servir de leur asile,
 Le cacher dans ses tours¹ [...]

Le chœur déplore alors les champs et la population dont la vierge Astrée s'est enfuie, livrant les terres à la fureur des guerriers.

La Déesse Astrée
 Voyant à longtemps
 Être déçassée
 Des villes, des champs
 La foi, la Justice
 Céda à malice
 Ses règnes méchants.
 [...]
 L'inhumaine guerre
 S'installa ça-bas
 Marchant sur la terre
 D'un horrible pas,
 Portant quant et elle
 La peine cruelle
 La faim, le trépas².

Il est possible que ces corps demeurent sur scène, ainsi que l'annonce Acoubar, pour être la pâture des corbeaux jusqu'à l'acte III, puisque Fortunie s'y désole encore :

Entre tant de soldats qui gisent sur la terre
 Dont les corps sont sanglants par le sort de la guerre³

Acoubar, mauvais chef, mauvais roi, dominé par sa *libido sentiendi*, est un roi inapte à protéger les populations car il demeure dans une soif de conquête amoureuse. Les cadavres qui sont étendus sur la scène en sont la preuve flagrante, et la bataille lancée pour satisfaire son désir de Fortunie met en évidence un roi incapable, que les passions dominent.

Dès lors, puisque l'intrigue débute par cette scène de triple conquête — géographique, scénographique et politique — menée à bien pour cette raison illégitime, la conquête amoureuse ne peut se réaliser pour le personnage du roi, parce que fidèle en amour, il a commis l'erreur de se fier à une femme volage. Fortunie pour qui il a risqué sa vie et son État le trompe, et vit avec Pistion une union libre demeurée secrète. Mauvais amoureux, mauvais politique, confondant les règles de la conquête militaire avec celles de la conquête amoureuse, semant la désolation après lui, Acoubar, quoiqu'éminemment loyal à Fortunie, est trompé et meurt.

¹ Ibid., p.36.

² Ibid., p.37.

³ Ibid., acte III, p.40.

C'est le caractère exceptionnel de l'entrée en matière du premier acte et de la bataille du second qui en est l'annonciateur, pour le spectateur. Devant cette exceptionnalité de débordements scéniques — outre l'accostage et l'assaut, la disposition en scène d'un échafaud sur l'échafaud, un noir se fait pour favoriser l'avancée des troupes de Guylan — le sort de leur responsable, Acoubar, ne peut être favorable. C'est parce que son crime va être cruel, relaté, rappelé obstinément par lui-même, qui s'en félicite, et montré dans ses moindres détails, et parce qu'il prévoit d'assassiner le peuple des Sauvages pour prendre leur terre, parce qu'il est responsable de la mort du souverain légitime Castio — qui a montré dans les quelques vers qu'il prononçait sur scène qu'il était un bon roi —, parce qu'il laisse sans sépulture en pâture aux charognards les dépouilles des guerriers tombés lors de son attaque, parce qu'enfin, et surtout peut-être, il se heurte d'abord à des portes closes, signifiant l'impossible accès à l'être aimé, et, surtout, qu'il force cet accès, contre le droit, la légitimité, la paix, les règles de séduction, qu'il ne peut qu'être puni. La pièce entière sera alors l'exposition de la nécessité de cette punition, banale, puisqu'elle sera celle d'une mort en duel, et ce n'est qu'à la fin que le personnage comprendra qu'il a été le jouet de personnages plus roués que lui en amour comme en politique. Jouet de l'amour, incapable de régner, Acoubar est victime de ses désirs et de son incapacité, et il est aussi victime de la scénographie qu'il a voulu abattre, puisqu'une fois pénétré en Canada, il n'est pas le maître de cet État sauvage et ne fait qu'en subir les règles qui sont celles de la ruse et de la trahison, orchestrées par le personnage féminin qu'il venait conquérir.

La tragédie de *Dalcméon et de Flore* est, encore, le témoin de la multiplicité des lieux représentés et joue sur la scène de surplomb pour évoquer la difficile question juridique que soulève un rapt, certes consenti par la jeune fille, mais qui va, malgré tout, à l'encontre du pouvoir du père. Alors que de Flore s'est refusée dans un premier temps à Dalcméon, car il devait lui prouver son amour — chose qu'il réalise par un billet qu'il lui fait parvenir — elle consent finalement pour échapper à une autre union mieux assortie avec un parti choisi par son père Atamente, à s'enfuir avec son prétendant, de nuit, au cours d'une scène d'escalade. C'est même elle qui est l'instigatrice du rapt :

Laisse cette fureur, et cherchons autre fin
 Pour échapper de lui et de mon père, afin
 De nous trouver un lieu où sans aucune crainte
 Nous jouissions des fruits de notre amitié sainte¹

C'est la suivante, Tramille, qui organise le départ des amants :

TRAMILLE
 Hé Madame, écoutez je sais bien un beau coup,
 Quand vous serez couchée en votre garde-robe,
 Il est bon que Monsieur cette nuit vous dérobe :

¹ Bellone, Estienne, *Les Amours de Dalcméon et de Flore, tragédie*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1621 [1610], Acte IV, p.43, De Flore.

Car votre père étant en son lit à repos,
 Le sommeil se glissant au milieu de ses os,
 Lui bouchera du tout et l'oreille et la vue,
 Tellement que de nul ne serez aperçue.
 DALCMÉON
 Je crois que Dieu me veut à ce sujet pousser.
 DE FLORE
 Il faudra seulement une échelle dresser
 À moitié du logis proche de la fenêtre¹

Dans cette intrigue au sujet juridique et judiciaire, il est important de noter que le pauvre Dalc-méon n'est qu'un pion. Il est certes amoureux, et amorce l'intrigue en faisant une cour pressante à De Flore. Mais il reste éhontément innocent, tandis que les femmes, l'aimée et sa suivante, ourdis-sent le plan d'évasion. Sa maladresse est même risible — c'est une particularité du temps, si la généralité n'est pas entérinée, le mélange des registres apparaît fréquemment² — lorsque, alors que, nous venons de le voir, De Flore rappelle l'accessoire indispensable à la réussite de l'enlèvement, l'échelle, il oublie celle qu'il devait apporter pour permettre à sa promise de le re-joindre :

Attendez il me faut quelque petite échelle,
 Je m'en vais la quérir pour au mur la placer³.

Les actions de cette scène sont simultanées. Alors même que de Flore tente de s'échapper avec Tramille par la fenêtre, en bas de laquelle Dalc-méon l'attend, Atamente est visité par l'ombre de son père, qui l'informe de la machination contre son pouvoir. Et le court intervalle entre le mo-ment où les deux femmes auraient pu descendre et le rejoindre, mais pendant lequel Dalc-méon doit retourner chercher son accessoire, correspond aux quelques instants qu'il a fallu à Atamente pour se réveiller tout à fait et appeler à l'aide pour « saisir ces escaladeurs⁴ ».

La maladresse de Dalc-méon, si elle n'engendrait pas une issue tragique à la pièce, serait risible. C'est d'ailleurs là sans doute le propos de Bellone. Acteur et auteur, il connaît les éléments qui favorisent une belle tragédie, comme il connaît ceux d'une active comédie : il les mélange ici, pour perdre Dalc-méon dans une intrigue qui n'est pas la sienne. Si le rapt, en comédie, se solde généralement par une issue heureuse, en tragédie, où il est à notre connaissance fort peu exploité — quoique deux textes normands l'utilisent, celui-ci et *L'Adamantine* — il ne peut se conclure que par la mort des infracteurs à la loi des pères. Or le drame de Dalc-méon c'est, ainsi que le rappelle Atamente, qu'il est un roturier :

Et toi chienne qui n'as sur le front nulle honte,
 Comment de ton honneur fais-tu si prude compte,
 De le commettre ès mains d'un vilain roturier,

¹ Ibidem.

² Voir notamment supra, p.362-363, sur les retrouvailles des ombres de Conchine et Galligay aux enfers.

³ Ibid., acte IV, p.45, Dalc-méon.

⁴ Ibid., p.46-47, Atamente : « Vous avez beau fuir, arrêtez ces voleurs,/ Arcade saisissez tous ces escaladeurs ».

Plus digne d'un gibet que de t'apparier¹.

Il est un personnage de comédie perdu dans une intrigue de tragédie. Il devient le jouet des décisions d'instances qui lui échappent. Il est inapte à prendre des décisions et se trouve enfermé par les actions des autres personnages. C'est de Flore qui scelle leur union, par un baiser sous les arbres. C'est elle et Tramille qui fomentent l'enlèvement. Dalcméon, un temps épaulé par son page Sipion se trouve rapidement isolé et ne peut bénéficier, comme un personnage de comédie, de l'aide précieuse d'un valet qui aurait résolu l'intrigue par un mariage accepté par Atamente. C'est encore par la faute de de Flore que, alors que les deux amants avaient réussi leur évasion, ils sont repris, car la jeune femme veut parfaire leur union sous les ormeaux, alors que la situation est périlleuse et que les hommes d'Atamente les poursuivent :

DE FLORE

Malgré le sort cruel, malgré la tyrannie,
 Nous voyons derechef notre amitié unie :
 Ton courage vaillant, ta généreuse main
 A trompé les desseins d'un tyran inhumain ;
 Le ciel fâché de voir une telle injustice,
 À nos fidèles vœux a paru plus propice :
 On nous avait déjà le supplice apprêté,
 Mais Dieu par ton secours m'a mise en liberté :
 Mon fils reposons-nous, qu'un peu je me délasse,
 Et puis que ce beau corps à mon aise j'embrasse.

DALCMÉON

Mon cœur, il ne faut pas, craignant quelque passant
 Qui irait vers le Roi notre vue annonçant :
 Puis il dépêcherait quelque gendarmerie
 Pour nous remettre aux ceps et nous ôter la vie :
 Allons un peu plus loin.

TRAMILLE

Une tremblante peur
 Se coule dedans moi et me saisit le cœur,
 Hâ, nous sommes perdus !

DE FLORE

Ha profonde misère !
 Ha pauvre Dalcméon.

ATAMENTE

Attrapez ce vipère².

L'incapacité de Dalcméon à mettre en mouvement sa suite, le retard souhaité par De Flore pour se reposer, en pleine fuite, dans un cadre bucolique : tout participe à la chute du couple. Et ce roturier amoureux d'une noble, d'une fille de roi qui plus est, n'est que le jouet d'une machine dramatique qui ne répond pas à ses codes. La scène symbolique de la descente de la chambre, qui reprend le motif de l'accès à l'aimée et qui est une métaphore de la relation sexuelle, souhaitée, rêvée, ou, lorsque l'amant parvient à passer l'issue, accomplie, est un dispositif comique que les spectateurs connaissent. Dalcméon le connaît aussi, et c'est ce qui le perd. Bellone se joue de cette symbolique

¹ Ibid., acte V, p.54, Atamente.

² Ibid., acte V, p.53-54.

en permettant à son personnage d'oublier maladroitement l'échelle qui lui est nécessaire à l'évasion de sa belle. Il ne parvient pas à monter, elle est arrêtée dans sa descente, ils sont surpris dans leur tentative, et le motif comique se déplace donc dans le registre tragique, parce que De Flore est fille unique de roi et que l'intrigue n'est plus seulement amoureuse et bourgeoise, mais politique et repose sur la question de la légitimité et de l'hérédité.

La scénographie de *Dalcméon et de Flore* joue sur le code et, peut-être, si Bellone a pu lire les Arts poétiques parus avant qu'il ne commence à composer du théâtre, les quelques recommandations normatives pour écrire des tragédies. Homme du métier, il se joue de ces propositions, en projetant dans un monde qui n'est pas le sien un personnage qui ignore ces codes, et en devient la victime. Le crime de Dalcméon est grave : il a enlevé et corrompu la fille du roi. Mais si la démonstration de ce crime passe par la fureur du monarque, par la maladresse du personnage principal, par la frivolité de la princesse, par la contrition de la suivante, sa punition reste très confidentielle. On ne sait ce qui tue Dalcméon : s'il évoque le « fer qui [l']entame¹ », ce n'est que la pensée de savoir De Flore enfermée dans une prison. Sa mort elle-même n'est pas représentée, puisque il décide, après avoir prononcé les quelques vers qui sont son ultime profession d'amour envers De Flore, de les écrire. Ce sont ses dernières paroles dans la pièce :

Seigneur, c'est en tes bras que mon esprit j'envoie,
Ouvre le paradis et lui montre sa voie :
Mais j'écirai ces vers avant que de périr,
C'est un amant qu'Amour a contraint de mourir².

Sa mort est confidentielle. Celle de De Flore est jouée, ainsi que celle de la suivante Tramille. Encore une fois, Bellone se sert des codes de la représentation pour montrer que Dalcméon est un personnage déplacé et détourné de sa vocation première. Alors qu'Atamente avait voué les amoureux au bûcher en punition de leur trahison, cette punition symbolique ne peut être exercée, parce que Dalcméon meurt, et meurt silencieusement. L'exemplarité banale de la peine n'est pas performée. Et si elle ne l'est pas, c'est parce que, sans doute, le crime de Dalcméon, motif des romans³, sujet d'un roman — la pièce tire son sujet de *L'Histoire tragique des constantes amours de Dalchmion et Delflore* de Philippes — n'a en lui-même rien d'exceptionnel. Le thème du rapt est alors banalisé dans les esprits des spectateurs et des lecteurs. Il s'est déchargé de son sens tragique. Et si le crime, même performé au haut d'une structure chargée de le mettre en exergue, est minime, la sanction n'a pas besoin d'être représentée, et le supplice choisi par Atamente est non seulement inutile, mais insignifiant.

En 1621, Pierre Mainfray fait imprimer chez David du Petit-Val *La Rhodienne ou la cruauté de Solyman*. Contrairement aux œuvres que nous avons étudiées jusqu'à maintenant, la

¹ Ibid, p.55.

² Ibid., p.56.

³ HAASE-DUBOSC, Danielle, *Ravie et enlevée : de l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999.

structure de surplomb n'apparaît qu'à l'extrême fin de la pièce. Après avoir fait assassiner, pour qu'elle soit libre, le mari de Perside, Solyman assiège Rhodes où la jeune femme est réfugiée. Mais alors qu'il croit qu'elle est cachée parmi les habitants protégés par les murailles, elle est en fait le chevalier qui l'invective depuis les crénelages. Ne la reconnaissant pas, il fait abattre cet imposteur qui affirme être Perside. Une didascalie précise que les « Rhodiens [sont] armés au donjon de Rhodes¹ ». La scène se divise en deux mouvements. Le premier voit les armées de Solyman en bas de la muraille de Rhodes, prêts à attaquer la ville, et arrêtés par Perside qui les menace :

BRUSOR parlant à ceux de Rhodes
 Holà *haut* citoyens désirez-vous vous rendre
 Au seigneur Solyman, qui touché d'amitié
 Veut avoir de la ville et du peuple pitié.
 RHODIENS *armés au donjon de Rhodes*
 Non c'est parlé en vain, le peuple ni la ville
 Ne se rendra jamais esclave ni servile
 À ce traître gelon qui met barbarement
 Ses fidèles sujets au cendreau monument.
 SOLYMAN
 Rendez-moi la cité, *n'endurez pas un siège.*
 PERSIDE
 Tu ne nous prendras pas dans ton perfide piège,
 Mais quoi quelle assurance aura on or à toi,
 Dis-moi Tigre inhumain, qui sans Dieu et sans foi
 D'une âme Barbaresque et sanglante et ingrate
 As fait injustement mourir mon cher Eraste,
 Tu penses par sa mort accomplir ton désir,
 Tu penses par sa mort m'avoir à ton plaisir,
 Mais plutôt le Soleil éteindra sa lumière
 Dans le sein de Thétis son humide hôtelière.
 TENEDOS
 C'est quelqu'un qui Perside *au donjon* contrefait.
 PERSIDE
 Non non je suis Perside *au donjon en effet*,
 [...]Puisqu'il [Eraste] est remonté à son divin principe [...]
 Je veux vivre avec lui, je veux suivre ses pas,
 Triomphant du destin, de toi et du trépas.
 [...]
 Il fut mon beau soleil, je fus sa belle flamme,
 Il fut mon cher époux, je fus sa chère femme,
 Or si la flamme suit au couchant son soleil,
 La femme doit suivre son époux au cercueil [...]
 CAPITAINE DES JANISSAIRES
 Avons-nous en ce lieu amené nos gendarmes,
 Passé tant de dangers et pris ès mains les armes
 Pour écouter ainsi ce soldat discourir.
 SOLYMAN
 Tirez, tirez à lui, et le faites mourir,
 Puisqu'il nous attiédit ici de son langage.
 [...]
 Tirez sur ce soldat qui me fait courroucer.
 TENEDOS
 Je la vais d'une balle à l'envers renverser.
 SOLYMAN
 Quoi ? qu'est-ce là soldats, sa langue envenimée
 Semble braver la mort et notre illustre armée,

¹ MAINFRAY, Pierre, *La Rhodienne ou la cruauté de Solyman*, Rouen, David du Petit-Val, 1621, acte V, scène 2, p.39.

Tirez quoi qu'en après il en puisse advenir.
 CAPITAINE DES JANISSAIRES
 Je vais cet arrogant de ce coup là punir.
 PERSIDE navrée à mort
 Ne disputez pas tant car la parque meurtrière
 Me va passer du Styx la paixeuse rivière [...]
 BRUSOR
 Ce soldat *s'est caché* ou il est tombé mort¹.

Après la mort de Perside, c'est le deuxième mouvement, les Turcs pénètrent dans la cité que les habitants leur ont ouverte pour leur sauvegarde, et grimpent en haut de la structure « donjon » pour démasquer l'imposteur jouant Perside.

TENEDOS
Donnons à la cité un merveilleux effort,
 Échelons les remparts, abattons les murailles,
 Et jonchons le pavé de ces viles canailles [...]
 CAPITAINE DES JANISSAIRES
 Nul ne va résistant, *entrons dans la cité.*
 BRUSOR
 Courage nous avons le rempart conquis,
 Courage, entrez soldats, nous avons la victoire [...]
 SOLYMAN
 Puisque les Rhodiens n'ont vers moi résisté
 Je leur donne la vie avec la liberté,
 Que chacun seulement m'aïlle cherchant Perside.
 TENEDOS
Montons dans ce donjon je servirai de guide.
 SOLYMAN
Mais voyons celui-là que nous avons tué [...]
 Ôtez-lui son armet, je veux voir son visage,
 Comment dieux, ciel, destins, démons, horreurs et rage
 Qu'avez-vous fait soldats, quoi vous avez occis
 Perside qui tenait captifs tous mes esprits².

Ce double mouvement correspond à la fois à la monstration de la cruauté du sultan, donc à l'exceptionnalité de son crime, et à la punition qui lui est infligée : demeurer insatisfait car il ne peut posséder la jeune femme. Le crime de Solyman est, au départ, d'avoir fait tuer Eraste. Mais cette scène n'est pas représentée et l'on masque à la vue du spectateur le cadavre de l'époux. Puisque sa conquête militaire et politique se double d'une volonté de conquête amoureuse, il n'est nul besoin de montrer le résultat de ce premier forfait. C'est sa conséquence directe, le siège, qui mérite d'être vu, regardé, souligné, et qui l'est en effet par l'utilisation de la scénographie du surplomb, dont Solyman ne connaît par les codes, comme il ignore ceux de l'amour courtois et de la séduction amoureuse. La position de Perside est inadéquate pour lui : une femme ne peut être revêtue d'une armure et engager le combat. Mais cette disposition exceptionnelle est le résultat du crime originel de Solyman. Placé devant une situation inconnue de lui et qui lui semble improbable, il ne parvient pas à envisager, malgré les protestations de la jeune femme qui clame son

¹ Idem, p.39-42. Nous soulignons.

² Ibid., p.42-43. Nous soulignons.

identité, qu'il s'agit bien d'elle. Cette situation détruit le code de la représentation jusqu'alors mis en place par les autres scènes de surplomb. Dans les œuvres précédentes, l'amoureuse était en position d'attente, offerte au conquérant. Mainfray joue ici avec le code symbolique du surplomb en installant au haut du praticable sa guerrière, prête à en découdre, pour recouvrer l'honneur de son mari trompé par son suzerain.

La scène de hauteur sert à mettre en évidence la cruauté du crime de Solyman, tant envers Eraste et Perside qu'envers la cité de Rhodes, dont l'assaut ne devient que le moyen de parvenir au but amoureux que le sultan s'est fixé. La mise en scène de cet assaut prétexte joue sur le code de la représentation, et c'est pour cette raison qu'il est nécessaire que Perside meure : d'abord parce qu'il faut un châtiment à Solyman, ensuite parce que l'action engagée ne peut se résoudre par une simple ouverture des portes de la ville. Il faut une action frappante, la mort de Perside, dynamique et mise en exergue, pour que la punition du souverain soit plus éloquente.

Après la mort de Perside, le second mouvement dramatique repose sur la conquête scénographique de la scène et se traduit par l'ascension des personnages des assaillants vers le haut de la structure. La scène contient donc des indices scénographiques importants : les portes s'ouvrent, et les Turcs peuvent pénétrer dans Rhodes. Par l'intérieur du praticable, ils parviennent sur le petit théâtre supérieur et y découvrent le cadavre de Perside, jusqu'alors masqué par un parapet, comme l'indique la réplique de Brusor : « Ce soldat s'est caché¹ ».

La peine de Solyman demeure, malgré le soulèvement de sa spectacularité, fort banale. Puisque l'objet qu'il désirait lui a été ravi — il s'en est privé lui-même — Mainfray favorise cette peine miroir qui touche le souverain. Parce qu'il a nié la nécessité politique pour son État à conquérir Rhodes, il est puni par où il a péché, et souffrira les mêmes peines que Perside à la mort d'Eraste. Il ne pourra jamais jouir d'elle. Par l'exposition de la dépouille symbolique d'Eraste — son armure, revêtue par Perside — on évoque et l'on montre le crime initial, mais on impose le crime conséquent : l'assaut, le siège. Souverain et maître de la Méditerranée, Solyman oublie son devoir de dirigeant, au profit de sa *libido sentiendi*. Son gouvernement en sera à jamais entaché. La punition finale du mauvais conseiller, Brusor, qui pourrait être un geste magnanime envers les Rhodiens qui vont souffrir l'invasion, n'est en fait qu'une vengeance personnelle. Mais c'est là que réside l'incongruité du personnage de Solyman : en tant que roi, il a tous les pouvoirs, y compris celui de ne pas suivre les mauvais avis. Ce que la pièce met en évidence par cette dramaturgie de l'assaut, avorté, c'est l'incapacité d'un roi à diriger son État, qu'il néglige au profit de sa concupiscence. Même dans la résolution finale, cette incapacité dramaturgique et scénographique est soulignée.

La dernière tragédie qui met en scène une action sur le petit théâtre supérieur est celle qui contient le plus grand nombre d'allusions scénographiques. Elle est aussi l'avant-dernière de notre

¹ Ibid., p.42.

corpus et paraît en 1632. Cette date tardive semble indiquer qu'à Rouen, on joue encore sur ces scènes étagées des actions simultanées au commencement des années 1630. La tragédie de *Guillaume, duc d'Aquitaine*¹ joue sur l'assaut en deux endroits. La première fois, il s'agit d'un assaut amoureux : Guillaume a enlevé et violé la femme de son frère Aristarche, nommée Dorotée, et la retient dans son palais. Aristarche va tenter de libérer son épouse, sans pourtant chercher à obtenir une vengeance contre son frère. La seconde occurrence est celle où Guillaume, alors qu'il a déjà entamé sa rédemption par une errance faite de privations, se trouve spectateur d'un assaut de l'armée lucquoise contre une ville indéterminée, tente de se greffer à la bataille. Il est alors frappé de cécité et doit renoncer.

À la scène 4 de l'acte II, Aristarche, parvenu aux pieds des remparts, annonce :

J'ai gagné un des siens [un homme de la garde de Guillaume], qui me doit aujourd'hui
 Me délivrer ma femme et me tirer d'ennui :
 Pour ce je suis venu me cacher ici contre
 Les murs de son Palais [...]

 Agréable fenêtre,
 N'est pas ma moitié qu'en toi je vois paraître ?
 C'est elle, ô cher objet de moi tant désiré,
 De vous voir maintenant suis-je bien assuré ?
 Je suis tout transporté, mon cœur tressaut de joie².

C'est avec la même maladresse que Dalcméon qu'il se comporte au bas du praticable. Jouant une scène de danger, où la découverte de son entreprise peut lui être fatale, il oublie la nécessité de rester silencieux. Il exulte de revoir son épouse qui lui a été ravie. C'est elle qui, en reine de tragédie mais aussi en victime séquestrée, lui rappelle la dangerosité de la situation :

DOROTÉE
 Cher ami, parlez bas de peur qu'on ne vous oie,
 Le plaisir nonpareil dont je vais jouissant
 Ainsi qu'un songe vain irait bientôt passant³.

Alors que la solution à cet enlèvement est, pour Aristarche, nécessairement la bataille, sa femme tente de faire valoir la voie de la diplomatie et des négociations. Sans succès : Aristarche persiste dans son entreprise, et ses soldats le rejoignent pour commencer l'assaut.

ARISTARCHE
 J'espère vous ôter en bref de cette crainte,
 Si l'on ne m'a joué de quelques tours la feinte :
 Mais au pis c'est à faire à forcer ce Château,
 Ou bien faire devant mon funeste tombeau.
 [...]

 Mais sans perdre de temps, trêve d'honnêtetés,
 Et pensons à vous mettre en pleine liberté.

¹ Trotterel, Pierre, *La Vie et sainte Conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine écrite en Vers, et disposée en actes pour représenter sur le Theatre*, Rouen, David du Petit-Val, 1632.

² Idem, acte II, scène 4, p.36.

³ Ibidem.

DOROTÉE

Las ! vous êtes trompé, le méchant vous abuse,
[...]

*Néanmoins s'il vous plaît cinq ou six jours attendre,
Il fera son effort pour en vos mains me rendre.*

[...]

*Cependant mon cher cœur, retirez-vous en paix,
De peur d'être aperçu de quelqu'un du Palais : [...]*

Adieu, retirez-vous, soyez toujours content.

[...]

Mais quand bien vous auriez qu'une fois plus d'escorte,
Vous ne feriez battant d'approcher de la porte :
Par quoi retirez-vous sans faire l'obstiné.

[...]

ARISTARCHE

[...]

*C'en est trop discouru, le sort en est jeté,
Venons-en aux effets.*

DOROTÉE

Quelle témérité !

ARISTARCHE

Voici venir mes gens, qui vaillants et fidèles
Vont renverser en bas Gardes et Sentinelles¹.

Malgré ces sages conseils, Aristarche mené par l'honneur et l'amour conjugal, décide d'entrer dans la forteresse. Son entreprise est découverte très rapidement et le combat s'engage, pendant lequel il est blessé :

DOROTÉE

Vous êtes découverts, pour Dieu, retirez-vous !

L'UN DES GARDES crie

Aux armes compagnons

ARISTARCHE

Enfonçons à grands coups

De bélier cette porte, or la voilà par terre.

L'UN DES GARDES

Aux armes compagnons, on nous livre la guerre.

ARISTARCHE

Donnons, donnons dedans.

LES GARDES

Non demeurez dehors,

Sinon vous sentirez nos généreux efforts.

ARISTARCHE

Courage compagnons, forçons leur résistance,

Et que chacun contre eux, comme un foudre s'élançe.

COMBAT

ARISTARCHE

Hà Dieu je suis blessé ! le courage me faut,
Ne laissez néanmoins de poursuivre l'assaut.

UN SOLDAT D'ARISTARCHE après avoir encore rendu du combat dit

C'en est fait, Monseigneur, la porte est refermée,

Et pour la renfoncer, il faudrait une armée :

Le plus expédient c'est de nous retirer,

Pour esquiver aux traits qu'ils font sur nous tirer.

ARISTARCHE

¹ Ibid., p.38.

Je suis de cet avis¹ [...]

Parce qu'on est dans une tragédie, l'entreprise ne peut être que périlleuse et elle est la raison d'un combat, performé sur scène, et qu'une didascalie inscrite en lettres capitales confirme, où les troupes du château et celles du dehors se heurtent pour le rétablissement d'un honneur et d'une action privée : la reconquête de l'épouse enfermée dans le palais. L'intrigue privée, résultat de la concupiscence de Guillaume, a des conséquences désastreuses pour les hommes du dehors. Aristarche échoue parce que la citadelle de Guillaume est un lieu de perte, que la vertu ne peut encore atteindre. Après avoir dénigré l'avis de son épouse, femme, donc inapte à connaître une entreprise martiale ou diplomatique, bafouée, car violée pendant des semaines par son beau-frère, mais malgré tout vertueuse, ce qui résout tout, Aristarche se range à l'avis du soldat, parce qu'il est lui-même blessé. L'action scénique se termine ainsi, alors qu'elle aurait pu être évidemment évitée, ainsi que les pertes qu'elle engendre dans le camp du frère abusé. Dorotée a prévenu le risque et la probable rapide résolution par la parole qu'elle attend dans les jours prochains mais elle est ignorée.

Outre la mise en évidence de l'importance symbolique de cette scène qui montre l'incapacité de l'amoureux de tragédie, fût-il légitime, à obtenir comme juste rétribution de sa peine le retour de l'être aimé, la scène écrite par Troterel joue sur un ingrédient que nous avons, sans doute, jusque là négligé : la scène d'assaut est une scène dynamique, violente, nécessitant la participation de comédiens et de figurants, lui permettant de se réaliser dans une scénographie et de mettre en évidence le talent d'organisateur de celui qui dirige la troupe. En outre, elle montre la connaissance des possibilités scéniques dont disposent les théâtres de la part des auteurs, ou la confiance qu'ils mettent dans la virtuosité des troupes à les orchestrer.

La question de génétique théâtrale trouve la justification de son interrogation dans la seule dramaturgie de l'assaut. Si on réalise cet effet sur scène, c'est que le nombre de comédiens est suffisant pour le performer, que les troupes savent les diriger, que les auteurs en ont connaissance et aussi que les théâtres disposent du matériel scénographique et des accessoires nécessaires à cet accomplissement. Si ces points étaient sans doute évidents pour les œuvres précédentes, la débauche de scénographies et d'actions de *Guillaume d'Aquitaine*, et le décalage temporel par rapport aux autres œuvres du corpus permet d'affirmer que, malgré l'effacement progressif du genre tragique à Rouen à partir des années 1620, ces pratiques dramaturgiques et scénographiques perdurent lorsque David du Petit-Val publie la dernière pièce de Troterel.

La deuxième scène d'assaut de la pièce n'est en fait pas réalisée. On en voit les prémices, au cours desquels Guillaume s'apprête à combattre. Mais à aucun moment dans l'attaque de l'armée lucquoise on ne cite ni n'observe l'intérieur de la cité à conquérir. Les raisons de cette

¹ Ibid., p.40.

conquête sont d'ailleurs bien obscures : on ne sait qui a tort ou raison, si l'assaut est légitime et pour qui, et c'est sans doute pour cette raison que la tentative de Guillaume se solde par un échec. Prêt à en découdre, il ne cherche pas à découvrir qui est fautif et si la bataille est justifiée. Sa seule satisfaction martiale est alors en jeu. Parce qu'il brise le serment qui l'oblige à porter à même sa peau nue sa lourde armure, et qu'il commence à se dévêtir, il est brusquement châtié :

LE DUC G.

Je suis tout réjoui regardant cette armée,
Et mon âme s'émeut ardemment allumée
De ce feu martial, qui la brûla jadis
Quand je donnais la peur aux hommes plus hardis [...]

COLONEL

Or sans nous amuser à de plus longs devis,
Touchant ce siège-ci dites-moi votre avis.

CAPITAINES

Magnanime Héros, l'on ne peut qu'ajouter
À votre sage avis que de l'exécuter

[...]

LE DUC GUILLAUME

L'aspect de ces soldats et le son des tambours
Me vont sollicitant de rompre ici le cours
De mes austérités : sus dépouillons ces armes,
C'est assez exhalé de soupirs et de larmes ;
Le Monarque du Ciel doit être contenté
De ce que par neuf ans j'ai mon corps tourmenté
Par jeûnes et travaux, n'ayant d'autre exercicen
Et portant sur ma chair cet importun silice
Que je vais dépouiller. Que je suis soulagé,
Maintenant j'ai regret d'avoir tant affligé
Ce mien corps [...]

Or sus, remettons-nous le harnais sur le dos,
Et marchons vers le chef allègrement dispos.

[...]

Ne craignez, Cavaliers, et ne vous colérez :

Je viens pour vous aider, et non pas pour vous nuire,
Monseigneur s'il vous plaît me donner à conduire
Deux de vos régiments propres aux coups de main,
Je vous rends cette place au plus tard dans demain.

[...]

COLONEL

Je le veux.

LE DUC

Commandez qu'on m'apporte une pique,
Arme de qui je sais dessus tout la pratique.

Colonel

Compagnons, de ce pas allez à l'Arsenal
Quérir un bon harnais pour ce grand Coronal.

[...] Voilà des armes.

LE D.

Ça : compagnons aidez-moi.

Qu'est ceci mes amis ! Hélas plus je ne vois !
Mes yeux se vont couvrant d'une nuée obscure.

COLONEL

Ô cas prodigieux !

CAPIT.

Effroyable aventure.

LE DUC

Mes amis, aidez-moi, je vous prie, à marcher :

Que pour avoir failli las qu'il me coûte cher¹.

Parce qu'il ne s'agit plus d'une conquête amoureuse, l'assaut ne peut être performé. Il ne s'agit ici que d'une scène de guerre, qui n'impose aucune symbolique si ce n'est celle des destructions qu'elle va engendrer. Guillaume, prêt à en découdre et à remettre en question ses neuf années d'errance et de privation, n'a pas l'opportunité de réaliser cette action, qui ne sera d'ailleurs pas performée sur scène, puisque le duc poursuivra sa route, parce que l'importance de la scène ne réside pas dans sa symbolique mais au contraire dans sa lisibilité directe. Prendre d'assaut, c'est faire œuvre de violence, et c'est rappeler aux spectateurs les sièges et les privations subies lors des décennies précédentes. Or, puisque les places fortes tombent partout en France après la paix d'Alès, le siège ou du moins sa représentation sont désormais inutiles, et la subite cécité de Guillaume marque cette incongruité de la proposition scénographique et dramaturgique de Troterel. Parce que Guillaume est sur la voie de la rédemption, mais qu'il rechute, le siège n'a pas lieu sur scène. Le questionnement politique n'est plus l'objet d'une tragédie désormais sur la voie de l'unification normative. Le regard de Guillaume, qui ne peut se porter sur les remparts assiégés, est celui d'un spectateur devant cette scène de surplomb — où toutefois, rien n'indique que des acteurs soient postés. Le siège met en abyme la position du spectateur dans la salle : si l'assaut s'est déchargé de sens dans le siècle, il n'a plus de raison d'être sur la scène. Troterel avorte l'action de son personnage, parce que cette remise en question entérine un fait politique : on n'assiège plus en France, l'assaut amoureux a déjà eu lieu. La tragédie de Troterel se compose comme un catalogue des scénographies possibles et des actions réalisables sur scène. Mais alors que la politique change et que la dramaturgie est en voie de polissage, le double assaut n'est pas nécessaire et est même superflu. Par cette action tuée dans l'œuf, Troterel indique que les temps politiques et dramaturgiques sont en train de changer.

¹ Ibid., acte V, scène 2, p.60-63.

CONCLUSION DU CHAPITRE 2

La confrontation de la dramaturgie rouennaise et de sa scénographie indiquent que le théâtre qui s'écrit, se joue et se publie dans la capitale normande pendant notre période d'étude ne semble pas s'astreindre à des règles de composition héritées des relectures d'Horace et d'Aristote et des écrits érudits du milieu du XVI^e siècle. Elles jouent plus certainement sur un répertoire de symboles à la disposition des auteurs, des acteurs et des spectateurs, puis des imprimeurs et des lecteurs, pour créer une connivence entre ces différentes entités et faire sens. Loin de démontrer une particularité normande, l'étude des textes et de la scénographie induite dans les didascalies internes ou externes indique plus clairement une pratique du spectacle héritée d'anciennes traditions performées dans la province.

La scénographie et la dramaturgie rouennaise célèbrent par l'utilisation de lieux hautement signifiants que sont le tabernacle, la tente, la forteresse, le palais, un mode de représentation par la juxtaposition, hérité des premières manifestations dramatiques dans la province, et qui joue sur un système référentiel accessible aux spectateurs, parce qu'ils évoquent un système de pensée et de mémoire commun qui souligne non seulement une unité sociologique des publics, mais une pratique avérée du théâtre, de sa performance et de sa représentation.

Ces éléments permettent de mettre en évidence la nécessité de représenter, et de le faire de manière sanglante, mais sans observer de règle sinon celle de l'applicabilité des textes dans et sur les échafauds, des actions édifiantes, qui mènent à la réflexion politique, juridique, religieuse. Ils offrent aussi au spectateur une possibilité d'édification par la monstration d'individus cruels mais surtout de leurs victimes. Le sacrifice des personnages dans les lieux référentiels intime à la réflexion. Les personnages torturés physiquement ou psychologiquement mettent en exergue la cruauté de temps à peine révolus où la France a subi de profondes modifications dans les fondements mêmes de sa société, le passage d'un âge d'or orchestré par la vierge Astrée à un âge de bronze saturnien et martial.

S'il ne paraît original ni dans ses propos ni dans sa scénographie, au regard des productions nationales de l'époque et notamment du répertoire parisien dominé par les œuvres d'Alexandre Hardy, le théâtre normand évoque un lien communautaire au spirituel et au temporel, qui correspond, sans doute, malgré tout, à celui d'une province donnée dans une période troublée. Il marque la conclusion d'un moment historique de ce pays qui fut duché et royaume avant de n'être plus que province et grenier de la France. Progressivement en effet, la dramaturgie rouennaise et sa scénographie disparaîtront, suivant la mode parisienne, évincées par l'uniformisation nationale du drame et de la langue.

Mais ce théâtre des règnes d'Henri IV et de Louis XIII affirme aussi, par son détachement des règles, une utilisation du détour et du contournement des éléments à sa disposition pour proposer l'interrogation des spectateurs. L'inscription d'actions *a priori* comiques dans des scénographies dénotant elles-mêmes d'un caractère emblématique léger — la séduction, l'amour contrarié par les pouvoirs des pères, les amantes poursuivies par plusieurs prétendants — repose sur un mélange des registres qui indique que la composition n'est pas encore, s'il était besoin de le rappeler, normée. Si la seule règle que semblent s'imposer synchroniquement les auteurs est celle d'« ensanglanter les théâtres », les modalités d'exécution scénographiques de cette pratique sont nombreuses, et les lieux dans lesquels elle s'opère font sens. On ne tue pas de la même manière dans la chambre, sous la tente, et sur l'échafaud de surplomb. Parce que le premier édifice est celui des intrigues et du désordre privés, il faut qu'un premier acte criminel s'y opère pour qu'il soit ouvert, publié, livré à la vue du public qui, en position de témoin, atteste désormais de la vérité du fait précédemment décrit et de ses conséquences. Parce que le second est une réutilisation de l'échafaud sanglant des exécutions capitales, c'est le crime qui conduit les personnages sur ce lieu qui est longuement décrit, plutôt que performé, pour sanctifier par la réalisation sanglante mais rapide et expéditive, de la punition finale de l'infracteur, dans une résolution banale, voire commune, par la mort de l'objet par lequel on a péché. Cette punition psychologique est d'autant plus marquante qu'elle rappelle aux spectateurs, par assimilation à leur propre histoire, leur propre qualité d'humains et de sujets, donc éminemment victimes des débordements des grands qu'on ne peut plus venger, témoins aveuglés des heurts passés qui ne peuvent rien évoquer, bourreaux potentiels qu'on ne peut plus punir, désormais.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

L'étude du théâtre normand et de la tragédie rouennaise du premier XVII^e siècle est d'abord une étude historiographique de ses modalités d'édition. Si l'on imprime du théâtre, c'est que le genre plaît et qu'il trouve des lecteurs. Plus encore, si l'on imprime, c'est sans doute que les pièces ont été jouées et ont connu un relatif succès. Mais si les œuvres demeurent discrètes, si peu d'entre elles ont été jouées à Paris ou par des troupes parisiennes, ou même à l'extérieur de la Normandie, tout du moins, c'est que ces ouvrages correspondent sans doute plus à un goût normand qu'à une économie de la représentation nationale de l'époque. Si *Sainte Agnès* et *Pyrrhe* ont été jouées en 1607 à Bourges par la troupe de Valleran le Conte, on ne peut affirmer que d'autres œuvres publiées en princeps en Normandie connurent les honneurs d'une représentation horsaine.

Nous avons, par le biais d'une étude de l'imprimerie normande de l'époque, montré que l'entreprise éditoriale théâtrale de grande envergure, initiée par Raphaël du Petit-Val, est sans doute le témoignage des goûts des temps et du public normand pour les divertissements proposés par l'art dramatique. Nous avons aussi établi que les auteurs gravitent dans des cercles de sociabilité où leur talent est reconnu, même s'il faut parfois envisager ce talent avec circonspection et si les pièces liminaires qui accèdent à cette reconnaissance sont des œuvres célébrant des amitiés et forcément laudatives. Nous avons montré que certains auteurs ont des accointances dans la société civile et urbaine normande et se réclament de protecteurs illustres. Le théâtre en Normandie, sa composition, sa représentation, son édition s'inscrivent dans une politique de reconnaissance des auteurs et du but qu'ils s'arrogent presque unanimement : celui d'édifier par la représentation sanglante les spectateurs et, par le biais de l'imprimerie, les lecteurs.

Car, nous l'avons vu, peu d'auteurs reconnaissent l'importance de règles de composition à uniformément suivre pour écrire des tragédies. Leur poétique consiste plus en la nécessité de re-sanglanter les théâtres. Or dans l'immédiat après Guerres de religion, re-sanglanter les théâtres équivaut à rappeler le sang versé à l'extérieur des jeux de paume. La multitude de sujets et des inspirations des auteurs permet l'élaboration de cette esthétique de la souffrance : en utilisant les sources communément admises par les humanistes, c'est-à-dire les sources antiques et bibliques, les auteurs s'inscrivent dans une tradition de la composition pour mieux la détourner. Si l'édification et la réflexion passent par le théâtre, elles doivent aussi être le vecteur d'une forme de divertissement qui passe par la représentation d'un spectacle si ce n'est innovant, du moins référencé et symbolique, qui rappelle le spectacle de communion de la cité qu'est l'exécution capitale judiciaire. On ensanglante le théâtre parce que répandre du sang, ouvrir les veines, torturer les corps correspond à une habitude des publics. Mais cela permet aussi la réflexion sur le sang versé ailleurs, celui des champs de bataille et celui de l'échafaud sanglant.

Parce que l'exécution capitale est une sanction juridique, judiciaire et politique de la loi criminelle, uniformisée sur le territoire par le pouvoir central, sa commémoration sur scène entraîne une réflexion sur ses modalités et sur son but : le condamné bouc émissaire reçoit la mission, par sa contrition et par sa mise à mort, d'opérer seul, aidé de directeur(s) de conscience et de docteurs en droit canon, la rédemption de la cité entière et du royaume qu'il a pollués par son crime. Publier le crime, en rappeler les conséquences, c'est tenter de ramener sur la scène politique un ordre. La tragédie, par l'utilisation du sang, opère la même purification. Mais cette purification passe par la réflexion de tous.

Les sujets modernes offrent plus de liberté et soulignent les goûts nouveaux des publics de lecteurs : les auteurs qui choisissent d'adapter sur la scène un épisode historique récent ou une œuvre romanesque ont sans doute un autre but que le seul souci d'édifier et de faire réfléchir. En proposant ces divertissements « pâture des enfants et des faibles d'esprits¹ », les auteurs visent la satisfaction de ces goûts des publics. Et c'est un point absolument capital de la dramaturgie normande : elle n'est pas que réflexion politique et traduction des interrogations socio-culturelles de son époque. Elle se revendique divertissement. Ce qui ne l'empêche pas, bien heureusement, d'être un divertissement intelligent qui, malgré tout, interroge et commémore.

Or cette commémoration passe par le verbe, dit ou lu, mais aussi par le spectacle, qui se doit d'être divertissant, en proposant ces caractères de monstres barbares et les actions sanglantes qu'ils accomplissent sur scène, par l'action, violente, vive, rapide, juxtaposée, qui attire le regard d'un bord à l'autre du plateau, et du bas en haut du petit théâtre supérieur. En utilisant des ornements connus des publics rouennais pour illustrer leurs tragédies et broder autour de ces édifices les intrigues des textes, la dramaturgie rouennaise se développe à la toute fin d'une période qui a exprimé dans la violence, après les Guerres de religion et l'édit de Nantes, les rancœurs passées.

Ce qui transparaît enfin dans ces pièces, outre la cruauté individuelle, montrée, c'est la cruauté contre les collectivités, cachée derrière les remparts, et en conséquence, d'autant plus présente aux Rouennais. C'est aussi la soumission, voire l'effroi, face à des formes de tyrannie, qui succèdent à d'autres. En utilisant la scénographie du rempart, les auteurs interrogent sur les sièges subis, sur la résolution politique proposée à ces écarts guerriers. À Rouen, à Caen, dans toutes les villes importantes du royaume, des places fortes, châteaux, donjons, forteresses, trônent à l'intérieur des villes. Des murs à l'intérieur des murs, résidence des rois et de leurs gouverneurs, illustrent la puissance écrasante d'un pouvoir central, extérieur et éloigné. Si les places fortes sont situées dans les villes, et ne les protègent pas comme remparts contre l'envahisseur, elles sont bien là pour surveiller, et rappeler une forme de puissance — d'abord féodale, puis gouvernementale — face à laquelle le bourgeois n'est rien. Et c'est peut-être ici que réside le caractère le plus surprenant voire paradoxal de notre scénographie rouennaise : système référentiel, elle rappelle sans

¹ Hays, Jean, « Au Lecteur », in *Camma*, op.cit., p.57.

cesse par sa disposition de forteresse veillant sur le peuple, à l'intérieur même de la salle de spectacle — et de divertissement — la puissance permanente et continuelle d'une domination, physique comme politique à mesure que le siècle avance.

Tandis que les actions conjointes du roi de France et du cardinal de Richelieu mènent les instances locales à une perte progressive mais certaine de leurs pouvoirs et attributions, tant judiciaires que juridiques et législatives, tandis que le pouvoir central impose l'ascension de séides parisiens zélés aux postes les plus hauts de la province¹, cette dramaturgie, si ce n'est sa scénographie — les travaux récents de Pierre Pasquier, Anne Surgers et Fabien Cavaillé nous rappellent la similitude des procédés scéniques des théâtres parisiens et des indices textuels et picturaux contenus dans les gravures de certains textes normands — s'escamote brusquement au milieu des années 1620, et est brièvement rappelée par la suite, chez Troterel en 1632, pour montrer enfin sa définitive inocuité.

¹ La seule famille de Longueville conservera jusqu'à la Fronde, avec les *succès* que l'on connaît, son gouvernement de Normandie tandis que des horsains continueront à s'imposer par le biais des charges vénales dans toute l'administration normande.

DEUXIÈME PARTIE : LE THÉÂTRE EN NORMANDIE EN TEMPS DE CRISE MORALE ET POLITIQUE (1566 – 1582)

*Mais les Provinces sont en France si troublées,
Que pour Mars seulement se font les assemblées¹*

*Tous ceux qui les ont vu faire comme moi me seront té-
moins de vérité².*

*Or sus, examinons de point en point la chose.
Lequel ce meurtre vu précisément dépose ?
Lequel fut spectateur et ne l'empêcha pas,
De celles qu'engloutit un violent trépas ?
Parlez, mais à tel si, que la moindre imposture
Promet à son auteur une horrible torture.
Le mensonge chez nous importe capital ;
À qui l'a proféré, le supplice fatal³.*

Sans les troubles des Guerres de religion puis la révolte des Nu-pieds de 1639, la Normandie du XVI^e siècle et du XVII^e siècle n'aurait que fort peu fait parler d'elle. D'ailleurs son histoire pendant les troubles religieux puis les révoltes fiscales, n'a pas été explorée ou exploitée de manière monographique. On trouve ainsi soit des ouvrages sur l'histoire de la Normandie à travers les âges⁴, qui consacrent un à quatre chapitres aux Guerres de religion et un autre au XVII^e siècle, soit d'autres sommes plus précises qui traitent du développement d'une ville — Dieppe, Caen ou Rouen par exemple — pendant cette période, tandis que quelques paragraphes traitent du soulèvement des paysans et ouvriers normands contre les pressions fiscales de la fin des années 1630. D'autres compilations proposent l'histoire d'une institution normande à travers les siècles : c'est le cas de *l'Histoire du Parlement de Normandie*, par Amable Floquet⁵, ouvrage de référence qui souffre comme nombre d'études conduites par des érudits de province du XIX^e siècle, d'interpréter

¹ Vauquelin de la Fresnaye, Jean, *Art poétique*, chapitre III, v.55-56.

² « Relation de ce qui s'est passé à Rouen, pendant les troubles arrivés l'an 1562, au sujet des Calvinistes », in *Relation des troubles excités par les calvinistes, dans la ville de Rouen, depuis l'an 1537 jusqu'en l'an 1582 ; écrite par un témoin oculaire, et anciennement conservée dans les Archives de la Cathédrale*, publié par André Pottier, Publication de la revue de Rouen et de la Normandie, Rouen, E. Le Grand, 1837, p.5.

³ Alexandre HARDY, *Scédase ou l'Hospitalité violée* (1624), acte V, v.1165-1172, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e début XVII^e siècle)*, texte établi par Fabien Cavaillé, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p.384.

⁴ BOUARD, Michel de dir., *Histoire de la Normandie*, Toulouse, Privat, Histoire des provinces, [1972] 2001.

⁵ FLOQUET, Amable, *Histoire du Parlement de Normandie*, Rouen, Édouard Frère, 7 vol., 1840-1842. Nous citerons notamment pour notre étude les volumes II [1840], III et IV [1841].

à outrance des faits et des déclarations en fonction des accointances et sensibilités de son auteur. Le positivisme historique que traduit cependant le plus souvent ce type de somme, si l'on doit lui reconnaître l'exactitude des faits, pose deux problèmes de taille : tout d'abord, de nombreuses archives ont disparu et notre historiographie demeure fortement lacunaire à ce jour ; ensuite, et peut-être en conséquence de notre première affirmation, l'Histoire qui nous parvient est souvent celle qui nous est racontée par ses vainqueurs. Or, notre recherche ne se fonde pas sur l'histoire des vainqueurs mais sur celle des survivants.

C'est de cette histoire positiviste qu'il a fallu partir pour commenter les avis personnels des témoins de l'époque étudiée, et, partant, comprendre les acteurs et les drames, au sens aristotélicien du terme, qui se nouent dans la province pendant les troubles de religion de la fin du XVI^e siècle d'abord, puis dans sa lutte perdue d'avance contre la politique centralisatrice et absolutiste de la monarchie bourbonnienne des quarante premières années du XVII^e siècle, qui parfait une démarche entamée plus d'un siècle plus tôt, d'autre part. Cette histoire qui a voulu établir des faits a le mérite, d'avoir compilé quelques témoignages d'époque dont les commentaires permettent de dessiner plus clairement la Normandie telles que la conçoivent les hommes de la période étudiée. Les témoins directs nous livrent leurs sentiments sur une province chahutée et sur ses habitants, réputés impétueux, mais aussi leur vécu de témoins, de survivants et, plus rarement, et parce qu'ils n'osent plus l'affirmer, de bourreaux. Parce que l'histoire d'un pays s'établit par celle de ses guerres, nous nous sommes penchée sur les mémoires d'hommes célèbres, maréchaux, généraux, bien souvent étrangers à la province mais qui y ont combattu.

Il n'y a pas de théâtre écrit en Normandie pendant les passes armées des Guerres de religion. Les rares premières éditions originales de textes théâtraux normands ont lieu pendant des périodes d'accalmie ou d'espérance de concorde. Ainsi, l'on peut noter que les *Théâtres de Gaillon à la Reine* de Nicolas Filleul sont joués à Gaillon et publiés à Rouen à la fin de l'année 1566¹, c'est-à-dire entre la première (1562-1563) et la seconde (1567-1568) de ces guerres. Lorsque Pierre de Bousy fait paraître à Caen en 1582 chez Pierre Le Chandelier son unique tragédie de *Méléagre*², la paix des Amoureux³ qui conclut la septième Guerre de religion, est signée depuis au moins deux ans. Ce n'est manifestement qu'après la reconquête de la ville par le nouveau roi Henri IV en 1594, cinq ans après son accession au trône, qu'une édition théâtrale riche prend place dans la capitale haut-normande, tandis que Caen reste en retrait avec les seules éditions des premières œuvres de Montchrestien, notamment la première version de la *Sophonisbe*, parue seulement en 1596. Le règne du premier roi Bourbon s'accompagnera en Normandie d'une illusion de concorde, que viendront confirmer les nombreux textes théâtraux qui jalonneront la première décennie du

¹ FILLEUL, Nicolas, *Les Theatres de Gaillon. A la Royne. Par Nicolas Filleul de Rouen*, À Rouen, Chez Georges Loyselet, Avec privilège du Roy, 1566.

² BOUSY, Pierre de, *Méléagre. Tragédie françoise de Pierre de Bousy, Tournysien. À Monseigneur d'Ysancourt & du Becquerel, Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, Capitaine d'une vieille compagnie Françoise, & Lieutenant pour monseigneur Do ès ville & chasteau de Caen*, À Caen, chez Pierre Le Chandelier, 1582.

³ La paix de Fleix ou paix des Amoureux est signée le 26 novembre 1580.

XVII^e siècle. La régence verra un certain recul des œuvres imprimées pendant les premières années du règne de Louis XIII, tandis que la prise de pouvoir personnelle de ce dernier et la mort des Concini seront validées à Rouen par la parution de deux tragédies d'actualité⁷ anonymes, dès les mois qui suivent l'exécution des Italiens. C'est au détour des périodes historiques qu'elles commentent et accompagnent que nous avons choisi d'analyser les nombreuses tragédies qui ponctuent l'histoire de la Normandie à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Ce détour, pour maladroit qu'il paraisse, a l'avantage d'offrir une vision d'ensemble et, nous le souhaitons, exhaustive, de la composition tragique et dramatique normande ou parue en Normandie pendant ces temps troublés.

C'est par le biais de l'étude du discours qu'il convient d'envisager les événements dans l'ancien duché. Discours contenus aux mémoires d'hommes illustres sur la Normandie et les Normands, témoignages et récits d'épisodes sanglants vécus de l'intérieur, décisions de justice, avis de Normands ou de horsains¹, mais aussi discours théâtral et pièces liminaires de nos œuvres sont la base de notre histoire de la Normandie. C'est à travers les expériences, objectives ou non — ce qui est d'autant plus intéressant —, rapportées à ce que nous connaissons par le biais de l'histoire positiviste, qu'il convient d'envisager les événements de l'époque dans cette région donnée. Ce n'est donc pas tant l'Histoire qui doit être regardée, que l'idée, basée sur des faits ou des sentiments — c'est-à-dire la conception que se font les témoins de ou dans la région, de la Normandie et des événements qui s'y déroulent, des heurts religieux ou politiques ainsi que ses rapports avec la monarchie —, qui doit être étudiée. Or l'on constate que lorsque dans la réalité le silence se fait, que la guerre s'éloigne ou que le calme semble revenir, la parole renaît au théâtre et parfois y foisonne et, sans considérer pour autant les œuvres dramatiques normandes comme d'exclusifs commentaires des faits historiques, on constate que le drame normand vient ponctuer l'histoire. Par ses exclamations, ses lamentations et ses interrogations, le théâtre en Normandie illustre l'étude historique de la région, en restant cependant un théâtre de l'après, de la suspension et de la post-catastrophe. C'est pourquoi il nous a ici semblé nécessaire de revenir aux textes pour corrélérer les faits historiques rapportés et les souligner.

¹ Pour rappel, le terme « horsain » désigne, en Normandie, toute personne étrangère au pays.

CHAPITRE 3.

LE THÉÂTRE EN NORMANDIE AU TEMPS DES PREMIÈRES GUERRES DE RELIGION

Après une naissance précoce et un accroissement rapide dans un calme relatif, le protestantisme en Normandie connaît une fulgurante montée en puissance lors de l'année 1557. Les troubles entre les confessions catholique et réformée dans la province entière lors des années suivantes sont les conséquences de cette surprenante évolution. L'année 1562, avec le massacre de Vassy, suivi en Normandie du long siège par les armées royales de la ville de Rouen tenue par les protestants, marque une charnière. Après cette date, les catholiques ayant repris le contrôle de la ville et de la majorité de la province, un calme relatif semble régner sur celles-ci, témoignant un vif recul dans les rangs réformés. Cependant, comme le remarquait en 1837 André Pottier, compilateur d'un ouvrage contenant deux *Relations de ce qui est advenu à Rouen* pendant les Guerres de religion,

les historiens de Rouen [et de la Normandie] ne nous ont laissé que des renseignements assez vagues et assez peu détaillés sur l'époque si dramatique des troubles du calvinisme à Rouen¹.

C'est donc des rares déclarations que nous devons partir. L'on peut déjà noter que les témoignages directs de cette première période sont catholiques. Chroniques ou relations manuscrites, ils ont été conservés, parfois publiés en leur temps, puis exhumés au XIX^e siècle par des érudits provinciaux qui ont su y déceler l'intérêt anecdotique et historique. Si ces témoignages catholiques sont souvent passionnés, les récits protestants dont on dispose sont au contraire distanciés. En effet, nos sources protestantes sont principalement les relations, souvent rédigées au loin, des faits rapportés par la correspondance d'émissaires ou d'anciens du culte réformé. Jean Crespin, Théodore de Bèze, le prince de Condé, sont autant d'historiographes qui ne sont pas dans la province pendant la majeure partie des événements marquants des troubles religieux normands. Aussi, c'est avec toute la précaution qui s'impose que ces différents témoignages doivent être manipulés.

¹ *Relations des troubles, op.cit., p.55.*

I. DE LA NAISSANCE DE LA RÉFORME À 1562 :

CRISE POLITIQUE ET CRISE MORALE.

Ouverte sur l'Atlantique et la Manche, la position géographique normande permet des échanges commerciaux et culturels dont la province saura profiter : l'apport de nouveaux biens de consommation et le commerce avec la Ligue hanséatique, majoritairement protestante, favorisent la diffusion du livre en Normandie, puis sa fabrication et par le même biais la propagation de nouvelles idées. Dès 1511, on y relève des actions séditeuses qui décèlent l'émergence d'une nouvelle pensée¹. En 1524, un chanoine de la cathédrale de Rouen qui venait de mourir avait demandé à être enterré sobrement avec son exemplaire de la bible de Luther. En 1528, Pierre Bar, un *hérétique*, est jugé pour blasphème et condamné « Pour avoir dit des injures de la vierge Marie », que Jésus n'était point fils de Dieu, ni la Vierge Marie mère de Dieu, et est jeté dans un benneau à immondices, mené à la Croix-de-Pierre, où il a la langue percée, puis, conduit au parvis de Notre-Dame il a la langue coupée et brûlée devant lui².

Face à la multiplication de ces incidents dès le commencement du XVI^e siècle, François I^{er} exhorte les juges à *procéder* et « faire et parfaire eux-mêmes les procès aux blasphémateurs contre les sacrements de la foi³ », puis il s'adresse en ces termes au parlement de Normandie du 22 avril 1545 :

Par les démonstrations qu'en avons faites, ci-devant, vous pouvez juger combien nous avons labouré à extirper cette malheureuse et pernicieuse peste hérétique. Toutefois, elle pullule encore en divers endroits de notre royaume ; ce qui nous donne grande suspicion que ceux qui sont préposés à l'administration de la justice n'y font leur devoir si diligemment comme l'affaire le requiert. Entendez donc, en si grande diligence et sollicitude, à faire punition de ceux que vous trouverez entachés de cette secte, que nous connaissons par effet, que la racine en soit arrachée et mise hors de notre royaume très chrétien [...] ⁴

1. Les premiers temps des troubles

¹ En moins de quatre mois en effet, Neufchâtel-en-Bray puis Rouen, par deux fois, sont le théâtre d'actions contre le sacrement de l'Eucharistie. On peut d'ailleurs rappeler que Louis XII publie dès le 9 mars 1510 une ordonnance contre les blasphémateurs, qui sera répétée le 20 mars 1524 à l'intention des Luthériens. (DRION, Charles, *Histoire chronologique de l'église protestante de France jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes*, Paris-Strasbourg, Vve Berger-Levrault et fils, 1855, vol.1, p.12).

² Conduit ensuite sur la place du Vieux-Marché, il est attaché à un poteau puis son corps brûlé et ses cendres jetées au vent. (Registres du Parlement de Normandie, 20 juillet 1528, cité dans HÉRON, Alexandre, *Deux chroniques de Rouen : des origines à 1544. De 1559 à 1569*, Rouen, A.Lestringant, Société de l'histoire de Normandie, 1900, p.132 et FLOQUET, *Histoire du Parlement II*, *op.cit.*, p.223-224).

³ Registres secrets des Grands Jours, tenus le 3 décembre 1540 (Floquet, *Histoire du Parlement II*, *op.cit.*, p.237-238).

⁴ *Idem*. Une chambre spéciale est alors composée de « dix ou douze des conseillers les plus savants et les plus zélés [...] pour connaître du fait d'hérésie, sans qu'elle pût vaquer à d'autres affaires » (*Ibid.*, p.245).

Ville, campagne, Haute et Basse-Normandie : toute la province est touchée par la nouvelle religion. La réforme haut-normande est une réforme de métiers. Ainsi le constate l'auteur du témoignage de la première *Relation des troubles* :

Et depuis ce temps, ces Calvinistes ont trouvé moyen de merveilleuse cautèle. Voici qu'ils ont fait : aux environs de Rouen les plus compagnables, ils se sont adressés comme bonnetiers, menuisiers, brodeurs, orfèvres, chapeliers et tondeurs de draps. Voilà les métiers dans la ville auxquels il y a le plus de compagnons. Aussi, à la vérité, lesdits métiers ne peuvent être faits sans grand nombre de gens, attendu que de toutes parts marchands viennent à Rouen, pour avoir lesdites sortes de marchandises. Or, par le menu, avec des libraires qu'ils avaient à leur poste, et par des gens desdits métiers, ils semaient des livres, de compagnon à compagnon [...] ¹

Celle de la Basse-Normandie touche en revanche en majorité les nobles et les notables. Le prélat italien Nicolo Tornabuoni, évêque et ambassadeur en France de Côme de Médicis, le rapporte à son maître dans une lettre écrite en 1561 :

Le petit peuple ne veut rien entendre au sujet de cette nouvelle religion ; et en Normandie ils se sont soulevés et ont pris les armes contre les nobles ².

Dès 1557, l'accroissement de la réforme s'accélère et s'explique par la pénétration par la Flandre et l'Angleterre, le rayonnement de l'université de Caen, les liens encore présents et forts de vassalité ou de clientèle, mais aussi et surtout, par le désintérêt souvent souligné de l'Église, les curés de campagne acculés par la pauvreté, fuyant bien souvent face à l'impôt. Les ouailles alors abandonnées cherchent un refuge dans la nouvelle religion :

Le commun peuple fut assez facilement séduit : joint que les impôts et subsides étaient si excessifs qu'en plusieurs villages l'on ne faisait plus aucune assiette des tailles ; même les décimes étaient si haut que les curés et vicaires se rendaient fugitifs, pour crainte d'être emprisonnés et ne se disait plus le service divin en grand nombre de paroisses prochaines de cette ville de Caen, comme aux villages de Plutetot, Périers, Sequeville, Puto, *item* Solliers et autres plusieurs. Quoi voyant, aucuns prédicants sortant de Genève se saisissaient des Temples et Églises. Et entre autres prédicants y prêchèrent un nommé La Barre, un autre nommé Cousin, flamand de nation, et, depuis, Maître Vincent Le Bas et un nommé Pierre Pinchon, deux des régents de cette ville ³.

Les Normands semblent accepter, sans forcément y adhérer, et malgré les réserves des commentateurs du temps, une réforme refuge qu'ils observent d'abord avec tolérance et qui s'installe progressivement sur le territoire de l'ancien duché. Après Alençon, qui subit très tôt l'influence de la dame du lieu, Marguerite de Navarre, dont la correspondance avec Briçonnet débute en 1521 ⁴, on

¹ *Relation des troubles excités, op.cit.*, p.5.

² « Il popolo minuto non vuole intender niente di questa nuova religione ; e nella Normandia, si sono levati ed hanno preso l'arme contra i nobili », Lettre du 20 septembre 1561, in *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, documents recueillis par Giuseppe Canestrini et publiés par Abel Desjardins, Paris, Imprimerie impériale, « Collection des documents inédits sur l'histoire de France publiés par les soins du ministre de l'instruction publique. Première série. Histoire politique », tome III, 1865, p.463. Nous traduisons.

³ BOURGUEVILLE, Charles de, sieur de Bras, *Les Recherches et antiquitez de la ville et Université de Caen et lieux circonvoisins des plus remarquables*, Caen, de l'imprimerie de Jean De Fevre, 1588, p.162.

⁴ Jérémie Foa a attiré notre attention sur l'article de Jean-Claude Blanchetière, « Les origines de la Réforme à Alençon », in *Bulletin de la Société Historique et archéologique de l'Orne*, t.CXXII, n°4, 2003, p.5-79, qui retrace la

distingue quatre zones de rayonnement des nouvelles idées. Les premières sont ses deux capitales, Rouen et Caen. Au sujet de Rouen, Théodore de Bèze y relève déjà en 1557 l'élévation de nouvelles congrégations :

En la même année 1557, plusieurs églises particulières, prenant exemple les unes sur les autres, au milieu des plus âpres persécutions furent dressées, comme entre autres celle de Rouen, seconde ville du royaume de France, par le ministère d'un nommé de la Jonchée, et puis ensuite par Jacques Trouillet, dit des Roches, le labeur desquels fut grandement béni en peu d'heures¹.

À propos de Caen, l'ambassadeur vénitien Marino Cavalli indique, dans une indignation toute catholique, le sort de villes où le nouveau culte est tacitement autorisé :

les Luthériens se sont tellement étendus partout qu'ils occupent des villes entières où le rite protestant n'est pas avoué publiquement, mais tacitement consenti. Cela se voit à Caen, à La Rochelle, à Poitiers et dans plusieurs villes de la Provence².

Pour ce qui concerne Saint-Lô, Jean Macar, alors à Paris, précise dans une lettre à Calvin qu'on y vit « à la mode de Genève³ ». Un arrêt du parlement de Normandie au sujet de la ville est rendu le 23 janvier 1559 et défend aux habitants « de faire aucun schisme, division, émotion ou assemblée illicite, sur peine de la hard⁴. » Par ailleurs, Théodore de Bèze prend note de l'étendue progressive des églises réformées de Normandie :

en Normandie, dès le temps du Roi Henri [II] et sous ce règne de François, il n'y avait quasi bonne ville ni bon bourg, où il n'y eût Église dressée à l'exemple de Rouen, comme entre autres lieux à Dieppe, où fut employé François de S. Paul, sauvé de Montélimar, en Dauphiné, Luneray, Caen, Vire, Saint-Lô, Évreux, où travaillait Loiseleur, retourné de Bretagne⁵.

L'affirmation de Théodore de Bèze est vraie, mais concerne majoritairement les urbains. En effet l'auteur parle des villes, et laisse le doute sur le sort des nouvelles idées parmi la population rurale.

naissance de la nouvelle pensée dans l'Alençonnais, sans toutefois en attribuer les fondements et la propagation à la seule influence de Marguerite de Navarre, même si sa protection des prédicateurs du cercle de Meaux a pu favoriser la diffusion des nouvelles idées. Blanchetière rappelle en effet que « si pendant un peu plus de dix ans [1521-1535], Alençon est le lieu d'une action forte et durable qui aura pour effet d'y diffuser les grands thèmes de la Réforme évangélique » (p.14), « la cité ducale n'est pas un foyer protestant dans les années 1530, mais le sera vers 1560 ; Argentan, qui n'est pas si loin, demeurera massivement catholique » (p.17).

¹ BÈZE, Théodore de, *Histoire ecclésiastique des Églises réformées au royaume de France*, édition nouvelle avec commentaire, notice bibliographique et table des faits et des noms propres, par feu G. Baum et pas Ed. Cunitz, tome premier, Paris, Librairie Fischbacher, « Les Classiques du protestantisme français, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles », 1883, p. 130, année 1557.

² « Relation de Marino Cavalli. 1546 », in *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVI^e siècle, recueillies et traduites par M. Niccolo Tommaseo*, Tome I, Paris, Imprimerie royale, 1838, p.249-363, p.263.

³ Jean Macar, Lettre à Calvin du 1^e mai 1558, citée dans ROMIER Lucien, « Les protestants français à la veille des guerres civiles », in *Revue historique fondée en 1876 par Gabriel Monod*, 42^e année, tome 124, Janvier-Avril 1917, Paris, Librairie Félix Alcan, 1917, p.6.

⁴ Registres du Parlement de Normandie, 23 janvier 1559, cités par FLOQUET, *Histoire du Parlement II*, op.cit., p.282-283.

⁵ BÈZE, Théodore de, *Histoire ecclésiastique des Églises réformées au royaume de France*, op.cit., p.251-252. On peut encore noter l'élévation de l'église de Valognes en 1559.

Les indications du sieur de Bourgueville¹ citées plus haut quant aux curés de villages nous confirment une forte pénétration du culte réformé du fait de l'absence de l'Église catholique auprès des ruraux. On peut en effet concevoir que les ministres protestants sont plus libres de prêcher dans les villages, hors du contrôle des polices urbaines.

Il est flagrant que les dignitaires religieux qui relèvent l'expansion des nouvelles idées, grâce à leur correspondance avec des pasteurs et des anciens du culte disséminés à travers la France ou par leur propre présence en région — Bèze est en Normandie au début des années 1560 où il accompagne Coligny² —, ne semblent pas s'en réjouir outre mesure. En effet, l'expansion du culte corréla la répression qui se fait prégnante et touche les fidèles.

En se faisant connaître dans le royaume très chrétien, les protestants normands, conscients des répressions qui ont déjà eu lieu en France³, tentent de se protéger de toute découverte trop brutale et de ses conséquences pour la congrégation. En effet, les arrêts du parlement de Rouen, tels qu'on en trouve les traces chez Bèze ou Crespin, même s'ils sont moins nombreux que dans les autres parlements, ont déjà puni les manifestations trop visibles de la nouvelle religion dans la ville. Ainsi, entre 1511 et 1562, Théodore de Bèze compte onze condamnations à mort pour hérésie à Rouen, quand à Paris 92 exécutions capitales sont parfaites, sur un total de 193 exécutions nominatives prononcées dans les cours de bailliages et parlements de France⁴. Nous y ajoutons le cas de Gillette d'Avènegourt en 1553, que Bèze ignore : mariée en Angleterre, elle vivait à la mode du pays. Revenue en Normandie après son veuvage, elle est poursuivie pour ne pas avoir fait ses Pâques et condamnée à être brûlée vive⁵.

¹ Charles de Bourgueville, 1504-1593, était un historien et écrivain normand, plusieurs fois couronné aux Palis. Lieutenant général de la vicomté de Caen (1533) puis lieutenant général du bailli de Caen en 1541, il refuse cette dernière charge pour la confier à son neveu, Jean Vauquelin de la Fresnaye.

² Du 2 au 15 février 1562 (ancienne datation, soit 1563). Bèze fait en effet référence au siège de Rouen par le duc d'Aumale au cours des mois qui précèdent l'événement) notamment, il accompagne l'amiral de Coligny qui attend à Saint-Sauveur de Dives (aujourd'hui Dives-sur-mer) des renforts anglais. Il rapporte à cette occasion le sac de la ville et un autodafé de la relique qui donne son nom à la petite ville portuaire, le Saint-Sauveur : « en ce lieu de Dives, il y avait un pèlerinage fort renommé [...] à un grand crucifix vermoulu [...] qui avait parlé quelquefois ; mais personne ne disait ce qu'il avait dit, et jeté au feu avec plusieurs autres images, se laissa brûler sans dire mot. », BÈZE, Théodore de, *Histoire ecclésiastique des Églises réformées au royaume de France*, édition nouvelle avec commentaire, notice bibliographique et table des faits et des noms propres, par feu G. Baum et pas Ed. Cunitz, tome deuxième, Paris, Librairie Fischbacher, « Les Classiques du protestantisme français, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles », 1884, p.334-335.

³ Registres du Parlement de Normandie, 12 octobre et 15 novembre 1553, cité par Amable Floquet, *Histoire du Parlement*, op.cit., tome 2, p.268-269.

⁴ Voir, pour un condensé : Charles Drion, *Histoire chronologique de l'Église protestante de France*, op.cit., et pour les détails : CRESPIN, Jean, *Le Livre des martyrs, qui est une recueil de plusieurs Martyrs qui ont enduré la mort pour le Nom de nostre Seigneur Iesus Christ, depuis Iean Hus jusques à ceste année presente M.D.LIII.*, sl.sn., 1554 et Théodore de Bèze, *Histoire ecclésiastique*, t.I, op.cit.

⁵ Le cas est intéressant, dans la mesure où les juges étaient partagés au sujet de cette femme : cinq juges sur onze en effet voulaient la condamner, mais la peine capitale l'emporte, ce qui n'aurait pas dû être le cas et ne fut pas par la suite, selon une décision du Parlement, contenue aux Registres secrets des 10 et 12 mars 1539 et 15 novembre 1553 : « En cas d'hérésie, dès maintenant et pour l'avenir, quand il adviendrait qu'en la première chambre les juges se trouveraient en pareil nombre de voix, le jugement toutefois ne serait tenu pour parti mais qu'on aurait recours aux enquêtes, à pareil nombre que la chambre première, et là serait le jugement traité, les chambres assemblées, pour faire arrêt, mais qu'alors, s'il advenait que les deux chambres étant ainsi assemblées, les juges retombassent en parité de voix, l'avis le plus doux prévaudrait suivant l'ordonnance » (*Histoire du Parlement II*, op.cit., p.248).

Le début des années 1560 marque une tension nouvelle entre les deux confessions, alors que le commencement de la réforme en Normandie avait été relativement débonnaire¹, mais les émotions des premiers temps ne semblent être qu'annonciatrices des conflits plus exaltés à venir dans les trois décennies suivantes.

L'instabilité du royaume trouve sa justification dans la minorité du roi :

L'an 1560, voyant que la bride était lâchée à toute leur liberté, et qu'il faisait bon pour eux, afin de jouer leur farce, à cause qu'alors le royaume était comme sans Roi, et à cause aussi qu'en deux années il trépassa deux Rois, l'un nommé Henri et son fils successeur François, tous deux hommes de bien dignes de grandes louange. Or, voici le commencement de ce règne abominable, car justice perdit toute force².

Les avis se rejoignent sur ce point, comme on le découvre dans la lettre du prélat italien Nicolò Tornabuoni à Côme de Médicis, du 20 septembre 1561 :

si le roi ne s'en aperçoit point [des troubles soulevés par tout le royaume contre la nouvelle religion] et ne déclare « je le veux ainsi », l'on ne pourra rien faire pour la question de la minorité, qui permettrait pourtant de remédier à beaucoup de choses³.

Après la conjuration d'Amboise, la discorde qui saisit le royaume se transpose d'abord en désunion puis en troubles consommés entre les deux camps⁴. En Normandie, l'ignorance relative du peuple des principes de la nouvelle religion et le caractère privé du culte réformé avaient servi pendant quelque temps de garde-fou. On assiste bientôt à la montée en puissance des rangs protestants et aux répressions — proportionnelles ou non — de la justice royale mais plus souvent des catholiques zélés qui constatent l'incapacité de la première à faire cesser les troubles. Le témoin catholique de la première *Relation* justifie la répression populaire des Rouennais par l'incapacité de la justice à punir efficacement les crimes d'hérésie :

Alors on vit être advenu ce que plusieurs bons prédicateurs avaient prédit en leurs chaires longtemps devant, c'était que si les ministres de la justice ne donnaient bon ordre à telles gens, qu'ils oseraient à la fin tirer par force ceux de leur secte, hors de la main et puissance royale. Et combien que lesdits prédicateurs, de tout leur pouvoir, admonestassent les choses futures, on ne tenait compte d'y donner bon ordre⁵.

¹ « In Rouen alone, there were at least nine incidents variously described in the documents as “tumults”, “riots”, and “seditions” in the years 1560 and 1561, all of them arising out of actions taken publicly about the triumph of their cause. In fact, it is fair to say that, as a result of these actions, the confessional struggle began in earnest for the people of Rouen in 1560, not with the formal advent of civil war of 1562 » (« Dans la seule ville de Rouen, on compte au moins neuf incidents décrits par les documents comme des « tumultes », « émeutes », ou « séditions » au cours des années 1560 et 1561, chacun d'eux survenant d'actions publiques visant au triomphe de leur cause. Dans les faits, il serait juste de dire que, à la suite de ces actions, les luttes confessionnelles commencèrent sérieusement pour les habitants de Rouen en 1560, et non avec l'avènement officiel de la guerre civile de 1562 » (Ph. Benedict, *Rouen during...*, *op.cit.*, p.58. Nous traduisons).

² *Idem*, p.12.

³ « Se il Re non si scuopre e dica, "lo voglio cosi", che non può farlo per la minore età, non si vede molto da rimediare », (*Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, *op.cit.*, p.463. Nous traduisons.)

⁴ « It is possible now to see the Wars of Religion not merely as the struggles for influence of rival clans of great noblemen, but a profound social and cultural crisis affecting the entire society. » (« L'on peut désormais voir les Guerres de religion non plus comme des luttes d'influence de clans rivaux de grands seigneurs, mais plutôt comme une profonde crise sociale et culturelle affectant toute la société. », Philip Benedict, *Rouen during the Wars of Religion*, *op.cit.*, p.XI).

⁵ *Relation*, *op.cit.*, p.8.

Comme dans tout le royaume, on observe en Normandie un renversement des pensées après le massacre de Vassy en 1562. C'est autour de ce premier axe qu'il faut envisager la réforme, ses révoltes et ses assujettissements. La plupart des églises protestantes qui s'élèvent au XVI^e siècle sont bâties avant l'année 1562. L'État des églises protestantes de France en 1562 donne pour la Normandie un catalogue assez précis des églises réformées et de leur année de fondation¹. Ce sont des communautés déjà établies avant le massacre de Vassy, événement que l'on doit considérer comme l'un des déclencheurs principaux de la première Guerre de religion, qui deviennent la cible des répressions et des attaques catholiques. Mais, de même, ce sont des membres installés de ces mêmes congrégations, et majoritairement des Normands en Normandie et plus des horsains venus évangéliser la province, qui mènent la révolte dans les cités et en ferment les portes au roi, privilégiant une utopique union avec l'Angleterre. En Normandie, l'impact des Guerres de religion et les divisions que le conflit produit ne marquent pas les habitants qui en ont témoigné par la cruauté des événements, mais bien plutôt par le fait que les batailles sont intestines. Ce ne sont plus des Normands et des horsains qui luttent les uns contre les autres, comme ce fut le cas lors de la Guerre de Cent-Ans qui paralysa la région, mais des Normands entre eux. Les Guerres de religion en Normandie ne sont plus une succession de batailles des uns contre les autres et justifient une recherche de l'altérité pouvant justifier le conflit, qui sera le fer de lance des chroniqueurs du temps : « Ils sont enfants des ténèbres, et, pour cette cause, ils semèrent ces livres aux jours courts² ». Étranger car fils du démon, l'autre doit être chassé ou exterminé.

2. « En 1562, commencèrent le règne d'angoisse³ »

L'auteur anonyme de la *Relation des troubles* dans la ville de Rouen déclare que les crimes commis par les « Calvinistes, depuis le mois d'avril 1562, avant Pâques, jusqu'en l'an

¹ « Rouen (La Jonchée et Jacques Trouillet, en 1557). — Caen (en 1559). — Saint-Lô (en 1559). — Évreux (Loiseleur, en 1559). — Luneray (en 1559). — Dieppe (Jean Venable, puis André de Segueran [ou Sequeran], vers 1555). — Harfleur (avant 1562). — Montivilliers (avant 1562). — Lillebonne (avant 1562). — Bayeux (avant 1562). — Falaise (avant 1562). — Le Havre (avant 1562). — Pont-Audemer (avant 1562). — Caudebec. — Vire (en 1559). — Conches. — Gisors. — Carentan (avant 1562). — Alençon (avant 1562). — Le Plain (avant 1561). — Valognes (Pierre Henri, vers 1561) » (Charles Drion, *Histoire chronologique de l'église protestante de France jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes*, tome premier, Paris / Strasbourg, Veuve Berger-Levrault et fils, 1855, p.85 depuis l'ouvrage d'Éugène et Émile Haag, *La France protestante ou Vie des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à la reconnaissance du principe de la liberté des cultes par l'Assemblée nationale ouvrage précédé d'une notice historique sur le protestantisme en France suivi de pièces justificatives et rédigé sur des documents en grande partie inédits*, Paris, J. Cherbuliez, 1846-1859, 10 vol., tome I, partie II, Pièces justificatives, p.53. Ceux-ci précisent d'ailleurs que Saint-Lô voit s'élever une église protestante dès 1555, et non 1559, comme l'écrit Drion, ou encore que l'église du Havre s'élève en 1562, et non avant cette date. À ce sujet, Léonard précise : « Les masses gagnées aux idées nouvelles, se serrant autour de pasteurs envoyés de Genève, « dressèrent » partout des églises. Le Cotentin, marche de résistance de la Normandie, eut la sienne dès 1555, Rouen et Dieppe en 1557 (Rouen avait quatre ans plus tard quatre pasteurs et 10.000 huguenots ; Dieppe deux pasteurs et deux lieux de culte), Caen en 1558, le Pays de Caux et Le Havre en 1560, Coutances en 1561. » (Émile G. Léonard, *Histoire de la Normandie*, op.cit., p.85).

² *Relation*, op.cit. p.4. « Un d'entre eux, le plus hardi, lequel disait être venu de Flandre, mais il mentait car il était français » (*Idem*, p.8). Notons que, pour le témoin rouennais, il ne s'agit en aucun cas d'un Normand.

³ *Relation*, p.14.

1580 » sont « horribles [et] exécrables¹ ». Le bruit du massacre de Vassy émeut les religionnaires qui s'arment pour aller au prêche, prenant le parti d'une entraide renforcée. Leur *monstre*² dans les rues, ainsi équipés, inquiète les catholiques. Des scandales se renouvellent tout au long du mois de mars, auxquels le parlement tente de remédier³.

Au mois de mars suivant, étant publié un édit par lequel la rigueur des précédents était adoucie, par l'étonnement que l'entreprise d'Amboise avait causé à la cour, plusieurs assemblées s'enhardirent en Normandie, jusqu'à prêcher publiquement, nommément les villes de Saint-Lô, Caen et Dieppe ; ce que sachant, ceux de Rouen voulurent faire de même, mais ils furent retenus par l'instance prière de quelques présidents et conseillers de Parlement, qui les favorisaient et exhortaient à se porter plus couvertement sans rien attendre de nouveau, mais à se contenter de leur état paisible. Et de vrai la cour passait sous connivence leurs assemblées, et n'était aucun contraint d'aller à la messe, ni de rien faire contre sa conscience ; mais Satan, ennemi de la paix et de la vérité, ne faillit pas d'inventer un autre moyen⁴.

L'attitude du parlement peut alors être considérée comme louable : afin d'éviter le conflit, celui-ci appelle à la clémence et au calme. Il s'agit bien d'une politique de prévention, plus que de bienveillance, mais aussi, en quelque sorte, d'un constat d'impuissance : le parlement se sait incapable de remédier à la situation par la coercition de la justice royale.

Ces événements dans la province et sa capitale s'entre-ajoutent pour parvenir à la nuit du 15 au 16 avril 1562 : le couvent des Célestins près de la porte Saint-Hilaire, est d'abord pris d'assaut par des hommes en armes et les rebelles, après avoir chassé les prêtres, en font leur premier quartier général :

Au commencement du mois d'avril, les traîtres Calvinistes, clandestinement, de nuit, qu'ils ont accoutumé de faire leurs actes, non de jour, non plus que le méchant qui hait la lumière à cause qu'il craint qu'on ne le voie, ils en sont ainsi servis. Or, comme j'ai dit, d'une nuit, ils allèrent à l'hôtel de la ville de Rouen, environ 500, lesquels firent semblant de rompre un huis ouvert, audit hôtel ; et dit-on que aucuns officiers dudit lieu leur livrèrent les clefs, dont il advint un horrible désastre⁵.

Au matin, ils assiègent le château⁶ et surprennent Villebon⁷ qu'ils obligent à quitter la ville avec ses gens. Ils saisissent ensuite le Vieux-Palais⁸, et fortifient d'autres endroits de la ville¹.

¹ *Idem*, p.3.

² Alexandre Héron, *Deux chroniques de Rouen*, *op.cit.*, p.194.

³ Registre du chapitre des Églises de Rouen, 19 et 20 mars 1561, évoqués par Floquet, *Histoire du Parlement II*, *op.cit.*, p.376.

⁴ Bèze, *Histoire ecclésiastique*, *op.cit.*, I, p.348, Année 1560.

⁵ *Relation*, *op.cit.*, p.14.

⁶ C'est-à-dire le château bâti par Philippe-Auguste, où loge le lieutenant général du gouverneur de Normandie — alors Villebon d'Estouteville — démantelé à partir de 1591, et dont il ne reste plus aujourd'hui que la tour Jeanne d'Arc.

⁷ Jean d'Estouteville, sieur de Villebon, bailli de Rouen depuis 1522, mort en 1565. Il avait reçu des religionnaires le qualificatif de *boute-feu*, en raison de son zèle ardent contre eux. Il avait en outre traité ouvertement de *rebelles* ceux qui avaient pris le parti de rejoindre le prince de Condé à Orléans. Il était l'héritier d'une des plus anciennes et illustres familles de Normandie. Quelques temps avant sa mort, au cours d'une dispute avec le maréchal de Vieilleville, celui-ci tira son épée et lui coupa le bras. La réparation de Villebon fut que son bras coupé, que Vieilleville souhaitait d'abord conserver en trophée, soit finalement porté en grande pompe dans les rues de Rouen avant d'être enterré solennellement, comme admirable défenseur de l'État et de la province.

⁸ Cette demeure, construite sous Henri V, roi d'Angleterre, était située au bord de la Seine à l'extrême Ouest de la ville.

Or, après avoir saisi de force ledit hôtel-de-ville, avec les clefs de toutes les amonitions de guerre, qui leur avaient été baillées par ceux de là-dedans qui étaient de leur secte, ils saisirent artillerie, poudre, boulets, piques, pertuisanes, arquebuses et tous autres bâtons de guerre, qu'ils trouvèrent là-dedans. Or, il y a un cas très notable, lequel on doit bien retenir et en avoir toujours mémoire ; c'est que, environ trois mois devant, on avait fait commandement, sur peine de grande amende, que toutes personnes, de quelque qualité qu'ils fussent, eussent à porter, audit hôtel-de-ville, toutes les armes à feu et offensives, qu'ils avaient en leurs maisons².

Les religieux de la ville reçoivent l'ordre de déguerpir³, leurs couvents devenant des postes avancés des religionnaires. Les réserves d'artillerie sont pillées et placées dans les tours des différents châteaux de la ville. Les chefs protestants prennent vite conscience de la violence de cette prise des places fortes et afin d'apaiser les sursauts et les craintes du peuple, engagent des actions contre les auteurs des plus violentes offensives :

Le mardi 20^e dudit mois [avril], les chefs et gouverneurs de la nouvelle religion firent décapiter un soldat de leur compagnie qui était d'Évreux pour ce qu'il avait été à l'effort et violence faite aux Célestins, pour démontrer et soi purger qu'il n'en étaient consentants et ne voulaient allouer tels excès, et lui fut la tête coupée par sentence des seigneurs [anciens] de leur religion, à l'exécution de laquelle se trouva Marlorat, l'un de leurs ministres, qui servait l'exécuté de consolateur⁴.

Ces tentatives de réhabilitation de la possession de la ville ne paraissent pas tromper les catholiques :

L'on voit bien par l'usurpation des Villes principales du Royaume et Sac des Églises, comme l'on a fait de toutes celles d'Orléans et commença depuis à Rouen et Lyon, que cela n'a que faire avec la délivrance du Roi Très Chrétien, et de la Reine sa Mère, comme aussi d'avoir déjeté d'une Place forte le Sieur de Villebon, Lieutenant du Roi en Normandie⁵.

L'on peut s'étonner que les protestants, si peu nombreux — 500 hommes, selon la *Relation* précitée — soutenus par « la tierce partie des habitants de la ville de Rouen⁶ » — prennent si rapidement le contrôle de la ville. La manœuvre prend si bien que :

Une si grande ville, dont les habitants étaient catholiques, pour les quatre-vingts centièmes, venait de tomber, en moins de rien, aux mains des religionnaires, qui, par mille excès, l'avaient, à l'avance, avertie de leurs sinistres desseins⁷.

¹ Le mercredi 29 avril, les protestants prennent ainsi l'abbaye Sainte-Catherine du Mont près de Rouen et y installent une garnison de cinquante hommes. (THOU, Jacques-Auguste de, *Histoire universelle de Jacques-Auguste de Thou, Avec la suite par Nicolas Rigault [...]*, tome troisième 1560-1567, Suivant la Copie imprimée à la Haye, à Basle, chez Jean Louis Brandmuller, 1742, p.145-146).

² *Relation des troubles, op.cit.*, p.14-15. Le maréchal de Vieilleville, envoyé par le roi en Normandie pour faire cesser les troubles, avait en effet fait prononcer l'interdiction aux habitants de Rouen de porter ou conserver chez soi une arme dans l'enceinte de la ville.

³ Les chanoines, acculés et attaqués pendant la messe, avaient adjuré le chapitre, dès le 17 avril, de leur permettre de s'enfuir.

⁴ *Deux chroniques, op.cit.*, p.197.

⁵ Lettre de Perrenot de Chantonnay, ambassadeur du roi d'Espagne, de Paris, 6 mai 1562, in *Mémoires de Condé, servant d'éclaircissement et de Preuves à l'Histoire de M. de Thou, Contenant ce qui s'est passé de plus mémorable en Europe*, Londres, s.n., [se vend à Paris, chez Rollin], 1743, tome second, p.37.

⁶ *Relation des troubles, op.cit.*, p.13.

⁷ Floquet, *Histoire du Parlement II, op.cit.*, p.382-383.

Les commentateurs anciens remarquent l'apathie des catholiques qui a pu favoriser cette révolte, comme le note Eustache d'Anneville :

Les religionnaires se rendirent maîtres de cette grande ville, de ses châteaux, de ses forts, non seulement sans résistance aucune du parti contraire, mais presque sans murmure et sans bruit. La fêtardise des catholiques causa la perte de Rouen. Le nombre de catholiques était beaucoup plus grand que celui de leurs adversaires ; mais, comme le sentiment des choses accoutumées est moussé et languissant, les nouveautés piquent ; ceux-là n'avaient pas la même ardeur à défendre leurs autels, que les autres à les abattre¹.

L'autre capitale, Caen, n'est pas en reste. Comme le rapporte l'historiographe local, Bourgueville, la ville est tout aux mains des protestants qui y imitent ce qu'ils savent avoir lieu dans Rouen. Peu de temps après les premiers troubles rouennais de l'année 1562, deux caennais qui séjournaient alors à Rouen et y avaient vu agir leurs coreligionnaires, « excitèrent [...] à imiter l'exemple de ceux de Rouen². » Les échevins caennais réclament alors à la cour la venue du gouverneur de la région, le duc de Bouillon :

Qu'il plaise à votre Majesté nous pourvoir d'homme pour commander en notre ville et bailliage, lequel soit vivant en la crainte de Dieu et de la Religion prétendue réformée, parce que la noblesse et le peuple habitant audit bailliage, et en toute la Basse-Normandie, est accordée en l'Observance de ladite Religion, qui sera moyen de faire contenir les sujets du roi en son obéissance et observation de ses édits³.

Ces rares témoignages en provenance de Caen sont les seules déclarations protestantes des événements de l'année 1562 dans la province. Aucun chiffre aujourd'hui ne vient corroborer le sentiment des historiographes sur les effectifs religionnaires en Normandie, qu'ils déclarent peu nombreux à Caen. Mais cette demande des autorités communales à la cour confirme que les protestants sont légions, sinon majoritaires, organisés et que leurs actions iconoclastes ne sont pas le fait d'une poignée d'hommes. La demande des échevins est en effet motivée par une série de destructions et de profanations :

Le vendredi la nuit et le samedi ensuivant, tout le jour, 8^e et 9^e jour de mai 1562, tous les temples, églises et monastères de cette ville furent pillés et saccagés. [...] Si je voulais décrire et référer par le menu les choses exquises qui furent démolies, brisées et brûlées aux susdits temples, un bon mois n'y suffirait⁴.

Cette demande adressée à la cour permet de supposer que la venue dans la province d'un gouverneur proche des idées de la Réforme permettra de calmer les esprits échauffés contre le pouvoir

¹ Eustache d'Anneville, *Inventaire de l'histoire de Normandie*, p.168-169, cité par Floquet, p.383-384. Un peu plus d'un siècle plus tard, l'historien Pommeraye justifie ainsi cette réussite, rapportant les idées déjà contenues dans la *Relation* : « on ne saurait nier qu'il n'y eut beaucoup de lâcheté parmi les Catholiques, qui étaient encore en bien grand nombre, et même de la trahison de la part des Chefs. » (POMMERAYE, Jean François, *Histoire de l'Église cathédrale de Rouen, métropolitaine et primatiale de Normandie. Divisée en cinq livres.*, Rouen, par les Imprimeurs ordinaires de l'Archevêché, 1686, p.105).

² Bourgueville, *Recherches et antiquitez de Caen, op.cit.*, p.170.

³ Registres de la ville de Caen, vol.2, fol.54, cité par CAREL, Pierre, *Histoire de la ville de Caen sous Charles IX, Henri III et Henri IV : documents inédits*, Caen-Paris, Massif-Champion, 1886, p.16.

⁴ Bourgueville, *Recherches et antiquitez, op.cit.*, p.172. C'est pendant cette brève vague de saccage qu'est notamment détruit, dans l'abbaye de la Sainte-Trinité, le tombeau de la reine Mathilde, femme de Guillaume le conquérant.

royal. Un commissaire du parlement est aussi envoyé en hâte auprès de la cour pour témoigner des événements rouennais. Les protestants y ont en effet établi un nouveau Conseil des échevins, pour réorganiser le pouvoir municipal, composé de six hommes, ainsi que la nomination d'un conseil de douze bourgeois, rebaptisé conseil des Anciens. Ce dernier s'attribue le pouvoir de convoquer, en cas de nécessité, un conseil agrandi de cent bourgeois¹, et gouverne la ville « en république² » sous le nom de *Conseil établi par le peuple en l'hôtel commun*³.

Ce sont ces agissements qui font réagir le gouvernement. L'autorité royale est désormais méconnue dans la ville et la navigation de la Seine s'en trouve compromise et interceptée. Paris est donc menacé. Catherine de Médicis envoie à Rouen le duc de Bouillon, et leur intime l'ordre de le recevoir comme sa personne même :

Chers et bien aimés, nous avons reçu votre lettre du XVII^e de ce mois [avril 1562], par laquelle nous avons entendu l'excuse que vous nous avez faite de n'avoir adhéré de fait ni de consentement à ce qui s'est passé à Rouen [...] nous estimons que, après de si honnêtes offres et paroles comme iceux qui n'ont point été poussés en cela de mauvaise intention, ils n'auront failli de recevoir en ladite ville notre très cher et très aimé cousin le duc de Bouillon, gouverneur et notre lieutenant général en Normandie, pour l'obéir et respecter comme notre propre personne, et à cette fin ils se seront départi de toutes les dites innovations et entreprises et auront remis et restitué toutes choses entre les mains de notre dit cousin pour être maniées et administrées sous notre autorité et obéissance, ainsi qu'elles étaient auparavant⁴.

Le duc de Bouillon est reçu, mais après lecture de la lettre, le Conseil refuse de lui restituer la jouissance du Vieux-Palais. Bouillon et le parlement se réunissent et proposent un deuxième enregistrement de l'édit de janvier, afin de calmer les inquiétudes religieuses quant à son exécution, causes de la levée des armes. Une émeute protestante succède à cette nouvelle publication stérile. Bouillon est enjoint de quitter l'enceinte de la ville, le 22 avril, après cette rupture désormais consommée avec l'autorité royale.

3. « *Ce n'était qu'une comète qui présageait la future ruine de la ville*⁵ »

Le 3 mai, toutes les églises de la ville sont envahies et pillées :

Ils firent tel ménage qu'il n'y demeura image ni autel, fonds ni bénitiers, qui ne fût tout brisé, en telle diligence que jamais on n'eût pu estimer qu'en vingt-quatre semaines se pût

¹ Chacun des quatre quartiers de la ville — Beauvoisine, Cauchoise, Martainville et Saint-Hilaire — nommant vingt-cinq représentants. Il s'agit par les protestants d'une résurgence d'une assemblée ancienne des cent pairs de la Cité qu'avaient instituée les chartes de la commune au XIII^e siècle.

² CHÉRUEL, Adolphe, « Siège de Rouen en 1562 », in *Revue de Rouen et de Normandie*, Rouen, imprimerie de A. Péron, 1850, 18^e année, p.169-179, p. 171.

³ Floquet, *Histoire du Parlement II*, op.cit., p.403.

⁴ Lettre du 20 avril 1562, donnée à Paris, Chérueil, « Siège de Rouen en 1562 », op.cit., p.172.

⁵ *Relation des troubles*, op.cit., p.13-14.

démolir ce qu'ils ruinèrent en vingt-quatre heures en plus de cinquante temples tant de paroisses que d'abbayes et couvents¹.

Les religionnaires rebelles se dirigent ensuite vers la cathédrale Notre-Dame de Rouen, à son tour saccagée. Cette dernière destruction marque la suspension du culte catholique dans la ville pour six mois² et les églises, vidées de leurs richesses, sont transformées en arsenaux et greniers.

Le reste de la Normandie suit l'impulsion rouennaise. En effet,

grands et énormes excès, meurtres, pilleries, voleries, ravages et dévastations commis en la ville de Bayeux, spécialement en l'église cathédrale, par ceux de la nouvelle opinion, tant durant les troubles de l'année 1562 que depuis [...] par l'espace environ d'un an, l'on ne fit à Caen aucun exercice de la religion catholique³

Le duc de Bouillon est chassé et bientôt remplacé par le duc d'Aumale, d'abord nommé lieutenant-général au gouvernement de Normandie le 5 mai, avec commission spéciale de soumettre Rouen :

Monsieur d'Aumale ne tardera de se mettre en chemin, avec une partie des Gens qui sont en cette Ville [Paris] et alentour, pour marcher en Normandie du côté de Rouen⁴

Monsieur d'Aumale est en Normandie avec quelques gens ; et semble qu'il lui en viendra davantage [...] ceux de Rouen envoyés vers la Reine, pour lui déclarer que ce qui s'est fait là, a été par quelques particuliers ; et que la Ville n'entend être pour autre que pour le Roi ; et qu'elle dût envoyer, comme elle a fait, quelqu'un à qui au nom du Roi Très Chrétien ils rendent la Ville. Je ne sais si avec ceci la Reine s'apaisera, pour dissimuler les outrages et sacrilèges qui se sont fait celle part⁵.

Le départ du duc de Bouillon est cependant retardé ainsi que ses effets, puisqu'au mois de juillet, il requiert auprès d'Antoine de Bourbon l'envoi de troupes tant à Rouen que dans des villes secondaires de la province :

Remontrera davantage que, attendu le bruit qui est de l'Anglais, et vu la conséquence de quoi sont Cherbourg et Grandville, serait très requis et nécessaire mettre plus tôt que plus tard dans chacune d'icelles places deux cents hommes outre ce qui y est, et en bailler à M. de Rabaudanges deux cents autres pour plus aisément maintenir en paix le bailliage et duché d'Alençon⁶.

Il doit donc encore être considéré comme le chef des armées du roi en Normandie, comme l'indique l'envoi des troupes demandées, dont le roi de Navarre fait état à Catherine de Médicis, dans une lettre datée du 12 juillet :

¹ Bèze, *Histoire ecclésiastique*, vol. 2, *op.cit.*, p.720.

² « Six mois entiers devaient s'écouler avant que cette auguste basilique revît célébrer nos saints mystères ; le culte avait cessé au même temps dans toutes les autres églises. » (Floquet, *Histoire du Parlement II*, *op.cit.*, p.392-393).

³ Floquet, *Histoire du Parlement II*, *op.cit.*, citant Bourgueville. Falaise, Bayeux, Vire, Coutances, Saint-Lô et Carentan sont aussi aux mains des protestants normands.

⁴ Lettre de l'ambassadeur d'Espagne à la duchesse de Parme, 7 mai 1562, in *Mémoires de Condé*, *op.cit.*, p.40.

⁵ Billet des nouvelles de France accompagnant une lettre du 6 juin 1562, *Mémoires de Condé*, II, p.46.

⁶ L'original de cette lettre, dont le roi de Navarre donne copie dans l'avis à Catherine de Médicis reproduit ensuite, est conservé à la Bibliothèque nationale, fonds français, 15876, folio 247.

Madame, ayant entendu la bonne volonté en quoi était M. de Bouillon de faire un bon service au roi, je ne lui ai voulu détourner ni ôter le moyen de ce faire, mais au contraire, afin de lui en donner davantage, je lui ai accordé suivant ce qu'il m'a requis de faire lever trois compagnies, moitié de cheval-légers et moitié d'arquebusiers à cheval avec deux qu'il y a pour avec ses forces, réduire ce pays de la Basse-Normandie, et le nettoyer de ceux qui le troublent maintenant, lesquelles forces il dit qu'il fera payer moitié au clergé et moitié es argenteries des églises¹.

Soutenu dans ce mouvement par la cour, le parlement à son tour prend la fuite :

Le roi a grande occasion de se contenter du bon devoir fait par sa cour de Parlement de Normandie ; on reconnaît bien que, par la malice du temps, cette cour n'a eu moyen de faire davantage que ce qu'elle a fait. [...] [Il est enjoint à ses membres de se] retirer où chacun d'eux verrait être de sa commodité jusqu'à nouvel ordre. Plus tard, le roi leur [ferait] connaître sa volonté².

Face aux pressions protestantes toujours plus fortes à son encontre, cette cour, après une dernière réunion le 10 mai, se réfugie à Louviers le 14, « pour sa sûreté et commodité³ » :

Les rebelles avaient poussé l'audace jusqu'à aller empêcher en la cour de Parlement l'exercice de la justice ; ils avaient contraint les membres de cette cour à quitter et abandonner leurs biens et maisons, pour loger, en icelles, personnes rebelles, scandaleuses et séditieuses, portant armes contre le roi⁴.

C'est depuis cette ville que le parlement de Normandie déclare les Huguenots aux commandes de la ville de Rouen « rebelles et criminels de lèse-majesté » le 26 août.

Les autres juridictions de la ville — Cour des Aides, bailliage — et institutions — officiers de ville — quittent à leur tour la cité. Bèze lui-même confesse qu'il « y avait [...] cessation de justice, de marchandise et de tout autre artifice qui s'y exerce durant la paix⁵. » La campagne, encore, est le terrain des troubles :

Aux champs près de Rouen, les métairies des habitants pillées, saccagées, quelques-unes du tout ruinées, la plupart des habitants, spécialement des catholiques, errant et vacables par les champs ; tellement que partout c'était confusion⁶.

L'armée levée par le roi reprend les villes de Caudebec et de Pont-de-l'Arche et encercle ainsi Rouen par la Seine, empêchant le transport des troupes, des armes ou des moyens de subsistance ; les troupes d'Aumale font de même par terre, et détournent l'eau du Robec pour arrêter les moulins de la ville. Un long siège, synonyme de privations, débute pour les Rouennais. Après une

¹ La Ferrière, Hector de, *La Normandie à l'étranger, Documents inédits relatifs à l'histoire de Normandie tirés des archives étrangères, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris/Caen/Rouen, Auguste Aubry/Le Gost-Clérisse/Métérie, 1873, p. 5-7. L'original de cette lettre est conservé à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg, *Documents français, vol.52* (original signé). L'auteur y a joint en note les demandes de Bouillon *in extenso*, dont nous reproduisons quelques lignes à la page précédente de cette étude (*supra* note 4).

² Lettres closes données au château de Monceaux, 19 mai 1562, citées par Floquet, *Histoire du Parlement II, op.cit.*, p.401.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, Lettres patentes du 22 juillet 1562, p.399.

⁵ Bèze, *Histoire ecclésiastique, II, op.cit.*, p.721.

⁶ Chronique manuscrite citée par Floquet, *Histoire du Parlement II, op.cit.*, p.408.

sommation, les canonnades débutent, détruisant le fort Sainte-Catherine, présage que les protestants, en raison du nom du lieu qui rappelle celui de la reine-mère, considèrent d'un bon œil, malgré la destruction du bastion. Après une attaque de six heures le 29 juin, suivie le 11 juillet d'un assaut général, tous deux repoussés, le duc d'Aumale bat en retraite, et s'éloigne en laissant derrière lui ses blessés, des réserves de poudre et de provisions dont sauront profiter les assiégés¹.

On fortifie la ville en pillant les églises, tandis que le vidame de Chartres est en Angleterre pour solliciter pour le compte des protestants menés par Condé l'aide armée d'Élisabeth I^{ère}. Les nouveaux échevins rouennais acculés réclament instamment l'intervention anglaise, laissant de côté — ce sera le reproche majeur qu'on leur adressera par la suite — le sentiment national, français² ou normand :

[Le secours des Anglais] est le service de Dieu contre ses adversaires et tyrans, vos ennemis et les nôtres, qui ne tendent à autre but, sinon à ruiner notre pays, qui est et se veut rendre votre pour le sauver de leur cruauté [...] Et pour la reine d'Angleterre que nous avouons notre maîtresse [...] étant ses sujets naturels, comme avons été autrefois³

Le traité d'Hampton-Court, signé le 20 septembre 1562, semble répondre aux suppliques des protestants rouennais. En effet, les archives britanniques conservent une délibération des habitants de Rouen qui semble établir l'attente et l'intérêt d'une intervention des troupes anglaises :

Délibération des manants et habitants de la ville de Rouen.

Le peuple désire fort avec grande affection et bon vouloir de recevoir les Anglais et chacun avec secours prétend et délibère vaincre et défaire les adversaires de Dieu et du royaume, lequel secours sera reçu fort agréablement et favorisé comme frères et amis lesquels seront logés es forts de la ville.

- Question : le passage entre Renty et Dieppe est-il libre ?

Entre les deux villes il n'y a aucun château, ville ni fort pour empêcher la liberté des chemins moyennant quelque cavalerie.

- Pour les vivres de la ville de Rouen ?

La ville est assez suffisamment munie de vivres, de vin, de pain et bière et sont les victuailles ordinairement apportées par la rivière.

- Quelle artillerie il y a et quelles munitions en la dite ville ?

Il y a grand nombre de mousquets et arquebuses et crocs avec quelques pièces d'artillerie, mais il y a besoin de poudres et de plus grand nombre d'artillerie⁴.

Élisabeth I^{ère} s'engage, après ces précieuses indications, à fournir 140.000 écus pour l'entretien des troupes en Normandie, ainsi que 6.000 hommes qui devront être répartis entre les principales villes

¹ Des troupes restent tout de même à proximité, à Auzebosc, Blainville, Clères et Port-Saint-Ouen.

² Rouen avait reçu un temps le secours de Louis Launoy de Morvillier, proche de Condé, mais celui-ci quitte la ville pour tenter de dissuader Condé de la signature du traité d'Hampton-Court, refusant de livrer le Havre, puis la France, à l'ennemi héréditaire.

³ Lettre du 8 septembre 1562 écrite par les conseillers protestants Dubosc d'Émandreville, Gruchet de Soquence et Cotton, échevins de la ville de Rouen, (Chéruel, Adolphe, « Siège de Rouen en 1562 », in *Revue de Rouen et de Normandie*, dix-huitième année, Rouen, A. Péron, 1850, p.169-179, p.177.

⁴ *Idem*, p.14. L'original dont fait état H. de La Ferrière est conservé au Record office de Londres, fonds State Papers, France, vol. XXIV.

de la province touchées par les assauts de l'armée royale. En échange, les protestants s'engagent à lui offrir le Havre, comme garantie de la prochaine restitution de Calais¹.

Condé est alors loin de la Normandie, et les principaux chefs protestants ont quitté Rouen. Gabriel de Montgomery y entre comme gouverneur et chef du parti protestant de la province, suivi de 300 cavaliers. Le lendemain 18 septembre, Rouen est à nouveau assiégé par les armées royales. Le roi en personne vient visiter les troupes et soutenir le camp dès le 25 septembre :

De leur côté, les Catholiques se préparaient : seize mille hommes de pied et deux mille cavaliers, sans compter les Reîtres et les Lansquenets, marchaient sur Rouen, conduits par le connétable Anne de Montmorency, le duc François de Guise, le roi de Navarre et les autres chefs du parti catholique².

Les renforts anglais attendus tardent, car Élisabeth préfère sécuriser le Havre avant d'intervenir. Le premier contingent écossais qui rallie Rouen arrive finalement après l'armée royale devant les murailles de la ville. L'arrivée du second contingent anglais de trois cents hommes coïncide avec la reprise par les troupes de Charles IX du fort Sainte-Catherine (25 et 26 septembre). Catherine de Médicis souhaite, avant un dernier assaut, proposer un nouveau compromis. La cour envoie alors un trompette :

Sommer la Ville, et proposer quasi substance les mêmes Articles que à Bourges, tant pour ceux de la Ville, que pour les soudards. Ledit Comte [de Montgomery] fit rompre le propos au Trompette, afin que le peuple n'entendît ce que l'on lui mettait en avant. [...] Il y a peu de gens de guerre dedans ledit Rouen ; aussi y a-t-il devant : mais l'on attend encore quelques Enseignes de Picardie, qu'arriveront avant que l'on soit prêt de combattre³.

Cette réaction, dans une ville, alors en difficulté et pour laquelle le pouvoir semble prêt au compromis, peut surprendre. Elle est cependant la décision du seul Montgomery. En effet, quelques semaines plus tard, lors de son procès après la reddition, le conseiller de ville Gruchet de Soquence, accusé de s'être opposé à cet accord entre la ville et les émissaires de Charles IX, et d'être en conséquence responsable du sac de la ville qui suit la reddition, explique que Montgomery « avait refusé toute composition, menaçant de tailler en pièces ceux qui parleraient de se rendre⁴. » Le 8 octobre, la ville à nouveau est sommée de se rendre. Les assiégés savent qu'ils doivent parlementer et éviter à tout prix le sac :

Ceux de dedans ont parlementé, et accordèrent cinquante mille écus, pour racheter le Sac de la Ville ; et au reste veulent avoir toute assurance et sûreté de leurs personnes et biens, et impunité de tout le passé. [...] Il est impossible qu'elle [la ville] puisse soutenir : car d'un fort que l'on appelle le Fort Saint-Michel, que les Catholiques ont pris quant et quant

¹ L'intervention anglaise est tout à fait calculée. En effet, le traité de Cateau-Cambrésis, qui promettait la restitution de Calais à l'Angleterre, fixait un délai fort long pour la couronne d'Angleterre. L'ambassadeur Throckmorton qui parlemente pour le compte de la reine d'Angleterre dans l'alliance avec les protestants normands, justifie ses négociations à Cecil, grand trésorier d'Angleterre et premier ministre d'Élisabeth, dans une lettre du 18 mai 1562 : « Maligny [Jean de Ferrières] est au Havre ; si cette ville tombe en notre pouvoir, les Français rendront Calais pour avoir le Havre. » (*Ibid.*, p.8).

² « Siège de Rouen en 1562 », *op.cit.* p.178-179.

³ *Idem*, p.92.

⁴ Floquet, *Histoire du Parlement*, II, *op.cit.*, p.452.

de celui de Sainte Catherine, l'on découvre, à ce que j'entends, tout le contour de la muraille du côté duquel la Ville est la plus faible et la plus battable. À cette heure, ne faut-il pas penser de moyenner l'affaire de la Religion, sous l'espoir que les Anglais se doivent retirer, s'ils se sont saisis du Havre-de-Grâce, de la façon que Monsieur d'Aumale le m'a fait entendre¹.

Ainsi, comme l'écrit l'ambassadeur du roi d'Espagne :

Les affaires de Rouen sont toujours en mêmes termes. L'on bat [*sic*], l'on parlemente, l'on se courrouce, l'on se rapaise, et pour conclusion, l'on perd beaucoup de temps : car ceux qui sont dedans, connaissent bien la faveur qu'ils ont dehors².

Derrière les propos de l'ambassadeur d'Espagne, l'on entend le sentiment commun des catholiques qui souhaiteraient une politique plus robuste à l'encontre des hérétiques. Cette *faveur* qu'il reproche à Catherine de Médicis illustre les difficultés des troupes royales à se faire ouvrir les portes de la ville, dans une époque où le pouvoir royal se trouve trop fragile pour oser le coup de poing et cherche un compromis à tout prix. Ainsi, les négociations demeurent stériles. Mais si Montgomery est dans la ville, le roi et la reine n'ont aucune raison de ne pas faire donner l'assaut, si ce n'est pour ménager les habitants retranchés malgré eux et éviter de voir le règne entaché du traumatisme d'une ville martyre. On tente donc, encore, de parlementer :

L'on a envoyé ce matin vers ceux de la Ville de Rouen la conception des quelques Articles ; comme de la sûreté de leurs biens, et liberté aux soudards Français de s'en aller librement en leurs maisons, s'ils ne veulent accepter Service ; comme firent ceux de Bourges, qu'ont merveilleusement bien servi en cette journée. Ils ont envoyé cette après-dînée quatre de leurs Gens, avec une Trompette, pendant que j'étais avec la Reine, et proposé le libre exercice de leur Religion, l'annulation des Édits faits par le Parlement de Rouen sur ladite Religion, la retraite des Messieurs de Guise et que les Anglais Étrangers qui sont à Rouen, soient compris en la sûreté. L'on a répondu particulièrement sur chaque Article ; mais c'est en conclusion, que l'on ne veut étendre plus avant que le premier Accord ; et que ceux de Guise sont serviteurs de la Couronne ; et que si les Étrangers ne se trouvent sûrs par le premier Accord, qu'ils fassent de sorte qu'ils ne soient trouvés dedans. J'ai été revoir la Ville avec Messieurs de Guise et Connétable ; et me semble point que la Ville se puisse défendre d'ici à demain au matin, si l'on la veut presser à la brèche pour l'Artillerie de dehors, qui bat le dedans de la Courtine³.

L'armée royale constate le manque de blés de ceux de la ville⁴ : un ultime assaut est alors conduit le 26 octobre⁵. La Porte Saint-Hilaire est détruite et la ville se rend.

La plupart des chefs séditieux prennent la fuite, dont Montgomery¹. Un sac de huit jours succède à la prise de la ville². Les habitants de Rouen, qui ont déjà subi un enfermement et un

¹ Lettre de Chantonnay, de Louviers, du 8 octobre 1562, in *Mémoires de Condé, op.cit.*, vol.2, p.93.

² Lettre de l'Ambassadeur Chantonnay, du camp devant Rouen, du 22 octobre 1562, in *Mémoires de Condé, op.cit.*, vol.2, p.99.

³ Lettre de l'ambassadeur Chantonnay, du camp de devant Rouen, du 17 octobre 1562 (*Mémoires de Condé*, II, p.98).

⁴ « Il y a grande faute de blés en la Ville de Rouen, et n'en veut-on distribuer aux habitants, que à grande difficulté ; le réservant tant que l'on peut pour les soudards. » (Lettre de l'ambassadeur de Chantonnay du 22 octobre, in *Mémoires de Condé, op.cit.*, p.100).

⁵ La présence du roi étant bénéfique pour son camp : « Sa présence anima si bien les siens à faire leur devoir, qu'ils emportèrent la Ville par assaut le 26 octobre » (Pommeraye, *Histoire de l'Église cathédrale de Rouen, op.cit.*, p.127).

siège pendant six mois, se trouvent soumis à la violence et aux exactions des soldats des armées royales :

Ce qu'a été pillé, a été revendu à ceux mêmes de la Ville, à tels prix que les soudards ont de coutume ; qu'est un écu, qui en vaut cinquante ; et si a-t-on donné ordre que ce que les hantants ont acheté, soit rendu à ceux qu'il appartenait ; pour le prix que les soudards en ont reçu. Les pauvres qui n'ont pas tenu moyen de racheter leurs maisons, ont été pillés et maltraités³.

Le chancelier de l'Hôpital fait publier un édit interdisant de se reprocher ni injurier du fait de la rébellion et du siège dans la ville de Rouen,

persuadé que toutes les rigueurs et les cruautés que les Français exerçaient les uns contre les autres, bien loin d'être utiles et propres à soutenir l'autorité d'un roi mineur, ne servaient qu'à bouleverser l'État et à compromettre le nom et l'autorité du prince, que harcelaient sans cesse les deux partis⁴.

Malgré ce texte, qu'il a pourtant enregistré, le parlement de Normandie rentré de Louviers punit de mort quatre des chefs de cette longue rébellion, dont le ministre Marlorat, pendu devant Notre-Dame. Après ces exécutions, Catherine de Médicis souhaite qu'une amnistie générale succède à la fin des violences :

N'ayant fait aucun défaut, ne nous est requis aucun pardon [...] Néanmoins, à ceux qui ont offensé ne voudrions empêcher qu'il ne leur soit octroyé grâce et pardon : mais il faut, et est raisonnable, que punition soit faite des principaux auteurs de la sédition⁵.

Le peuple entend pourtant suppléer au prétendu manque de rigueur de la cour et du parlement contre les mutins protestants. Théodore de Bèze rapporte en effet les exactions commises contre les protestants restés dans la ville et les manières dont le peuple, officiers de villes et simples habitants, souhaite punir les séditeux :

[...] quand on lui amenait quelques-uns de la religion, arrêtés tout à l'heure : pourquoi (disait-il) remplissez-vous les prisons ? Ne savez-vous pas bien ce qu'il en faut faire ? La rivière est-elle pleine⁶ ?

Le roi, la reine-mère et la cour quittent la Normandie pour Paris le 12 novembre¹. Malgré les vœux de mesure conjoints du chancelier et de Catherine de Médicis, le parlement prête serment

¹ Les quelques chefs protestants qui parviennent à s'échapper fuient en effet par barque sur la Seine dans les régions encore protestantes ou sous domination anglaise : Caen, Dieppe, Le Havre ou le pays de Caux.

² Les généraux promettent toutefois pour l'éviter une augmentation de la solde, mais ne sont ni crus, ni obéis.

³ Lettre de l'ambassadeur de Chantonnay, de Rouen, le 3 novembre 1562, in *Mémoires de Condé, op.cit.*, II, p.103. Ce sac, qui ne dénote pas avec les habitudes des armées victorieuses, nous permettra, par le biais des recherches de Michel Rousse, de souligner la présence à Rouen lors de cet épisode d'un acteur de la vie théâtrale rouennaise. Voir *supra*, p.137.

⁴ De Thou, *Histoire universelle*, livre XXXIII, cité par Floquet, *Histoire du Parlement*, II, p.457.

⁵ Registres de l'Hôtel-de-Ville de Rouen, 4 novembre 1562, cité par Floquet, II, p.458.

⁶ Paroles qui auraient été prononcées par le lieutenant du bailliage de Rouen de Brèvedent, rapportées par Théodore de Bèze (*Histoire ecclésiastique*, II, *op.cit.*, p.785). Ces remarques succèdent à l'assassinat de « Plusieurs Anglais et Écossais blessés, qui se faisaient panser de leurs plaies, quelques temps après la prise, furent chargés dans les charrettes et traînés en la rivière, comme plusieurs autres du lieu, par le peuple » (*idem*, p.784).

en la cathédrale Notre-Dame d'honorer la religion et de punir les hérétiques, inaugurant ainsi une rigoureuse répression que les commentateurs catholiques justifient par les tentatives séditeuses constantes de protestants irréductibles :

Les hérétiques qui s'étaient ou retirés ou du moins contenus, après la prise de la Ville, par la crainte qu'avaient imprimée dans leur esprit les supplices dont on avait puni les plus séditeux, s'étant rassurés depuis par quelques succès favorables qu'eurent ceux de leur Parti, ne purent se tenir en repos : et se portèrent à de nouvelles violences. Ils s'assemblèrent en plusieurs lieux en armes pour prendre et occuper les Villes, lieux et Places de tout le Royaume, détruisant toutes les Églises des Catholiques, et pillant icelle en la basse Normandie, entre autres Conteville Capitaine du Pont-Audemer, le sieur d'Aigneaux, Ferravaque et autres Capitaines Huguenots avaient assemblé, tant du Cotentin, Bessin, Auge, qu'autres lieux circonvoisins, jusqu'à 1.200 hommes de leur sorte, avec lesquels ils couvraient le pays, en faisant tous les excès qu'ils pouvaient sur les Catholiques².

Déjà, le 7 novembre, l'on avait désarmé tous les protestants de la ville et rétabli le corps de la garde bourgeoise, avec trois cents hommes « des meilleurs soldats et catholiques, levés pour empêcher les séditions et tenir la main forte à la justice³. » Les rigueurs du parlement continuent en effet après le départ du roi. Le jour même, et dans les jours qui suivirent, eurent lieu de nombreuses arrestations de religionnaires ; les procédures criminelles reprirent leur cours ; le sang rougit encore les échafauds :

De Rouen, l'on entend que le peuple commence à connaître l'extrémité en quoi il s'est vu à cause des Huguenots ; et pour n'y plus retourner, ils se sont délibérés de jeter en l'eau et assommer tous ceux qui suivent la nouvelle Secte, quand ils peuvent rencontrer quelques-uns.⁴

Dans le même temps, l'intérêt de la cour et des troupes royales se tourne vers la ville de Dieppe, manifestement rebelle, que l'on doit soumettre. La crainte demeure, car l'on veut y éviter un sac tel que celui de Rouen.

Le vent tourne dans la province. Protestants et catholiques semblent comprendre qu'un retour au calme est nécessaire. Aussi, quand Montgomery, enfui de Rouen, se présente à Dieppe pour maintenir la sédition et la résistance au roi, les Dieppois ne le « [veulent] recevoir, lui merçant sa bonne volonté ; et qu'ils l'appelleraient, quand ils en auraient besoin »⁵. Ils le reçoivent finalement pour gouverneur au début du mois de janvier 1563, mais la collaboration tourne court. Montgomery s'enferme bientôt dans la citadelle, après quelques escarmouches dans la ville, tandis que le duc de Montmorency est accueilli « fort allègrement⁶ ».

La prise de Rouen et la reddition de Dieppe n'apaisent pas les séditions normandes. Du Havre, où il est retranché, Beauvoir, qui détient alors le titre de gouverneur pour le roi de France

¹ Antoine de Bourbon, blessé pendant l'assaut le 26 octobre meurt le 17 novembre.

² *Idem*, p.133-134.

³ Floquet, *Histoire du Parlement*, op.cit., p.471.

⁴ Perrenot de Chantonnay, lettre du 28 janvier 1563 de Paris, in *Mémoires de Condé*, op.cit., p.127.

⁵ *Ibid.*, du 3 novembre 1562, in *Mémoires de Condé*, p.103.

⁶ *Ibid.*

dans la ville qu'il a pourtant livrée aux Anglais, répond ainsi à Catherine de Médicis qui tente de le gagner à la cause du roi et de la paix :

Madame, j'ai reçu la lettre qu'il a plu à Votre Majesté m'écrire, et m'estimerai heureux quand je connaîtrai que vous avez changé l'opinion qu'il semble que vous aviez conçue de moi [...] je vous supplie très humblement me pardonner si je prends la hardiesse vous dire [...] qu'il me semble être temps que vous reconnaissiez quelle misère vous est préparée par l'extrême ambition de la maison de Guise, si en bref vous n'avisez de les éloigner [...] Madame, en peu de jours Votre Majesté s'apercevra quel bien apportera le sac de Rouen au Roi et à la France, et pour que ne vous laisse en la doute en laquelle j'entends que vous vous entretenez, je vous supplie trouver bon que je m'acquitte de mon devoir en vous faisant entendre ce que je sais.

Ils vous font entendre, comme l'on dit que la Reine d'Angleterre a fait passer ses hommes armés en grande quantité de deçà, pour s'approprier et usurper les places du Roi, je suis certain que si vous aviez entendu au vrai sa volonté et celle de M. le Comte de Warwick, son lieutenant général, que vous perdriez bientôt cette opinion [car le commandement qu'ils ont] n'est que d'employer leur vie à la conservation des sujets du Roi et à sa liberté et à la vôtre [...]

Madame, vous voyez clairement la ruine de votre royaume si vous n'y remédiez [...], et vous peux assurer, Madame, que quelque chose qu'on nous présente pour les sûretés de nos vies et de nos biens, nous sommes tous résolus de n'en rien accepter tant qu'ils seront près de vous [...].

Madame, je vous supplie encore que j'emploierai toujours ma vie pour le service que je dois au roi et étant certain que je ne puis jamais lui en faire un plus grand que de mourir ennemi de ceux qui sont la seule cause de la ruine de la couronne, je suis résolu me désister jamais de cette querelle qu'avec perte de ma vie que j'estimerai ensemble avec la perte de mes biens à peu de choses, quand je saurai que Votre Majesté ne sera plus en doute de la fidélité de ceux qui ont pris les armes que pour votre conservation¹.

Les propos du gouverneur contiennent la menace latente d'une sédition nobiliaire protestante en Normandie, épaulée par les Anglais. La présence des Guise et la raison du soulèvement de Condé est toujours d'actualité dans la cité maritime, dont la reprise est nécessaire pour l'alimentation du cours de la Seine et de Paris. Pour réduire la ville, une seule entente sera possible, nous le verrons plus loin : celle des protestants ralliés aux troupes royales.

Par précaution et en raison des risques de troubles du Havre et d'émeutes dans d'autres villes de la province, l'on y a laissé des régiments stationnés :

En ladite Normandie, il n'y a moitié des Gens du Rhingrave, qui sont entre Rouen et Havre-de-Grâce ; et trois Enseignes de Français ou Picards ; deux à Rouen, et une au Fort Sainte Catherine qu'est hors dudit Rouen².

De nouvelles escarmouches ont en effet lieu, pendant le déplacement de troupes armées protestantes.

Les protestants sont battus à Dreux, le 19 décembre. Une nouvelle tentative de sédition rouennaise a lieu au début du mois de janvier 1563, mais se conclut par la mise à mort des trois responsables le 19 de ce mois. Coligny, qui parcourt la province, réussit à reconquérir Caen au mois de février, ainsi que toute la basse Normandie. La paix d'Amboise, signée le 19 mars 1563,

¹ Lettre de Beauvoir, du Havre-de-Grâce, le 6 novembre 1562 (lettre conservée en copie du temps détenue au Record Office, State Papers, France, vol. XXVI), in La Ferrière, *La Normandie à l'étranger, op.cit.*, p.37-39.

² *Ibid.*, lettre de l'ambassadeur de Chantonnay, du 16 novembre 1562, p.108.

met fin à cette première lutte, et accorde aux réformés l'exercice de leur culte en quelques villes ; les deux partis réunis par le traité de paix reprennent le Havre aux Anglais (1564). Il s'agit alors selon De Thou, d'une entreprise unifiée des deux religions confondues, puisque l'affaire n'est « plus de religion, mais de nos limites¹. »

Le maréchal de Brissac, désormais lieutenant du roi et gouverneur de la ville, procèdera contre les séditeux restant, ordonnant que ceux, hommes, femmes ou enfants, qui ne voudraient désormais vivre selon la foi catholique, devront quitter Rouen et la Normandie.

On envoie en Normandie pour la gouverner le maréchal de Vieilleville au mois de décembre 1562. Si les Normands le soupçonnent de trop d'amitié avec les huguenots², sa présence a plus de visées pacificatrices que vengeresses. Sa mission est surtout de surveiller les actions de l'amiral de Coligny, mais aussi :

d'entretenir la paix, et faire vivre un chacun en repos, là où ils ne faisaient que petites séditions et tumultes, autant par le mouvement du peuple que par les instigations et poussesments de M. de Villebon, leur bailli³.

Le duel entre Vieilleville et Villebon, au cours duquel ce dernier est estropié, ranime dans la ville une atmosphère alors à peine flétrie de suspicion et de crainte. De nouveaux combats ont lieu dans Rouen qui se remet à peine du siège des mois précédents⁴. Les compagnies royales prennent finalement position pour le maréchal, et la venue de nouvelles troupes calme les bourgeois. Ce dernier soulèvement dans la ville marque le début d'une accalmie empreinte d'appréhension. L'accueil réservé au parlement par le maréchal après les événements de décembre 1562 fait partie des premiers signes de l'installation d'un pouvoir royal fort. Tandis que le parlement vient confirmer son allégeance, le lieutenant général leur rappelle leur devoir de protection de la cité et souligne leur incapacité récente à endiguer les révoltes et la nécessité d'un pouvoir armé à la tête de la ville :

Sans le respect que je porte à vos dignités, je vous ferais tout présentement sentir votre nonchalance ou stupidité de n'avoir pu faire cesser ce tumulte populaire, vu votre autorité et puissance absolue⁵.

¹ De Thou, *Histoire universelle*, op.cit., livre XXXV.

² Sa seconde fille est en effet mariée au sieur du Lys, un Lorrain protestant.

³ Brantôme, *Discours de M. le mareschal de Vieilleville*, cité par Floquet, II, p.484.

⁴ « Major outbreaks of violence, far more deadly in general than the incidents which had occurred prior to 1562, became an almost annual affair, and Rouen became the despair of a crown trying to pursue a policy of moderation and pacification. » (« Des grandes manifestations de violence, bien plus fatales en général que les incidents précédents de l'année 1562, devinrent presque une affaire annuelle, et Rouen devint le sujet de désespoir d'une couronne qui tentait de poursuivre une politique de modération et de pacification. » Ph. Benedict, *Rouen during...*, op.cit., p.95. Nous traduisons).

⁵ Les *Mémoires* du maréchal de Vieilleville ont été rédigés par son panégyriste et secrétaire Carloix. Dans le cours de ce long récit encomiastique Vieilleville n'a bien évidemment jamais le mauvais rôle et l'auteur s'ingénie à discréditer tous les interlocuteurs du maréchal qui ont le malheur de lui avoir déplu. La part de vérité de cette anecdote est toutefois entière, car les magistrats ont enregistré les insultes du maréchal, venu au Palais de justice en conquérant. Voir Floquet, *Histoire du Parlement II*, op. cit., p.511.

Cette préterition du maréchal a le privilège de nous livrer le sentiment commun quant au comportement du Parlement de Normandie pendant les troubles de l'année 1562. Cette cour est jugée responsable des événements et de n'avoir su en faire cesser, par la crainte du pouvoir de justice dont elle est dépositaire, le déroulement. L'attaque du représentant de la couronne inaugure les réflexions et réprobations du pouvoir central face à la cour de justice rouennaise, qui mèneront progressivement à sa perte d'autonomie et d'indépendance au cours du XVII^e siècle.

Les propos du maréchal trouvent cependant une limite dans le choix de la couronne de nommer incontinent à sa place le maréchal de Brissac, pour calmer la situation rouennaise, que l'homme de guerre, bien plus que diplomate, ne tente pas d'améliorer¹.

Brissac est installé lieutenant général du roi dans la capitale de la Normandie et le Parlement, épaulé par lui, peut reprendre les rigueurs des mois passés contre les religionnaires².

Aux termes de l'édit de pacification de 1563, les protestants doivent être rétablis dans leurs fonctions et la sauvegarde de ceux qui avaient dû fuir est garantie. Les officiers des diverses institutions rouennaises qui avaient quitté la ville au mois d'octobre précédent reviennent. La congrégation se reforme petit à petit. Toutefois, les quelques émigrés genevois ne reviendront pas en Normandie, mais les registres de baptêmes protestants rouennais des années 1563-1564 nous indiquent un chiffre de 662 baptêmes dans la ville, soit 1/5 du nombre total des baptêmes célébrés pour ces deux années. La proclamation de tolérance sera à la fois facteur et témoin, non d'une disparition du culte réformé à Rouen, mais plutôt d'une modification de ses modalités et d'une chute relative de son expansion. Pour éviter le déclin, les protestants rouennais devront se faire plus discrets dans la célébration du culte, même si certaines données plus militantes — les prénoms d'origine vétérotestamentaire des enfants baptisés — connaissent une relative progression³.

¹ La radicalité des actes de Vieilleville avait pourtant déjà été utilisée par le passé dans la province : François II l'avait déjà envoyé rétablir le calme en Normandie, en août 1560, alors que Coligny, qui l'avait parcourue, annonçait au roi à Fontainebleau un chiffre de 50.000 religionnaires pour la seule Normandie. À la même époque, les religionnaires de Rouen, du Havre et de Dieppe avaient prononcé devant le parlement une confession de foi. Ces procédés furent suivis dans Dieppe d'une sédition meurtrière. La mission du maréchal était alors proche du plein pouvoir et consistait « sans respecter état ni qualité, [à] faire mourir, non seulement ceux qui avaient mis les armes à la main, mais tous autres qui y avaient applaudi, ou, par sous main, favorisé ce tumulte. » Ces ordres furent lus devant le parlement, portes ouvertes, pour les publier à tous et ainsi réduire la sédition entre les deux camps. Après avoir rétabli le calme à Rouen, Vieilleville avait poursuivi son chemin jusqu'à Dieppe, où sa mission était de détruire le temple bâti par les protestants, « fort brave édifice, ressemblant au théâtre de Rome qu'on appelle Colysée, ou aux arènes de Nîmes », (*Mémoires de Vieilleville*, Collection Petitot, t. XXVII, p.439). Sollicité par les magistrats dieppois qui veulent éviter l'installation d'une garnison dans la ville, Vieilleville leur aurait répondu : « Par ainsi, résolvez-vous à la démolition de ce théâtre ; car l'un des principaux commandements de ma charge est de le faire porter par terre ; et ne partirai point de ce pays que je ne l'aie exécutée, quand je devrais abraser toute la ville de Dieppe. » (*Idem*).

² Les actions de Brissac dans la province sont toutefois de courte durée : il meurt au mois de mars 1563 et la couronne tarde, ou peine, à le remplacer.

³ « The percentage of protestant names drawn from the O.T. is particularly noteworthy. Fully 50 per cent of the names in this first Huguenot baptismal register were of Hebrew origin, among them such attention-grabbing monickers as Melchizadeh and Roboam. [...] The clear sense of identification with the ancient Hebrews revealed by these names was of course a product of the constant reading of the Protestants » (« Le pourcentage des prénoms protestants tirés de l'Ancien Testament est particulièrement notable. 50 % exactement des prénoms contenus dans le premier registre de baptêmes huguenot sont d'origine hébraïque, parmi lesquels les noms Melchisédech [« roi de justice », Gn 14, 18-20] et Roboam retiennent particulièrement l'attention. [...] La conscience évidente d'une identification avec les anciens Hébreux, révélée par ces noms, était bien entendu une conséquence des lectures constantes des protestants. ») Ph. Benedict,

Les institutions notamment, et ceci en opposition frontale au pouvoir royal et à l'édit de pacification du mois de mars, ne leur sont plus ouvertes :

Ceux de la religion nouvelle se sont emparés de Rouen, ont chassé la cour de Parlement, les bons justiciers et officiers de la cité, les bons catholiques à fuir et vivre longtemps hors du pays, en grande pauvreté et nécessité ; pillant [...] leurs biens, [...] saccageant, ruinant et démolissant les églises, tuant les prêtres, [...] battant monnaie [...] contre le roi lui-même, la reine-mère et l'armée royale, introduisant les Anglais dans le Havre, et par-là, ruinant la province. [...] Si l'on rétablit dans leurs charges et à la tête des affaires de la cité, les officiers qui ont pris part à ces crimes, que peuvent le roi et la reine espérer d'eux autre chose que la perte et éversion de la ville et de toute la Normandie [...] ? Où il y a mutation de religion et de magistrat, c'est-à-dire de la justice sur quoi est assise l'autorité du roi et de sa couronne, s'ensuit perte et ruine d'icelle¹.

En effet, Rouen et la Normandie entière refusent l'édit d'Amboise, le chapitre se réservant même le droit de poursuivre ceux qui avaient détruit les biens de l'Église pendant les troubles de l'année 1562², au mépris de l'article 9 de l'édit qui dispose que :

toutes injures et offenses que l'iniquité du temps et les occasions qui en sont survenues ont pu faire naître entre nosdits sujets, et toutes autres choses passées et causées de ces présents tumultes, demeureront éteintes, comme mortes, ensevelies et non advenues³

L'Hôtel-de-Ville de Rouen adresse au roi une demande afin que « la ville, vicomté et bailliage fût exemptée de prêches, ministres et tous autres actes de la nouvelle religion⁴ ».

Le Parlement même refuse l'enregistrement de l'édit sans adresser au roi des remontrances, envoyées le 8 avril. En réponse, Charles IX dépêche au Parlement le maréchal de Brissac, qui convainc les magistrats d'enregistrer l'édit à huis clos, afin de disposer de son exécution dans la province⁵. Près d'un mois plus tard, Catherine de Médicis doit rappeler aux magistrats de Rouen la nécessité de l'enregistrement de l'édit et de son application :

Pour le bien du royaume et pour la conservation de l'état d'icelui, il a été de nécessité, par le conseil des princes et grands seigneurs en ce royaume, se condescendre à l'état de la paix, et pour cet effet [les habitants de Rouen] se [doivent] accorder les uns avec les autres⁶

Rouen during..., *op.cit.*, p.105-106, nous traduisons. Benedict précise d'ailleurs à ce sujet que le nombre de prénoms vétero-testamentaires à Rouen est de 20 % supérieur à celui de Genève. Il conclut : « a disparity which reflects the difference between a minority reformed congregation whose members had all joined out of conviction and a community where the faith was imposed on all by law » (« une disparité qui reflète la différence entre une congrégation réformée minoritaire que les membres ont tous rejointe par conviction, et une communauté où la foi est imposée par la loi. »).

¹ Registres de l'Hôtel de Ville de Rouen, 28 juin 1563, cités par Floquet, *Histoire du Parlement II*, *op.cit.*, p.543-546. Lorsqu'au commencement de l'année 1563 de nouvelles élections au Conseil de ville ont lieu, aucun protestant n'est élu. Le conseil des vingt-quatre sera exclusivement catholique.

² Floquet, *Histoire du Parlement II*, *op.cit.*, p.525, Registres du Chapitre de l'église de Rouen, 19 avril 1563.

³ Édit de pacification du 19 mars 1563, consulté et recueilli sur le site « Elec », Éditions en ligne de l'École des Chartes, (<http://elec.enc.sorbonne.fr>), établi depuis l'acte conservé aux Archives nationales, X^{1A}8624, fol.369 r^o-382 v^o, registre.

⁴ Registres de l'Hôtel-de-Ville de Rouen, 6 avril 1563, cités par Floquet, *Histoire du Parlement II*, *op.cit.*, p.525.

⁵ *Idem*, p.526, Chronique manuscrite du XVI^e siècle.

⁶ *Ibid.*, p.527, Registres de l'Hôtel-de-Ville de Rouen, 8 mai 1563.

En attente de la pleine application de l'édit de pacification, les Rouennais empêchent à ceux que l'on nomme *for-issites*¹ l'entrée de la ville et la reprise de leurs fonctions et états d'avant les troubles. Les troubles persistent donc — démarches à la fois populaires et judiciaires de recherche systématique et sanction des comportements définis comme hérétiques —, mais les échevins tentent de prouver au roi et à la cour que la ville se redresse. Le Parlement de Normandie tarde à enregistrer publiquement l'édit. Le peuple rouennais lui-même s'oppose encore un temps à cet enregistrement. On attend des ordres exprès de la cour pour prendre la décision de lire l'édit devant les chambres assemblées du Parlement, mais trois jours sont nécessaires pour mettre en place les hommes chargés de protéger la ratification de la fureur populaire. Le texte de l'édit est finalement enregistré le 28 avril après sa lecture en Parlement, mais

pour garder le peuple d'émotion, assistèrent à la publication les arquebusiers de la ville, de la cinquantaine ; et étaient prêts en armes les quatre capitaines des quartiers de la ville, avec leurs compagnies, qu'ils envoyèrent par les place où se fit la publication².

Au mois de juin cependant, une délégation de deux cents députés de tous les corps de la ville, marche sur Gaillon où séjourne le roi. Le peuple catholique de Rouen suit ces députés, et un grand nombre d'hommes semble assaillir le palais archiépiscopal. L'avocat du roi Damours, choisi comme orateur de cette députation, harangue le roi sans ménagement et insulte le prince de Condé, présent à Gaillon pour assister aux préparatifs de la reconquête du Havre. Le mouvement de foule, qui pouvait donner à la cour l'impression d'une sédition populaire, le ton de Damours, qu'une chronique manuscrite du XVI^e siècle qualifie de « si [libre] et si [haute]³ » et ses propos, que l'histoire ne nous a pas conservés, heurtèrent le roi et ses invités et il ne fut pas permis au magistrat de poursuivre. Plus encore, le prince de Condé « fit plainte contre lui » et l'avocat du roi est arrêté sur l'heure et conduit à la prison de Gaillon⁴. Le peuple, pris de peur, retourne en hâte à Rouen. Cette dernière tentative catholique de reprendre le contrôle de la cité rouennaise est avortée lorsque le roi y envoie, avec quatre compagnies de garde-suisse le maréchal de Bourdillon, chargé de faire exécuter l'édit du 19 mars.

Les rancœurs et désirs de vengeance cèdent finalement devant la crainte d'une répression royale. Aussi, lorsque Charles IX et sa mère entrent dans Rouen en août 1563, ils sont accueillis par une entrée solennelle digne des précédentes⁵. L'on offre au roi plusieurs spectacles, parmi lesquels une naumachie qui feront remarquer par Brantôme :

¹ C'est-à-dire les religionnaires qui avaient quitté la ville et cherchaient maintenant à y revenir.

² *Idem*, p.532, Chronique manuscrite du XVI^e siècle.

³ *Ibid.*, p.545.

⁴ Pendant plus d'un an, le parlement demandera à son sujet la clémence du roi. On ne sait exactement quand Damours fut élargi, mais en août 1564, sa place était toujours laissée symboliquement vacante par ses collègues sur le banc des avocats du roi au parlement de Normandie. Si la date de sa réintégration reste inconnue, Damours fut président à mortiers du parlement en septembre 1573. (*Ibid.*, p.547).

⁵ Deux entrées solennelles avaient précédé cette entrée du jeune roi dans la capitale normande. Celle de Louis XII en 1508 et celle d'Henri II en 1550. L'entrée solennelle d'Henri II et Catherine de Médicis le 1^{er} octobre 1550, relativement récente alors, avait marqué les esprits rouennais. Son livret avait été publié à Paris par Robert Masselin

on n'y trouvait rien à redire pour le sac, et vis la reine mère s'en étonner, tant elle [la ville] s'était bien remise, et autant ample et opulente que devant, si bien qu'il ne nous y manqua rien¹.

Malgré les difficultés connues par la ville, les rues sont somptueusement décorées. L'attitude de Rouen se justifie par la solennité du moment : Charles IX vient y proclamer sa majorité et la faire enregistrer par le Parlement de Normandie — et non celui de Paris — le 17 août 1563. Cette démarche vise à un adoucissement des rapports entre la couronne et la province, une reconnaissance par le roi et la cour des pouvoirs de la Normandie et de son Parlement, et une forme de rappel historique des liens qui unissent la couronne et sa province, dans une tentative de séduction pour conforter l'accalmie². Mais plus encore, le roi, après la déclaration de sa majorité, fait ouvrir les grandes portes du palais de justice de Rouen et fait lire publiquement le texte de l'édit de mars, que le Parlement a définitivement enregistré la veille. Enfin, ce même jour, l'on désarme les catholiques de Rouen et l'on supprime la garde bourgeoise — catholique — de la ville, mettant ainsi tous les habitants de la métropole normande sur un pied d'égalité.

Après ces trois gestes à la forte symbolique, qui attachent la Normandie un peu plus au pouvoir royal, la province reste scindée. En basse Normandie et sur la côte, on pratique — ou on tente de pratiquer — la tolérance d'Amboise, tandis que Rouen et quelques villes de haute Normandie souhaitent encore cicatriser leurs blessures de l'année 1562 en poursuivant les protestants, responsables désignés des difficultés économiques de la cité. Le calme relatif des années suivant l'édit d'Amboise permet à la Normandie de redresser son commerce et de connaître une courte période d'expansion entre 1564 et 1568.

Après cette date, Rouen notamment demeurera épargnée par les affrontements des seconde et troisième guerres civiles, qui touchent plutôt le midi et le sud-ouest de la France. Entre 1563 et 1571, en vertu des termes de l'édit de pacification, de nombreuses églises protestantes sont supprimées et trouvent asile dans les châteaux voisins où le culte est autorisé :

dorénavant tous gentilshommes qui sont barons, châtelains, hauts-justiciers et seigneurs tenant plein fief de haubert et chacun d'eux puissent vivre en leurs maisons, esquelles ils habiteront, en liberté de leurs consciences et exercice de la Religion qu'ils disent réformée avec leurs familles et sujets, qui librement et sans aucune contrainte s'y voudront trouver, et les autres gentilshommes ayant fief aussi en leurs maisons, pour eux et leurs familles tant seulement, moyennant qu'ils ne soient demeurant es villes, bourgs et villages des sei-

quelques jours après l'événement, mais deux libraires rouennais se partagèrent le privilège de l'édition du texte et de ses miniatures en 1551, sous le titre : *Cest la déduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses et exhibes par les citoyens de Rouen ville Metropolitaine du pays de Normandie [...]*, Rouen, Robert le Hoy, Robert et Jehan dits du Gord, 1551. L'ouvrage a été réédité en fac-similé avec une courte introduction par la Société des Bibliophiles normands en 1885 sous le titre *Entrée à Rouen du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis en 1550*, Rouen, imprimerie de Espérance Cagniard, 1885.

¹ Brantôme, *Mémoires de Messire Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantome, contenant les Vies des Hommes Illustres et grands Capitaines François de son temps*. Troisième partie, À Leyde, Chez Jean Ambix le Jeune, à la Sphère, 1694, Discours de l'amiral Chastillon, p.201.

² En effet, comme le rappelle l'ouvrage dirigé par Michel de Boüard : « Le couronnement à Rouen des ducs capétiens apparaît comme le symbole d'un attachement séculaire à l'autonomie normande. » (Michel de Boüard dir., *Histoire de Normandie, op.cit.*, p.213.

gneurs hauts-justiciers autres que nous, auquel cas ils ne pourront esdits lieux faire exercice de ladite Religion, si n'est pas permission et congé de leurs dits seigneurs hauts-justiciers et non autrement¹

L'église de Rouen par exemple s'installe à Pavilly, terre de la dame d'Esneval. Les derniers mois de 1563 et les premiers mois de 1564 voient de nouveaux troubles secouer Rouen : le duc de Bouillon, à nouveau gouverneur, demeure dans une inaction que la ville et ses échevins qualifient de méprisante. Ils prennent la décision d'écrire au roi un mémoire relatant les troubles de mois passés, portés par des députés appartenant aux corps de ville. La réponse de la cour ne se fait pas attendre, par la voix de Catherine de Médicis qui aurait sanctionné : « les habitants de Rouen sont les plus difficiles de ce royaume² ».

À cette remarque, les députés répondent par la relation des difficultés connues à Rouen depuis le retour du duc de Bouillon dans la ville :

La crainte augmente chacun jour, en manière que les bourgeois marchands continuent à se retirer avec leurs biens, les forains à ne venir en icelle trafiquer [...] Si on ne tranquillise la ville, la trafique de la marchandise cessera, et la ville demeurera, en bref, déserte. [...] Iceux habitants, voyant que aucuns d'entre eux ont retiré une bonne partie et la plus précieuse de leurs biens, font conjecture qu'il y en pourra avoir grand nombre qui en feront le pareil, et se retireront ailleurs, en sûreté de leurs biens et personnes, et quitteront la ville à ceux de l'autre religion, tant de Rouen originairement, que venus de toutes parts l'habiter sous les auspices du duc de Bouillon³.

La reine-mère pour le roi enjoint au duc de Bouillon dans des dépêches des 8 et 12 avril émises du Roussillon, où loge la cour :

De faire cesser ces inquiétudes, ces plaintes, de traiter doucement et avec confiance les habitants [...] protégeant les catholiques comme les religionnaires contre toute injure et offense [et de faire en sorte que] la paix et la concorde se pût rétablie en la ville de Rouen⁴.

Bouillon, outré par les ordres contenus aux dépêches royales, quitte la ville de Rouen et la province. La gouvernance échoit au sieur de Carrouges, lieutenant-général du roi en Normandie, qui va demeurer pendant les vingt-cinq années suivantes à la tête des institutions normandes⁵ et ainsi

¹ Premier article de l'édit du 19 mars 1563 (texte de l'édit d'Amboise, *op.cit.*).

² Rapport des députés envoyés en cour pour évoquer les remontrances de la ville de Rouen et du parlement de Normandie contre l'attitude du duc de Bouillon, son gouverneur, *Registres de l'Hôtel-de-ville*, 10 juillet 1564, cités par Floquet, *Histoire du Parlement III*, p.20.

³ *Idem*, p.20-21.

⁴ *Ibid.*, p.21-22. Chronique manuscrite du XVI^e siècle.

⁵ « Tanneguy le Veneur, sieur de Carrouges, mort en 1592. « For the next twenty five years, he was to remain the crown's chief representative in Rouen, holding at one point or another the offices of lieutenant-général of Normandy, governor of Rouen and Upper-Normandy, bailli of Rouen, and captain of the Château and Vieux-Palais, not to mention those of conseiller d'État and knight of the order of Saint Michael » (« Pendant les vingt-cinq années suivantes, il allait demeurer le premier représentant de la couronne à Rouen, tenant les différentes charges de lieutenant-général de Normandie, de gouverneur de Rouen et de la Haute-Normandie, de bailli de Rouen et de capitaine du Château et du Vieux-Palais, sans oublier ses fonctions de conseiller d'État et de chevalier de l'ordre de Saint-Michel. », Ph. Benedict, *Rouen during*, *op.cit.*, p.117. Nous traduisons). L'amitié que lui porte le duc de Guise lui vaut l'obtention de la lieutenance-générale de Normandie. Sa petite-fille épousera le comte de Salmes, dont naîtra Chrétienne de Salmes, future épouse de François de Lorraine, duc de Vaudémont.

devenir l'un des acteurs principaux des guerres de religion dans la province, notamment lors de la *Saint-Barthélemy rouennaise*, en septembre 1572.

La Normandie et sa capitale sont donc parmi les premières victimes des heurts de la première Guerre de religion. Catherine de Médicis qualifie les normands de « difficiles », mais ils semblent aussi, surtout dans la métropole rouennaise, instables et prompts à la révolte. Les écrits historiographiques, les registres des différentes institutions rouennaises, retranscrits par Floquet, nous les montrent séditieux, sans cesse proche du soulèvement et de l'émeute, passant parfois à l'action.

II. NICOLAS FILLEUL, LES *THÉÂTRES DE GAILLON À LA REINE* (1566) OU LE VŒU DE CONCORDE

Si ces témoignages normands nous montrent une province adepte de l'émeute, les vers de Nicolas Filleul, premier poète normand qui composera des pièces de théâtre modernes jouées en Normandie — mais pour un public majoritairement horsain — nous montrent au contraire une pratique encomiastique de célébration de la personne royale, quand les séditions et le siège, dont l'auteur d'origine rouennaise a pu être témoin, en ont critiqué les actes. Ces quelques pièces de théâtre semblent s'attacher, par la représentation d'une France arcadienne, à un vœu de concorde sous de vertueux seigneurs. Toutefois, imprimées une seule fois en leur temps, elles sont demeurées anecdotiques dans le flot poétique des années 1560 : elles furent dans un premier temps rares et ignorées par la France entière, hormis la cour qui assista aux représentations, puis, dans un second temps après leur mise sous presse, par tous ceux qui n'eurent pas accès à l'ouvrage. Surtout, leur mise en scène et leur parution, à la fin de l'année 1566 et, contrairement aux premières impressions que l'univers pastoral provoque au lecteur, marquent le constat d'échec de cette concorde si chèrement acquise par la couronne, et le regain souhaité d'affrontements au cours desquels le pouvoir royal et la religion catholique sauront, selon l'auteur, triompher.

À la fin du mois de septembre 1566, l'archevêque de Normandie Charles de Bourbon reçoit en son palais archiépiscopal à Gaillon le roi Charles IX et sa cour. Il s'agit alors de la troisième visite du monarque en Normandie. Ses deux premiers passages dans la province lui ont permis en temps utiles de rappeler l'importance capitale de cette région frontière. En effet, lorsque Charles IX vient à Rouen, au mois de septembre 1562, c'est pour assister et précipiter par sa présence la fin du siège de cette ville tenue alors par les protestants et au sac, par les armées catholiques, qui succède à la reddition. Un an plus tard, c'est devant le Parlement de Normandie qu'il choisit de faire proclamer l'édit prononçant sa majorité. Il confirme la grandeur de la capitale de la

Normandie en faisant de son Parlement l'instance qui valide sa prise de pouvoir personnel le 17 août 1563.

Afin d'honorer cette visite royale de 1566, le cardinal de Bourbon charge un poète du cru, Nicolas Filleul, de composer les spectacles qui célèbreront la présence du roi dans la province et qui seront représentés en deux journées. La première verra la représentation de quatre églogues, le 26 septembre « en l'Île heureuse¹ ». La tragédie de *Lucrece* et la pastorale *les Ombres* seront jouées dans le château, le jour de la Saint-Michel, veille du départ du roi de Normandie².

Comme le fait remarquer Françoise Joukovsky en introduction de son édition des *Théâtres de Gaillon* en 1971, les guerres de religion ont pu produire en France les vers les plus paisibles du théâtre du XVI^e siècle³. Ainsi, ceux de Nicolas Filleul dans les églogues de cette œuvre encomiastique sont-ils des exemples du genre. Sans doute composées au printemps et à l'été 1566, ces six courtes pièces de théâtre proposent un éloge de chacun des dédicataires, de la famille royale et des princes du sang, mais aussi une réflexion sur la France, à un moment où le calme semble manquer s'y rétablir et où le temps n'est plus à la reconstruction, mais s'annonce à nouveau troublé, avec des appels à la lutte armée et, en quelque sorte, à la réparation, au sens juridique du terme.

La vie de Nicolas Filleul ne nous est que peu connue. Cette affirmation ne serait pas significative si elle ne se répétait pour la majeure partie des auteurs des œuvres du corpus normand. Les conclusions de Françoise Joukovsky, persuasives, l'identifient à un aumônier royal d'Henri III puis d'Henri IV, né à Rouen en 1537 mais dont la date de décès reste inconnue⁴. Nos connaissances de la vie de cet auteur se limitent aux conclusions contenues à l'introduction de l'édition de 1971. Ses contemporains eux-mêmes parlent fort peu de lui et le méconnaissent⁵. Fils de Jean Fil-

¹ Ces indications sont précisées à la fin de la dédicace « à la Royne ». Pour l'étude de cette œuvre, nous disposons de l'édition originale d'une part, mais aussi d'une édition commentée du XIX^e siècle par Eugène Robillard de Beurepaire (FILLEUL, Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon à la Reine*, avec une introduction par Eugène Robillard de Beurepaire, Rouen, Imprimerie de Henri Boissel, Société des Bibliophiles normands, 1873) ainsi que l'édition chez Droz du recueil, publié par Françoise Joukovsky en 1971.

² « Le [16^e] jour de septembre, le Roi vint à Gaillon où il séjourna jusques au jour Saint Michel auquel il fit la fête de l'ordre de ses chevaliers et s'en partit le lendemain pour aller à Anet et de là s'en retourner à Paris. » (*Deux chroniques, op.cit.*, p.319).

³ FILLEUL Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon*, texte établi, annoté et commenté par Françoise Joukovsky, Genève, Droz ; Paris, Minard, 1971, Introduction, p.VII. Dans son introduction, Fr. Joukovsky consacre de longues études à l'établissement des sources de Filleul, de l'antiquité au XVI^e siècle, et à la comparaison de ses vers avec celles-ci. Nous n'avons pas cru significatif dans notre étude de reprendre *in extenso* ce travail et nous sommes concentrée sur le prédécesseur immédiat de Filleul, Ronsard, et renvoyons pour le reste le lecteur à l'édition de 1971.

⁴ Voir son « Introduction », dans Filleul Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon, op.cit.*, p.VII-XV. Toutefois l'ouvrage de Léon LE MÉTAYER-MASSÉLIN, *Collection des dalles tumulaires de la Normandie*, évoque la pierre tombale d'un Nicolas-Olivier Filleul, sieur des *Chenais* [sic], mort en mars 1612. Cependant les affirmations de Le Métayer-Masselin sont à tempérer : s'il semble que les registres annoncent la mort d'un Nicolas-Olivier, la pierre tombale est celle d'Olivier, « noble homme », « écuyer » et « seigneur » du lieu. Il s'agit plus vraisemblablement du frère de notre auteur. Mais le premier propriétaire de la terre et seigneurie de Saint-Martin-des-Chesnets est bien Nicolas Filleul, qui l'acquiert par actes des 16 et 27 octobre 1563 pour le prix de cinquante livres tournois. Si la tombe est celle d'Olivier, c'est que Nicolas est vraisemblablement mort avant 1612, date de la mort de son cadet, qui hérite alors de lui. (Le Métayer-Masselin, Léon, *Collection des dalles tumulaires de la Normandie, reproduites par la photographie, d'après les estampages exécutés*, Paris / Caen, Rollin et Feuardenet / Hardel, 1861, p.41-50 et p.57 pour une reproduction de la pierre tombale).

⁵ « La Croix du Maine rapporte que Filleul « florissait à Paris au collège de Harcourt l'an 1563 », dresse la liste de ses œuvres et conclut : « je ne sais s'il est encore en vie. » En 1585, Du Verdier ne donne aucun détail relatif à sa biographie : il se contente de transmettre la liste de ses œuvres, de résumer le contenu des *Théâtres*, et de proposer

leul, sieur des Chesnets — ou de La Chesnaye —, et d'Anne Roque du Genetay, son père porte le titre d'écuyer qui le rattache à la petite noblesse. Son frère, Olivier, est avocat du roi au Parlement de Normandie, ainsi qu'un oncle maternel. Il est donc introduit auprès des cercles de sociabilité normands quand il commence sa carrière de poète en 1560, comme nous l'indiquent certaines références incluses dans les sonnets qui composent sa première œuvre, intitulée *Le Discours*, qu'il signe « Nicolas Filleul Normant », paru à Rouen chez Martin Le Mesgissier en 1560¹. Dans cette œuvre apparemment décousue, l'on retrouve de nombreuses allusions aux poètes normands de son temps que côtoie sans doute Filleul : Tasserie, Fortin, Hardouin, ou encore Vauquelin de la Fresnaye. Il adresse quelques vers épicuriens à Hardouin ou Vauquelin, convoquant ce dernier comme protecteur pour la validation de la traduction d'une épigramme de Martial. Filleul y prodigue au Caennais les conseils d'une vie saine d'âme et de corps, plus mesurée en tout, dans des vers lestes qui nous permettent peut-être de nous faire une idée du caractère festif de l'auteur de l'*Art poétique* :

Si tu ne sais cela qui fait la vie heureuse,
À ce coup, Vauquelin, voilà, voilà que c'est :
La richesse laissée et non pas de conquêt,
L'ordinaire fort bon et terre plantureuse ;

N'avoir procès ni soin d'autorité fâcheuse,
L'esprit gai, bonne force et le corps à tout prêt,
Peu de manger et bon sans sauces ni apprêt,
Des égaux l'amitié, simpleste cauteleuse ;

Ivre ne se coucher, mais bien libre et sans soin,
Belle femme et pourtant de paillardise loin,
Et ce repos sembler qui fasse la nuit courte.

Content de ta fortune, envieux jà ne sois,
Pour mieux être, du bien et de l'orgueil des Rois ;
Ne désire la mort, aussi point ne la doute².

En revanche, rien ne vient absolument attester sa fréquentation des milieux similaires à Paris, mais sa connaissance des œuvres des poètes de la Pléiade est indéniable. Ainsi, comme l'indique Françoise Joukovsky :

Il est probable que Filleul a déjà tenté de pénétrer dans les milieux où évoluent les poètes de la Pléiade. Il fait allusion [dans le *Discours*] aux talents de Ronsard et regrette de ne pouvoir égaler la douceur des vers de Baïf. Sans doute est-il déjà lié à Baïf, par

quelques morceaux choisis. Ni Brantôme ni d'Aubigné ne mentionnent Filleul. » (*Idem*, p.VII-VIII.). « Si La Croix du Maine le reconnaît, et l'estime *tres excellent Poëte Latin et François*, sans pour autant pouvoir affirmer en 1584 s'il vivait encore, du Verdier, un an plus tard, se contente de transmettre la liste de ses œuvres et de résumer son théâtre. L'abbé Goujet, au siècle suivant, n'en dit mot, et les érudits du XVIIIe siècle qui le mentionnent s'inspirent tous de la notice de La Croix du Maine. » (GARNIER, Bruno, *Pour une poétique de la traduction : l'Hécube d'Euripide en France, de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris-Montréal, l'Harmattan, 1999, p.155).

¹ FILLEUL, Nicolas, *Le Discours de Nicolas Filleul, Normant*, À Rouen, chez Martin le mesgissier [sic] Libraire, demeurant au haut des degrez du Palais, 1560.

² *Le Discours*, p.49. L'on peut noter que Vauquelin et Filleul ont à peu près le même âge et naissent et grandissent en même temps en Normandie.

l'intermédiaire duquel il a pu rencontrer Ronsard, Jodelle, Muret, Denisot. Filleul mentionne également Du Bellay, dont l'influence sur ce recueil est assez forte¹.

Aussi, lorsqu'on compare les quelques vers à Hardouin avec ceux de Ronsard à Cassandre, l'influence est indéniable. À Hardouin vieillissant, Filleul adresse ces vers :

Tu as déjà passé le printemps et l'été,
Et tu es Hardouin encores arrêté
En vain à cette là dont la ré t'environne.

Dépêche Hardouin si ton fait tu entends,
De cueillir et bientôt cette rose, il est temps,
Tandis qu'écloce elle est ; car voici jà l'automne².

Quand Ronsard, dans son ode À Cassandre écrit :

Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté³.

Le *Discours* est un recueil de poésies en alexandrins dont le lieu d'impression nous permet de situer le poète dans la capitale normande au début des années 1560, période la plus troublée de tensions religieuses dans la province. Les thèmes exploités sont loin cependant des considérations guerrières et mettent notamment en avant les difficultés du courtisan, et le vœu pieux de rester en dehors des intrigues de cour, mais aussi la carrière poético-amoureuse de l'auteur, auprès d'Énone et de Chlore, amantes qui l'éconduisent et le font souffrir, proches des Hélène, Cassandre ou Marguerite de Ronsard ou Muret.

Trois ans plus tard, Filleul compose pour une représentation au collège d'Harcourt la tragédie d'*Achille*, qui sera publiée la même année à Paris⁴. Un indice nous confirme, après cette représentation remarquée, son introduction à la cour : rappelé, on ne sait pourquoi, en Normandie, c'est sans doute lui qui est chargé par le Parlement de Rouen d'avertir le roi de la mort du sieur de Villebon en 1565. Il est en effet assez improbable que deux Nicolas Filleul, sieur de La Chesnaye, aient évolué à Rouen à la même époque. Or Françoise Joukovsky module :

Faute de documents complémentaires, nous ne pouvons identifier avec certitude l'auteur des *Théâtres* et le Nicolas Filleul de la Chesnaye qui figure au registre des délibérations communales de la ville de Rouen, à la date du 10 octobre 1565⁵.

¹ *Les Théâtres de Gaillon, op.cit.*, 1971, Introduction, p.XV-XVI.

² *Idem*, p.59.

³ Ronsard, « À Cassandre », Ode XVII, in RONSARD, Pierre de, *Les Odes de P. de Ronsard gentilhomme van-domois*, Au Roy Henry II de ce nom. Tome deuxiesme, À Paris, chez Gabriel Buon au cloz Bruneau, à l'enseigne S. Claude, 1571, p.117.

⁴ FILLEUL, Nicolas, *Achille, tragédie françoise de Nicolas Filleul, Normand*, Paris, Thomas Richard, 1563. Une édition moderne de ce texte a été donnée par J.O. Moses, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première série, vol.2 (1561-1566), Florence-Paris, Olschki-PUF, 1989, p.53-123.

⁵ Filleul Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon, op.cit.*, 1971, Introduction, p.XXII.

Puisque Joukovsky a osé l'identification avec l'aumônier royal, nous osons celle-ci. En outre il est assez facilement envisageable que le Parlement de Normandie ait voulu détacher auprès du roi quelqu'un qui est déjà introduit à la cour mais qui jouit aussi dans la ville d'une certaine renommée. Nicolas Filleul répond, en tant que frère et neveu d'un magistrat et poète dont une œuvre a déjà été jouée à Paris, à ces deux exigences.

Les *Théâtres de Gaillon* sont sa troisième œuvre imprimée. Suivront deux pièces politiques : en 1568 *Le Vœu à la Royne*, Par Nicolas Filleul de Rouen¹ et *La Couronne, à Henry, roi de Pologne*². Françoise Joukovsky l'a aussi identifié comme l'auteur des trois allégories de Circé figurant à la fin de l'édition du *Ballet comique de la Royne*³, sous le nom de « sieur de la Chesnaye », ainsi que celui de la chanson à quatre voix *L'Amour se bande les yeux*, parue dans le recueil des *Chansons de P. de Ronsard, P. Desportes et autres, mises en musique par Nicolas de La Grotte, valet de chambre et organiste du Roy*⁴.

Quand le cardinal de Bourbon le sollicite pour composer les pièces en l'honneur de la reine et de son fils qui seront jouées dans sa demeure, le poète a donc déjà fait ses armes au théâtre. Œuvre curieuse, les *Théâtres de Gaillon* ont la particularité d'être une commande et d'être joués devant leurs illustres dédicataires. Ils soulignent l'importance des rapports entre certains poètes attachés à des princes, qui s'explique par la nécessité grandissante pour les premiers de faire reconnaître leurs talents encomiastiques et d'obtenir le mécénat d'un grand pour pratiquer leur art, au sein des fêtes de cour ou lors d'entrées royales, comme le souligne Françoise Joukovsky :

Grâce à l'accroissement des richesses, les cours, royales ou princières, s'ouvrent à ces articles de luxe que sont les lettres. Le poète panégyriste leur est indispensable, pour l'organisation des fêtes. La richesse multiplie les mécènes, et en suscite également dans la bourgeoisie, qui est la classe montante, engraisée par le commerce et l'industrie, et puissante grâce aux offices qu'elle achète et qui font passer l'administration et la magistrature entre ses mains. Ce déplacement de la richesse tend aussi à développer la race des poètes courtisans, des gentilshommes qui fréquentent la cour et troquent leurs poèmes contre des pensions et des commandes. Ils en ont besoin : alors que la bourgeoisie devient la classe la plus fortunée, la noblesse est de moins en moins capable de soutenir le train fastueux dont la cour royale donne l'exemple. Le gentilhomme campagnard s'en vient à la cour⁵.

¹ *Le Vœu à la Royne*, Par Nicolas Filleul de Rouen, s.l.s.n. [Rouen, Georges Loyselet], 1568.

² *La Couronne, à Henry, roi de Pologne*, par Filleul, Paris, Buon, 1573.

³ « Allégorie de la Circé, que Natalis Comes a retiré des commentaires des poètes Grecs », « Autre allégorie du sieur de la Chesnaye » et « Autre allégorie de la Circé, selon l'opinion du sieur Gordon, Ecoçois, gentilhomme de la Chambre du Roy », in BEAUJOYEULX, Baltasar de, *Ballet comique de la Royne, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur*. Par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, et de la Royne sa mere, À Paris, par Adrian Le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, 1582, p.74-76. Voir à ce sujet : Joukovsky, Françoise, « De qui est le livret du « Ballet comique de la Reine ? », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents*, 38, 1976, p.343-344.)

⁴ *Chansons de P. de Ronsard, P. Desportes et autres, mises en musique par Nicolas de La Grotte, valet de chambre et organiste du Roy*, Paris, par Adrien le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du roi, 1575.

⁵ JOUKOVSKY Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1969, p. 12-13.

Après une dédicace « à la Reine » de 140 vers en alexandrins, les *Théâtres de Gaillon* se composent de quatre églogues, « représentées en l'Île heureuse devant les majestés du Roi, et de la Reine », qui ont pour titre *Les Naiades, ou naissance du Roi, Charlot, Téthys et Francine*. Cette dernière est dédicacée au cardinal de Bourbon ainsi qu'une pièce en latin, que nous n'étudierons pas, *Caroli cardinalis Borbonii Principis Illustriss[imi] Laurus*¹, intercalée entre la troisième et la quatrième églogues. Suivent la tragédie de *Lucrèce*, un sonnet à Monsieur de Maisonfleur, gentilhomme servant de leurs Majestés² et la pastorale des *Ombres*, sans dédicataires, et une courte *Mascarade* conclut l'ouvrage.

L'intérêt à porter à cette œuvre est multiple. En effet, les circonstances qui l'accompagnent, c'est-à-dire une période d'appréhension au cœur de temps troublés — si la première Guerre de religion est achevée, de nouveaux heurts politiques ont accompagné la rédaction des *Théâtres*³ —, ont influé sur sa matière, dans laquelle on trouve des allusions plus que transparentes aux événements des années précédentes et à leurs acteurs, dont certains se trouvent devant l'estrade. Ensuite, du point de vue textuel, ces œuvres imitées des antiques, des Italiens du XV^e ou des poètes de la Pléiade, sont, malgré tout, résolument innovantes, par l'exploitation d'un sujet commun dans une forme habituellement récitée en dehors des théâtres. La représentation d'églogues est, nous le verrons, inédite en France quand Filleul fait représenter ses quatre pièces, de même que le sujet de *Lucrèce* n'a encore jamais été monté sur la scène française avant lui. Enfin, les lieux dans lesquels les différents ouvrages sont représentés et le public privilégié qui assiste à ces représentations nous mettent devant un exercice courtois pour lequel, et cette œuvre n'y déroge pas, l'on a rarement de renseignements. Nous mettrons en évidence les modalités des représentations gaillonaises. Dans cette étude, qui dévie de notre sujet principal qu'est la mise en place d'une pratique dramaturgique de la cruauté en Normandie, il nous a semblé nécessaire de parler de ce premier exemple dramatique normand. Il ne s'agit en aucun cas cependant d'une annonce de ce que sera le théâtre des règnes d'Henri IV ou Louis XIII, période la plus foison-

¹ Nous laissons ici à Fr. Joukovsky le soin de résumer ce poème latin de 53 vers : « [Filleul] y raconte d'abord la poursuite de Daphné par Apollon, et sa métamorphose en laurier (v.1-19) et passe ensuite à un éloge de Charles de Bourbon, qui mérite des couronnes de ce feuillage pour avoir sauvé son pays dans cette période de troubles (v.20-53). » (Filleul, *Les Théâtres de Gaillon*, éd. Françoise Joukovsky, *op.cit.*, p.XXXVI). Rien n'indique dans l'ouvrage que cette pièce ait été effectivement représentée pendant les fêtes de Gaillon. Il s'agit plus vraisemblablement d'un ajout au moment de l'édition pour faire l'éloge du dédicataire.

² « Jérôme L'Huillier, Chevalier, Seigneur de Maison-fleur, la Fortelle et Boisramont, fut Gentilhomme des Rois Henri II et François II, et Écuyer Tranchant de ce dernier Prince, et de la Reine Catherine, sa mère. Brantôme en parle dans son Histoire des Dames illustres de France, sous le nom de M. de Maison-Fleur, et dut qu'il était gentil Cavalier pour les lettres et pour les armes. », La Chenaye-Desbois, François-Alexandre Aubert de, *Dictionnaire de la Noblesse, contenant les Généalogies, l'Histoire et la Chronologie des Familles Nobles de France [...]*, tome VIII, À Paris, chez Antoine Boudet, Libraire-Imprimeur du Roi, rue Saint-Jacques, 1774, p.696. Devenu ouvertement protestant en 1566, il est disgracié. Ronsard avait déjà consacré un sonnet à ce mécène et poète à ses heures, ami de Brantôme, sous le titre qui commence ainsi : « L'Huillier (à qui phébus comme au seuil de notre âge... » et *Le Second Livre du Recueil des nouvelles Poésies de P. de Ronsard gentilhomme vandomois. Lesquelles n'ont encores esté par cy devant imprimées*, À H. [pour Hiérome] L'Huillier Seigneur de Maisonfleur, Gentilhomme servant de leurs Majestés, À Paris, Pour Gabriel Buon, au clos Bruneau à l'enseigne S. Claude, 1564. Si Ronsard pouvait encore dédier son ouvrage au noble poète, la dédicace de Filleul semble une imitation trop tardive dans la vie personnelle du dédicataire au vu de l'oeuvre qu'il propose et des autres illustres dédicataires catholiques des *Théâtres*.

³ L'on pense notamment à la sédition huguenote de Pamiers, en juin 1566, réprimée dans le sang par Monluc. Cet événement constitue vraisemblablement l'actualité politique de la composition des *Théâtres*, probablement rédigés de juin à septembre 1566.

nante du théâtre cruel normand, mais plutôt de voir comment l'actualité et le théâtre entrent en dialogues, en utilisant les genres alors à la mode. Malgré l'intérêt croissant que suscite la pastorale dramatique, l'ouvrage de référence à ce sujet demeure celui de Jules Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e siècle*. Quoiqu'ancienne, cette thèse propose encore une histoire de l'églogue dramatique qu'il est utile de pouvoir resituer brièvement, ainsi qu'une étude de l'ouvrage de Filleul et des influences italiennes qu'il subit dans la matière courtisane que sont les églogues. Bénédicte Louvat-Molozay consacre deux pages aux églogues de Filleul dans son ouvrage *Théâtre et musique*, centrées sur une étude des *Naiïades*¹. L'ouvrage récent de Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*², a le mérite de nous proposer une étude largement documentée couvrant toute la particularité de la représentation de sujets pastoraux et bucoliques.

Les Naiïades représentent en 234 vers deux nymphes, Myrtine et Galathée, éprises du jeune roi Charles IX. Galathée avoue à sa compagne aimer le monarque depuis sa précédente venue sur les bords de Seine en 1563 pour la prononciation de l'édit de majorité, au Parlement de la ville de Rouen, distante de Gaillon de dix lieues³. Myrtine confesse à son tour qu'elle aime le jeune roi depuis qu'il est venu au monde. Après avoir rappelé les présages qui ont accompagné la naissance de Charles IX et le vaillant destin auquel il est promis, les deux nymphes célèbrent chaque membre de la fratrie royale. La venue du jour et la reprise des activités de la Seine les conduisent à se dérober à la vue du spectateur. La seconde églogue, *Charlot*, rappelle en 180 vers les malheurs passés et les espoirs quant à l'avenir de la bergerie, c'est-à-dire du royaume de France : les bergers Mopse et Damis y déplorent le sort malheureux des pâtres, qui symbolisent les troubles des guerres civiles. Tandis que Damis craint d'être chassé de la bergerie, Mopse prophétise le retour d'un Âge d'or. Le soleil déjà haut invite les bergers à se diriger vers une ombre clémente. *Téthys*, la troisième églogue, est en quelque sorte pour Filleul et son public un rappel de sa première œuvre théâtrale : Téthys et Pélée s'y remémorent en 118 vers leurs amours qui ont conduit à la naissance du brave Achille. Mais Téthys confesse bientôt que la vertu de son fils n'est que peu de chose face à celle de Charles IX, appelé à briller comme les rois ses prédécesseurs au firmament. Enfin, *Francine* célèbre en 199 vers, à travers les voix des bergers Francine, Thyrsis et Tytyre, la mémoire de Daphnis, dont l'ombre apparaît pour prier Tytyre de prendre soin de Francine. Le berger auparavant a juré d'élever le jeune Henriot, fils de Daphnis, qui prendra un jour la succession de son père dans la protection de Francine au cours d'un nouvel âge d'or. Les bergers se retirent car le soir tombe.

¹ LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.263-265.

² GIAVARINI, Laurence, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Éditions de l'EHESS – Vrin, collection « Contextes », 2010.

³ « Ce bâtiment est au pays de Normandie, distant de la ville de Rouen, capitale du pays, dix lieues. » (ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Le Premier volume des plus excellents Bastiments de France. Auquel sont designez les plans de quinze Bastiments, et de leur contenu ensemble les elevations et singularitez d'un chascun*, À Paris, Pour ledit Jacques Androuet, du Cerceau, 1576 volume 1, « Château de Gaillon », p.4).

1. Renaissance et humanisme, encomiastique et culte d'Astrée

Les allusions contenues dans les églogues sont transparentes. Derrière les diminutifs Francine, Charlot, se cachent la France et le roi Charles IX, tandis qu'est aussi citée la bergère Catin, pour Catherine de Médicis :

GALATHÉE
 Naguère la forêt chauve courbait la tête,
 L'hiver de ses toisons couvrait ce champ heureux,
 Mais au nom de Catin le champ d'épis se crête,
 Et la forêt reprend l'honneur de ses cheveux.
 MYRTINE
 Je veux à ma Catin, comme on fait à Cybèle,
 De pin bien verdissant enlacer tout le front.
 L'autr' à son char d'acier deux grands lions attèle,
 Mais le char de Catin les vertus mèneront¹.

Sont aussi nommés un autre Henriot, Henri d'Anjou, futur Henri III et Francin, François d'Alençon, « deux grands foudres de guerre² », ou encore Margot, dont le surnom est désormais limpide. Quand les premiers seront envoyés par leur aîné « dompter l'univers³ », la sœur du roi verra sous ses pas naître les roses et fleurir le printemps :

Sous les pas de Margot partout les roses naissent,
 Où elle passera fleurira le printemps ;
 Des plus douces odeurs les abeilles s'y paissent,
 Et rien que chaste Amour n'y soupirent les vents⁴

Carlin – Charles de Bourbon est célébré comme le « grand pasteur qui sus France flamboie⁵ », et sous le nom de Tytyre, « grand berger qui [...] chérit » Francine⁶ et Filleul rappelle, toujours par allusion, la légation d'Avignon que la reine-mère lui fit obtenir en 1565 :

Tu as dedans son cœur, Sorgue, trouvé ta place,
 Et ta place toujours dedans son cœur sera⁷.

Thyrsis apparaît aussi, valeureux berger qui défendit Francine contre l'attaque d'un loup⁸. Laurence Giavarini voit dans ce personnage une représentation du prince de Condé⁹, rallié à Charles IX en 1566. Rien toutefois ne vient confirmer la présence du prince à Gaillon aux côtés de son frère le cardinal et du roi.

¹ *Les Naiades*, v.205-212.

² *Idem*, v.215.

³ *Idem*, v.216

⁴ *Ibid.*, v.217-220, Myrtine.

⁵ *Ibid.*, v.221.

⁶ *Francine*, v.52, Francine.

⁷ *Les Naiades*, v.225-226. La Sorgue, qui coule dans le Vaucluse, traverse Avignon.

⁸ *Francine*, v.35-44, Francine.

⁹ Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, *op.cit.*, p.75.

Daphnis enfin, est Antoine de Bourbon, mort des suites de sa blessure reçue au siège de Rouen, qui évoque lui-même son épouse Jeanne d'Albret :

Et si voyant forcer de Francine les parcs /
Et ses riches troupeaux à l'abandon épars,
J'ai laissé mes pastis où je pouvais bien vivre [...]]
Et laissé sans pasteur (de quoi on s'étonna)
Les vaches qu'autrefois *Janette* me donna¹

Il confie ensuite son héritier Henriot – Henri de Navarre, aux bons soins du cardinal, en attendant qu'il puisse prendre sa suite dans la charge de lieutenant général du royaume. L'on peut rappeler que le cardinal de Bourbon pensa à un moment obtenir, en tant que prince du sang, cette même charge. Le pape ayant refusé la dispense autorisant le prélat à quitter les ordres et se marier pour succéder à son aîné, Catherine de Médicis lui obtient la légation d'Avignon. C'est donc un souvenir doux-amer que rappelle Filleul à son commanditaire, mais par ce biais, Charles de Bourbon impose son allégeance à la couronne.

Derrière cette évocation des événements récents qui ont touché de près la famille royale pendant les premières années du règne de Charles IX, c'est une France dés-Astrée, qui doit se relever de la perte des dieux tutélaires qu'il convoque, qu'évoque Filleul :

Ô troupeaux désastrés, mille et mille malheurs
Viennent toujours tromper le soin de vos pasteurs.²

rappelant un motif déjà aperçu dans l'historiographie normande :

La vierge Astrée, grandement honorée entre nous, lorsque telles gens entrèrent en notre ville, s'envola tout quant et quant au ciel, et au lieu d'elle amenèrent la hideuse discorde, faisant accroire aux ignorants que c'était vérité. Nous savons bien que la discorde est suivie de mensonge, de trahison et de procès, lesquels lui servent de pages³.

Les intentions de l'auteur sont toutes incluses dans le poème dédicatoire à Catherine de Médicis. Née de l'union de deux dieux latins, Mercure – Laurent II de Médicis et Minerve – Madeleine de la Tour-d'Auvergne, sa venue sur terre accompagne la fin du règne de l'impiété et le retour à la vraie foi et à la paix :

Les Géants qui déjà empiétaient cette terre
Et contre l'honneur saint déjà dressaient la guerre,
De peur tournent le dos, et la Paix retourna,
Qui la guerre captive en triomphe mena⁴

¹ *Idem*, v.107-111, L'Ombre [de Daphnis]. Nous soulignons.

² *Charlot*, v.31-32.

³ *Relation des troubles*, *op.cit.*, p.4.

⁴ « À la Reine », v.109-112.

Ainsi convoqués, les dieux du panthéon latin viennent guider les hommes pour les rétablir dans un âge d'or perdu. L'apologue de la reine qui suit le récit de sa naissance divine sert à célébrer la génitrice d'une race combattant contre l'ignorance et la sédition, représentées par les figures des Géants.

Proche de Vauquelin de la Fresnaye, nous l'avons vu, Filleul connaît les auteurs latins qui guident son œuvre encomiastique : Ovide, dans cette transformation des dieux et dans le souvenir de l'Âge d'or, mais aussi Virgile, dont certains personnages des *Bucoliques* apparaissent dans les églogues. Tityre, Daphnis, Mopse appartiennent déjà à Théocrite dont Virgile s'inspire. Comme Virgile, Filleul mêle à ses figures et récits pastoraux l'actualité politique du temps. Dans la quatrième églogue des *Bucoliques*, Virgile compare en effet le règne d'Auguste à un nouvel Âge d'or, tandis que Daphnis, personnage central de l'œuvre, a longtemps été assimilé à César récemment assassiné. De même, et nous reprenons ici en grande partie le raisonnement de Françoise Joukovsky¹, la guerre contre l'ignorance, que conduit Catherine de Médicis, fille de Minerve et protectrice des Arts, est un motif récurrent des œuvres des poètes de la Pléiade, dont Ronsard qui, dès 1550, célébrait cette lutte dans les *Odes*. La naissance de la reine est aussi l'œuvre de Mercure, figure mythologique que les églogues dramatiques italiennes du XV^e et du début du XVI^e siècle associent à celle de l'ange de l'Annonciation². Si cette référence n'est pas évidente pour toute la cour, encore peu familière des églogues, la reine, elle, peut le savoir. Filleul célèbre ainsi par la venue au monde de la reine le retour au vrai Dieu et à la vraie religion.

De la même manière, Ronsard en effet accueillait déjà en Henri II un nouvel Auguste qui avait ramené la paix en son royaume :

Ô Roi par destin ordonné
Pour commander seul à la France,
Le Dieu tout puissant t'a donné
Ce double honneur dès ton enfance [...]
Par l'effort d'un bras souverain
A fait ravalier la tempête
Et ardre à l'entour de ta tête
Un air plus tranquille et serein³.

Ronsard y écarte « les sujets guerriers pour mieux insister sur la paix reconquise⁴ », et surtout, ces odes sont destinées à des personnages majeurs du royaume d'Henri II. En offrant ainsi sa « muse

¹ « Introduction », in *Les Théâtres de Gaillon, op.cit.*, p.XXXII-XXXIII.

² « Mercure, dans la première version de l'*Orfeo*, tient l'emploi de l'ange chargé à l'ordinaire de l'*Annunziazione* », Marsan, Jules, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, [Paris, Hachette, 1905], Marston Gate, Elibron Classics, 2007, p.12.

³ RONSARD, Pierre de, « Ode au roi Henri II », in *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, Blanchemain, Prosper éd., Paris, Jannet, 1857, vol. 2, p.23.

⁴ *Lire les Odes de Ronsard*, Études réunies et présentées par Dominique Bertrand, Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique (CERHAC), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, Avant-propos, p.8.

publicitaire¹ », Ronsard se veut poète officiel du règne de l'époux de Catherine de Médicis, offrant au second livre de ses *Odes*, immédiatement située après une autre dédiée à Henri II², une *Ode à Calliope*, muse de la poésie épique. Filleul suit les préceptes de son illustre prédécesseur :

Mais tout soudain je changerai mon style
 Pour les vertus de Henri raconter ;
 Lors, cultivant un terroir si fertile,
 Jusques au ciel le fruit pourra monter³.

et choisit à son tour de « sonner le sang hectoréan⁴ », dans les *théâtres* mais aussi dans ses œuvres suivantes :

Si j'avais de jeunesse appris avec la main
 D'animer les tableaux, ou de fondre l'airain,
 J'eusse fait du pinceau ou du burin revivre
 Jà maintes belle image en couleurs, et en cuivre,
 Pour la montrer au peuple, ou le Troyen Francus
 Quittant les bords du Xanthe et Pergame vaincus,
 Vint bâtir une ville au rivage de Seine,
 Et au dessous du Louvre, où ce fleuve remmène
 Ses ondes à Téthys, de rang j'élèverais
 Les images de ceux qui ont été nos Rois,
 Ces enfants de Francus d'Hector race divine,
 Et auprès de Henri on verrait Catherine⁵.

Il imite encore Ronsard, en vouant son poème encomiastique à Catherine, fille de Minerve, déesse protectrice des Arts, et en célébrant à l'image de Ronsard les grands du royaume de Charles IX. Si Ronsard est le chantre du père, Filleul se veut celui du fils. La suite de sa carrière, illustrée par le *Vœu à la Reine*, dans lequel en 1568 il reproche à Catherine de Médicis l'oubli dans lequel il est tombé malgré les œuvres de 1566 et sa bonne volonté, nous prouve l'échec de son entreprise :

Aussi j'ai vu Phébus, à la tête dorée,
 Qui portait ceinte au flanc sa trousse décorée
 D'écaillés de Dragon, qu'alentour attacha
 Avecques des clous d'or, quand il les arracha
 De la queue de Python : et d'une œillade douce
 Ce Dieu m'a regardé, et a pris dans sa trousse
 Des traits à pleine main, qu'en don il m'a baillé, [...]
 Je les porte émoulus toujours dessous l'aisselle,
 Pour les fichier aux flancs de la Lysse cruelle,
 Cette Ignorance, alors que les Muses iront,
 Et de l'arc de Phébus sus elle tireront. [...]

¹ Cave, Terence, « La muse publicitaire dans les *Odes* de 1550 », in *Ronsard en son IVe centenaire*, Céard, Jean, Daniel Ménager et M. Simonin éd., Genève, Droz, THR, tome 1, 1988, p.8-18.

² « Sur la roche thespienne,/ Des Sœurs la plus ancienne,/ Qui de tes faits a souci,/ Me garde une mélodie,/ Afin qu'un jour je la dis/ Bien plus haut que celle-ci. », « Le Second livre des *Odes* », *Au Roy Henry II, Ode I*, vers 43-48, in *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, nouvelle édition publiée sur les textes les plus anciens avec les variantes et des notes par M. Prosper Blanchemain, tome II, À Paris, P. Jannet, 1852, p.131.

³ *Ode à Calliope*, in *Œuvres de P. de Ronsard, op.cit.*, variante de 1550 des vers 81 à 84.

⁴ Idem, variante de 1560, vers 82.

⁵ Filleul, Nicolas, *Le Vœu à la Reine*, publié par Charles LORMIER, in *Miscellanées. Pièces historiques et littéraires recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, Rouen, imprimerie de Henry Boissel, Société des Bibliophiles normands, 1877, p.22, v.1-12.

De ce monstre défait, couché mort à l'envers,
 Et le nom de nos Rois bruire par l'univers
 [...] je veux soudard aller,
 Pour du monstre de fait les troupes reculer,
 L'Erreur, Présomption, et l'Oubli, qui épie
 Ôter aux vertueux les beaux faits de leur vie
 Cette fureur me point, en outre je suis sûr
 De rapporter au front du combat quelque honneur,
 J'ai les armes au poing, j'attends que Catherine,
 D'un clin d'œil seulement, pour signal m'achemine¹.

Cette tentative, réitérée brièvement sous Henri III², nous indique peut-être aussi le désamour de la cour pour une poésie qui célèbre trop la paix dans des temps troublés, et n'a su s'adapter aux contraintes politiques du temps. Car si Ronsard honorait une paix reconquise par son roi, Filleul ne fait que souligner les échecs des entreprises pacificatrices de l'édit d'Amboise en 1563, en usant de thèmes et de sujets attardés dans des motifs déjà éculés sous Ronsard, en suivant le mode de fonctionnement et de composition des Humanistes, contenu aux divers *Arts poétiques* qu'ils nous ont fourni :

Les humanistes se glorifient de ressembler les uns aux autres, de reproduire éternellement des images analogues des mêmes modèles. Ils se transmettent des formules, des lieux communs qui ne se renouvellent pas à l'usage, mais qui s'amplifient³.

Si, dès le XVI^e siècle, l'on représente en Italie des églogues dramatiques, celles de Filleul ont la particularité d'être, en France⁴, les premières du genre à être destinées à une scène et effectivement jouées.

L'églogue dialoguée a cet avantage d'abord d'être courte et de ne pas s'imposer trop longtemps à l'attention. Sa pauvreté dramatique est un mérite de plus. Ici, point d'effort, poétique ou littéraire, inutile. Avec ses intrigues puérides, ses personnages connus, la banalité de ses lieux communs, on la suit sans aucune peine ; elle entretient les assistants de ce qui, en somme, les intéresse le plus ; c'est un cadre commode où tout peut entrer. La flatterie surtout s'y étale à l'aise, d'autant plus éhontée qu'elle semble se dissimuler sous le voile de transparentes allégories. Facile à écrire, facile à apprendre, facile à mettre en scène, à peu de frais, elle s'improvise à volonté et s'adapte à toutes les circonstances, simple ou somptueuse. Elle ne prétend pas suffire seule à l'agrément d'une fête ; il y a place auprès d'elle pour des divertissements d'autre nature, mais toujours elle a son rôle marqué⁵.

En Italie, dès les dernières décennies du XV^e siècle, les églogues, en tant que genre dramatique, ont cours, mais Filleul est le premier à en utiliser les motifs et la pratique en France en 1566. De ces « œuvres d'un jour⁶ », Filleul éternne la qualité dramatique et la matière « assez mince⁷ » en

¹ Idem, p. 28-30, v.196-221.

² *La Couronne, à Henry, roi de Pologne*, par Filleul, Paris, Buon, 1573.

³ Jules Marsan, *La Pastorale dramatique, op.cit.*, p.17.

⁴ Jules Marsan rappelle en effet « la vieille églogue italienne représentée ». Idem, p.181. Marsan consacre le premier chapitre de son ouvrage à la pastorale dramatique italienne. Au sujet de l'églogue, voir surtout les pages 1 à 10.

⁵ *Ibid.*, p.4-5.

⁶ *Ibid.*, p.5.

⁷ *Ibid.*, p.7.

France devant un auditoire habitué aux fêtes en son honneur. La pastorale et les églogues dramatiques si elles sont, avec Filleul, une nouveauté, conservent cependant les particularités d'un genre de circonstance hérité des Italiens et dont les prédécesseurs de Filleul, Italiens pour le théâtre, Espagnols et Français pour le roman et la poésie¹, ont déjà amplement exploité la rime. Comme le rappelle Beauchamps au XVIIIe siècle, dans une vision encore récente de l'intérêt que portaient aux formes pastorales les publics du XVI^e siècle :

Le mariage de Henri II avec Catherine de Médicis, immédiatement après les guerres d'Italie sous ses trois prédécesseurs, nous mit en commerce avec une nation spirituelle dont la langue était déjà formée, dont le théâtre était établi ; si ce que les Italiens appellent perfection, l'est en effet, il faut avouer que de ce côté-là, ils y sont arrivés avant nous. [...] Nous devons la Pastorale aux anciens, nous avons divisé leur églogue par scènes, nous y avons joint une action théâtrale, et nous en avons fait une comédie qui n'a jamais réussi. Avant M. d'Urfé, les bergers étaient trop grossiers pour plaire ; et après lui on ne les trouva pas assez galants ; on aima mieux les chercher dans le roman de l'*Astrée*, que venir les voir sur le théâtre : c'était pourtant l'amusement des gens de condition qui avaient de l'esprit².

La forme de la pastorale dramatique, d'abord discours juxtaposés, puis pièce de théâtre dialoguée, s'est modifiée toutefois plus vite que ses caractères. Les premières églogues dramatiques italiennes sont des successions, vraisemblablement chantées, qui s'articulent entre le propos d'un premier personnage qui expose à un second sa plainte amoureuse, que celui-ci commente.

Les personnages cherchent-ils même à se convaincre l'un l'autre ? Chacun chante pour soi, — et pour le public³.

Chez Filleul cependant, l'évolution est déjà présente. Les personnages s'écoutent, se répondent et pleurent ensemble l'absence de l'être aimé, la ruine de la Seine ou la mort de l'un des leurs. Aussi, alors que dans les églogues italiennes que Filleul a pu connaître, Marsan remarque qu'il y a « juxtaposition, non pas composition⁴ », l'auteur des *Théâtres* introduit de vrais duos, dans chacune de ses églogues, où les naïades et bergers semblent former à chaque fois une seule entité, déplorante ou se réjouissant :

Bien que l'Amour, qui fait de *nos* cœurs son empire,
Le cœur d'un autre feu t'ait peut-être entamé,
Ne dédaigne, Charlot, quelquefois de lui dire :
J'en suis encor de deux au bord de Seine aimé⁵.

Damis, voici déjà les bons ans de retour.

¹ En restant cependant manifestement tous héritiers de Virgile : « l'églogue de cour se rattache à la tradition de l'églogue antique, à celle de Virgile sinon de Théocrite. Par là aussi, elle annonce la pastorale, qui n'en sera guère que le développement. » (Ibid., p.10). Jules Marsan rappelle tous les courants pastoraux pour exposer au cours de son étude l'influence du Virgile sur les Italiens et l'influence commune qu'il exerce aussi avec Sannazar (p.6-9).

² GODARD DE BEAUCHAMPS, Pierre-François, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante et un, jusques à présent.*, Tome premier, À Paris, Chez Prault, Père, Quai de Gèvres, au Paradis, 1735, Avec Approbation et Privilège du Roi, « Discours sur la comédie », p.362-365.

³ Marsan, Jules, *La Pastorale dramatique, op.cit.*, p.8

⁴ Ibidem.

⁵ *Les Naïades*, v.185-188, Myrtine. Nous soulignons.

On voit les blonds troupeaux bien lainés ci-autour,
 Et les pasteurs au soir emplissant les villages
 De troupeaux engraisés, les cruches de laitages.
 La terre a son giron fertilement déclos,
 Toute chose aujourd'hui nous semond au repos,
 Nos malheurs sont charmés, et quelque main divine
 (Ou je suis bien trompé) l'âge d'or achemine¹.

C'est donc bien la France qui se plaint et célèbre à la fois en la venue de Charles IX celle d'un roi pacificateur et d'une promesse de concorde — pourtant soupçonnée fragile —, qui est le sujet des églogues de Filleul :

Charlot, bien que sous toi chacun courber se vienne,
 Pourtant d'être berger toujours qu'il te souviene.
 Tes peuples tu conduis, comme aux champs azurés
 Nous menons nos poissons aux bords plus assurés²

Dans leur structure même les églogues reconnaissent l'influence d'Horace et peuvent constituer une seule et même œuvre. Ainsi leur structure propose-t-elle un déroulement sur une seule journée, du lever du jour à la tombée de la nuit. Quand, dans *les Naiades*, Myrtine et Galathée se retirent, c'est parce que le jour croît :

Je sens déjà du vent une plus froide haleine,
 Et déjà sur le bord je vois poudrer l'arène,
 Et déjà les pêcheurs, pour prendre nos poissons,
 À l'ombre ont refourni leurs lignes d'hameçons.
 Mais une douce voix me vient frapper l'oreille.
 Allons, ce sont nos sœurs, et la Seine s'éveille³.

Damis et Mopse quittent à leur tour la Seine-scène sous le prétexte de trouver un coin d'ombre :

Mais je vois mon bélier qui de cosser se tue.
 De sauter ce fossé ton mouton s'évertue.
 Rechassons nos troupeaux, le soleil est jà haut.
 Tenons-les près de nous à l'ombre pour le chaud⁴.

Quand, à la fin de la dernière églogue, les bergers rentrent, c'est parce que la nuit vient :

Thyrsis, voilà bien loin ton grand bouc à l'écart.
 Rechassons nos troupeaux, car il est déjà tard⁵.

Seule *Téthys* ne semble pas appartenir à cette unité temporelle. En effet, les figures mythologiques des parents d'Achille apparaissent sans respecter l'économie de la structure. D'ailleurs, ces appari-

¹ *Charlot*, v.143-150, Mopse. Nous soulignons.

² *Les Naiades*, v.169-172, Myrtine.

³ *Les Naiades*, v.229-234, Galathée.

⁴ *Charlot*, v.177-180, Damis.

⁵ *Francine*, v.198-199, Francine.

tions soudaines après deux morceaux pastoraux nous interpellent. Ils n'appartiennent ni au temps, ni au monde de nos bergers. Que viennent faire au milieu de nos bergers Pélée et Téthys ?

La clef est peut-être dans la lecture continue des *Théâtres de Gaillon*. Il nous semble opportun de les considérer comme un ensemble, et non seulement, comme cela l'a été fait auparavant, comme une simple variation sur le thème de l'allégorie encomiastique. Nous sommes tentée de voir dans les églogues un travail préparatoire à la représentation des *Ombres*. La tragédie même de *Lucrèce* propose une nouvelle ombre, celle de Lucrèce, à ajouter à celles qui, amoureuses, viennent rappeler leurs peines d'amour dans la pastorale finale du recueil. Cette ombre est d'ailleurs convoquée par deux fois au dernier acte de la tragédie, d'abord par Collatin : « Déjà ton ombre noue un rivage oublié¹ », puis par Brute :

Je jure tous les vœux dont son Ombre m'avoue,
Que du même couteau ce tort je vengerai²

L'unité thématique vient cependant ajouter une interrogation. Pourquoi en effet les dernières pièces des *Théâtres* n'ont-elles pas été jouées dans le même lieu que les églogues ? En effet, si l'ouvrage mentionne que

Les Églogues furent représentées en l'Île heureuse devant les majestés du Roi et de la Reine, le 26 [septembre 1566]³ ;

une telle information ne figure pas pour *Lucrèce et les Ombres* :

La Lucrece et les Ombres, au château le 29^e jour de septembre 1566⁴.

Il faut chercher une justification dans le déplacement des festivités. Il semble évident au vu des indications scénographiques contenues au recueil que les représentations des églogues ont eu lieu dans la salle basse de la Maison blanche, qui a vue sur les jardins de l'Île heureuse et l'ermitage, qui se prêtent parfaitement à la représentation de scènes pastorales. Jacques Androuet du Cerceau donne une description de la Maison Blanche, appelée pour l'occasion des fêtes de 1566 « l'Île heureuse » :

Passant outre [un petit jardin où l'on trouve des statues de trois à quatre pieds de haut et des allées couvertes de coudriers et un ermitage] vous venez en un autre lieu, bâti sur une eau, qu'on appelle la Maison Blanche. Son premier étage est comme une salle ouverte à arcs de trois côtés, ayant son regard dans l'eau. L'autre côté est une montée, avec quelques petites garde-robes. De cette montée l'on va en haut, où sont pareilles commodités que dessous, excepté qu'au lieu d'arcs ce sont des fenêtres carrées. En la salle basse, du côté du buffet, il y a comme trois fontaines carrées de deux ou trois pieds, dans lesquelles on descend pour avoir l'eau, et tout se voit d'icelle salle avec quelques murailles

¹ *Lucrece*, v.894.

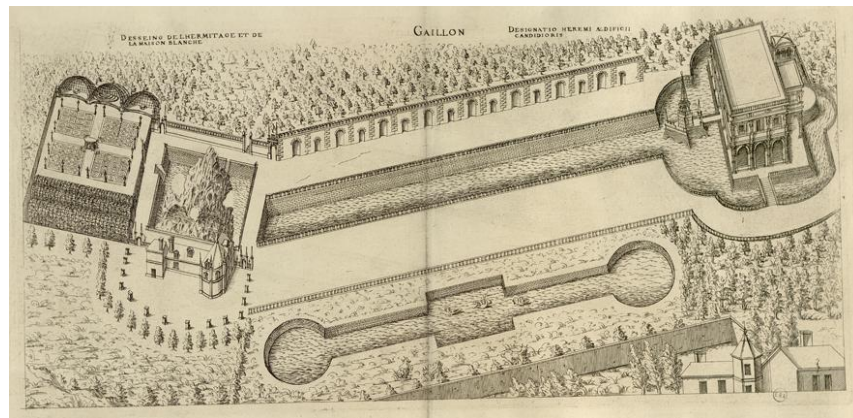
² *Idem*, v.932-933.

³ Information donnée à la fin de la dédicace « À la Reine ».

⁴ *Idem*.

garnies de niches. Somme, en ce parc y a tant d'autres joyeusetés, et le lieu est si plaisant que merveilles, comme le pourrez comprendre par l'ordre que j'ai tenu en la continuation des dessins que je vous ai figurés¹.

L'architecture générale du lieu, que nous reproduisons ici, représentant une clef et sa serrure, est propice à la représentation d'une allégorie dont chacun comprend les codes. Plus encore, l'ermitage² de l'île centrale constitue un ornement de qualité pour la représentation de scènes pastorales :



Dessin de l'Ermitage et de la Maison blanche. L'Île heureuse.

Téthys nous rappelle aussi le lieu de sa représentation :

Aussi ce grand Francus, appuyant sa grandeur,
Amène à son neveu et ses Dieux et son heur.
Avecque lui les Dieux, qui à foule se pressent,
Et Charlot et Catin *en ces* Îles caressent.

¹ ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Le Premier volume des plus excellents Bastiments de France. Auquel sont designez les plans de quinze Bastiments, et de leur contenu ensemble les elevations et singularitez d'un chascun*, À Paris, Pour ledit Jacques Androuet, du Cerceau, 1576, volume I, p.3-4. En 1715, un autre visiteur, Piganiol de la Force, commente : « À côté [d'une orangerie en amphithéâtre] est un grand parterre d'où l'on entre dans le parc, qui contient huit cents arpents : il est percé d'une infinité de routes, et ce qu'il y a de plus remarquable est le pavillon de la Ligue, qu'on laisse tomber en ruine, peut-être par rapport à la grande dépense que Nicolas Colbert, archevêque de Rouen, a faite au château » (DEVILLE, Achille, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon publiés d'après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d'Amboise*, Paris, Imprimerie nationale, Collection de documents inédits sur l'histoire de France, troisième série : Archéologie, 1850, p.L). La Maison Blanche prendra le nom de pavillon de la Ligue lorsque le 5 août 1589 les ligueurs qui s'y réunissent proclament Charles de Bourbon roi de France sous le nom de Charles X. C'est là en effet qu'est rédigé l'*Édit et déclaration de monseigneur le duc de Mayenne et le conseil général de la sainte Union pour réunir tous vrais chrestiens françois à la deffense et conservation de l'église catholique apostolique et romaine, et manutention de l'estat royal*, [Paris], sn, 1589, dans lequel le duc de Mayenne exhorte les sujets à se réunir pour défendre la religion « en attendant la liberté et présence du roi [Charles X] notre souverain seigneur ». Deville précise : « Ce riche et élégant pavillon, appelé d'abord modestement la *Maison blanche*, puis débaptisé pour prendre le nom de *l'Île heureuse*, ne se nomma plus dès lors que *le Pavillon de la ligue*. Plus tard nous le verrons transformé en *Parnasse de Gaillon*. » (Deville, *Comptes de dépenses*, *Op.cit.*, p.XXVII

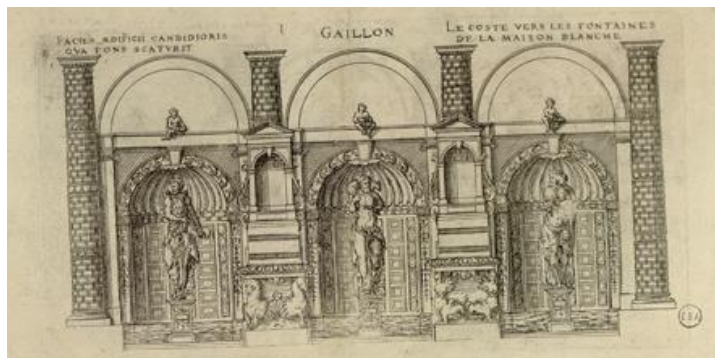
² « Au débouché de ces tonnelles, on arrivait à un grand bassin carré, au centre duquel se dressait un rocher factice, dans lequel était creusé un ermitage. Les dessinateurs de nos jardins [du XIXe siècle], avec leurs rochers et leurs grottes, ne sont, malgré leur prétention, que de pauvres copistes. Il y a trois siècles qu'on avait trouvé ces belles choses-là » (Deville, *Comptes de dépenses*, *op.cit.*, p.LXXXIX, « Ermitage »).

On voit avecques eux ces victorieux Rois
Qui ont si bien planté ce grand sceptre françois¹

Une indication scénique initiale précise déjà le lieu où est représentée la troisième églogue :

Représentée près la statue de Francus, des Césars et Rois de France².

Or, si ce lieu n'a pas attiré l'attention des critiques précédentes, il est l'un des rares que du Cerceau a reproduit dans les gravures de son ouvrage :



**Le côté vers les fontaines de la maison blanche.
Les statues intercalées de fontaines représentent les figures des héros les plus éclatants (*candidioris*).**

Plus encore, il nous décrit le lieu :

En la salle basse, du côté du buffet, il y a comme trois fontaines carrées de deux ou trois pieds, dans lesquelles on descend pour avoir l'eau, et tout se voit d'icelle salle avec quelques murailles garnies de niches.

La gravure d'ensemble nous expose bien que ces trois niches ornées des statues sont situées sur l'un des plus petits côtés de la demeure, et du Cerceau nous rappelle que de grandes fenêtres s'ouvrent sur les eaux gaillonnaises :

Son premier étage est comme une salle ouverte à arcs de trois côtés, ayant son regard dans l'eau³.

Il faut donc admettre que le public, dont le regard est tourné vers ces statues représentant les Césars et Francus, c'est-à-dire les ancêtres des rois de France, a, en tournant la tête, vue sur

¹ *Téthys*, v.55-60. Nous soulignons.

² Indication scénique de *Téthys*, p.36.

³ Deville, *Comptes et dépenses*, *op.cit.*, p. LXXXIX.

l'hermitage. Or, cette indication scénique a une double importance. Dans un premier temps, elle nous laisse entendre que si *Téthys* se joue ici, les représentations des deux premières églogues se sont déroulées dans un autre endroit de la grande salle, probablement devant ces fenêtres citées par du Cerceau, ce qu'accrédite la présence des naïades comme effectivement sorties de l'eau, et des bergers Mopse et Damis, avec l'hermitage en guise de décor. Mais surtout, dans un second temps, l'on conçoit que Filleul a écrit ses pièces en fonction de ce décor majestueux, qu'il utilise tout au long de la composition de ses textes dans le but évident de les voir réalisés dans ce lieu précis, comme le préconise Jean Martin dans sa traduction de Vitruve en 1547 :

Or il est trois manières d'icelles Scènes, à savoir Tragique, Comique, et Satyrique : dont les parures sont dissemblables, et aussi leurs maisonages différents. Ceux de la Tragique s'enrichissent de Colonnes, Frontispices, Statues, et autres appareils sentant leur Royauté ou Seigneurie. Ceux de la Comique représentent maisons d'hommes particuliers, et ont leurs fenêtrages et ouvertures faites à la mode commune. Mais la Satyrique est ornée d'Arbres, Cavernes, Montagnes, Rochers, et pareilles choses rurales, formées d'Osier entrelacé en manière de paniers ou de claies et couvert dessus ainsi qu'il est requis¹.

En effet, lorsque dans *Francine*, l'Ombre de Daphnis apparaît, il semble bien que l'« autel » où Francine et Tytyre adressent leur sacrifice peut être confondu avec cette paroi de la maison où sont logées les statues :

Cueillons dans ce pastis les Pâquerettes blanches,
Et portons à l'autel deux vaisseaux pleins de lait²

Ou encore :

Si Daphnis n'était mort, je dirais que ma vue
De cette *idole* vain ne serait point déçue³

La mise en scène est ici apparente : Daphnis – Antoine de Bourbon se détache des statues déjà présentes dans la salle pour adresser sa plainte. Par ce biais est confirmé l'exercice de cour ponctuel, l'œuvre d'un jour et d'un lieu devenu ce jour-là théâtre, car Filleul confirme le titre de son ouvrage, les *Théâtres de Gaillon*, en enserrant sa composition dans le lieu dédié à l'événement courtisan de cette fin septembre 1566. Le lieu et le texte sont donc intimement liés, car les *Théâtres de Gaillon* ne peuvent se jouer ailleurs qu'à Gaillon, ni devant un autre public, ni en un autre temps, tant le jeu des références de l'actualité de 1566 sont prégnantes. Filleul initie par là une pratique que nous observerons souvent pour les textes qui constituent le corpus cruel de notre étude et que nous avons déjà présentée : la composition d'une œuvre dramatique dédiée à un lieu et une scénographie.

¹ *Architecture ou Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion Auteur romain antique : mis de latin en François, par Jan Martin Secrétaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoncourt. Pour le Roy treschrestien Henry II, Paris, avec privilège du Roy, On les vend chez Jacques Gazeau, en la rue Saint Jacques à l'Escu de Colongne, 1547, Livre V, chapitre 8, p.75-78.*

² *Francine*, v.94-95.

³ *Idem*, v.120-121. Nous soulignons.

Cette évidence scénographique des églogues interroge sur le déplacement des représentations de *Lucrèce* et des *Ombres* au château. Si l'auteur intègre ses églogues dans leur lieu de représentation, *les Ombres* pouvaient aussi y trouver leur place. Cette pastorale met en effet en scène certains personnages rencontrés auparavant dans les églogues, comme le berger Thyrsis ou la naïade Myrtine. Plus encore, le chœur des ombres amoureuses qui donne son titre à la pièce peut convoquer tous les personnages décédés des œuvres de la journée précédente : Daphnis, Téthys, Pélée. Filleul a pris conscience de l'importance de la scénographie : la représentation de la tragédie ne peut avoir lieu dans un décor qui ne lui sied pas, et si *les Ombres* s'y jouent à la suite, c'est parce que la comédie pastorale convoque sans doute dans son chœur *Lucrèce*, ou, du moins son ombre, mais aussi parce que les deux dernières pièces des *Théâtres de Gaillon* n'ont pas le même sujet que les églogues et que l'intrigue s'est physiquement et politiquement déplacée. De même, l'insertion des églogues dans le lieu de l'Île heureuse, puis le déplacement des représentations vers le château participe aussi à un retour à la réalité, que les textes de *Lucrèce* et des *Ombres* accompagnent. Dans la nature recrée des jardins du château de Gaillon, les personnages et leurs spectateurs vivent en dehors de la société, dans un lieu à part uniquement dédié à cette parenthèse enchantée. Le retour à la vie civile et aux lieux publics se doit d'être progressif, et passe par la translation des *Théâtres* vers le château, antichambre de la vraie vie, dans laquelle les intrigues publiques et politiques, représentées par *Lucrèce*, peuvent prendre place.

2. *Lucrèce : mythe de la vertu, célébration de la concorde ?*

Inspiré par le récit de Tite Live, auquel il emprunte les événements majeurs de sa tragédie qu'il conjugue avec des détails pris aux *Annales* d'Ovide, Filleul est le premier en France à s'attaquer au théâtre au sujet délicat que représente le mythe de *Lucrèce*. Conforme aux préceptes dramatiques des Anciens transmis au XVI^e siècle par les relectures de l'*Art poétique* d'Horace¹, la tragédie de Filleul propose cinq actes en alexandrins, entrecoupés par des interventions d'un Chœur des femmes romaines. Trois personnages seulement prennent part au dialogue au sein de

¹ Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace, traduit en Vers François par Jacques Peletier du Mâs, recongnu par l'auteur depuis la premiere impression*, imprimé à Paris par Michel de Vascosan, au mois d'Avoust. Avec privilege de la Court, 1545 [1541 ?] et *L'art poétique de Jacques Peletier du Mans : départi an 2 livres*, Lyon, Jean de Tournes et G. Gazeau, 1555 ; Charles Estienne, *Epistre du translateur au lecteur en laquelle est declairée la manière que les anciens ont observée en leur Comedies*, en tête de l'édition *La Première comédie de Terence, intitulée l'Andrie, nouvellement traduite de Latin en François, en faveur des bons esprits, studieux des antiques recreations*, Paris, A. Roffet, 1542 ; Thomas Sébillet, *Art poétique François Pour l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancéz en la Poésie Française*, Paris, P. L'Angelier, 1548 ; Joachim du Bellay, *Deffence et illustration de la langue française*, Paris, A. L'Angelier, 1549 ; Jacques Grévin, *Brief Discours pour l'intelligence de ce Theatre* figurant en tête de l'édition du *Theatre de Jacques Grevin de Clermont en Beauvaisis, A tresillustre et treshaulte Princesse Madame Claude de France, Duchesse de Lorraine*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1562

chaque acte¹. Au premier acte, Sexte Tarquin, fils de Tarquin le Superbe, seul en scène, décrit d'abord les règles qui dirigent sa vie. L'audace et le courage seuls sont les vecteurs de la vertu. Il raconte ensuite comment est née sa passion pour Lucrece, la femme de Collatin, qu'il a découverte pleurant l'absence de son époux, penchée sur son ouvrage de broderie. Il souhaite dès lors la séduire, mais des présages semblent annoncer que les crimes de sa famille ne pourront rester longtemps impunis. Le Chœur, composé de femmes romaines, évoque la figure d'un bon roi vertueux, capable d'éviter à son peuple le risque des guerres civiles : la révolte est le risque majeur à Rome, puisque Junon a prédit aux héritiers de Troie que les guerres intestines seraient la cause de leur perte. Le Chœur prie pour que la vertu guide les pas des rois et protège Rome de ce péril. Entre le premier et le second acte, Tarquin est allé trouver Lucrece et l'a violée. Lucrece pense d'abord appeler les Romains au secours de sa vertu et faire renverser le pouvoir des Tarquin par une révolte. Puis elle songe au suicide. Sa nourrice ne parvient pas à l'en dissuader. Lucrece affirme encore sa volonté de faire laver son honneur dans le sang versé des Tarquin. Le Chœur souligne la vertu des anciens Romains qui vivaient humblement et vertueusement. Aujourd'hui le vice est partout. Collatin, au troisième acte, est inquiet car il a été rappelé de la bataille d'Ardée à Rome. Brute qui l'accompagne suggère que la Fortune, bien que capricieuse, ne peut qu'être favorable. Collatin fait toutefois remarquer à son compagnon que la Cité est désormais vouée au vice et ne reconnaît pas la vertu de Brute. Ce dernier reconnaît la déliquescence de sa patrie en traçant un bref aperçu de l'histoire romaine. Collatin se range toutefois à l'avis de son ami quant à l'appui des dieux dont il semble toujours bénéficier. Le Chœur loue la discrétion en tout et la tranquillité qui permettent d'éviter les revirements de Fortune. Les femmes romaines suggèrent que celui qui reste chez lui et évite l'agitation de la ville et de la guerre n'encourt en aucun cas les changements de la fortune. Au commencement de l'acte IV, la nourrice tente encore de convaincre sa maîtresse de ne pas attenter à sa vie. Lucrece après avoir appelé la vengeance sur Sexte Tarquin, sort. Entrent Collatin et Brute à qui la nourrice apprend le crime du prince. Brute incite Collatin à celer encore son projet de vengeance pour mieux parvenir à son but. Le chœur déplore le pouvoir de l'Amour, responsable de la perte des plus grandes nations. L'acte final s'ouvre sur la révélation du suicide de Lucrece, que nous raconte la Nourrice. Collatin, après avoir exprimé sa douleur, décide d'accomplir sa vengeance. Brute invoque le panthéon et les déesses de la Vengeance à son appui, et jure, sur le couteau que Lucrece a utilisé pour mettre fin à ses jours, de la venger et de poursuivre les Tarquin jusqu'à leur mort. Pendant tout cet acte, le Chœur répond aux acteurs au même titre qu'un personnage, en alexandrins, demandant à la Nourrice un récit des derniers moments de l'héroïne.

Avant Nicolas Filleul, aucun auteur de théâtre français ne s'était intéressé à l'histoire de Lucrece. Il innove ainsi, comme il l'avait fait pour *Achille*, en choisissant un sujet que nul avant lui

¹ À l'acte IV, l'entrée de Collatin et Brute coïncide avec la sortie de scène de Lucrece. Seule la nourrice reste présente et vient au devant de son maître : « Mais je vois la nourrice à grands pas se hâter, / Pour nous venir, je crois, un grand mal raconter ; » (*Lucrece*, Acte IV, v.717-718, Brute).

n'avait exploité. Si quelques œuvres poétiques traitaient du mythe de Lucrèce, les poètes célébraient l'héroïne pour son courage et sa chasteté¹. Or Filleul est, à la Renaissance, l'héritier d'une ambiguïté véhiculée par le personnage : si Lucrèce est pure, elle n'en commet pas moins un acte répréhensible et païen en se donnant la mort. On a reproché à Filleul le manque d'action de sa pièce. Joukovsky assène :

Là s'arrêtent ses mérites [Filleul a instauré dans notre littérature le genre de la tragédie ré-gulière à l'antique], et l'on ne peut qu'approuver le jugement de R. Lebègue sur les deux tragédies de Filleul. L'action manque de vigueur².

Raymond Lebègue en effet remarquait qu'*Achille* comme *Lucrèce* sont des

tragédies oratoires et vides d'action. Lucrèce, violée au premier entracte, se tue seulement au dernier ; dans l'intervalle, elle débite de véhéments discours. L'action est reléguée en coulisse³.

À la lumière de la violence exercée dans les pièces d'auteurs normands imprimées après celle de l'auteur des *Théâtres de Gaillon*, que nous étudierons plus loin, il est vrai que les tragédies de *Lucrèce* ou d'*Achille* semblent bien fades et pleines de révérence. Filleul suit scrupuleusement les préceptes délivrés par les arts poétiques précédemment composés ou traduits, notamment *l'Art poétique d'Horace* traduit par Jacques Peletier du Mans et imprimé en 1545⁴. Il s'inscrit, à la suite de Jodelle, dans la lignée des auteurs qui puisent dans les textes anciens, ici Tite Live, la matière de leurs tragédies. Après l'utilisation d'un sujet troyen, la fureur d'Achille à laquelle succède la fureur d'Hécube, il se penche sur l'histoire romaine, comme l'avait avant lui fait Trissino, avec *Sophonisbe*, traduite en 1556 par Mellin de Saint-Gelais ou *César*, que Jacques Grévin avait fait publier en 1561⁵. Dans *Achille* comme dans *Lucrèce*, l'action est reléguée hors scène. Il est toutefois intéressant de remarquer que le choix même de ces deux héros crée le drame, qui ne se joue alors plus seulement sur scène — ou en coulisse — mais dans la salle. La vision augustinienne du

¹ « Le courage de Lucrèce avait été admiré par certains écrivains du Moyen Âge, même s'ils n'approuvaient pas toujours son suicide, et avant N. Filleul les poètes français de la Renaissance considèrent Lucrèce comme un exemple de pureté. Lucrèce figure dans *Le Temple de chasteté* de François Habert. » (Françoise Joukovsky, « Introduction » in *Les Théâtres de Gaillon*, op.cit., p.LV). Françoise Joukovsky fournit aussi une bibliographie des ouvrages traitant de l'héroïne latine avant Filleul.

² *Idem*, p.LVIII.

³ LEBÈGUE, Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, s.n., 1944, p.41. Émile Faguet notait en outre que « le drame proprement dit [de *Lucrèce*] se passe dans la coulisse et c'est de là qu'il pousse, pour ainsi dire, sur la scène tous les beaux discours qu'il inspire, et qui sont seuls dignes, d'après l'art poétique du temps, d'être exposés au jour ». Il ironise encore : « Le fond du drame est caché avec soin, et ne laisse passer jusqu'à la scène que les développements plus ou moins brillants auxquels il peut donner lieu ; toutes les scènes essentielles sont scrupuleusement évitées, tous les discours qu'on peut faire à propos de ces scènes, complaisamment étalés. On en arrive à construire un drame dont quatre actes, à la vérité, sont un peu languissants, mais où tous les entr'actes sont d'un vif intérêt » (FAGUET, Émile, *La Tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*, Paris, H. Welter, 1894, p.206).

⁴ PELETIER DU MANS, Jacques (trad.), *L'Art poétique d'Horace*, Paris, M. Vascosan, 1545.

⁵ Trissino, Giangiorgio, *Sophonisba, tragédie très excellente tant pour l'argument que pour le poly langage et graves sentences dont elle est ornée, représentée et prononcée devant le Roy, en sa ville de Blois*, Paris, P. Danfire et R. Breton, 1559 ; Grévin, Jacques, *Le theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis a tres illustre et treshaulte princesse madame Claude de France, Duchesse de Lorraine. Ensemble laseconde partie de l'Olimpe et de la Gelodacrie*, A Paris, Pour Vincent Sertenas, demeurant en la rue neuve nostre Dame, l'enseigne Saint Jehan l'Evangeliste, et en sa boutique au Palais, en la galerie par ou on va à la Chancellerie. Et Pour Guillaume Barbé rue saint Jehan de Beauvais, devant le Bellerophon, 1561.

personnage de Lucrèce supporte en effet le questionnement de la valeur de sa vertu si son orgueil l'empêche d'attendre le jugement divin de son sort et qu'elle choisit de se donner la mort :

Mais d'où vient que la vengeance est tombée plus terrible sur la tête innocente que sur la tête coupable ? [...] supposons qu'on porte ce crime à votre tribunal : une femme a été tuée ; non seulement elle n'avait pas été condamnée, mais elle était chaste et innocente ; ne punirez-vous pas sévèrement cet assassinat ? Or, ici, l'assassin c'est Lucrèce. Oui, cette Lucrèce tant célébrée a tué la chaste, l'innocente Lucrèce, l'infortunée victime de Sextus. Prononcez maintenant. Que si vous ne le faites point, parce que la coupable s'est dérobée à votre sentence, pourquoi tant célébrer la meurtrière d'une femme chaste et innocente ? [...] peut-être s'est-elle tuée parce qu'elle se sentait coupable ; peut-être (car qui sait, elle exceptée, ce qui se passait en son âme), touchée en secret par la volupté, a-t-elle consenti au crime, et puis, regrettant sa faute, s'est-elle tuée pour l'expier [...] si tous deux ont commis le crime, l'un par une brutalité ouverte, l'autre par un secret consentement, il n'est pas vrai alors qu'elle ait tué une femme innocente [...]. Mais il y a ici deux extrémités inévitables : veut-on l'absoudre du crime d'homicide ? on la rend coupable du crime d'adultère ; l'adultère est-il écarté ? il faut qu'elle soit homicide ; [...] si elle s'est tuée pour avoir subi un outrage auquel elle n'avait pas consenti, ce n'est pas l'amour de la chasteté qui a armé son bras, mais bien la faiblesse de la honte. [...] Telle n'a point été la conduite des femmes chrétiennes qui ont subi la même violence. Elles ont voulu vivre, pour ne point venger sur elles le crime d'autrui, pour ne point commettre un crime de plus, pour ne point ajouter l'homicide à l'adultère¹

Théodore de Bèze lui-même pose la question de la vertu de ce personnage ambivalent dont la pureté et la chasteté sont tempérées par son suicide² :

Quelle folie de vouloir mourir pour le crime d'un autre³ ?

Françoise Joukovsky précise :

Le courage de Lucrèce, loué par la morale antique et souvent par la littérature médiévale, était pour Saint-Augustin le symbole même du péché d'orgueil, une révolte de la créature contre le maître de toute destinée. Les Rhétoriciens et l'école de Marot admirent son sens de l'honneur et en font un symbole de chasteté. Or voici que les néolatins éprouvent une sorte de gêne devant une vertu si difficilement conciliable avec la soumission chrétienne. En 1537, C. Delfino regrette que Lucrèce ait placé l'amour de la gloire avant le respect de Dieu et de sa propre existence⁴.

Le choix de mettre en scène le mythe de Lucrèce semble caractéristique de la plume de Filleul. En effet, si Lucrèce est à ce point ambiguë et problématique pour les penseurs du XVI^e siècle, la fi-

¹ SAINT-AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, Livre premier, chapitre XIX, « De Lucrèce qui se donna la mort pour avoir été outragée », trad. par M. Saisset, 1869, p.14-15.

² Sur l'ambivalence du suicide de Lucrèce, voir l'introduction de Joukovsky, dans *Les Théâtres de Gaillon*, op.cit., p.LV-LVI.

³ « *Quis furor alterius crimine velle mori ?* » (nous traduisons). BÈZE, Théodore de, *Icones*, 1548, cité dans Joukovsky, Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, op.cit., p.194 : « *Si fuit ille tibi, Lucretia, gratus adulter, / Immerito exemplo merita praemia morte petis. Sin potius casto vis est allata pudori, / Qui furor alterius crimine velle mori ? / Frustra igitur laudem captas, Lucretia, namque / Vel scellerata cadis, vel furiosa ruis* ». Parmi les poètes protestants, l'on peut aussi lire chez Agrippa d'Aubigné cette remarque qui peut toucher le lecteur de Filleul : « Mais, las ! qui osera persuader aux grands, / Combien ils sont petits, et faibles et sanglants ? / Des ordures des grands le poète se rend sale, [...] / Quand d'eux une Thaïs, une Lucrèce est dite ; / Quand ils nomment Achille un infame Thersite. » (*Les Tragiques*, nouvelle édition revue et annotée par Ludovic Lalanne, Paris, P. Jannet, 1857, livre second, Princes, p.78).

⁴ Joukovsky, « Introduction » des *Théâtres de Gaillon*, op.cit., p.LVI.

gure d'Achille que Filleul a exploitée dans sa précédente tragédie retient aussi l'attention du spectateur et du lecteur français du XVI^e siècle, habitués à l'évocation de liens de filiation et d'hérédité entre les Troyens sauvés du sac de Troie et les rois de France. En représentant Achille, Filleul avait déjà mis l'ambivalence du caractère mythologique et de sa lecture chez ses contemporains : Achille, grand chef militaire pris de fureur, s'il est un héros guerrier, n'en est pas moins le tortionnaire d'Hector, donc, en quelque sorte, l'ennemi héréditaire de la race troyenne née d'Énée¹. Filleul s'inspire sans doute, en représentant le roi des Myrmidons dans le choix de cette première intrigue, d'Horace. Mais il ne tient vraisemblablement aucun compte des indications de composition fournies par le poéticien latin qui écrit dans son *Art poétique*, tant l'accent de sa tragédie est mis sur la fureur d'Hécube et son désir de vengeance contre Achille :

Poète, suis la tradition : ou, si tu crées des caractères, qu'ils soient d'accord avec eux-mêmes. Veux-tu représenter Achille couvert de gloire ? Il sera actif, emporté, inexorable, violent ; il affirmera sa volonté de ne point se soumettre aux lois, il ne demandera rien qu'aux armes²

Sur cet impossible équilibre entre l'héroïsme et la fureur repose l'action de la première tragédie de Filleul. Avec le personnage de Lucrece, l'auteur reprend une motivation similaire. Sans évoquer une seule fois une controverse chrétienne quant à l'acte fatal de la Romaine, sa seule présence en scène et l'interrogation qu'elle suscite chez les chrétiens, c'est-à-dire la justesse de son acte quand elle aurait pu se soumettre à la volonté divine, créent le drame. Pour Filleul, le choix des sujets semble donc primordial et, si l'action ne se déroule pas sur scène mais en coulisse, laissant l'échafaud aux déclamations, le questionnement et la réflexion qu'elle suscite parmi le public est sans doute la base du choix de l'auteur. Si rien sur scène ne peut être mis en balance, dans la vie les actes ou l'*ethos* du personnage sont discutables. À travers l'exercice de cour qu'est la représentation de la tragédie de *Lucrece*, Filleul interroge son public sur les fondements de la foi chrétienne.

Du récit de Tite-Live dans l'*Histoire romaine*, Filleul reprend des épisodes précis : le retour de Collatin, Brute et Sexte Tarquin du siège d'Ardée pour surprendre leurs femmes, la venue du fils du roi auprès de Lucrece et les menaces grâce auxquelles il parvient à effrayer l'héroïne sont autant d'épisodes retranscrits :

Las ! Hélas ! Collatin, ô misérables nuit,
Les traces de Tarquin sont encore en ton lit.
Plutôt nous ne pressions lasses et sommeilleuses
Un peu devant le jour, les plumes ocieuses,
Que Tarquin se jeta dessus ton lit soudain.
À Lucrece il serra la bouche d'une main,
De l'autre sus son sein levant la lame nue :
« Je suis, dit-il, Tarquin. Quoi, veux-tu que je tue

¹ Pour une étude approfondie de la tragédie d'*Achille*, nous renvoyons à la thèse de Tiphaine Karsenti, *Le Détour troyen. Formes et fonctions de la matière troyenne dans le théâtre français des guerres de religion à la fin du règne de Louis XIV*, sous la direction de Christian Biet, Paris-X-Nanterre, 2006, p.190-220.

² Horace, *Art poétique* ou *Épître aux Pisons*, traduction Fr. Richard, Paris, Garnier, 1944, v.119-122.

Mon esclave en ton lit ? Toi-même tu mourras,
 Et vous montrant meurtris, je dirai que tu as
 Rompu à Collatin les liens d'Hyménée,
 De quoi j'ai sus vous deux la vengeance amenée¹.»

L'appel, encore, de Lucrèce à Collatin pour qu'il revienne rapidement d'Ardée, sa mort et ses conséquences qui mènent à la révolte et à la fin de la royauté latine sont extraits du récit de l'historien latin². Filleul s'inspire également d'Ovide dans la description de l'attitude de Lucrèce, nouvelle Pénélope tissant le souvenir des batailles romaines :

Ainsi chez Collatin Lucrèce ne faisait.
 Au milieu de sa chambre une lampe luisait,
 Elle avait à côté un panier plein de laines,
 De quoi elle ouvrageait les batailles romaines.
 « De grâce, dites-moi, car vous allez dehors
 (Disait-elle) et d'ici, compagnes, je ne sors,
 Dit-on point si bientôt Arde sera forcée ? »³

Mais quand Filleul écrit sa tragédie, des références plus contemporaines sont à sa disposition⁴, notamment le *De mulieribus claris* de Boccace, traduit sous le titre *Des Dames de renom*, dont une édition est donnée à Paris en 1538⁵ sous le titre *Le plaisant livre de noble homme Jehan Bocace, poète florentin, auquel il traite des faits et gestes des illustres et cleres dames*⁶.

Il faut aussi souligner le déferlement pictural des représentations de Lucrèce en peinture, dans les écoles florentines et hollandaises dans le siècle qui précède la rédaction des *Théâtres*. Ces représentations suivent la vision augustinienne du personnage de Lucrèce, coupable d'adultère ou coupable d'orgueil, mais éminemment coupable. Pour Saint-Augustin nous l'avons dit, la mort de Lucrèce ne saurait se justifier par la perte de l'honneur de l'héroïne, car le suicide étant le meurtre de soi-même, Lucrèce, victime de viol, annihile sa vertu en commettant un autre crime :

¹ *Lucrèce*, acte IV, v.729-740, la Nourrice. Voir Tite-Live, *Histoire romaine*, livre I, 56-58.

² Françoise Joukovsky indique par ailleurs que la bibliothèque du château de Gaillon détenait en 1550 un exemplaire des *Annales*. Joukovsky, « Introduction », in *Les Théâtres de Gaillon, op.cit.*, p.LI, n.110, d'après Deville, *Comptes et dépenses de la construction du château de Gaillon, op.cit.*, « La Librarye de Monseigneur », p. 551 : « Un autre grand volume en parchemin nomme Titus Livius, richement enluminé et historié garni d'argent blanc à ouvrage antique ». L'inventaire cite encore « Deux volumes des œuvres de Sénèque en parchemin, couverts de velours en graine, garnis par des fermaux de laiton doré. » (*idem*).

³ *Idem*, acte I, v.35-41, Brute. Ovide, *Fastes*, 2, 721-852 et pour le passage en référence, voir notamment le livre 2, 721-760.

⁴ On ne peut que signaler la pièce en un acte de Hans Sachs, composée et jouée en 1527 à Nuremberg et publiée en 1541 en traduction allemande sous le titre *Von der Lucretia*. Dans cette pièce, le personnage de Lucrèce revêt un caractère héroïque. Sachs, proche de Luther, utilise le mythe de l'héroïne romaine pour en célébrer la vertu et non dans son rôle de catalyseur de la révolte contre les tyrans. À ce sujet, voir SORENSEN ZAPALAC, Kristin Eldyss, *In His Image and Likeness. Political Iconography and religious Change in Regensburg, 1500-1600*, New York, Cornell University Press, 1990, notamment le chapitre 3, « Widow, Wife, Daughter: The Iconography of Resistance to the Emperor », et plus particulièrement les pages 119 à 122.

⁵ Une première édition paraît à Paris sous le titre *Le Livre de Jehan Bocasse de la louenge et vertu des nobles et cleres dames, translaté et imprimé nouvellement à Paris*, Paris, A. Vérard, 1493. Filleul peut avoir eu connaissance d'une édition plus récente encore, celle de Lyon en 1551 : *Des Dames de renom, nouvellement traduit d'italien en langage françoys*, Lyon, Guillaume Roville [Guillaume Rouville], 1551.

⁶ *Le plaisant livre de noble homme Jehan Bocace, poète florentin, auquel il traite des faitz et gestes des illustres et cleres dames, traduit de latin en françois. Imprimé nouvellement à Paris, le quatriesme jour de mars, l'an mil cinq cens trente et huit*. On les vens à Paris, en la grant salle du Palays au premier pillier, par Arnoul et Charles les Angelliers frères, tenans leur boutique devant la chappelle de Messieurs les présidens, 1538.

Nous soutenons que lorsqu'une femme, décidée à rester chaste, est victime sans aucun consentement de sa volonté, il n'y a de coupable que l'opresseur. Oseront-ils nous contredire, ceux contre qui nous défendons la pureté spirituelle et aussi la pureté corporelle des vierges chrétiennes outragées dans leur captivité ? Nous leur demanderons pourquoi la pudeur de Lucrèce, cette noble dame de l'ancienne Rome, est en si grand honneur auprès d'eux ? [...] l'âme brisée de douleur, elle se tua. Dirons-nous qu'elle est morte chaste ou adultère ? Poser cette question, c'est la résoudre [...]¹.

Or, si le thème de Lucrèce a été boudé par les auteurs de théâtre avant Filleul, il est au XVI^e siècle l'un des motifs récurrents de l'art pictural en Italie, en Hollande, mais aussi en France.

Dès l'antiquité, Lucrèce fut prise comme un *exemplum virtutis* par des auteurs latins tels que Sénèque, Valère-Maxime ou Cicéron ; elle fut, dès la fin du Moyen Âge, incluse dans les séries de « femmes illustres », depuis le *De claris mulieribus* de Boccace jusqu'au *Temple de chasteté* de F. Habert (1549). Vers le milieu du XVI^e siècle, le thème des femmes fortes se sacrifiant volontairement pour sauvegarder leur honneur est en vogue, et la tragédie de *Lucrèce* de Nicolas Filleul, jouée au château de Gaillon en 1566 devant Catherine de Médicis, vient après *Cléopâtre* et *Didon* de Jodelle et *Sophonisbe* de Saint-Gelais. L'iconographie de Lucrèce, en dehors de ces séries de modèles féminins apparaissent dans des décors publics (voûte du transept de San Geronimo de Grenade, XVI^e s.) ou privés (plafond de Girolamo Mocetto conservé au musée Jacquemart-André, Paris), s'inspire des trois moments essentiels du récit. [...] Des dépouillements d'inventaires de la bourgeoisie parisienne ont révélé l'existence d'une trentaine d'images peintes de Lucrèce entre 1550 et 1660².

L'iconographie mettant en scène Lucrèce reproduite par les peintres et les graveurs met en avant les trois moments capitaux du malheur de l'héroïne : Tarquin la menaçant avant le viol, que choisissent de montrer Jan Massys³ ou le Titien⁴ ou Ambrosius Benson en arrière plan de la scène de suicide ; le moment du suicide, où le personnage central dirige vers sa poitrine, le plus souvent dénudée, le poignard mortel, que l'on retrouve chez Dürer en 1518, dans les peintures sur bois de Joos van Cleve⁵ vers 1525, à de nombreuses reprises chez les deux Lucas Cranach⁶ ; l'exposition du corps de Lucrèce devant lequel Brute harangue le peuple romain pour conduire la révolte contre les rois, qu'ont choisi de représenter dans des compositions plus complètes, mettant aussi en scène le viol et/ou le suicide dans des scènes complexes proposées en parenthèse du cadavre : c'est le

¹ Saint-Augustin, *La Cité de Dieu*, *op.cit.*, p.13-14.

² VASSELIN, Martine, article « Lucrèce, iconographie », in *Encyclopaedia Universalis*, édition en ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lucrece-iconographie/>.

³ Jan Massys ou Metsys, *Tarquin et Lucrèce*, ca. 1545, Lille, musée des Beaux-Arts.

⁴ Le Titien signe au moins trois tableaux ayant pour sujet le viol de Lucrèce où la victime apparaît tantôt nue, tantôt couverte d'une simple chemise. L'un de ces tableaux, conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge et daté entre 1568 et 1571, reprend l'histoire de Tite-Live et montre, sur le côté gauche du tableau au centre, l'esclave que Tarquin menace de coucher auprès de Lucrèce si elle ne cède pas — notons que certaines critiques proposent qu'il s'agit en fait de l'aide de camp qui accompagne Tarquin chez Tite-Live. Un autre, presque identique mais plus ancien (1523), conservé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, omet cette présence. Titien joue donc lui aussi sur cette difficile interprétation du viol du personnage, victime implorante ou complice silencieuse de son tortionnaire. La troisième toile du Titien qui utilise le sujet en 1570 (Académie der bildenden Künste, Vienne) montre une Lucrèce debout et vêtue, luttant contre Tarquin. Sans décor, sans ornement, l'action est centrée sur l'attaque de l'homme et la réaction de défense de la femme.

⁵ Joos van CLEVE, *Lucrèce*, entre 1520 et 1525, Vienne, Kunsthistorisches Museum et San Francisco, Fine Arts Museum.

⁶ On a recensé plusieurs dizaines de *Lucrèce* peintes dans les ateliers de Wittenberg. Les sujets sont traités par les deux peintres sensiblement de la même manière. Lucrèce les épaules couvertes d'une fourrure, des colliers tombant sur sa poitrine dénudée, dirige vers son sein le poignard mortel. Les deux peintres ont composé des *Lucrèce* : Lucas Cranach l'ancien dans les années 1520 ; Lucas Cranach le jeune vers 1537, en 1548,

choix du maître de Marradi¹, Jorg Breu² et Boticelli³. Ce sont ces compositions sous forme de montage qui nous intéressent.

De ces trois épisodes, Filleul choisit délibérément de ne montrer que le dernier. On peut prétendre que le suicide et le viol représentés sur scène ne correspondent pas à l'esthétique en vogue alors, et qu'une bienséance s'impose au public qui l'a choisi. Toutefois les auteurs des générations suivantes ne rechigneront pas à montrer les crimes commis sur scène. Le viol notamment sera représenté entièrement chez Hardy ou par l'auteur anonyme du *More cruel*⁴. Mais surtout, chez Filleul, ce ne sont pas tant les actes qui prévalent que ce qui conduit à leur perfection. D'inspiration sénéquienne, la tragédie de Filleul apporte de longs récits ou de longs monologues dans lesquels l'auteur offre la réflexion des personnages avant qu'ils ne réalisent leur crime. Les atermoiements puis la prise de décision sont au centre de sa tragédie oratoire. C'est ainsi qu'il permet au récit de mettre en avant des personnages de furieux que la réflexion ne peut convaincre de céder à la raison ou à la loi. Ainsi le début *in medias res* présente un Tarquin passionné, dont la concupiscence ne peut être tempérée :

En vain à la vertu trop souvent on s'assure,
Trop sujette aux assauts, trop sujette à l'injure
Du malheur qui l'assiège, et, pour ne fléchir pas,
Que souvent le malheur accable sous ses pas. [...]
Ne crains-tu point, Tarquin, la vertu de cet homme
Qui gagne de sa part le cœur des grands de Rome,
Que ta Rome jalouse appelle le premier
De tous les Sénateurs, et le premier guerrier ?
Ne crains-tu point aussi les sinistres augures
Menaçant ta maison de ses pertes futures ? [...]
Or, de ce qui est fait tard est le repentir.
De l'heur dont on jouit, il se faut ressentir :
La victoire que j'ai n'est au hasard commune.
Mais quant à l'avenir je le laisse à fortune⁵.

De même, lorsque Lucrèce décide de mettre fin à ses jours, elle ne se laisse pas fléchir par les supplications de sa nourrice qui veut d'abord la convaincre de ne plus se plaindre de son malheur. Au premier entracte a eu lieu le viol :

LUCRÈCE
Que peux-tu donc Lucrèce espérer davantage,
Sinon de ton honneur un éternel dommage ? [...]
Ainsi las ! Collatin, le malheur d'une nuit
A de toi et de moi tout cet honneur détruit,
Que tant plus on prisait dessus tout autre rare,
Et plutôt on l'a vu foulé d'un pied barbare. [...]
Votre douleur n'est rien au regard de la mienne.

¹ *Les Funérailles de Lucrèce*, fin XV^e-début XVI^e siècle, collection Robert Lehman.

² *Le Suicide de Lucrèce*, 1537.

³ *L'Histoire de Lucrèce*, ca 1504, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

⁴ Hardy, Alexandre, *Scédase ou l'hospitalité violée*, in *Le Theatre d'Alexandre Hardy, P.*, Paris, Paris, Jacques Quesnel, 1624 ; Anonyme, *Tragédie française d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentilhomme espagnol*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

⁵ *Lucrèce*, acte I, Sixte Tarquin, v.1-4, 77-82 et 107-110.

Qui a perdu l'honneur, il souffre encor là-bas
 Entre mille regrets un éternel trépas.
 LA NOURRICE
 Du mal déjà passé en vain est la complainte.
 On ne se plaint en vain quand la douleur n'est feinte.
 LA NOURRICE
 Si faut-il receler quelquefois sa douleur
 LUCRÈCE
 Qui recèle son mal n'a point le mal au cœur¹.

À cette complainte succède une gradation qu'observe la nourrice dans la prise de décision du personnage principal :

LA NOURRICE
 Mais que sert publier à tous cette détresse ?
 LUCRÈCE
 Cela peut irriter contre lui la noblesse.
 LA NOURRICE
 Mais devant le pouvoir il ne faut menacer.
 LUCRÈCE
 Il faut par tous moyens son haineux offenser.
 LA NOURRICE
 Mais c'est le fils du Roi, vois à qui tu t'adresses.
 LUCRÈCE
 Collatin est du sang, et moi, je suis princesse.
 LA NOURRICE
 Il est jeune et dispos, des Romains redouté.
 LUCRÈCE
 Le vent de la faveur n'est toujours d'un côté.
 LA NOURRICE
 Et de qui seras-tu pour te venger aidée ?
 LUCRÈCE
 Et seule était Progné, et seule était Médée².

L'inspiration sénéquienne est ici évidente, et la fureur de Procné et Médée est une référence à la fureur grandissante du personnage qui la mènera au suicide. Mais si Lucrèce et Médée tuent leurs enfants, c'est contre elle-même que Lucrèce accomplira le crime. Françoise Joukovsky regrette d'ailleurs cette fureur sénéquienne qu'emploie Filleul :

Mais Filleul a également cherché des thèmes et un style tragique chez Sénèque, et peut-être dans les tragédies grecques. *L'influence de Sénèque sur la tragédie française de la Renaissance est aussi importante que regrettable*. Filleul tente ça et là d'imiter le ton forcené qui caractérise par exemple la *Médée*, adaptée par La Péruse, et sans doute représentée en 1553. Bien que ses emprunts ne soient jamais serviles, c'est sans doute à Sénèque, notamment à *Médée* et à *Phèdre*, que Filleul doit les imprécations (v.377 ss. [comprendre 277]) de Lucrèce, qui appelle la vengeance divine sur Sexte Tarquin, le contraste entre sa résolution et les prières de la nourrice (v.255 ss.), ou l'expression farouche de la volonté de suicide (v.329-330)³.

¹ *Lucrèce*, acte II, v.211-212, 229-232, 252-258.

² *Idem*, v. 267-276.

³ Introduction, p.LIV. Nous soulignons.

Filleul surprend le spectateur en décevant son attente : le début *in medias res* par Sexte Tarquin décrit en effet une Lucrece languissante entourée de ses femmes dans le calme de la veillée :

Ainsi chez Collatin Lucrece ne faisait,
 Au milieu de la chambre une lampe luisait,
 Elle avait à côté un panier plein de laines,
 De quoi elle ouvrageait les batailles romaines.
 « De grâce, dites-moi, car vous allez dehors
 (Disait-elle) et d'ici, compagnes je ne sors,
 Dit-on point si bientôt Arde sera forcée ? [...]]
 Arde notre malheur, Arde cruelle en somme,
 Arde le long ennui des Pucelles de Rome ! [...] »
 Or entre ces regrets, ces sanglots et ces plaints,
 La gaze lui tombait et l'aiguille des mains.
 Nous entrons dans la chambre, et Collatin l'embrasse,
 Des perles de ses yeux lui arrosant la face,
 Qui semblait en beauté le vermeil d'un jardin,
 Déclos, au plus doux mois, au soleil du matin¹.

Or, c'est une Lucrece défaite qui entre en scène à l'acte II, et la fureur l'a déjà saisie. Après avoir en quelques vers comparé son malheur à un orage abattu sur une forêt, puis son mariage à l'ouvrage d'un jardinier qui tarde à cueillir un lys et le trouve flêtri², Lucrece apprend au spectateur son malheur, elle invective l'honneur et la vertu inaptes à protéger leurs partisans :

Ô misérable honneur, misérable vertu,
 Puisque de vous en vain un cœur est revêtu,
 Et puisque, malgré vous, il est proie commune,
 Ainsi qu'un vicieux, du sort et de fortune,
 De quoi le souvenir loge un triste regret
 Dessus le cœur blessé, ains un aigre secret³.

Ses invectives et son désir de vengeance qu'elle évoque bientôt montrent l'exact opposé de la description faite par Tarquin à l'acte précédent. Le modèle de douceur que le prince a décrit n'est plus. Filleul choisit de faire entrer en scène une Lucrece d'abord plaintive, ensuite récriminante, puis vengeresse, qui limite cependant l'expression de sa désolation à une tirade de quarante quatre vers, et qui ne tergiverse pas quant à la prise de sa décision funeste. Ce n'est pas la Lucrece attendue qui paraît, mais une Lucrece vengeresse, sans séductions, qui appelle à une prise d'arme contre le tyran qui l'a déshonorée :

LA NOURRICE
 Mais que sert publier à tous cette détresse ?
 LUCRÈCE
 Cela peut irriter contre lui la noblesse.
 LA NOURRICE
 Mais devant le pouvoir il ne faut menacer.
 LUCRÈCE

¹ *Lucrece*, acte I, v.35-55, Sexte Tarquin.

² *Idem*, acte II, v.213-228, Lucrece.

³ *Ibid.*, v.233-238.

Il faut par tous moyens son haineux offenser¹.

C'est un être dont la séduction est flétrie et annihilée par l'acte commis en coulisse qui apparaît. Filleul par ce procédé en fait non plus le symbole de la beauté et de la vertu conjugale, mais un symbole politique et son sacrifice, en convoquant la noblesse romaine à son appui, devient une arme contre Tarquin. Derrière cette entrée en scène, le projet de Filleul se dessine : le temps n'est pas au deuil, mais bien à la révolte. Lucrece en devient dans ses propos, mais aussi sans doute dans son apparence physique, le fer de lance. Filleul met en avant avec l'intervention de ce personnage une vertu virile qui vient supplanter plutôt que se conjuguer avec la vertu féminine. Lucrece devient chez Filleul à la fois femme et guerrière, objet et sujet de sa tragédie. Elle décide, impose et agit — même, et surtout, si c'est en coulisse. Les autres n'ont plus la prérogative de tenter de la convaincre. Ils seront dans l'obligation de se ranger à son avis et de combattre si ce n'est avec, du moins pour elle.

Après avoir appelé la vengeance divine contre Sexte Tarquin, Lucrece invective le chœur, puis la nourrice. Les propos du personnage qui succèdent directement à l'intervention du chœur à la fin du deuxième acte laissent par ailleurs entendre que l'entracte est limité dans le temps, voire inexistant :

Mais vous qui m'abusez, et m'abusant pensez
En vain me secourir, et plus vous m'offensez,
Vous, dis-je, à mon honneur brigade peu fidèle,
De qui le vain devoir mes plaintes renouvelle,
Dites, me pensez-vous le cœur effeminer,
Et contre mon honneur quelque conseil donner ²?

À la nourrice :

Et toi qui m'as nourrie d'un souci curieux,
Toi qui m'as plus aimée que ta vie et tes yeux,
Qui m'as avec ton lait fait sucer une audace
Pour reculer le vice alors qu'il outre-passe :
Où sont de la vertu ces sains propos déduits,
Desquels tu me paissais par les plus longues nuits³ ?

Ces derniers reproches précèdent immédiatement le suicide, que la nourrice tente une dernière fois, en vain, d'empêcher :

LA NOURRICE
Mais dis-moi, que peux-tu davantage prétendre
En la mort, ne restant morte qu'un peu de cendre ?
LUCRÈCE
Quel heur, si elle peut mes malheurs limiter !

¹ *Ibid.*, v.267-270.

² *Ibid.*, acte IV, Lucrece, v.649-654.

³ *Idem*, v.657-662.

Ce seul désir me doit à mourir inciter.
 Ô heureuse cent fois qui en son heure extrême
 Voit la fin de ses maux et la fin de soi-même ! [...]
 Or ma trame est à fin : mais toute je n'irai
 Dans le val ténébreux, ombre je resterai
 Vagabonde en tous lieux, lui remarquant son vice,
 Des pâles criminels misérable supplice. [...]
 Toi, Cerbère, qui as mille monstres pour suite,
 Et vous ô pâles sœurs, Stux, Achéron, Cocyte,
 Et si rien est encor plein de rage et d'horreur,
 Venez pour le punir, venez en ma faveur.
 LA NOURRICE
 Dieux, détournez le mal, elle s'en va plus vite
 Que ne courent les flots quand l'Aquilon s'irrite [...]
 Elle fuit tout secours, et tant grande est la plaie,
 Qu'en vain de rapaiser sa douleur on essaie¹.

La fuite de Lucrece en coulisse est suivie par l'arrivée dans le même acte de Collatin et Brute qui entendent de la nourrice le récit de l'infortune de Lucrece. Si Collatin commence par se plaindre du sort injuste, et commence même à appeler la mort² pour reconquérir son honneur bafoué par Sexte Tarquin, Brute prend dès cette fin d'acte la décision de la vengeance :

Mais comme on voit le feu se paissant sous la cendre
 S'évanouir si tôt qu'en l'air il va s'épandre,
 Il nous faut, Collatin, nos desseins receler,
 Pour avecques les vents ne les voir envoler.
 Suivons d'un pied constant la fortune indomptable,
 Elle est aux hasardeux volontiers favorable³.

Le cinquième acte s'ouvre sur la révélation du suicide de Lucrece. Après une tirade opaque et attendue de vingt-six vers (v.815-840) où elle pleure sans en expliquer la raison, appelant à son appui les dieux infernaux, la nourrice entame un dialogue de quarante-six vers avec le chœur (v.841-886) mais retarde encore la révélation de la mort de Lucrece, en demandant d'abord au chœur — qui pense d'abord devoir se lamenter du viol — de pleurer avec elle :

LA NOURRICE
 Femme, faites couler vos deux yeux en fontaine,
 De vos cheveux dorés ayés la dextre pleine,
 Jonchez-en le pavé, et avec l'autre main
 Meurtrissez à grands coups les lys de votre sein.
 LE CHŒUR
 Mais en vain tout le corps de larmes on se baigne :
 Car les pleurs seulement la tristesse accompagne,
 Et les pleurs ne sont rien contre le mal passé.
 LA NOURRICE
 Or voit-on notre espoir et notre heur renversé,
 On voit sous le tombeau la chasteté chassée,
 Qui n'a voire au tombeau Lucrece délaissée.
 LE CHŒUR

¹ Idem, v.671-676, 685-689, 707-716.

² « Quand on a accompli son nom de toute part, / La mort ne vient trop tôt, mais quelquefois trop tard. », idem, Collatin, v.753-754.

³ Ibid., Brute, v.759-764.

Au tombeau, las ! hélas ! Lucrece vit encor.
 LA NOURRICE
 Lucrece ne vit plus, et ses beaux cheveux d'or,
 Ses lèvres ont perdu leur couleur naturelle,
 Ainsi que les épis qu'on coupe à la javelle¹.

À cette révélation succède la présentation du corps de la victime, qu'aucune didascalie ne vient clairement indiquer, mais que les paroles de Collatin, qui s'adresse au cadavre, transcrivent :

Or va croître là-bas les troupes amoureuses,
 Ceintes de Myrtes vers sous les forêts ombreuses,
 Tandis las ! de mes pleurs ton corps je laverai,
 Tandis de mes soupirs ton sein j'échaufferai,
 Tandis je veux coller ma bouche sus la tienne,
 Que ton dernier soupir dedans ton âme vienne².

Après cette découverte du cadavre, l'acte et la pièce se concluent en quarante-huit vers, pendant lesquels Collatin, d'abord, pleure son épouse, avant de se reprendre et d'invectiver le peuple romain pour le pousser à la révolte, puis d'évoquer sa gloire et son repos futurs qu'il aura conquis par les armes. Le Chœur ensuite, annonce ce qui se passe hors-scène : le peuple romain s'arme et se soulève contre la famille royale :

On voit l'épieu au poing, aux portes les soldars,
 On voit les corselets luire sus les remparts.
 De flammes et d'horreurs déjà la Ville est pleine,
 Et déjà Tulle au bruit de l'émeute soudaine,
 D'un pas ailé de peur, devers le camp s'enfuit,
 Et ses molets enfants plaintive elle conduit.
 Sans un regret vengeur jamais qu'on ne la voie.
 Toujours avec l'horreur Mégère la côtoie³.

Brute, enfin, appelle au secours de Rome le panthéon latin et les déesses de la vengeance, et jure sur le poignard qu'il retire du cadavre de Lucrece :

Que du même couteau ce tort je vengerai,
 Et à feu et à sang Tarquin pourchasserai,
 Sa femme, ses enfants, sa maison et sa race,
 Jusqu'à tant par ma mort que son renom j'efface⁴.

Après ce serment, Brute propose enfin de célébrer les funérailles de l'héroïne, avant de partir en guerre contre les tyrans :

Mais il faut du foyer aller dresser le bois,
 Puis nous crierons Lucrece au tombeau par trois fois.

¹ *Ibid.*, acte V, v.843-856.

² *Ibid.*, Collatin, v.887-892. Il demande par ailleurs au « peuple », au vers 901-902 : « Peux-tu ce pâle corps en mes bras regarder / Et ta vie pour moi, peuple, ne hasarder ? »

³ *Ibid.*, le Chœur, v.913-920.

⁴ *Ibid.*, Brute, v.933-936.

Puis à la Chasteté nous sacrerons sa cendre,
Et puis il nous faudra la Liberté défendre¹.

Breu et Botticelli ont tous deux choisi d'opérer un montage des scènes capitales du mythe de Lucrèce. Dans leurs compositions, plusieurs scènes se jouxtent dans une composition proche de celle d'un *comic strip*. Au centre repose Lucrèce après sa mort, entourée des Romains prêts à la vengeance. Mais dans des scènes annexes, les peintres ont choisi de représenter le suicide, pour Breu et Botticelli, et le viol pour ce dernier. Si Lucrèce se donne la mort à droite dans l'œuvre de Breu, son corps est au premier plan, étendu sur un drap noir à même le sol. Ce sont les hommes debout autour d'elle qui attirent d'abord l'attention, et le geste martial de Brutus, le regard porté en dehors du cadre, vers la Cité, où déjà le peuple s'amasse pour répondre à son appel à la révolte. Botticelli en revanche expose au centre de son tableau, couchée sur une pierre tombale, Lucrèce. Le décor, très théâtral, est surmonté par une statue de David. Botticelli rejette « en coulisse », dans deux scènes latérales, le début de l'agression — où l'héroïne apparaît entièrement vêtue — à droite et le suicide, où elle est soutenue par Collatin, Brutus et des soldats, à gauche. Au centre, Brutus se tient debout sur la pierre tombale et dresse son épée vers le ciel, appelant les Romains à la révolte. Ce qui attire le regard en premier lieu, c'est la scène centrale qui montre donc le personnage exposé aux yeux des révolutionnaires menés par Brutus, et non plus les actes menés en coulisse. Le choix de Botticelli a ceci de particulier qu'il expose presque toute l'intrigue de Tite-Live, mais laisse en marge les scènes prémices pour parvenir au résultat final qui importe à ses yeux : la mort et la révolte.

Or, ce que l'on a reproché à Filleul, c'est bien de laisser se dérouler hors scène ces mêmes épisodes. Cependant, il expose, comme Botticelli, à l'acte cinq le cadavre de Lucrèce. Ne peindre ni le viol ni le suicide lui permet de mettre en évidence le statut de victime du personnage, et l'exposer morte accentue le pouvoir de l'acte final de Lucrèce. On ne voit pas la victime mourante, mais le résultat de son sacrifice. En capturant Lucrèce juste après son suicide, l'emphase est portée non sur cet acte, mais sur le caractère sacrificiel de l'exposition du corps, puis sur les actions violentes, la révolte, la déposition des tyrans, et donc sur les actions des autres qui survivent à Lucrèce. C'est l'acte futur de Brutus qui est souligné par Filleul — et Botticelli —, et la révolution subséquente.

Chez Filleul, rejeter le viol et le suicide hors scène, c'est refuser la concupiscence et la vision augustinienne de l'acte de Lucrèce. C'est appuyer sur le vrai sujet des *Théâtres de Gaillon* : la requête à peine voilée pour reprendre les armes et redresser la vertu de la France. Lucrèce, comme Francine dans l'églogue du même nom, a été bafouée. Il faut chasser du royaume les tyrans — Tarquin et sa famille, cousins de Collatin et de Brutus — et rétablir un État dans lequel la vertu est à nouveau célébrée.

¹ *Ibid.*, v.937-940.

Dans la pièce, Lucrece prêche, appelle à la révolte, jure sa vengeance, mais est sacrifiée pour le bien de Rome et rachète par son geste la population dépravée, ouvrant une nouvelle ère romaine. Figure sacrificielle, elle impose la rédemption dans le sang, car a-t-on jamais vu un régime chuter, s'établir ou se rétablir pacifiquement ? En ne faisant pas reparaître Lucrece vivante à la fin de sa pièce — mais en convoquant son ombre dans l'acte V¹ et sans doute dans le chœur des Ombres de la comédie pastorale finale — Filleul joue sur la solitude du personnage d'une part, récurrente dans les représentations picturales montrant le suicide, et souligne le devoir des survivants : chasser les despotes et rétablir l'honneur à Rome — en France.

Jouer ainsi sur la solitude de Lucrece, c'est contenir le sujet dans la sphère privée. La confronter au monde – le Chœur —, son époux, Brute, c'est ouvrir la sphère particulière au public, au politique et mettre en avant sa mission rédemptrice. Ce n'est donc pas, chez Filleul, une guerre extérieure qu'il convient de mener, mais une guerre intestine, Romains contre Romains, frères contre frères, pour rétablir la vertu et la vraie religion. En retirant le viol et le suicide de Lucrece au regard du spectateur, Filleul rejette cette action dans la sphère privée. En l'exposant finalement dans les conditions guerrières que suscitent sa mort, il la rétablit dans la sphère politique.

Mais la dérober aux yeux du public, c'est aussi abolir l'émotion suscitée par la vision de son sacrifice, et donc soumettre au public autre chose qu'une représentation pathétique. En effet, inclure les scènes de solitude dans la représentation aurait signifié mettre l'accent sur la présence physique, fort délicate dans une vision augustinienne, et faire de ce personnage souffrant seul une personne vivante souffrant sous les yeux du public. En la retirant de scène, Filleul fait d'elle une image, un personnage, une héroïne, une icône presque, dépourvue de ce corps souffrant mais aussi de sensualité.

Or que faire en scène de la femme violée ? Le droit romain dispose que la femme sous *patria potestas* appartient à son père, puis son époux. Elle n'est pas sujet mais objet de droit. Le suicide de Lucrece ne doit pas apparaître comme le dernier — le seul ? — acte de liberté d'une femme sous *patria potestas*, mais doit constituer le début de la réparation d'un honneur familial bafoué. En mettant en scène le cadavre de Lucrece, Filleul établit la preuve du crime de Sexte Tarquin, et admet le bien fondé de Collatin et ses collatéraux à demander réparation, et cette réparation, dans une intrigue tragique et dans cette famille royale, passe par la disparition politique du criminel.

Le parallèle avec le destin de la France pendant les Guerres de religion semble ici flagrant. Ce sont les cousins, les germains, les frères ennemis qu'il faut sacrifier à l'honneur et à la vertu.

¹ « Je jure tous les vœux dont son *Ombre* m'avoue./ Que du même couteau ce tort je vengerai, », Ibid., v.932-933, Brute. Nous soulignons. Il est intéressant de noter que dans le texte original de Filleul, les majuscules à l'initiale sont relativement rares. Nous sommes tentée de voir dans la capitale portée à « Ombre » un indice de l'importance de la graphie dans cette édition. Notons par ailleurs que dans l'œuvre de Botticelli, Brutus lève son épée, et non le poignard de Lucrece, ce qui fait passer l'intrigue privée dans la sphère militaire et publique.

Mais chez Filleul, si les guerriers sont hommes, le chœur est féminin. Les hommes agissent, les femmes décrivent l'action hors-scène :

On voit l'épieu aux poings, aux portes les soldarts,
On voit les corselets luire sus les remparts¹.

Mais surtout, une fois la prise de décision finale de Brute entérinée, le Chœur n'intervient plus. Il n'est plus temps alors de déplorer la guerre future et la révolte, mais il est temps d'agir, désormais. Les femmes soutiennent la prise d'armes des guerriers. Comme en France, l'action de ceux qui luttent pour la réhabilitation de la vraie vertu doit passer par une lutte hors des foyers et dans les communautés, où chacun, homme ou femme, devra défendre les valeurs d'une France que Filleul a au long de ses vers décrite en perdition. Filleul appelle, encore, à la révolte de tous pour chasser de France les tyrans qui en ont délogé la vertu : les bons catholiques, les nobles assemblés autour du roi devant la représentation de Lucrèce, doivent prendre les armes pour, sous les ordres d'un chef de guerre puissant et décidé — Brute-Charles IX avec l'appui du prince de Condé, peut-être présent dans la salle et convoqué dans l'églogue *Francine* sous le nom de Thyrsis², rallié désormais à la cause du roi — chasser du pays les hérétiques et les traîtres.

Le suicide est l'acte fondateur d'une nouvelle ère, celui que tous attendaient pour libérer Rome, le point de départ de la révolte et l'aboutissement logique de l'intrigue. Si l'on s'est sacrifié pour nous, il est normal de racheter le sacrifice, de valoriser l'acte de la victime morte en martyr. Lucrèce annonce et amorce la rédemption mais ne la fait pas aboutir : c'est aux survivants — ceux qui survivent à Lucrèce, ceux qui survivent à Daphnis dans les églogues — de perpétuer l'œuvre des sacrifiés, de se racheter eux-mêmes par l'action vertueuse. Lucrèce en cela offre aux chrétiens présents dans la salle un rappel de la foi peut-être, mais surtout de la nécessaire vertu et le capital courage de se battre pour l'homme, la foi, la liberté, la Cité, la France.

3. Les Ombres, *les spectres et la dramaturgie de l'impossible oubli*

Les Ombres ont la particularité de ne pas réclamer leur appartenance à un genre. Toutefois leur personnel dramatique, composé de bergers, de naïades, d'un satyre et de Cupidon lui-même nous offre une pastorale assez alerte, bien que Filleul use de motifs hérités, encore, de Ronsard et des *Bergeries* mais aussi de Virgile dans l'évocation d'ombres amoureuses continuant à se plaindre de la passion brûlante qui, même aux enfers, ne leur laisse aucun répit³. La pièce se dé-

¹ *Ibid.*, acte V, v.913-915, le Chœur.

² Voir Giavarini, Laurence, *La Distance pastorale*, *op.cit.*, p.75.

³ Certains points, comme l'évocation de l'âge d'or, la description des antres où se reposent Cupidon et Myrtine, semblent inspirés des *Bucoliques*.

coupe en cinq actes et décrit les douleurs amoureuses de personnages touchés par Cupidon d'une flèche d'or, tandis que les objets de leur affection, touchés par une flèche de bronze, sont insensibles au pouvoir de l'amour.

Au premier acte, le Satyre raconte à Thyrsis comment Cupidon l'a touché à la vue de la naïade Clion sortant des eaux, mais comment cette belle insensible reste farouche et n'accepte pour compagnie que d'autres naïades. Le berger Thyrsis à son tour décrit sa passion née à la moisson pour Mélisse, à laquelle elle n'était point réticente jusqu'à ce qu'un sorcier nommé Ravin ne les envoûte, changeant les dispositions de Mélisse à l'égard du berger. Pour trouver une solution à leur passion — plutôt que de forcer la chance et d'attendre patiemment le retour de l'être aimé —, ils songent à consulter la vieille Myrtine, qui a « contre amour un remède¹ ». Le Chœur des Ombres apparaît pour évoquer la douleur de ceux qui, même aux enfers, pour être morts d'amour, continuent à en souffrir. Le second acte s'ouvre sur Mélisse et Clion, qui révèlent pourquoi elles ont renoncé à l'amour : elles refusent la souffrance qu'il engendre. Elles lui préfèrent leurs vies simples de chasserresse et de naïade. Si Mélisse avoue qu'elle a eu pour Thyrsis un doux sentiment, une prophétesse lui a juré qu'il l'oublierait vite. Clion a quant à elle rencontré Phronon que la souffrance d'amour a transformé autrefois en démon. Le Chœur des Ombres se manifeste, les deux nymphes partent pour éviter son chant. Les Ombres rappellent pourtant que rien ne sert de fuir l'amour. Cupidon apparaît à l'acte III, vantant ses armées d'Amours et le pouvoir de ses flèches, qui réduisent chacun à l'oisiveté paresseuse et amoureuse. Le Chœur rappelle qu'on souffre encore d'amour aux enfers. Thyrsis et le Satyre partent à la recherche de la vieille naïade Myrtine qui, seule, a été libérée du joug amoureux par Diane. Les deux hommes implorent son aide et en souvenir de ses malheurs passés, elle consent à les soutenir. Elle leur explique comment trouver l'ancre de Cupidon et l'y prendre captif, en faisant preuve de courage, car le dieu pourrait se transformer en dragon. Le berger et le satyre remercient la nymphe, et le Chœur interprète un augure : douze cygnes pourchassés par un aigle se réfugient dans le creux d'un ruisseau, sans plus craindre le rapace ; le Chœur y voit la promesse de la chute de Cupidon, « Archerot cruel². » Au cinquième acte, Mélisse et Clion se retrouvent pour constater que l'amour est le résultat de l'oisiveté et que les bergers consciencieux ne souffrent jamais de ce mal. Elles annoncent bientôt l'arrivée du Satyre et de Thyrsis, qui sont accompagnés de Cupidon, enchaîné, et de Myrtine. Cupidon se débat et finalement se libère et décoche ses flèches sur les personnages en scène. Le Chœur décrit ainsi sa libération :

L'Amour est délié, plus dru ses traits il jette
 Que ne fit Jupiter, quand pour garder les Dieux
 Des serpent-pieds Géants il foudroya la tête.
 Ses rebelles déjà là-bas sentent le feu³.

¹ *Les Ombres*, acte I, v.153, le Satyre.

² *Idem*, acte IV, v.501, le Chœur.

³ *Ibid.*, acte V, v.608-611.

Clion et Mélisse touchées des traits de Cupidon conçoivent immédiatement l'amour pour les Sylvains, pour la première, et pour Thyrsis pour la seconde. Elles se promettent de nombreux moments de plaisir, autant dans la pratique que dans le souvenir, et souhaitent enfin, alors que le jour se lève, que leurs deux compagnons lient entre eux les mêmes nœuds qu'elles.

Si *Les Ombres* sont unanimement saluées comme la première pastorale française¹, elles semblent tombées dans le même écueil que *Lucrece* : le manque flagrant d'action, laissant la place à de longues descriptions, souvenirs et élégies. Les deux premiers actes sont en effet tout entiers consacrés à la plainte : celle des personnages masculins amoureux, qui ne peuvent conquérir — ou reconquérir — l'objet aimé au premier acte, et celle des héroïnes qui refusent de se laisser surprendre par un sentiment qui déchaîne les passions et est en total discord avec la vie pastorale à laquelle elles aspirent, à l'acte II :

Adieu sorciers regards, adieu chansons lascives,
 Qui tant et tant de fois m'ont charmée sur ces rives.
 Adieu moites baisers, adieu sucré plaisir
 De loger dedans soi un désir sur désir,
 Qui croit comme un chevreuil croit dessous la mamelle,
 Ou comme un rejeton en la saison nouvelle :
 Je ne veux plus en l'air faire onder mes cheveux
 Pour les faire baiser aux soupirs amoureux.
 Adieu, soin de piller la moisson mieux fleurie,
 Dont Flore au plus doux mois émaille la prairie,
 Adieu, antres moussus où je fêtais les jours,
 Regretteux souvenirs de nos secrets amours².

Les personnages récitent des duos et ressentent les mêmes tourments. On observe une alternance des rimes qui semble indiquer l'importance du chant dans l'œuvre³. En effet, les propos des personnages sont une alternance de conversation et de style lyrique. La première est marquée par des alexandrins à rimes plates aa/bb. Le second par une alternance de vers abab. Le Chœur lorsqu'il intervient en fin d'acte, use de cette dernière forme :

Que sert aux Morts un orgueilleux cercueil,
 Si seulement les cendres il resserre ?
 S'il faut avec les pleurs, les maux, le deuil,
 Souffrir encore un vivre sous la terre ?
 Si dans les champs inconnus au soleil
 L'aveugle Archer ses traits de feu desserre⁴ ?

¹ Marsan, *La Pastorale dramatique*, op.cit., p.157. GERHARDT, Mia Irene, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans la littérature italienne et française*, Assen, Van Gorcum, 1950, p.247, HULUBEI, Alice, *L'Églogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938, p.503-504.

² *Les Ombres*, acte II, v.219-230, Clion.

³ Bénédicte Louvat cependant n'a pas étudié la forme de ce texte dans sa thèse, se concentrant sur la musique dans les églogues (*Théâtre et musique*, op.cit., p.263-265).

⁴ Ibid., acte I, v.163-168, le Chœur. Même chose, en alexandrins cette fois, à l'acte II, v.323-326, acte III, sous forme de tercet, v.391-409, acte IV, en strophes de cinq vers, v.402-503. Le Chœur n'apparaît pas à la fin de l'acte V.

Mais ponctuellement, Filleul offre à ses personnages ce style lyrique, qui permet de supposer un passage de la parole au chant au sein des actes. Le procédé est dévoilé dès le premier acte, quand Thyrsis et le Satyre se plaignent des douleurs d'amour :

LE SATYRE
 L'Amour n'est point domptable, et tant plus on s'efforce,
 Avec un roc au sein, ses flèches reculer,
 Et plus il est cruel, plus il asprit sa force,
 Et plus, veuf de pitié, il accourt vous brûler.
 THYRSIS
 Le soleil le plus chaud, qui le pastis dessèche,
 Aux blonds troupeaux lainés ne fait point tant de tort,
 Que l'Archerot m'a fait de tort d'un coup de flèche,
 Et mon mal, qui est pis, n'a secours que la mort¹.

Du point de vue de la mise en scène, tous les personnages ne se voient pas les uns les autres. Ainsi, ceux qui appartiennent au monde magique ou fantastique de la pastorale voient le Chœur ou Cupidon, qui semblent demeurer invisibles aux autres. Mélisse par exemple entend, à l'acte II, les voix du Chœur, mais ne sait d'où provient ce son, tandis que Clion s'adresse directement aux Ombres :

LE CHŒUR
 Quiconque n'aime point, cruel, celle qui l'aime,
 Cependant qu'il vivra qu'il manque de repos ;
 Qu'il soit pour se punir le vautour de soi-même,
 Quand il sera là-bas, par neuf retours enclos.
 MÉLISSE
 Clion, mais quelle voix me vient frapper l'oreille ?
 Je tremble de frayeur, tout ainsi que la feuille
 D'un peuplier le plus grand, quand la fureur du vent
 Va des crêpées forêts la tête secouant².

La nymphe, douée du pouvoir de voir ces ombres, interrompt le chant :

Ombres, aimez encore, ombres toujours oiseuses,
 Hôtesse autefois des plumes paresseuses,
 Et avecques Pluton, Dieu de l'obscur séjour,
 Faites régner aussi la Paresse et l'Amour³.

Au cinquième acte, l'on ne sait si c'est la maladresse de Filleul ou un choix de mise en scène qui fait annoncer par Mélisse l'entrée de Thyrsis et du Satyre seulement, alors que Myrtine et surtout Cupidon enchaîné les accompagnent :

Mais je vois ton Satyre et mon Thyrsis ensemble.
 De nerfs et de genoux, las, craintive, je tremble⁴.

¹ *Ibid.*, acte I, v.113-120. Suit une alternance de trois quatrains sur le même style.

² *Ibid.*, acte II, v.303-310.

³ *Ibid.*, v.315-318, Clion.

⁴ *Ibid.*, acte V, v.548-549, Mélisse.

Aussi, non seulement l'action scénique est ici inexistante, mais il n'y a même pas de débat contradictoire qui permettrait de voir se définir au sein de chaque acte une dialectique autour du thème choisi par Filleul. Au premier duo du premier acte, répond celui des héroïnes au second. Le troisième acte toutefois ne vient pas apporter plus d'actions sur le plateau. En effet, lorsque Cupidon y intervient, il n'interagit pas avec les autres personnages et est seul en scène pour vanter son pouvoir et l'oisiveté qui naît de la passion qu'il peut susciter chez les humains :

On voit de mes captifs les armes estrophées,
 Puisque jamais l'honneur ne se doit point borner,
 Qui m'a fait paresseux si longtemps séjourner
 Au mont idalien, où la forêt ressemble
 Les perles, les rubis et les saphirs ensemble ?
 Là, sous l'ombrage frais, on oit les oiselets
 Raconter leurs amours aux myrtes verdelets ;
 Là mes Amours armés pressent sous leur carolle
 Le beau tapis herbu de la campagne molle.
 Les Jeux y sont aussi, le Ris, la Volupté,
 Et mil autres scadrans avec l'Oisiveté¹.

C'est l'intervention de Myrtine à l'acte IV qui modifie la structure de l'œuvre. Quand la nymphe, naguère victime de Cupidon et délivrée par Diane, annonce comment enchaîner le dieu aux deux personnages masculins de l'œuvre. Mais la chasse au dieu de l'Amour se passe en coulisse, et c'est un Cupidon déjà enchaîné qui apparaît au début de l'acte V où se retrouvent les personnages amoureux. Rapidement, Cupidon parvient à se défaire des lacs qui l'entravent et peut sévir contre les personnages récalcitrants. Mais sa vengeance revêt un caractère surprenant. Au lieu en effet de continuer de torturer les responsables de sa capture, Thyrsis et le Satyre, il choisit de mettre fin à leurs souffrances en frappant Clion et Mélisse qui ne craindront plus de se laisser prendre au jeu amoureux. C'est donc un dieu libérateur et bienveillant qui semble avoir agi contre les mortels, en leur offrant les délices qui leur étaient refusés.

Les deux personnages admettent finalement sans contrainte les joies bucoliques de l'oisiveté amoureuse, puisqu'elles ne sont que les victimes de l'œuvre du dieu et ne peuvent échapper au destin :

MÉLISSE
 Quelle Circé, Clion, quel venin m'a changée ?
 CLION
 Mais qu'est-ce qui me rend de moi-même étrangée ?
 MÉLISSE
 Je sens quelqu'un dans moi mon cœur même voler.
 CLION
 Les flambeaux Etnéans je sens dans moi brûler.
 MÉLISSE
 Mais de lier l'Amour, c'est vaine outrecuidance.
 CLION
 On ne peut dompter ceux qui ont sus tous puissance.
 MÉLISSE

¹ Idem, acte III, v.336-346, Cupidon.

Au pouvoir du destin son pouvoir est égal.
 CLION
 Or quand on est aimée, aimer n'est point un mal.
 MÉLISSE
 Ses flammes dessus nous tombent ainsi que grêle.
 CLION
 Cesse, Amour, désormais je ne serai rebelle.
 Cesse Amour, je te suis, je veux au creux des eaux
 Porter dessus mon cœur tes amoureux flambeaux [...]
 Je ne veux plus laisser ma richesse moisir,
 Je veux de mon Printemps les délices choisir,
 Et moissonner autant de douces amourettes
 Qu'un pré au plus doux mois s'émaille de fleurettes¹.

Quelques détails d'indications scéniques et de mise en scène transparaissent dans l'œuvre. Le changement final des deux personnages féminins se fait par exemple en l'absence de leurs amants qui pourtant étaient présents en scène au début de l'acte, traînant derrière eux Cupidon :

Allons, Mélisse, allons, car déjà la rosée,
 Les Heures au poil d'or ont la terre arrosée,
 Et déjà nos amants accourent ici près,
 Où l'Amour les conduit, sous les myrtes sacrés².

Filleul laisse apparents des indices quant à la représentation des personnages et aux costumes des nymphes et de Cupidon. En effet, le Satyre donne au premier acte une description du personnage de Myrtine qui apparaît trois actes après :

De couleur de châtaigne elle a toute la peau.
 De roseaux éclissés elle porte un chapeau.
 Ses blancs cheveux tressés en six cordons se fendent,
 Les longs traînent en terre, les plus courts lui pendent
 Sur le sein découvert, de rides labouré.
 Elle a un manteau blanc tout autour coloré
 De jaune découpé en écailles menues,
 Qui bat jusqu'au mollet dessus ses jambes nues³.

C'est donc une Myrtine déjà vieille qui apparaît et qui est attendue par le public. Mais cette Myrtine, outre sa sagesse et son image peu rafraîchissante, marque aussi une certitude quant aux personnages de la pastorale. Si les églogues nous ont appris qu'ils peuvent mourir au labeur, comme Daphnis, *les Ombres* nous indiquent aussi qu'ils peuvent vieillir et se faner. Car Filleul a déjà donné une description d'une nymphe plus « gaillarde⁴ » en celle que le Satyre fait de Clion, quelques vers plus haut :

Elle avait les pieds nus et la tête coiffée
 Sur ses cheveux dorés des feuilles de nymphée.
 Son poil de fil doré en ondes voletait,

¹ *Ibid.*, v.612-629.

² *Ibid.*, v.648-651, Clion.

³ *Ibid.*, acte I, v.143-150, le Satyre.

⁴ *Ibid.*, v.28.

D'un blanc tissu de jonc ses flancs elle vêtail,
 Et gaie elle venait égarant l'œil folâtre,
 Jà, jà prête, à la voir, pour me venir combattre¹.

Outre la description du personnage de Clion, qui nous permet d'envisager les costume et accessoires choisis pour elle, l'on observe par la reprise des mêmes critères descriptifs, cheveux, coiffure, vêtement, qui évoquent un portrait banal de la nymphe de pastorale, que Filleul met en scène des stéréotypes qui lui permettent d'appuyer son propos : si Myrtine a vieilli, c'est que rien n'est immuable. Même les nymphes d'un Âge d'or peuvent perdre leur fraîcheur. Ou plutôt, parce que l'Âge d'or n'est plus, les nymphes fanent, les amours passent, et les temps changent.

Une autre indication concernant le personnage de Cupidon est présente dans le texte, qui relie simplement le personnage de Filleul aux représentations communes du dieu de l'Amour. En effet, quand il tente d'apitoyer ses geôliers, à l'acte V, il dit « Déliez-moi, de grâce, *si petit que je suis*, / Las comme vous pourrais-je enfanter tant d'ennui² ? » Il semble possible qu'à Gaillon, Cupidon ait été joué par un enfant. Ce qui connote étrangement — même si la représentation du dieu de l'amour par un enfant est évidente — les propos guerriers du dieu lorsqu'il évoque son plan de bataille ancestral pour conquérir de nouvelles âmes :

Puisque donc devant moi, pour qui la troupe fière
 Des filles d'Achéron tourne le front derrière,[...]
 Puisque donc devant moi qu'en la terre et au ciel
 Les uns nomment bénins et les autres cruel,
 Toute chose fléchit, et sus tant de trophées,
 On voit de mes captifs les armes estrophées [...]
 Là mes Amours armés pressent sous leur carolle
 Le beau tapis herbu de la campagne molle.
 Les Jeux y sont aussi, le Ris, la Volupté,
 Et mil autres scadrons avec l'Oisiveté.
 Si faut-il qu'avec eux la Victoire j'essaie,
 Et que les plus gentils se vantent de ma plaie³.

Le vocabulaire guerrier utilisé par Filleul n'est pas que le poncif qui associe l'amour à une conquête. Il est nécessaire à la démonstration de l'auteur et au but qu'il s'est fixé dans les *Théâtres* : terminer de convaincre la cour de la nécessité du retour aux armes et évoquer l'impossible oubli décrété dans l'édit d'Amboise.

En effet, une interrogation demeure quand aux dates de représentations des *Théâtres de Gaillon à la Reine*. Pourquoi la pastorale des *Ombres* n'a-t-elle pas été jouée en l'Île heureuse, où elle semblait pourtant avoir sa place au milieu des églogues ? On peut aussi penser que le titre de la pièce, qui est celui du chœur, n'a rien d'exceptionnel au regard de la tradition athénienne qui recourt souvent à cette onomastique. Il semble évident que Filleul a cependant choisi de mettre

¹ *Ibid.*, v.29-34.

² *Ibid.*, acte V, v.562-563, Cupidon. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, acte III, v.327-348, Cupidon.

l'accent sur ce chœur des ombres à la fois dans le titre de son œuvre que dans les modalités de sa représentation. Les « ombres » ont été plusieurs fois convoquées au cours des deux journées de Gaillon : celle de Téthys et Pelée, sans doute, mais aussi celle de Daphnis – Antoine de Bourbon, et encore celle de Lucrèce dans la tragédie éponyme. Or, ces ombres ne sont pas des ombres amoureuses. Pelée et Téthys célèbrent leur vaillant fils, Daphnis est un brave berger et Lucrèce n'est pas un modèle d'amour conjugal mais de fidélité.

Filleul crée avec *les Ombres* un objet hybride : une intrigue amoureuse sans dramatisation jouée dans une Arcadie primitive où les valeurs de la société représentée sont rompues. Les personnages y souffrent de n'être pas aimés ou souffrent d'avoir trop aimé. Filleul les fait se rencontrer dans une salle du château de Gaillon, plutôt que dans les jardins, et des Ombres souffrantes revenues des bords de l'Achéron¹, ombres tragiques ou issues des représentations infernales des mystères se joignent à eux. Or cet objet hybride, joué dans une salle du château, déplace l'intrigue amoureuse, qui pourtant semble se conclure fort bien par la promesse des délices réservés aux couples alors formés. Pourquoi jouer cette intrigue amoureuse dans la salle d'un château, lieu destiné à la politique plutôt qu'au chant amoureux ?

Sans doute le sujet des *Ombres* n'est-il — encore — pas celui que l'on voit au premier regard. Car ce qui prévaut dans cette pièce, ce ne sont pas les épisodes entre les amoureux insatisfaits, peu convaincants, ou l'enchaînement de Cupidon, qui se détache bien vite et bien facilement de ses lacs, mais plutôt les soupirs incessants des amoureux blessés, les plaintes harassantes du Chœur errant, le souvenir des délices et leur impossible renaissance. Le sujet des *Ombres* n'est donc pas le rituel amoureux des bergers, mais l'impossible oubli de l'amour, et, partant, l'impossible oubli.

Or tout le sujet des *Théâtres de Gaillon*, nous l'avons vu, réside dans cet impossible oubliance que l'édit d'Amboise devait pourtant imposer :

Et pour autant que nous désirons singulièrement que toutes les occasions de ces troubles, tumultes et séditions cessent, réconcilier et unir les intentions et volontés de nosdits sujets les uns envers les autres, et de cette union maintenir plus facilement l'obéissance que les uns et les autres nous doivent, avons ordonné et ordonnons, entendons, voulons et nous plaît que toutes injures et offenses que l'iniquité du temps et les occasions qui en sont survenues ont pu faire naître entre nosdits sujets, et toutes autres choses passées et causées de ces présents tumultes, demeureront éteintes, comme mortes, ensevelies et non advenues ; défendant très étroitement sur peine de la vie à tous nosdits sujets, de quelque état et qualité qu'ils soient, qu'ils n'aient à s'attacher, injurier ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui est passé, disputer, quereller ni contester ensemble du fait de la religion, offenser ni outrager de fait ni de parole, mais se contenir et vivre paisiblement ensemble, comme frères, amis et concitoyens, sur peine à ceux qui contreviendront et qui seront cause et mo-

¹ Cupidon parle-t-il du Chœur lorsqu'il évoque « la troupe fière / Des filles d'Achéron [qui] tourne le front derrière » ? (acte III, v.327-328), ce qui impliquerait une sortie de scène du Chœur au commencement de l'acte III, laissant au seul personnage du dieu le plateau ?

tif de l'injure et offense qui adviendrait d'être sur le champ et sans autre forme de procès puni selon la rigueur de notre présente ordonnance¹.

Parce que les heurts recommencent en cette année 1566, l'œuvre de Filleul propose un viatique pour le retour aux armes, un rappel des vaillants modèles chargés de défendre la bergerie France. Sans jamais toutefois évoquer directement le fait de religion, Filleul en appelle aux vertus guerrières de son public courtois, en traitant de l'honneur, de la mémoire, de la déliquescence de la nation, de la nécessité de lutter contre les tyrans. Mais toute cette démonstration prend aussi place dans un lieu éminemment chargé idéologiquement : le château de Gaillon en son Île heureuse et sa grande salle. Or nous avons déjà évoqué l'étrangeté de voir représenter les *Ombres* au château et non à la Maison blanche. Ce déplacement traduit la préoccupation de Filleul au sujet de l'actualité politique de la France en cette fin d'année 1566. La fonction du décor semble alors idéologique. Transporter la cour, lors de la première journée, en dehors du lieu politique que constitue le château a pour but d'éloigner cet auditoire du temporel, de l'inclure dans une bergerie idéale, que l'illusion optique du décor constitué dans les jardins du château engendre et soutient. Le progressif retour à la réalité passe par un sas de décompression que devient la salle du château. On y joue d'abord une tragédie, genre éminemment politique, offrant en conclusion un appel aux armes et à la destitution des tyrans. On représente ensuite un sujet totalement distinct, mais qui joue sur une autre distance : la dichotomie à voir représenter l'intrigue pastorale dans ce lieu politique. Et dans ces différents genres abordés, dans deux scénographies différentes au cours de ces deux journées, on rappelle l'impossible oubli, le souvenir toujours prégnant des douleurs passées, et surtout, ce qui reste en suspens et dont Filleul ne parle jamais : l'utopique miséricorde.

À Gaillon ce que la nature recrée offre, c'est une parenthèse enchantée, qui propose aux courtisans et guerriers présents une facilité à retourner à la vie civile et aux lieux publics, à reprendre les chemins de la cité et des champs de bataille. Ce que la forme circulaire des *Théâtres* propose, commençant par les églogues, se terminant par la pastorale, c'est un schéma de ce que la France a enduré et devra encore subir, avant de revenir à la douceur arcadienne et au bonheur de l'innocence. Si l'on a reproché à Filleul son manque d'ingéniosité, la rareté de ses actions, on peut toutefois célébrer la facilité avec laquelle il s'empare d'une scénographie pour y intégrer le sujet de sa composition courtoise. Œuvre d'un jour, les *Théâtres*, appelant à la lutte, annihilant le devoir d'oubli, ne pouvaient se jouer ni ailleurs que dans la demeure archiépiscopale, ni devant un autre public que celui de la cour rassemblée à Gaillon en septembre 1566 à la veille de la reprise des hostilités.

¹ Article 9 de l'édit d'Amboise, sur l'oubli des querelles et des offenses, donné à Amboise le dix-neuvième jour de mars, l'an de grâce mil cinq cent soixante deux et de notre règne le troisième, Archives nationales, X1A 8624, fol.369 r°-382 v°, registre, (http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_02).

CONCLUSION DU CHAPITRE 3

Les Théâtres de Gaillon ont la particularité, nous l'avons dit, d'être les seules œuvres dont on sait positivement qu'elles ont été représentées. Plus encore, on connaît bien, maintenant, leur auteur, leur commanditaire et, fait encore plus intéressant, leur public courtisan et les lieux dans lesquels elles furent représentées. Ces certitudes n'ont rien d'exceptionnel puisque ces quelques pièces constituent un divertissement de cour et que les renseignements dont nous disposons à leur sujet ont été soigneusement notés par l'imprimeur L'Oyselet.

Cependant l'histoire des représentations devant la cour reste, généralement, assez discrète. Jusqu'à ces pièces, ce n'est que par le recollage des rares témoignages du temps, des comptes des dépenses engendrées par ce genre d'événement, que l'historiographie de ces divertissements a pu être échafaudée. Pourtant, malgré les informations relativement nombreuses fournies par l'auteur ou l'éditeur, il manque à l'étude de ces pièces les témoignages des courtisans qui ont pu assister à ces représentations de Gaillon en septembre 1566. Cette lacune a ceci d'intéressant qu'elle semble volontaire. Le relatif oubli dans lequel sombre Filleul après l'événement semble attester que ses œuvres soit ont déplu à son public, soit se sont perdues au milieu d'autres célébrations courtoises et ne nécessitaient pas, selon les spectateurs, d'être relatées.

Le défaut des œuvres de Filleul, outre celui de leur lourdeur et de leur imitation des poésies de Ronsard, maintes fois soulignées par les précédents commentateurs de l'ouvrage, réside sans doute dans le projet même de l'auteur. En rappelant les événements traumatiques des heurts passés, en célébrant les valeureux défunts devant ceux qui restent, Filleul nie absolument le devoir d'oubli des édits de pacification. Au temps d'une paix politique et confessionnelle relative, l'auteur tente de convoquer à la guerre les nobles assemblés face à lui.

En outre, le public des *Théâtres de Gaillon* a ceci de particulier que, même s'il est rassemblé pour l'occasion en Normandie, il n'est pas, à de rares exceptions sans doute, normand lui-même. Filleul fait alors œuvre de poète courtisan, célébrant la cour, et ne commémore pas des événements normands, ne célèbre pas un public autochtone, comme nous pensons que certains de ses successeurs le feront. Il évoque des événements nationaux, il loue les soldats qui ont combattu et dont il semble espérer qu'ils combattent à nouveau, pour soutenir et asseoir le pouvoir royal et faire disparaître, sur l'ensemble du territoire, l'hérésie et la rébellion.

L'élégant montage de textes que figurent ces *Théâtres* se fonde dans l'actualité pour ne plus être qu'anecdotique. Écrits trop tôt, parus au moment de l'imminence du retour au combat, les *Théâtres de Gaillon* semblent déplacés. Déplacés géographiquement d'abord, car Gaillon, même pour une cour itinérante, ne peut être, en temps que palais archiépiscopal, le lieu d'un appel à la guerre, mais celui de la célébration d'une paix retrouvée en Dieu. Déplacés d'un point de vue mo-

ral ensuite, car en soutenant trop ouvertement, selon nous, la nécessité de la reprise des armes dans ce temps de paix, ils semblent perdre le but de leur propos. Si, en effet, l'imminence des armes est si prégnante, n'est-ce pas que ce roi, dont on célèbre ici et alors le pouvoir d'unification, a, justement, échoué dans sa charge ?

CHAPITRE 4.

LE THÉÂTRE EN NORMANDIE

DE LA SECONDE GUERRE DE RELIGION À 1582

L'établissement d'une historiographie de la Normandie du XVI^e et du XVII^e siècle se heurte, à mesure que ces siècles avancent, à de nombreuses lacunes. Les témoignages des hommes du temps se font de plus en plus rares à partir des années 1570. Si quelques *Mémoires* traitent de certains événements guerriers et politiques, ce n'est qu'au détour d'une page contenant *une* histoire plus large et plus générale de la France et de l'Europe de l'époque. Aussi, les années qui suivent la publication des *Théâtres de Gaillon à la Reine* sont-elles beaucoup plus documentées que les suivantes. Il est vrai que des faits marquants s'y déroulent, notamment les suites du massacre de la Saint-Barthélemy parisien, qui voient la capitale normande fermer ses portes sur quatre jours de tuerie, mais dont les sources parlent peu, si ce n'est pour évoquer avec incertitude le nombre de morts et leur état : les Rouennais pris dans les massacres sont deux à trois cents selon les catholiques, plus de sept-cents selon les protestants, mais surtout, les riches ayant trouvé le moyen de quitter la Normandie pour leur sûreté, ce sont de pauvres bourgeois, artisans et manœuvres, avec leurs femmes et leurs enfants, qui périssent.

Les années suivantes sont marquées, essentiellement, par l'émergence de la Ligue, qui séduit à Rouen plus qu'on ne l'aurait espéré. Après le ralliement d'Henri III et quelques hésitations, les institutions politiques, judiciaires et ecclésiastiques normandes la rejoignent en corps. Le relatif silence des histoires de la Normandie et des Normands après 1576 traduit une réalité fort simple : les affrontements sont moins nombreux, plus espacés et surtout, le champ de bataille lui-même n'est pas normand. L'histoire de cette décennie est donc bien plus celle de questionnements fiscaux que religieux. Après près de soixante années de heurts pour le fait de religion, la Normandie connaît, enfin, une période d'accalmie.

La tragédie de *Méléagre*, de Pierre de Bousy, paraît à Caen en 1582. Elle est la seule œuvre connue de cet auteur du Nord qui, sans doute acteur, passe par la seconde capitale normande au commencement des années 1580. Elle est imprimée dans ce temps de répit, mais ne le commente pas, bien au contraire. Elle ne rassure pas les spectateurs quant à la situation politique du royaume. Elle ne fait que rappeler la problématique du temps : le calme ne peut être que de courte durée, car tant que l'on ne pourra se réunir derrière un même roi — il n'y est absolument pas question d'une même foi —, le royaume demeurera dans la discorde.

I. HISTORIOGRAPHIE

L'année suivant la publication des *Théâtres de Gaillon à la Reine* est marquée par le début de la seconde guerre civile, débutée en dehors de la province de Normandie. L'édit d'Amboise, que les instances normandes avaient peu respecté se solde par un échec. La Normandie et sa capitale ne seront pas touchées par les événements des Guerres de religion comme le seront les autres régions françaises. Les affrontements s'étant déplacés dans le Sud de la France et au Nord, la Normandie n'a pas autant intéressé les historiens de cette période que la première époque. Les rares témoignages des hommes du temps permettent de dessiner une historiographie du déroulement des guerres suivantes dans la province. À une accalmie relative voulue par l'édit d'Amboise succède un temps d'appréhensions où les instances normandes continuent de combattre l'hérésie, entre 1567 et 1572.

1. « *Ce n'est point sans juste occasion que le populaire de Rouen a été et est encore irrité contre les hérétiques¹* ». 1567-1572

Dès le mois d'octobre 1566, les protestants normands se heurtent à une déconvenue. Le prêche donné depuis 1563 à Pavilly, terre de la dame d'Esneval, cesse en raison de la mort de cette dernière. Les protestants se tournent alors vers le prince de Croÿ-Porcien, pour qu'il fasse célébrer le prêche dans son château de Roumare. Le prêche de Roumare du prince Porcien émeut le chapitre et les Rouennais pour plusieurs raisons : d'abord le prince, pour appeler au prêche, fait sonner le cor dans les rues de Rouen les nuits du samedi au dimanche. Ensuite, la terre de Roumare, que le prince avait reçue par mariage avec Catherine de Clèves faisait partie du comté d'Eu mais avait été cédée au chapitre longtemps auparavant. Le prince n'en étant plus de fait le seigneur, le chapitre s'adresse au parlement afin qu'il interdise la prédication et le déplacement des protestants rouennais vers un prêche qu'interdit l'édit d'Amboise dans son article 1^{er} :

Que dorénavant tous gentilshommes qui sont barons, châtelains, haut-justiciers et seigneurs tenant plein fief de haubert et chacun d'eux puissent vivre en leurs maisons, esquelles ils habiteront, en liberté de leurs consciences et exercice de la Religion qu'ils disent réformée avec leurs familles et sujets, qui librement et sans aucune contrainte s'y voudront trouver, et les autres gentilshommes ayant fier aussi en leurs maisons, pour eux et leurs familles tant seulement, moyennant qu'ils ne soient demeurant es villes, bourgs et villages des seigneurs haut-justiciers autres que nous, auquel cas ils ne pourront esd. lieux faire exercice de lad. Religion, si n'est par permission et congé de leursd. seigneurs haut-justiciers et non autrement².

¹ *Relation, op.cit.*, p.41.

² Édit d'Amboise, article 1^{er}, http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_02#art_02_01.

Enfin, Roumare n'est distant de Rouen que de deux lieues et les catholiques zélés rouennais considèrent comme un affront les actions du prince et les déplacements chaque dimanche des protestants. Des placards sont trouvés aux portes de la ville, appelant tant à la révolte des catholiques, qu'à l'intention des protestants, par dissuasion ou intimidation, affirmant que « si la justice ne [fait] raison de la prêche, le peuple la [fera] lui-même¹ ».

Au mois de septembre 1567, le roi fait publier à son de trompe la nécessité de suivre la lettre de l'édit d'Amboise :

Le 17^e jour de septembre 1567, fut publié à son de trompe par le commandement de monsieur le bailli de Rouen ou son lieutenant, suivant une lettre du Roi à lui envoyée en date du 10^e jour de septembre, que tous sujets dud. sieur eussent à garder l'édit de pacification avec défense de levée et contributions de deniers, port d'armes et assemblées illicites sur peine de la vie, quelque mandement qu'il leur fût fait d'autre que de Sa Majesté².

À la même époque, les protestants français préparent la surprise de Meaux :

le prince de Condé, l'amiral de Coligny, le comte de La Rochefoucault, Briquemaut et quelques autres seigneurs turbulents organisèrent une vaste conspiration dans laquelle entrèrent le comte de Montgomery et le baron de Coulombières³.

Les protestants qui avaient commencé à se rassembler, contrevenant ainsi à l'édit d'Amboise, se trouvent poursuivis en justice par le commissaire du roi Saint-Martin :

En la ville de Rouen et autres lieux de Normandie, plusieurs desd. sédicioux s'étaient préparés pour se trouver avec les autres [conspirateurs de Meaux] dont aucuns étaient jà partis et les autres les devaient suivre, émus principalement de ce que monsieur de Saint-Martin, conseiller du Roi et commissaire, était venu en Normandie pour faire information contre ceux qui avaient contrevenu contre lesdits édits, dont plusieurs iceux s'étaient rendus coupables. Lequel sieur commissaire se partit de Rouen le vendredi 19^e jour dudit mois de septembre, après avoir exécuté sa commission, pour s'en retourner devers le Roi⁴.

Saint-Martin ici ne fait qu'obéir au roi, qu'il est allé informer plusieurs fois en son conseil des troubles advenus à Rouen au mois de septembre. Charles IX l'avait enjoint alors de procéder rapidement contre les séditioux :

Je veux qu'il y soit promptement pourvu, et de manière que cela puisse servir d'exemple à tout mon royaume. [...] Vous ne me sauriez faire service plus agréable que de procéder vertueusement à l'exécution de votre commission, et de vaquer à la punition des transgresseurs de mes édits⁵.

Le chroniqueur rouennais que nous citons confond certainement les dates, en affirmant que dès le 20 septembre les protestants normands s'étaient assemblés dans la ville secrètement pour connaître le succès de la surprise de Condé à Meaux, puisque ce dernier n'investit le château de Montceaux-en-Brie, où séjourne la cour, que le 28 septembre. Mais l'on doit tout de même ad-

¹ Cité par Floquet, *Histoire du parlement*, III, p.26.

² *Deux chroniques*, op.cit., p.321-322.

³ Pierre Carel, *Histoire de la ville de Caen sous Charles IX, Henri III et Henri IV : documents inédits*, Caen-Paris, Massif-Champion, 1886, p.86.

⁴ *Deux chroniques*, op.cit., p.322-323.

⁵ Rapport de Saint-Martin, contenu aux Registres secrets du parlement de Rouen du 9 septembre 1567, cité par Floquet, *Histoire du Parlement III*, op.cit., p.30-31.

mettre que les conséquences de l'échec de l'enlèvement du roi et de la famille royale correspond à Rouen à ce qu'il décrit :

La nuit ensuivant, iceux huguenots séditieux, étant avertis que l'entreprise qu'ils avaient voulu faire contre le Roi était découverte et que le Roi s'était retiré à Paris en grande diligence à sauveté, tout effrayés et tremblants, ayant cette persuasion qu'on les ferait tous mourir, s'enfuirent de la ville de Rouen à porte ouverte, les uns par les portes, les autres de grande hâte se jetèrent et passèrent par aucuns lieux des remparts et fossés de la ville, emportant avec eux leurs armes et autres choses comme ils purent à la hâte¹.

Cette fuite des séditieux réduit encore les rangs protestants dans la cité normande, et les catholiques s'appuient sur la garde bourgeoise et les arquebusiers appelés en hâte pour installer dans la ville un climat de crainte susceptible d'éviter de nouveaux soulèvements.

Une garde de cent hommes surveille ainsi la ville nuit et jour, tandis qu'on fouille les maisons des protestants présumés séditieux et qu'on leur confisque leurs armes. Le roi envoie de Paris une lettre du 28 septembre, publiée à son de trompe dans Rouen le 6 octobre, par laquelle il enjoint au gouverneur Carrouges, alors en déplacement, et à son lieutenant Monsieur de Trouville, capitaine du château, d'autoriser le retour des huguenots partis à la fin de septembre

pourvu qu'ils obéissent à la majesté dud. sieur [le roi], qu'ils ne fussent rebelles ni adhérents à ses ennemis qui l'étaient venus assaillir et lui faire la guerre, en implorant l'aide, faveur et assistance de tous ses bons sujets, tant de l'église, de noblesse que du peuple, auxquels led. sieur permettait à tous en général et en particulier prendre les armes pour résister aux entreprises de ses ennemis².

Les protestants qui avaient quitté la ville quelques jours plus tôt y rentrent à nouveau, même si quelques uns, craignant des représailles, choisissent de rester dans les campagnes environnantes ce « dont plusieurs après s'en repentirent³».

Carrouges, qui parcourait la province en septembre 1567, revient à Rouen le 10 octobre. Il ordonne la levée de six cents soldats par la ville, dont quatre cents sont envoyés pour épauler le roi face aux entreprises de Condé, tandis que les deux cents restant sont distribués dans les quartiers de Rouen pour seconder la garde bourgeoise.

Dans le même temps, Condé et les seigneurs de Châtillon se liguent pour surprendre Paris depuis Lagny. Les seigneurs catholiques viennent soutenir le roi à Paris et se rassemblent le 9 octobre. La chronique du temps annonce une assemblée de vingt mille hommes, sans compter les bourgeois parisiens. Les villes de Saint-Denis et Argenteuil sont alors le théâtre d'affrontements entre huguenots et catholiques.

Le 15 octobre on publie à Rouen une lettre patente de Charles IX du 6 octobre dans laquelle le roi ordonne aux protestants du royaume de se retirer de la conspiration sous trois jours sous peine de la vie et de confiscation de corps et de biens. Cette admonestation est réitérée le 17

¹ *Deux chroniques, op.cit.*, p.323.

² *Ibid.*, p.325.

³ *Ibidem.*

octobre. Charles IX annonce que sous trois jours, les contrevenants seront pourchassés comme « perturbateurs et séditieux, [qui] faisaient infinis outrages, meurtres et pilleries sur ses pauvres sujets » et mande à ses lieutenants généraux des provinces, baillis et sénéchaux de

mettre sur tout ce qu'ils pourraient de force tant de la noblesse, ban, arrière-ban et à tous autres ses sujets avec lesquels il voulait qu'on courut sus comme ennemis publics de Sa Majesté et de son royaume, faisant à cette fin sonner le tocsin quand besoin serait, en manière que lesd. gens en armes et assemblées prohibées fussent contenus et empêchés exécuter leur mauvaise intention¹

Carrouges, chargé de la sécurité de la ville en l'absence du duc de Bouillon, gouverneur de la province, délivre plusieurs ordonnances dans lesquelles il interdit de circuler de nuit, sans lanterne et armé dans la capitale normande.

Les échevins et magistrats de Rouen, concertés avec Carrouges, prennent la décision d'imposer la reprise des réparations des fortifications de la ville, inachevées depuis 1562 « pour obvier aux entreprises qui pourraient être faites contre la ville de Rouen par lesd. séditieux perturbateurs du repos public et rebelles au Roi² ». L'ordonnance du Parlement ainsi proclamée, les bourgeois sont chargés de surveiller de près les ouvriers et de punir d'estrapades ceux qui s'arrêteraient pour dîner.

Rouen cependant demeure fort calme comparé à Dieppe, prise par les protestants qui attendent un secours venant d'Angleterre : ils ourdissent une conspiration pour exécuter le capitaine Sigongnes³, lieutenant du château local. Ce dernier avait d'abord protesté de sa fidélité au roi et des bonnes intentions du souverain envers les protestants. Puis averti d'une conspiration contre son autorité ou celle du roi — ou désireux, selon le chroniqueur dieppois, de s'enrichir des biens des protestants de la ville lors d'un sac providentiel pour lui — Sigongnes adresse à Charles IX une lettre dans laquelle il annonce avoir eu vent d'un complot. Le 25 octobre, il s'enferme dans le château avec sa garde, laissant la ville aux protestants, mais envoie une demande de secours au seigneur de La Mailleraye, lieutenant pour le roi au bailliage de Caux, tenant la ville du Havre. Trois compagnies de soldats quittent aussitôt le Havre sur ordre royal pour marcher sur Dieppe, et La Mailleraye mande d'autres compagnies de Rouen. Tous entrent dans la ville secrètement la nuit du

¹ *Ibid.*, p.331.

² *Ibid.*, p.335.

³ René de Beauxoncles, sieur de Sigongnes ou Sigognes, gentilhomme de la suite du maréchal de Brissac, nommés à Dieppe en 1563. On peut noter que l'historiographe dieppois Jean Daval, son contemporain, lui impute la responsabilité des événements de 1567 dans la cité portuaire, en des termes peu laudatifs : « Mais quand on veut tuer son chien, on lui impute qu'il est enragé. Sigongnes, voyant ses desseins si bien acheminés, jugea qu'il était temps de jouer la tragédie, dont pourtant la catastrophe eût été funeste à lui et aux siens [...]. C'est véritablement une chose prodigieuse, quand ceux à qui on a commis la garde des places, et la conservation des peuples, les pillent eux-mêmes ; c'est pourtant ce que fit Sigongnes, qui de bas lieu, pauvre et chétif, étant parvenu au gouvernement d'une bonne ville, au lieu de conserver et maintenir les habitants en assurance et tranquillité, comme le Roi lui avait commandé, se résolut de les piller et les ruiner entièrement, et pour y parvenir il fallait se rendre maître d'eux de gré ou de force [...]. », Daval, Guillaume et Jean et Émile Lesens, *Histoire de la réformation de Dieppe 1557-1657*, Rouen, Cagniard, 1903, p.66.

26 au 27 octobre¹. Après une brève tentative de négociations avec les émissaires protestants de Dieppe la ville est barricadée, une troupe prend le château et en dirige les canons vers la ville :

L'assemblée [des habitants de Dieppe réunie dans la rue] néanmoins divisée et en suspens, les uns approuvant une chose, et les autres, d'autres ; et plusieurs se retirèrent encore en leur maison, et mirent les armes bas. Les autres se résolurent unanimement à la défensive, et sans autre délibération, sans chef, sans ordre et sans conduite, prirent les canons, dont ils avaient plusieurs à leur commodité, la ville en étant toujours très bien garnie pour les ports des marchandises ; et dressèrent trois barricades dans la Grand-Rue [...]. Ce qui ne fut pas sitôt fait, que le canon du château commença à tirer sur la ville, donner dans les rues et foudroyer les maisons [...] ; ce qui était plus pour donner de l'effroi que pour avancer leur dessein. Mais on avait affaire à des gens qui ne s'épouvantaient pas pour le bruit, et qui étaient accoutumés d'entendre cette musique dans leurs navires².

Durant la bataille du 27 octobre, si les plus braves résistent aux assauts du château et des garnisons qui en sortent pour combattre dans les rues³, quelques Dieppois protestants parmi les plus riches commencent à quitter la ville par la mer⁴ et, rapidement, après quelques pertes parmi les troupes royales, La Mailleraye fait saisir les dernières portes de la ville⁵. Les affrontements sanglants continuent toute la journée. Le lendemain, dans une ville en grande partie détruite — La Mailleraye aurait fait brûler la nuit les quartiers les plus proches du château dans lesquelles les Dieppois s'étaient barricadés en postes avancés —, les soldats commencent à piller les maisons restées debout :

Enfin, le lendemain, 28 du dit mois, sur les 4 heures du soir, le sieur de la Mailleraye fit faire commandement de cesser le pillage [qui avait commencé la veille au soir], lequel il fit encore réitérer le lendemain matin, 29 du dit mois, après que toutes les maisons de ceux de la Religion eussent été pillées ou rançonnées⁶

Le Parlement envoie à Dieppe quelques jours plus tard des commissaires chargés d'instruire contre les séditions « passés en Angleterre⁷ ». Mais

La ville ainsi saccagée, l'exercice de la religion cessa, les ministres s'en étant fuis, avec leur troupeau, comme ils avaient pu ; néanmoins peu de temps après, si peu de gens de la religion qui étaient restés, quoi qu'ils fussent en grande extrémité, ne laissèrent de reprendre courage au service de Dieu⁸

¹ Cette discrétion évoquée par le chroniqueur dieppois doit cependant être nuancée, puisqu'un corps de 1200 hommes entre en effet dans la ville, ce qui ne saurait se faire sans bruit.

² *Histoire de la Réformation de Dieppe, op.cit.*, p.73-74.

³ Daval condamne le manque d'organisation de la défense de la ville : « Mais pour en revenir à nos citoyens, lesquels ayant commencé sans conduite continuèrent aussi sans ordre ; et comme ils avaient montré dans le combat qu'ils avaient des cœurs de lions ; en la poursuite de la victoire, ils firent voir qu'ils n'avaient que des têtes d'ânes. » *Idem*, p.86.

⁴ « En ces confusions, ils résolurent de pourvoir à la conservation de leurs vies, par la perte de leurs biens, et d'abandonner tout, ne croyant rien leur être plus expédient que de quitter la ville et de s'enfuir le plus promptement ; et pour ce faire, sans en avertir ceux qui étaient demeurés pour empêcher la descente du château ; les uns s'échappèrent par-dessus les murailles de la ville, avec des cordes, les autres passent par l'écluse du moulin à eau, les uns par un endroit et les autres par une autre, jusques à ce que la plus grande partie ayant enfoncé la plus petite et dernière porte du quai, vulgairement appelée la Portellette, proche la Tour aux Crabes, toutes les autres étant murées, tous gagnent le Havre, et quelques uns, en beaucoup plus petit nombre, passent au Pollet [...]. », *Ibid.*, p.87-88.

⁵ Pour un récit circonstancié — et partisan — de l'assaut dieppois, voir *Histoire de la Réformation de Dieppe, op.cit.*, p.79-90. Suit un récit du pillage de la ville par les soldats de La Mailleraye.

⁶ *Idem*, p.92.

⁷ *Deux chroniques, op.cit.*, p.336-339.

⁸ *Histoire de la réformation de Dieppe, op.cit.*, p.94.

Le 10 novembre, la bataille de Saint-Denis a lieu, pendant laquelle le connétable de Montmorency trouve la mort. Après de nouvelles échauffourées le 11 novembre à Rouen, le seigneur de Carrouges fait sonner à son de trompes le lendemain un ordre de déposer les armes, destiné à tous, catholiques comme protestants.

Les cloches n'y sonnent plus en cette fin d'année 1567 que pour la messe de minuit à Noël, afin de ne pas couvrir le son provoqué par une éventuelle invasion. On rend aux catholiques les armes qu'on leur avait demandé de remettre au château en août 1563 et l'on rétablit la garde bourgeoise, tandis qu'on désarme les religionnaires restés dans la ville ou convaincus par le parlement d'y revenir après la surprise de Meaux¹. La rumeur court qu'un corps de huit-cents à mille religionnaires dissimule leurs armes dans le but de surprendre la ville². La crainte d'un nouveau soulèvement à Rouen fait charger les marguilliers de ville de rechercher les religionnaires qui cacheraient encore des armes chez eux. Le 1^e janvier 1568, en présence de Carrouges, les échevins se réunissent à l'Hôtel-de-ville pour décider de la conduite à tenir face aux menaces de Condé de partir vers la Lorraine rencontrer des régiments de réîtres et pour statuer sur les rumeurs de nouveaux soulèvements protestants dans la capitale normande. Le conseil assemblé décide d'arrêter les principaux protestants de Rouen, c'est-à-dire les rebelles comme ceux « retournés après les édits du Roi³ », ce qui est rapidement exécuté. Les mesures préventives ainsi décidées calment les Normands un temps — d'autant que les affrontements ont lieu au sud-est de Paris, notamment en Bourgogne et pays de Loire — jusqu'à la paix de Longjumeau⁴. Cet édit de pacification dispose dans son article 10, de la libération des prisonniers « soit de guerre ou pour le fait de la religion [...] sans payer aucune rançon⁵ » et va soulever, ainsi que l'autorisation du culte dans les maisons nobles, de nouvelles émeutes.

La paix de Longjumeau signée le 23 mars 1568, reprenant les articles de l'édit d'Amboise et autorisant le culte réformé dans les mêmes conditions est envoyée dans les parlements provinciaux au début du mois d'avril. Le parlement de Rouen décide d'enregistrer ce nouvel édit le 3 de ce mois. Les soldats et le peuple entrent pour entendre la ratification et s'insurgent contre les libertés accordées aux protestants.

La foule alors rassemblée sort du palais et commence à détruire les boutiques de libraires protestants, avant d'aller piller les étalages des autres marchands dans les rues de la ville. Ils se dirigent ensuite vers les prisons où l'on avait enfermé trois mois plus tôt les protestants considérés comme les chefs du parti à Rouen, qui donnent aux émeutiers tous les biens qu'ils ont emporté avec eux lors de leur arrestation en échange de leur vie⁶. Le 5, Carrouges envoie une compagnie de cinquante hommes pour contenir les séditieux lors d'une nouvelle tentative d'enregistrement, qui

¹ *Ibid.*, p.34. Registres de l'Hôtel-de-Ville du 10 octobre 1567.

² *Ibid.*

³ *Deux chroniques, op.cit.*, p.342.

⁴ Édit de Paris du 23 mars 1568, publié à Rouen le 9 avril 1569.

⁵ http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_03#art_03_10

⁶ *Idem*, p.346.

échoue comme la première. Ce n'est que le 9 avril que des soldats sont déployés dans toute la ville, principalement dans les rues attenantes au palais de justice afin d'enregistrer définitivement l'édit.

Si ce nouvel édit de pacification a finalement été entériné par le parlement de Normandie, les protestants normands demeurent dans la crainte d'une nouvelle démonstration de force des catholiques. À leur demande Charles IX déploie quatre compagnies de soldats chargées d'assurer le calme dans la cité rouennaise, qui arrivent devant ses murailles au mois de juin 1568. Cette présence a aussi pour but de dissuader les protestants de se soulever. Carrouges les loge dans les demeures des bourgeois protestants, tandis que les catholiques sont « maintenus en leurs libertés¹. »

Les événements qui mènent à la proclamation de l'édit de Saint-Maur en septembre 1568 n'ont pas été étudiés en Normandie. Il est vrai que les péripéties des nouvelles luttes dans la province ne sont que des détails au vu des incidents survenus dans les autres régions du royaume. Seule la chronique manuscrite d'un catholique rouennais, éditée en 1900, ne fait pas l'économie des quelques soulèvements normands entre les mois d'avril et septembre 1568.

Le théâtre de cette troisième Guerre de religion est surtout La Rochelle. Tandis, en effet, que le sieur d'Andelot, fils de Coligny, se rend à Laval en Bretagne, pour se rapprocher de cette ville et y accueillir les renforts pour soutenir un siège dans le port charentais, le roi confie depuis Orléans à son frère le duc d'Anjou les compagnies chargées de courir sur la même cité. Le prince de Condé quant à lui quitte le pays lyonnais pour traverser la Loire et parvenir à La Rochelle pour délibérer, avec les autres chefs protestants, de la guerre à venir.

En Normandie, seul Montgomery demeure un sujet de crainte pour les autorités catholiques. Concurrément aux déplacements des troupes vers l'Atlantique, alors qu'il s'était tenu tranquille pendant un temps sur ses terres de l'Avranchin, il profite du détournement de l'attention des seigneurs catholiques pour commencer, avec l'assistance d'autres seigneurs normands, comme d'Aigneaux, la prise de quelques cités importantes de Basse-Normandie. Il attaque d'abord la ville de Vire, où il pille et met le feu au couvent des Cordeliers, avant de se déplacer vers Argentan, Falaise et Alençon, cette dernière ville étant pourtant encore réputée fortement protestante². Carrouges et La Mailleraye, assistés du seigneur de Bréauté³, déjouent une tentative du capitaine de La Moissonnière⁴ de traverser la Seine depuis le pays de Caux pour aller épauler Montgomery, en gardant les ponts de Rouen, Caudebec ou Pont de l'Arche et en arrêtant tous les bateaux pour en

¹ *Ibid.*, p.348.

² BLANCHETIÈRE, Jean-Claude, « Les origines de la réforme à Alençon (1520-1572) », *Société historique et archéologique de l'Orne*, 2003, vol.122, n°4, p.5-79.

³ Adrien de Bréauté, chevalier de l'ordre du roi, était entre autres charges colonel général des arrière-bans de Normandie et vicomte héréditaire de Hautot-en-Auge, puis lieutenant pour le roi au pays et gouvernement de Normandie.

⁴ On ne détient pas de renseignement sur ce seigneur, mais il était vraisemblablement membre d'une famille Blondel, détentrice du fief de la Moissonnière, dans le bailliage de Caux, mais on ne sait s'il s'agit de Pierre ou Louis Blondel, qui seront condamnés par contumace en février 1569 à être exécutés en effigie sur la place du Vieux-marché à Rouen.

contrôler la cargaison. Ces soulèvements des religionnaires constituent pour l'auteur de la chronique catholique des provocations que l'édit de Saint-Maur va savoir juguler. En effet les craintes de religionnaires concernant la politique royale à leur égard se justifient lors de la publication de l'édit de Saint-Maur au mois de septembre 1568, qui défend :

par édit perpétuel et irrévocable [...] sur peine de confiscation de corps et de biens à toutes personnes, de quelque dignité, condition ou qualité qu'ils soient, en notre dit royaume et pays de notre obéissance, tout exercice d'autre Religion que la catholique et romaine, laquelle nous tenons et les rois nos prédécesseurs ont tenue. Et à cette fin [ordonne] que tous ministres de ladite Religion qui se prétend réformée soient tenus quinze jours après la publication de ces présentes vider et sortir hors notre dit royaume et pays de notre obéissance sur la peine dessus dite¹.

et impose

que toutes querelles particulières ou privées, soient entre grands ou petits, communautés, villes ou autres personnes de quelque qualité qu'ils puissent être, procédant desdits troubles ou religion, soit assoupies et anéanties, sans qu'il en soit jamais plus parlé ni fait aucune recherche, sur peine d'être punis comme criminels de lèse-majesté et perturbateurs du repos public²

Les mesures de tolérance des édits passés, sont ici totalement oubliées. Les protestants s'en inquiètent évidemment, et l'on observe en Normandie une *fermentation*³ à son comble. La publication de l'édit sonne comme une autorisation à pourchasser les protestants et la Normandie religionnaire s'indigne contre le roi. Au mois de février 1569 le pays de Caux, Dieppe, le Havre, Montivilliers et Caux notamment deviennent le théâtre de rixes contre les catholiques, menées par Jean de Canouville, sieur de Raffetot⁴ et des frères de La Moissonnière. Toutefois les sources relatant ces exactions sont sujettes à caution. Même si l'on est tenté de croire plutôt le parlement de Normandie dans ses registres et délibérations que le chroniqueur catholique rouennais. Canouville et ses acolytes auraient, selon les premières sources, parcouru les campagnes rouennaises à la recherche de catholiques pour les rançonner, piller et tuer⁵. La seconde source évoque une conspiration visant à se procurer des copies des portes des villes principales de la province pour les réduire nuitamment, avec l'aide de nombreuses troupes attendues en renfort, à l'obéissance à la nouvelle religion et à ses représentants⁶. Quoi qu'il en soit, l'entreprise échoue et après la fuite des responsables et l'exécution des subalternes, un calme apparent revient dans la province.

Au mois de février toujours, Charles IX nomme son frère le duc d'Anjou gouverneur du pays de Normandie — ce qui renoue avec la pratique oubliée depuis près d'un siècle de nommer le successeur au trône, si ce n'est le dauphin de France, gouverneur de la Normandie pour le roi — et le maréchal de Gonnor vient prêter serment au parlement sous les ordres d'Anjou, en tant que gouverneur et lieutenant général en Normandie sous son autorité. La mort du prince de Condé est

¹ Édit de Saint-Maur, article 01 (http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_04).

² Idem, article 4.

³ Floquet, *Histoire du Parlement III*, *op.cit.*, citant la chronique manuscrite, p.43.

⁴ Le parlement condamne par contumace les responsables de ces rixes, qui sont pendus ou décapités en effigie sur la place du Vieux-Marché à Rouen. *Deux chroniques*, *op.cit.*, p.355-356.

⁵ Floquet, *Histoire du Parlement III*, *op.cit.*, p.48-49.

⁶ *Deux chroniques*, *op.cit.*, p.355-356.

l'occasion à Rouen de fêtes solennelles organisées par Gonnor et le chapitre de la ville de Rouen. Dès le 19 mars, soit six jours après la mort du prince du sang, on chante en la cathédrale Notre-Dame un *Te deum laudamus* destiné à célébrer la victoire du roi sur les huguenots.

La fin de l'année 1569 est relativement calme, mais annonce sans doute les prochains heurts. Dès le 31 janvier 1570, les catholiques rouennais commencent à s'échauffer contre les religionnaires et surtout contre le parlement, qu'ils estiment complice de l'autre religion.

C'est lors de la semaine pascale 1570 que les violences sont réitérées. Les catholiques décident en effet dans un premier temps d'obliger les religionnaires à communier. Afin de protéger les plus connus d'entre eux, on emprisonne sur ordre de Carrouges de nombreux religionnaires, tandis que la fureur s'empare de la ville. Pendant plusieurs jours, malgré les avertissements du parlement, le peuple recherche les *sacramentaires* et ceux qui les protègent pour les tuer. Cette même semaine, la foule catholique empêche l'inhumation d'un protestant mort à l'Hôtel-Dieu et réitère les critiques contre le parlement qui a autorisé à la fin du mois de janvier de telles cérémonies. Les magistrats sont assaillis et contraints de demeurer pour leur sécurité à l'intérieur du palais. Les registres du parlement font état pendant cette période d'« injures, des invectives, des outrages, des menaces atroces », tandis qu'on *enfondre* et pille des maisons, tue les récalcitrants, force les femmes¹. Pendant ces exactions, la garde bourgeoise n'intervient pas. L'on peut noter avec intérêt l'accusation prononcée contre eux par les habitants *d'avoir saigné du nez*, c'est-à-dire d'avoir pris peur face à la fureur populaire². Un mois après ces quelques jours de folie populaire, les prisonniers sont élargis sur l'ordre du parlement, l'un après l'autre, pour éviter de nouveaux soulèvements catholiques, avec le conseil exprès de rentrer chez eux et « de s'y contenir doucement, pour éviter l'émotion du peuple³. »

Cette période est propice à Rouen à des démonstrations de force de la populace qui s'émeut facilement. Ainsi le jour de l'Ascension, il est coutume à Rouen de faire lever à un prisonnier condamné la *fierté Saint-Romain*, c'est-à-dire un reliquaire contenant les restes du saint protecteur de la ville de Rouen. En 1570, le peuple rouennais met fin à la cérémonie sous le faux bruit que le prisonnier choisi cette année par le parlement et le chapitre est un huguenot. Les instances sont obligées pour calmer la foule de procéder à une enquête pour confirmer la foi catholique du condamné⁴.

Les procédures sont toutefois ajournées puis éteintes par l'édit d'août 1570 de Saint-Germain-en-Laye, dont trois articles particulièrement touchent à l'exercice de la religion en Normandie :

¹ Registres du parlement, avril 1570, cités par Floquet, *Histoire du Parlement III, op.cit.*, p.67.

² Idem, p.68, Registres secrets du 14 avril 1570. Cette expression dialectale nous fait irrémédiablement penser à la *Tragédie française d'un More cruel*.

³ *Ibid.*, p.75, Registres secrets, 6 mai 1570.

⁴ L'Ascension avait lieu cette année-là le 4 mai. Les arrêts des registres du parlement sont datés de ce jour. Voir Floquet, *Histoire du Parlement III, op.cit.*, p.74.

Article 5. — Nous avons aussi permis à tous gentilshommes et autres personnes, tant régnicoles que autres, ayant en notre royaume et pays de notre obéissance haute justice ou plein fief de haubert, comme en Normandie, [...] avoir en telle de leurs maisons des dits haute justice et fief, qu'ils nommeront pour leur principal domicile [...] l'exercice de la Religion qu'ils disent réformée tant qu'ils y sont résidents [...]

Article 8. — Pourront aussi ceux de ladite Religion faire l'exercice d'icelle ès lieux qui suivent, assavoir : [...] pour le gouvernement de Normandie, aux faubourgs de Pont-Audemer et en ceux de Carentan [...]

Article 37— Et pour le regard de ceux [les religionnaires] de Rouen, Dijon, Provence, Bretagne et Grenoble, pourront requérir que six présidents ou conseillers s'abstiennent du jugement de leur procès à raison de trois pour chacune chambre, et en celui de Bordeaux à raison de quatre en chacune chambre¹.

Malgré un enregistrement le jour même de la réception du texte à Rouen le 17 août accompagné de l'ordre exprès de l'enregistrer incontinent, l'exécution de l'édit de Saint-Germain tarde dans la province, au point que Charles IX y envoie le maréchal de Montmorency pour vaincre la résistance catholique du peuple, des bourgeois, du clergé et des magistrats eux-mêmes :

Nous envoyons le maréchal en Normandie, pour y établir toutes choses en l'observation de notre édit de pacification. Ayez à y tenir la main, et vous employer d'affection en ce qui en pourra être besoin, donnant toutes les assistances qui vous seront possibles, à notre dit cousin et aux commissaires qu'avons envoyés avec lui².

Le parlement ainsi intimé, doit fournir aux commissaires les pièces des procès en hérésie et crimes d'État entamés dans la province sous sa compétence. Les magistrats rappellent toutefois que les actions alors amorcées l'ont été « pour la conservation de l'État du roi et repos public³. » Les magistrats religionnaires reprennent leurs fonctions dès l'enregistrement de l'édit, mais sont en butte chaque jour à des récusations de la part de leurs collègues et des justiciables catholiques qui souhaitent absolument les évincer dans leurs procès. Ils s'en plaignent auprès de leurs pairs :

Si telles récusations sont admises, nous ne pourrons plus assister à aucun procès. D'après l'édit, nous ne nous devons abstenir que des procès entre parties de diverses religions⁴ [...] Notre honneur est grevé par ces récusations ; la cour sait comme, par le passé, nous nous sommes comportés, et avons toujours été bons juges ; et certainement le roi veut que nous soyons juges en ses causes⁵.

Montmorency, en application de l'édit de Saint-Germain et sur la prière de l'amiral de Coligny, autorise l'installation du prêche à Bondeville, dans les faubourgs de Rouen, fief du sieur du Bosc de Radepont. Les religionnaires se pressent en masse dans les jardins du lieu, où le prêche a lieu sous la feuillée. L'après-midi du 18 mars 1571, quatre cents catholiques zélés s'en prennent aux huguenots revenant du prêche et s'ensuit un affrontement aux portes Bouvreuil et Cauchoise. Ils se ruent en armes sur la foule des fidèles, comprenant femmes, enfants et vieillards, donc peu

¹ http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_05

² Lettre de Charles IX du 3 février 1571, au parlement de Normandie, citée par Floquet, *Histoire du Parlement III, op.cit.*, p.77-78.

³ Réponse au maréchal de Montmorency apportant cette lettre, du premier président du parlement de Normandie Bauquemare, Registres secrets, 12 février 1571, in Floquet, *Histoire du Parlement III, op.cit.*, p.79.

⁴ À ce sujet, voir les articles 35 à 38 de l'édit de Saint-Germain.

⁵ Floquet, *Histoire du Parlement III, op.cit.*, p.82, Registres secrets du parlement, 28 novembre 1570.

armée. Les *Mémoires de l'Etat de la France sous Charles IX* parlent de quarante tués qui succombent sur place :

S'étant ligués en nombre de quatre cents, [les catholiques] épièrent un jour que presque tous ceux de la Religion étaient allés au prêche : et lors avec armes, se rendirent hors de la porte, où peu de temps après survinrent lesdits de la Religion, sur lesquels ces Catholiques se ruèrent de fureur incroyable, avec blasphèmes horribles, et en massacrèrent cruellement, et en plusieurs façons de meurtres, grand nombre, tant d'hommes que femmes de diverses qualités et âges, jusques à plus de quarante qui demeurèrent sur la place¹.

La *Relation des troubles excités* fait état quant à elle de soixante à quatre-vingts morts². Si les registres du parlement ne précisent pas le nombre exact de victimes, la suite de l'affaire laisse entendre non seulement qu'un massacre a bien eu lieu, mais encore qu'il ne peut demeurer impuni. L'affaire remonte en effet jusqu'au conseil du roi : le parlement, prend comme première mesure d'écrire à Charles IX, en laissant l'affaire à la compétence des officiers du bailliage. La reine-mère écrit à plusieurs reprises au parlement :

Le roi, mon seigneur et fils, ne veut pas que ce fait demeure sans punition, pour la conséquence pernicieuse qu'il traîne après soi, demeurant ceux des autres villes de ce royaume en la licence ou crainte de commettre chose semblable, selon ce qu'ils verront que l'on en fera démonstration³.

Le bailliage rechigne aussi à instruire, par crainte de nouvelles émeutes et des représailles annoncées par les factieux qui les attendent chaque jour devant le parlement où ils viennent faire leur rapport. Face à ces menaces, l'attitude de la ville entière contre les coupables du massacre du 18 mars est conciliante. La milice bourgeoise par exemple refuse absolument d'assister les officiers du bailliage quand une vingtaine de décrets de prise de corps sont prononcées contre certains des accusés⁴. Devant cette impossibilité de voir arrêter les coupables, le parlement sursoit à nouveau aux décrets. Les lenteurs du parlement conduisent les religionnaires rouennais à informer Coligny et la reine de Navarre de ces retards dans les punitions des contrefacteurs à l'édit de Saint-Germain. Les chefs protestants envoient en cour le seigneur de Briquemaut afin de réitérer la demande de jugement des coupables auprès du monarque. La réaction du roi, ne laisse pas surprendre, telle qu'elle est racontée dans les *Mémoires de l'etat de France*. Il est vrai qu'il s'agit d'un ouvrage protestant qui tend à diaboliser les instances catholiques. Selon leur auteur, soit Charles IX feint l'ignorance, soit on a omis de lui parler du massacre tel qu'il a eu lieu :

Le roi les reçoit [les députés] fort humainement, et feignant avoir entendu qu'il n'y avait pas eu tant de sang répandu à Rouen, leur protesta qu'il était bien marri de tel accident, et

¹ [GOULART, Simon], *Mémoires de l'etat de France, sous Charles Neufiesme. Contenant les choses plus notables, faites et publiées tant par la Catholiques que par ceux de la Religion, depuis le troisieme edit de pacification fait au mois d'Aoust 1570 jusques au regne de Henry troisieme.*, À Meidelbourg, Par Henrich Wolf, 1577, Premier volume, p.71-72.

² *Relation des troubles excités*, *op.cit.*, p.43.

³ *Ibid.*, p.92, Registres secrets, 23 mars 1571.

⁴ Philip Benedict précise d'ailleurs, au sujet de cette milice récalcitrante, que soixante-sept de ses membres en seront renvoyés pour manquement au devoir, tandis que les harquebusiers avaient pris l'habitude de harceler les protestants en violation des termes de l'édit de pacification de Saint-Germain (Ph. Benedict, *Rouen during the Wars of Religion*, *op.cit.*, p.43, citant les Archives communales de Rouen, B 3, 16 mai 1571).

promet de faire si bien châtier les infracteurs de son édit, que tous ses autres sujets y prendraient exemple¹.

Comme toutefois rien ne se passe, Briquemaut renouvelle son ambassade, craignant que « le Roi [ait] mis sous le pied² » l'impunité du massacre de Rouen, bien qu'il ait envoyé là-bas des commissaires « savoir à Rouen comme les choses s'étaient passées : mais ces messagers avaient tellement leur leçon par écrit, que les séditeux n'en devenaient que plus arrogants³ ».

Briquemaut alors...

...fortifié par le bon visage du Roi, et sollicité des Princes d'une part, et de ceux de Rouen de l'autre, parlant un jour au Roi de ce fait, et le trouvant froid à en commander un vrai châtement, s'avança à dire, qu'il serait à craindre, qu'il n'en faisait justice, que les Catholiques devinssent si insolents, qu'ils se permissent encore davantage, et que ceux de la Religion, ne les pouvant supporter, fussent contraints de recourir aux armes, s'ils ne voyaient autre moyen d'en avoir justice : dont s'ensuivrait qu'on retournerait en guerre, aussi fort qu'auparavant.⁴

Le roi en colère mande à son tour à Paris des commissaires du parlement de Normandie pour leur rappeler la nécessité de punir les coupables du massacre : « Quand vous aurez fait punition des méchants, leur dit-il, je reconnaitrai les bons, et ne ferai miséricorde qu'après que justice aura été faite des séditeux⁵ ». Montmorency lui-même, en sa qualité de gouverneur pour le roi menace la ville et ses institutions si le parlement ne règle pas rapidement le conflit : « Les habitants de Rouen sont des mutins ; mais qu'ils prennent patience, j'y vais arriver à leur dommage⁶ ».

L'on tente alors d'arrêter « quelques uns des plus mutins » afin de satisfaire tout le monde. Le peuple de Rouen se soulève à nouveau contre ces arrestations, d'autant plus facilement que les corps de ville refusent de protéger les convois et de sécuriser le trajet des prisonniers⁷. Le parlement en armes est contraint de se protéger, mais les deux condamnés à mort du jour, qu'on pensait tuer en hâte avant de les pendre, sont enlevés à leur prison et sortis de la ville par la foule. Le roi envoie finalement vingt-sept compagnies, sous les ordres de Carrouges et du maréchal de Montmorency, pour permettre à des commissaires députés du parlement de Paris de juger les factieux et maintenir le calme dans la ville le 11 avril⁸. Soixante-six mutins sont condamnés, la plupart par contumace : cinq seulement sont présents à leur jugement et exécutés.

¹ *Mémoires de l'état de France, op.cit.*, p.75.

² *Idem*, p.77.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

⁵ Registres secrets, 4 avril 1571.

⁶ *Idem*, p.95-96.

⁷ Seulement six membres de la cinquantaine se présentent, et dix des cent-quatre arquebusiers. Finalement, une centaine d'hommes se déplace sur toutes les gardes de la ville pour la sécuriser.

⁸ Des mesures sont prises pour instruire contre les mutins. Cinq seulement sont pris et expient en personne. Les autres sont condamnés par contumace et chaque quartier de la ville a son échafaud auquel pendent leurs effigies. Toutefois, les *Mémoires de l'état de France* indiquent qu'après le départ des magistrats envoyés par Charles IX, les derniers condamnés sont relâchés et ne furent « pendus que par la bourse. » (*Mémoires de l'état de France, op.cit.*, p.81)

Une autre mesure accompagne la reprise du pouvoir royal par la personne du duc dans la capitale de la province : on désarme à nouveau les bourgeois. Quatre cents d'entre eux seulement conservent leurs armes afin de garder la ville. En outre, Montmorency fait enregistrer à nouveau au parlement de Normandie l'édit du 8 août 1570. Cet édit est considéré comme l'ultime solution pour ramener la paix dans la province sans cesse en conflit. Le parlement obtempère et enregistre à nouveau l'édit de Saint-Germain en session plénière le 15 mai 1571. Cet éventail de préventions rassure les religionnaires qui se réinstallent paisiblement dans la ville et ses faubourgs, et retournent au prêche à Bondeville, quoiqu'on leur suggère la prudence.

2. 1572 – 1573. Saint-Barthélemy et quatrième Guerre de religion

En mai 1572, le roi envoie à ses parlements une lettre close intimant que l'édit de Saint-Germain soit « de plus en plus étroitement observé¹ ». Au début du mois d'août, des députés du parlement de Normandie rencontrent à Paris, à l'approche des festivités pour les noces du roi de Navarre et de Marguerite de Valois, Coligny, qui rassure ces magistrats sur la continuité de la paix.

Les magistrats de Rouen sont surpris lorsqu'ils reçoivent coup sur coup une lettre annonçant l'attentat contre l'amiral, puis l'annonce de sa mort et des massacres parisiens. Dans une déclaration du 28 août délivrée à tous les parlements de province, Charles IX reconnaît que le massacre parisien a été fait sous son autorité mais réprovoque toute action future contre les protestants à l'imitation des massacres parisiens.²

Le 24 août pourtant, le roi demande expressément à Matignon de veiller sur Montgomme-ry, demeuré en Normandie, et de s'en saisir s'il menace de prendre à nouveau les armes :

pource que j'ai entendu que le sieur de Montgommery s'est retiré en ses maisons du côté de Normandie, où il est à craindre qu'il émeuve mes sujets et assemble ceux de sa religion, et fasse émouvoir aussi par ce moyen mes autres sujets catholiques, j'ai avisé vous faire cette lettre [...] pour vous prier de prendre garde doucement et sans grand bruit où il se sera retiré, afin que [...]vous le preniez ou fassiez prendre, et vous en assuriez si bien que j'en puisse demeurer en repos ; mais que l'on ne sache que je vous en ai écrit, et y procédez le plus dextrement qu'il vous sera possible³.

Ce pli éclaire d'un jour nouveau la Saint-Barthélemy parisienne et rouennaise. Il laisse entendre que le conseil royal comptait sur un possible soulèvement des principaux chefs protestants à l'annonce de la mort de Coligny et du massacre parisien. La volonté de surprendre Mont-

¹ Registres secrets du 14 mai 1572. Floquet, *Histoire du parlement III, op.cit.*, p.114.

² « Déclaration par laquelle le roi se reconnaît l'auteur du massacre de la Saint-Barthelémy », Paris, 28 août 1572, in Isambert, Decrussy et Taillandier, *Recueil général des anciennes lois françaises, depuis l'an 420, jusqu'à la révolution de 1789*, Paris, Belin-Leprieur/Verdière, juin 1829, tome XIV, première partie, juillet 1559-mai 1574, p.257-258.

³ « Lettre du roi au gouverneur de Normandie, pour faire saisir un chef calviniste », Paris, 24 août 1572, idem, p.256.

gommery en est un témoignage. Mais si les événements d'août 1572 et des mois suivants, dont les soulèvements des chefs protestants, ont pu être calculés, c'est à la fureur populaire toutefois qu'il faut imputer les massacres des Parisiens.

Dans une lettre à Carrouges, que Floquet n'a pas cru devoir reproduire en entier¹, Charles IX explique les circonstances de la mort de Coligny, et du massacre advenu, par un désir de vengeance de ses amis. Le roi demande à son lieutenant-général d'éviter les massacres :

Il est grandement à craindre que ceci émeuve et fasse soulever mes sujets les uns contre les autres, et se fassent de grands massacres par les villes de mon royaume ; de quoi j'aurais un merveilleux regret².

Les historiographes protestants, dont Jean Crespin³ évoquent une lettre du roi à Carrouges dans laquelle on ordonne l'extermination des protestants. Aucune pièce ne confirme ces accusations.

Carrouges, qui doit assurer la protection des protestants menacés de ces massacres, est contre toute attente envoyé par le roi pour une revue des cités normandes à la fin du mois d'août. Même si le parlement et les échevins lui remontent à plusieurs reprises « l'inconvénient qui pourrait advenir en la ville de Rouen, s'il partait d'icelle [...], [et] le [supplie] d'y demeurer, pour y donner ordre à ce qui pourrait advenir⁴ », le lieutenant général obéit au roi. Dans cette affaire, L'attitude de Carrouges est sujette à caution. Son départ de Rouen ne cesse d'interroger sur les ordres de la couronne de le voir quitter la ville⁵.

¹ Notre ignorance paléographique nous dessert ici.

² Lettre citée par Floquet, *Histoire du parlement de Normandie III*, op.cit. p.115.

³ « Ainsi donc, sitôt que le massacre fut commencé à Paris, le sieur de Carrouges, gouverneur de Rouen, reçut lettres de la Cour, par lesquelles lui était mandé et commandé expressément d'exterminer tous ceux qui faisaient profession de la Religion audit lieu, sans en excepter aucun. Quelques principaux Catholiques reçurent lettres pour tenir main à cela. Toutefois, la prudence et modération du Gouverneur (ému par les larmes et prières d'une grande dame) fut telle pour un temps, que toutes choses demeurèrent plus paisibles qu'on ne l'avait estimé. » CRESPIN, Jean, *Histoire des martyrs persecutez et mis à mort pour la verite de l'evangile depuis le temps des apostres jusques a present (1619)*, édition nouvelle précédée d'une introduction par Daniel Benoît et accompagnée de notes par Matthieur Lelièvre, tome troisième, Toulouse, Société des Livres religieux, 1889, Livre dixième, p.720. On ne sait qui est la « grande dame » qui a pu attendrir Carrouges.

⁴ Idem, p.120, Registres de l'Hôtel-de-ville, du 7 septembre 1572. « Il n'y a autre que [lui], écrivent-ils, qui puisse commander aux armes céans, contenir le peuple en l'obéissance au roi, et la ville en paix » (Ibidem, Registres secrets du parlement, 9 septembre 1572).

⁵ Floquet propose au départ de Carrouges, pour lequel il ne tarit pas d'éloges, des raisons peu convaincantes : « ou Carrouges, répugnant invinciblement aux horreurs qui se préparaient, n'eût pu, en restant à Rouen, qu'être incommode à Charles IX, dont il eût contrarié les desseins ; et il avait dû, dans cette hypothèse, obtenir facilement la permission de s'absenter de Rouen, qu'il voulait fuir, pour n'être ni l'exécuteur, ni le témoin d'un inévitable massacre dont il avait horreur, mais qu'il ne pouvait empêcher ; ou bien encore, jugé peu propre à cette œuvre, peut-être ne lui avait-on point envoyé d'ordres de sang, la cour se promettant de l'éloigner le temps opportun » (Ibid., p.121-122). Pour aventureuses que soient les propositions de Floquet, l'on tend à en être aussi surpris que l'historien du parlement. N. Weiss ajoute, quant au travail d'Estaintot⁵, érudit provincial, avocat à Rouen et historien de la Normandie : « En 1877, M. le Ve d'Estaintot a bien essayé dans une brochure intitulée *La Saint-Barthélemy à Rouen*, de dégager la responsabilité du roi, du gouverneur de Rouen[...]et du parlement. Mais il ne réussit qu'à démontrer deux ou trois points accablants pour leur mémoire : 1° Les huguenots qu'on put trouver à Rouen furent jetés en prison le 17 septembre. Il voudrait nous faire croire — comme on le fit à ces malheureux — que ce fut pour les mettre en sûreté mais ne peut citer aucune mesure prise à cet effet ; 2° bien loin de là, Carrouges et le parlement laissèrent le champ libre aux coupe-gorge — évidemment soudoyés — qu'on n'avait pas châtiés lorsque le 18 mars 1571 ils avaient surpris et massacré les huguenots revenant du prêche de Bondeville, et qui tenaient la campagne depuis l'arrivée des nouvelles de Paris. Enfin, 3° bien que M. d'Estaintot cite des lettres royales et des délibérations du corps de ville déclarant qu'il faut châtier ceux qui avaient assassiné de sang froid, du mercredi 17 au samedi 20 septembre 1572, tous les huguenots qu'ils avaient pu saisir, il ne

Carrouges, quoi qu'il en soit, part. Recevant les rumeurs d'un massacre rouennais similaire à celui de Paris à l'occasion de l'absence de Carrouges, les protestants aisés quittent la ville pour leurs maisons de campagne ou, pour les plus inquiets, l'Angleterre¹. On propose, le 17 septembre, à ceux qui n'ont pu partir, « gens pauvres et de bas étage », de les enfermer dans les prisons pour leur protection². Les échevins et le parlement pensent ainsi protéger l'intérieur de la ville, quatre semaines après le massacre parisien, tandis que l'annonce d'attaques de demeures protestantes dans les campagnes leur. Puis

Un jour de Mardi que le massacre commença, les portes furent fermées, et par les carrefours de la ville on posa gens armés, pour obvier à tous accidents. L'on massacra des premiers ceux qui se trouvèrent dans la conciergerie, jusqu'au nombre de soixante ou environ, dont la plupart furent assommés au sortir à mesure qu'on les appelait par leurs noms. [...] De la prison on commença à se ruer sur ceux qui étaient par les maisons, ou qui s'étaient cachés chez leurs amis. De façon que depuis le Mardi jusques au Vendredi que l'on ouvrit les portes, lesquelles jusqu'alors avaient été fermées, avec plusieurs qui furent tués les jours suivants, l'on tient que les massacreurs en ont fait mourir cinq cents ou environ, y comprenant plus de cinquante femmes³.

peut citer un seul jugement, une seule procédure contre un seul de ces bourreaux. Tout cela établit, sinon l'initiative, du moins la complicité des autorités locales » (N. Weiss, « Un témoin de la Saint-Barthélemy à Rouen. 17-20 septembre 1572 », in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français. Documents historiques inédits et originaux, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Année 50, Paris, Fischbacher, 1901, p.445-448, p.447). Toutes ces allégations ne font que confirmer ce qu'en écrit Philip Benedict : « For such a critical event, the precise details of Rouen's local St Bartholomew's Day Massacre are dismayingly vague. Although the actions leading up to the violence can be amply reconstructed, only four accounts of the actual massacre survive, all quite brief » (« Pour un événement aussi important, les détails précis du massacre local de la Saint-Barthélemy à Rouen sont consternants d'imprécision. Même si les actions qui ont conduit à la violence peuvent être rétablies dans une large mesure, il ne reste que quatre récits du massacre dans les faits, tous très brefs. » Ph. Benedict, *Rouen during, op.cit.*, p.126. Nous traduisons).

¹ *Mémoires de l'Etat de la France, op.cit.*, vol.I, p.541-542 ; D'Estaintot, *La Saint-Barthélemy à Rouen, 17-21 septembre 1572*, Rouen, C. Métérie, 1877, p.12-13. « Les plus sages d'entre lesdits de la Religion, et mieux prévoyant le prochain danger qui menaçait et eux et leurs compagnons, se retirèrent incontinent hors la ville : les uns en leurs maisons aux champs, ou chez leurs amis, et les autres droit en Angleterre. Ce que voyant les Catholiques, commencèrent à emprisonner plusieurs de ceux qui étaient restés dans leurs maisons, pour les contregarder (disaient-ils) de la furie du peuple. Cela advint environ trois semaines après les massacres de Paris » (*Mémoires de l'Etat, op.cit.*, p.541-542. La *Relation des troubles excités*, témoignage catholique, est peu loquace sur les massacres de la Saint-Barthélemy, mais arrive aux mêmes conclusions que l'auteur des *Mémoires de l'Etat* : « Le diable ne laissant point ces incrédules hérétiques en repos, ils machinèrent en plusieurs villes, comme Paris, Rouen, Orléans, Lyon, Toulouse [...] Le roi en fut averti, sur la fin de l'année 1572 ; lors considérant une si damnable entreprise, il fut en secret commandé par toutes les villes de les rechercher pour enquêter la vérité [...]. Il est vrai que ceux qui par argent faisaient faire la voir, n'étaient point mis en prison. Or, quand la vérité fut découverte, il fut commandé, pour afin d'éviter le coût des exécutions qu'il eût convenu payer pour les faire pendre, [qu']on les fit mourir par toutes les villes de France où l'on en sut recouvrer ; mais les riches, comme j'ai dit, échappèrent par un pont d'argent, et les pauvres furent mis à mort. », *Relations des troubles excités, op.cit.*, p.35-36).

² « Mais Paris ne fut pas la seule ville où la Saint-Barthélemy eut lieu : douze villes imitèrent la capitale entre août et septembre, et on a pu évoquer la « saison des Saint-Barthélemy ». Dans des villes où la réforme était puissamment implantée, comme à Meaux, ou dans celles qui avaient été occupées par les protestants en 1562 — souvent avec violence, comme à Orléans, à Angers, à Lyon, à Bourges ou à Rouen —, les massacres ressemblèrent beaucoup à ce qui s'était passé à Paris parce que les populations qui avaient souffert de voir les églises dévastées et mutilées à coups de hache et parfois brûlées, n'avaient jamais oublié les humiliations que leur avait fait subir le pouvoir huguenot. À Lyon, Rouen, Meaux, Troyes, Angers, Bourges, Saumur, La Charité-sur-Loire, les protestants furent enfermés par les autorités pour être protégés, mais ces dernières furent à ce point dépassées que le massacre fut au contraire facilité. » (Jean-Marie Constant, *La Ligue*, Paris, Fayard, 1996, p.54). On emprisonnait donc ceux qui étaient restés, pour les contregarder (disaient-ils) de la furie du peuple. Et s'exécutait cela en plusieurs endroits de la ville par les voisins et amis (Jean Crespin, *Histoire des martyrs III, op.cit.*, p.720).

³ *Mémoires de l'Etat, op.cit.*, p.543. Agrippa d'Aubigné propose le même récit, même si dans son *Histoire universelle* le massacre de Rouen occupe un seul paragraphe concis : « La rivière de Seine et ses villes se sentirent de même fureur ; et sur toutes Rouen, quelque bride que Carrouges, gouverneur, y voulût apporter. Ceux qui avaient été condamnés pour leurs derniers tumultes, comme nous avons dit, contraignirent par l'émotion les menacés de gagner les prisons, et puis là, comme ailleurs, appelés par rôle et tués de plus six ou sept cents personnes, de tout ses et âge, étranglés, assommés, avec une piété nouvelle qui fut de donner leurs habillements tout gouttants aux pauvres, qui fut une horrible et sanglante charité. La cour de parlement montra, par quelques recherches, qu'elle en eût fait justice, si elle n'eût eu pour contraire l'autorité du souverain. » (Aubigné, Théodore Agrippa d', *Histoire universelle*, édition publiée

La ville rouvre ses portes après quatre jours sur les cadavres des protestants que l'on enterre dans une fosse commune près de la porte Cauchoise. Rien ne vient préciser le nombre exact de réformés qui périrent. Quant à l'étendue des massacres, les historiographies se rejoignent pour admettre que quatre cents à six cents personnes ont été tuées. Si Aubigné annonce six ou sept-cents morts, les *Mémoires de l'état de la France* indiquent cinq-cents victimes, de même que De Thou¹.

Le massacre parisien de la saint Barthélemy ne fut imité en Normandie qu'à Rouen et dans les campagnes alentours². L'absence de Carrouges se cumule avec la période de vacance du parlement. Les meurtres rouennais à peine terminés, Catherine de Médicis écrit aux institutions rouennaises pour exposer :

Le mal-contentement que S.M. avait reçu de l'émotion de Rouen, et meurtre de ceux de la nouvelle opinion. Le roi monsieur mon fils a trouvé fort mauvaise l'émotion et meurtre advenu en la ville de Rouen, de ceux de la nouvelle opinion : chose de très pernicieux exemple pour toutes les autres villes de ce royaume, où un tel acte pourrait rallumer le feu, et détourner ceux qui sont prêts à se réduire à la religion catholique³.

La question qui reste en suspens concernant ce massacre rouennais, est celle de la raison de la rupture soudaine qui le provoque. Comme le rappelle Ph. Benedict, si dans certaines villes de province la violence s'était justifiée par une arrivée de courriers portant l'information que le roi lui-même souhaitait l'extermination des protestants⁴, rien ne vient attester que de telles missives entrèrent dans Rouen. La seule certitude est que le massacre est le fait d'une minorité catholique zélée, qui a reproduit dans une certaine mesure les modalités du sac de 1562 en fermant les portes de la ville pour empêcher toute évasion comme toute entrée de secours.

Ce que les rares témoignages au sujet des jours suivant le massacre confirment, c'est que les protestants survivants se ruent dans les églises dès le 21 septembre pour faire baptiser leurs

pour la société de l'Histoire de France par le baron Alphonse de Ruble, tome troisième, 1568-1572, Paris, Renouard, 1889, Livre sixième, chapitre V, p.350).

¹ De Thou, *Histoire universelle*, op.cit., livre LII. Les quelques noms et professions cités par les *Mémoires* confirment en effet que ce sont bien des personnes âgées et des marchands et artisans des quartiers pauvres les victimes les plus fréquentes (*Mémoires de l'état*, op.cit., p.543-547. Ph. Benedict, *Rouen during...*, op.cit., p.128 : « only 19 per cent of the male victims listed by Crespin in his martyrology came from the urban elite of merchants, lawyers, and officials, as opposed to 33 per cent in Troyes and 53 per cent in Orleans » (chiffres établis à partir des recherches de Natalie Zemon Davis, « The Rites of Violence », 1975). Seulement 19 % des victimes masculines relevés par Crespin dans son Martyrologe proviennent de l'élite urbaine des marchands, des juristes et des officiers, contre 33 % à Troyes et 53 % à Orléans).

² « Le comte de Matignon était à son château de Lonrai, quand il apprit qu'une émeute se préparait à Alençon. Il y courut aussitôt, fit occuper les portes et les postes principaux, rassembla les protestants, leur fit jurer fidélité au Roi, et leur jura de son côté de les maintenir en sûreté et en paix. Il fit la même chose à Caen, à Saint-Lô et à Valognes. Grâce à sa courageuse activité, le calme fut maintenu par toute la Basse-Normandie. Le gouverneur de Dieppe, Sigogne, réussit également à prévenir tout désordre. » (Le Hardy, *Histoire du protestantisme*, op.cit., p.242. On peut noter le comportement de Sigognes, fort peu cohérent avec les événements précédents à Dieppe. Mais n'oublions pas que l'auteur des *Mémoires de l'Estat*, protestant, invoque la lâcheté du personnage dans les événements de 1572.

³ Lettre de Catherine de Médicis, 21 septembre 1572, cité par Floquet, III, p.129.

⁴ « While we know today that Charles IX did not plan or approve of a general massacre of all France's Calvinists » (« Alors que nous savons aujourd'hui que Charles IX n'avait ni programmé, ni approuvé le massacre général de tous les calvinistes de France. » Nous traduisons) Ph. Benedict, *Rouen during*, op.cit., p.127.

enfants selon le rite romain¹. Un exode brutal perdure jusqu'à six semaines après le massacre. Les destinations privilégiées sont, l'on s'en doute, l'Angleterre² et les îles de Jersey et Guernesey³.

D'autres villes normandes reçoivent l'avis du massacre parisien. Caen y demeure absolument insensible. Une lettre de Carrouges parvient à Lisieux le 25 août intimant d'enfermer les protestants pour leur sauvegarde, ce qui est effectué le 28⁴. Saint-Lô et Alençon sont protégées par Matignon, qui empêche les massacres et prend le 27 août une ordonnance pour conserver le calme en Basse-Normandie. L'histoire a salué dans cette affaire l'intégrité de Matignon en Basse-Normandie, et sa bienveillance envers les religionnaires. On peut toutefois soulever que le maréchal n'a fait que suivre scrupuleusement les termes de l'édit de Saint-Germain, et son choix de ne pas permettre les massacres viendrait accréditer l'absence d'une missive royale ordonnant l'extermination des protestants. Il ne fait que suivre les nombreux ordres que Charles IX lui envoie dès le 24 août.

Le 21 septembre, Catherine de Médicis envoie aux échevins de Rouen une lettre dans laquelle elle signale le

¹ Un marchand espagnol installé à Rouen, Pedro Ortiz de Valderrama, écrit dans une lettre du 30 septembre à son seigneur : « Les derniers événements [...] semblent avoir été plutôt une affaire divine qu'humaine et dans cette ville nous avons enfin retrouvé un grand calme les 16 et 17 depuis que la population s'est déchaînée et a tué plus de quatre cents personnes et parmi elles quelques femmes de la nouvelle religion [...] tous ceux qui maintenant se montrent publiquement font amende honorable dans la paroisse où ils résident et font profession de vivre et mourir en la religion catholique et retournent faire baptiser leurs fils et filles pour qu'ils reviennent à cette manière et aussi quelques uns de ceux qui s'étaient mariés à l'autre mode sont retournés se marier dans l'église catholique. » (« Las cosas pasadas por aca ya las sabra V.M. que parece ha sido una cosa divina mas que umana, y en este pueblo abiamos estado quietos fasta los 16 y 17 deste que el populo se lebanto y mataron mas de 400 personas y algunas mujeres entre ellas desta ley nueva, pero a dios gracias hoy estamos en paz, y todos los que dellos se muestran publicamente acen reparacion onorable en la parruechia donde residen y profesion de bibir y morir en la ley catolica y acen tornar a batiçar los hijos y hijas que an sido batcados a su modo y tambien algunas de los que an sido casados a su manera tambien se tornan a casar a l'ayglesia catolica. Todas estas son cosas para alabar a dios. Tiene el mayor tanta voluntad de lo reducir todo desta manera, que esperamos en dios le dara gracia de acabar tan buena y santa cosa plegue a el asi sea. » (Lettre de Pedro Ortiz de Valderrama, marchand espagnol de la ville, à Simon Ruiz de Médina del Campo, du 30 septembre 1572, texte inédit cité dans Ph. Benedict, *Rouen during...*, *op.cit.*, p.128, nous traduisons).

² « While many of Rouen's Protestants headed directly for their parish church when they first dared to appear in public, others slipped out of town. A major movement of emigration developed. England was the chief destination. The French ambassador reported the arrival in London of "fairly large numbers" of refugees from Rouen, while the census of aliens taken on November 4 in Rye revealed 174 Rouennais still in that small Sussex port, not counting those who already passed through on their way to other destinations on England. » (Idem, p.130). Tandis que de nombreux protestants rouennais se rendaient directement à l'église de leur paroisse quand ils osèrent pour la première fois réapparaître en public, les autres avaient quitté subrepticement la ville. Un important mouvement d'émigration se développa alors. L'Angleterre en était la destination principale. L'ambassadeur de France rapporte l'arrivée à Londres d'un « très grand nombre » de réfugiés de Rouen, tandis que le recensement des étrangers fait le 4 novembre à Rye révèle que 174 Rouennais sont toujours dans ce petit port du Sussex, sans compter ceux qui ont déjà passé leur chemin pour rejoindre d'autres destinations en Angleterre. »

³ « Le comte de Montgommery, lui, s'était enfui jusqu'en Angleterre. [...] il était parvenu à gagner la Normandie et s'était embarqué pour Jersey avec sa famille, ses compagnons Bricqueville-Coulombières, Sainte-Marie-d'Aigneaux, et quelques autres gentilshommes du pays. Les îles anglaises se remplirent de religieux fugitifs, et à Guernesey on compta bientôt jusqu'à quarante-deux ministres français. » (Le Hardy, *Histoire du protestantisme*, *op.cit.*, p.247). La plupart de Ces émigrés ne retourneront en Normandie que par petites nombres, et surtout à des périodes d'accalmie pendant ces temps troublés : une première vague rentre après l'édit de pacification de juillet 1573, issue de la quatrième Guerre de religion, puis en octobre 1574.

⁴ Voir à ce sujet FORMEVILLE, Henri de, *Les Huguenots et la Saint-Barthélemy à Lisieux, 1562-1572*, Caen, Lesaulnier, 1840 et le bref commentaire qu'en fournit J.-M.-V. AUDIN, *Histoire de la St Barthélemy : d'après les chroniques, mémoires et manuscrits du XVI^e siècle*, Liège, J.-G. Lardinois, 1852, p.290-292. Sur le non-événement lexovien, l'historiographe rappelle cette lettre de Carrouges, dans laquelle il intime qu'on protège particulièrement le chirurgien Richard de la Couyère. Il réfute aussi la thèse de la protection accordée aux huguenots par Jean Hennuyer, l'évêque de Lisieux, puisqu'il démontre qu'en août et septembre 1572, ce dernier est à la cour.

mal-contentement que S.M. avait reçu de l'émotion de Rouen, et meurtre de ceux de la nouvelle opinion. Le roi monsieur mon fils a trouvé fort mauvaise l'émotion et meurtre advenu en la ville de Rouen, de ceux de la nouvelle opinion ; chose de très pernicieux exemple pour toutes les autres villes de ce royaume, où un tel acte pourrait rallumer le feu, et détourner ceux qui sont prêts à se réduire à la religion catholique¹.

Le 7 octobre, une lettre de Charles IX contenant l'ordre exprès de procéder sans surseoir à l'enquête et au jugement des responsables des massacres du mois de septembre parvient à Carrouges, ainsi qu'au parlement :

Vous ne sauriez me faire service plus agréable que de tenir la main à ce qu'il soit fait un bon châtement de ceux qui s'en trouveront auteurs et coupables [...] vous assurant que s'ils s'adressent ici pour demander pardon de leur faute, ils se trouveront bien éloignés de l'obtenir, et connaîtront, au contraire, que je veux qu'ils soient bien châtiés².

La fin de l'année 1572 est donc marquée par ces demandes du roi de punir des coupables, mais aussi par une série d'abjurations dont les prélats normands sont débordés :

Les grands vicaires du révérendissime cardinal de Bourbon, archevêque de Rouen, étaient bien souvent si empêchés à recevoir les abjurations d'aucuns de la nouvelle opinion, qu'ils ne pouvaient venir au service de l'église³.

Les derniers mois de 1572 voient de grandes processions de prêtres et de fidèles aller chaque jour à la messe, appelés par la cloche d'Estouteville de Notre-Dame de Rouen. On se félicite des actions des mois d'août et septembre, et l'on rend

grâces à Dieu de la bonne justice qu'avait exercée le roi de France envers les hérétiques et infidèles de son royaume, et le prier de continuer ce qu'il avait si bien commencé, afin que son peuple pût vivre tout d'une même foi⁴.

Les événements de la Saint-Barthélemy font penser aux catholiques qu'ils inaugurent la fin du protestantisme, mais l'on sait que les huguenots se soulèvent dans de nombreuses villes de France et que la succession des faits aboutit au siège de la Rochelle et à la signature de l'édit de Boulogne, qui rétablit les termes des précédents édits de pacification plus favorables à la pratique du culte réformé.

Entre temps, la Normandie tente de panser ses plaies. Le 14 avril 1573, sept mois après le massacre, les instances rouennaises, parlement, échevins, officiers du bailliage, déplorent ensemble le

trouble advenu à Rouen, au mois de septembre 1572 ; la mort de grand nombre de personnes et bourgeois ; l'absence de la tierce partie des habitants qui sont en fuite et ont em-

¹ Archives de l'hôtel de ville, liasses.

² Archives de l'Hôtel-de-ville, lettre de Charles IX à Carrouges du 7 octobre 1572, in Floquet, *Histoire du parlement III*, *op.cit.*, p.136.

³ Registres du chapitre de l'Église de Rouen, 20 novembre 1572, *ibid.*, p.139.

⁴ Registres du chapitre de l'église de Rouen, 11 novembre 1572, *ibid.*, p.137.

porté leur avoir ; la diminution de la substance des habitants par le pillage, le trafic cessé, la cherté grande, et, par-dessus tout cela, la famine imminente, si Dieu n'y [met] la main¹

Après la tuerie de septembre, le parlement destitue notamment les conseillers et magistrats religieux, leur ordonnant de « se déporter de l'exercice de leurs états et offices, jusqu'à ce que, par Sa Majesté, il en eût été autrement ordonné² ». On recherche les protestants jusqu'après l'envoi en cour de l'édit de Boulogne, ou Paix de la Rochelle (juillet 1573), qui rétablit la *paix* et restitue aux religieux la plupart des droits et libertés perdus après août et septembre 1572. Le parlement de Rouen repousse l'édit et deux mois entiers passent sans que le texte en soit lu, contraignant Charles IX à envoyer des lettres de jussion à deux reprises³. L'édit est publié en Normandie le 9 septembre, mais ce n'est pas une audience plénière qui l'entérine : les magistrats rouennais pour marquer leur désapprobation font enregistrer l'édit par la chambre des vacations, sans solennité et avec seulement le quorum requis pour valider l'acte.

3. 1574-1576 : Prise d'armes de Montgomery et cinquième Guerre de religion

Les gentilshommes qui s'arment pendant les Guerres de religion traduisent des prises de conscience politique de la noblesse profonde⁴. Si les mobiles principaux des premiers affrontements de la décennie 1560 sont religieux, ceux des années 1574-1576 et la révolte dite des Malcontents montrent la détermination d'enjeux politiques de nobles « amoureux de la liberté⁵ », inquiétés par les massacres nobiliaires de la Saint-Barthélemy dont leur état fut la première cible parisienne.

En Normandie, les derniers mois du règne de Charles IX dont la maladie n'est plus secrète se passent dans une agitation inquiétante. Montgomery est soupçonné de vouloir soulever la Normandie et tenter à nouveau un siège de sa capitale. Il avait déjà, nous l'avons vu, dirigé Rouen pendant les premiers temps du siège de 1562, qui reste douloureusement présent dans la mémoire des Normands. Le parlement prend des mesures en concertation avec les échevins pour mettre Rouen à l'abri d'une nouvelle attaque.

¹ Registres secrets, 14 avril 1573, *Ibid.*, p.138.

² Registres secrets, 7 octobre 1572, *Ibid.*, p.141.

³ Le 11 puis le 26 août.

⁴ Jouanna, Arlette, dans *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*, Paris, Fayard, 1989, Deuxième partie, p.119-245, ces « temps forts » et la « configuration sociale de la protestation nobiliaire ».

⁵ Mézeray, *Abrégé Chronologique de l'Histoire de France*, cité par Jouanna, *Le Devoir de révolte, op.cit.*, p.147.

L'approche de Montgomery est avérée¹. Après l'expédition de la Rochelle, il organise depuis les îles anglaises de nouvelles troupes. Argentan, Domfront, Falaise et Vire sont surprises dès février². Le 11 mars, Montgomery se présente devant Cherbourg à la tête d'une armée composée de cinq à six mille soldats français et anglais. Son lieutenant, le baron de Coulombières, marche de son côté vers Saint-Lô, qui neuf jours auparavant a chassé la garnison catholique chargée de la protéger. Valognes et de Cherbourg résistent, maintenues par Le Geay de Cartot et Matignon lui-même, qui ferme les portes et le port. Devant se rabattre sur des places mineures, Montgomery se dirige vers Carentan³, qu'il soumet, et y place son fils aîné, le sieur de Lorges, comme gouverneur.

Pendant quatre mois, l'on creuse et fortifie un canal jusqu'à la mer — soit une distance d'approximativement huit kilomètres — pour que les murailles de la ville soient entourées d'eau. La cour, craignant une nouvelle invasion anglaise, envoie le comte de Turenne parlementer avec les insurgés, qui trouve Saint-Lô et ses faubourgs en grand désordre. Montgomery refuse de le recevoir à Carentan. Matignon reçoit de son côté l'ordre de passer en revue une armée composée à Caen de cinq mille hommes d'infanterie et de mille huit cents cavaliers. Fort de cette armée, Matignon réussit à encercler Saint-Lô le 17 avril. Montgomery part pour Domfront où il entre le 8 mai. Le lendemain, Matignon est devant cette ville. Le roi lui demande expressément la capture du renégat⁴ :

Matignon, si vous me faites ce service de prendre Montgomery et Quitry en vie et me amener je l'estimerai au plus grand service que l'on me saurait faire ; ce que je vous mande de Monsieur de Sansac n'est que pour l'amour de sa vieillesse et ne pensez pas que je ne désire faire davantage de vous. Votre bon maître, Charles⁵.

Après un siège de plus de quinze jours⁶, les survivants se rendent. Agrippa d'Aubigné nous en résume l'amère conclusion :

La fin fut que, par l'entremise de Vassé, la place fut rendue [le 27 mai 1574] avec assurance de la vie à tous, hormis au comte, qui n'eut que des promesses captieuses, comme

¹ Pour plus de détails quant à cette tentative du seigneur normand, on pourra lire les *Mémoires de Castelnau*, qui offrent quelques épisodes et pièces pour justifier la réponse royale au coup de force (*Mémoires de Messire Michel de Castelnau*, Bruxelles, Léonard, volume 3, p.377 et suivantes).

² Cependant, comme le précise Estaintot, « Il est excessivement difficile de vérifier, d'après les attestations souvent assez confuses des chroniqueurs, les dates et actes des différentes surprises auxquelles ces petites places furent exposées ». Remarquons juste que Saint-Lô est déjà entre des mains protestantes lors du débarquement de Montgomery, que Falaise réchappe à une surprise tentée alors, tandis que Valognes est sauvée par une offensive de Matignon. (R. d'Estaintot, *Prise d'Armes de Montgomery en l'année M.D.LXXIV Recueil d'opuscules rares et de documents inédits avec introduction et notes*, Rouen, Henry Boissel, Société des bibliophiles normands, 1872, p.X-XI).

³ Le choix de Carentan se justifie par le nombre élevé de protestants dans la ville. En effet, en raison de ces effectifs, cette cité avait été explicitement citée comme lieu du culte réformé en Normandie, avec les faubourgs de Pont-Audemer, dans l'article 8 de l'édit de Saint-Germain.

⁴ Lettre de Charles IX à Monsieur de Matignon, 15 mai 1574, reproduite dans *Prise d'armes de Montgomery*, op.cit., p.9-11.

⁵ Idem.

⁶ Ce siège voit les effectifs des assiégés s'amenuiser dangereusement. Lors de leur enfermement dans la ville, Montgomery et ses hommes sont approximativement 150 (« une cinquantaine de cavaliers, quatre-vingt-dix arquebusiers » (*Histoire du protestantisme*, op.cit., p.260). Le 23 mai au matin, suite aux attaques meurtrières et aux désertions, ils ne sont plus que quarante. Au soir ils sont vingt-huit, dont douze blessés — y compris Montgomery, touché d'une arquebusade à l'épaule.

de n'être mis en autres mains que celles du roi. J'assure cela, quoi qu'on ait écrit autrement. Il n'y a eu que trop de perfidies en France sans en inventer ; s'il y eut des infractions, ce fut envers quelques gentilshommes et soldats tués et malmenés¹.

Montgomery est arrêté. Matignon se dirige selon les souhaits de la reine-mère, alors que Charles IX s'éteint, vers Saint-Lô et Carentan afin de réduire les insurgés qui tiennent ces places fortes. Il est devant Saint-Lô le 10 juin. Après quelques négociations, d'abord repoussées vertement par Coulombières de Bricqueville, mis en place par Montgomery, l'assaut est donné. Bricqueville et trois cents huguenots dans la ville et une centaine de soldats royaux meurent. À Carentan enfin, le sieur de Lorges, fils aîné de Montgomery, se rend le 28 juin².

Le comte de Montgomery est exécuté le 30 juin en place de Grève. Son fils qui tenait Carentan s'enfuit à la Rochelle, son co-lieutenant Chaumont-Quitry obtient le pardon de la reine-mère. Le reste des troupes insurgées est renvoyé. La période de courte régence qui s'annonce avant le retour en France d'Henri III inquiète les protestants. On rappelle au parlement qu'il faut que la juridiction procède en hâte contre les rebelles des villes de Saint-Lô, de Carentan, Domfront, et tous ceux qui ont osé se soulever à l'instigation de Montgomery. Confirmant les manœuvres du gouvernement contre les renégats, et le sort certain auquel Montgomery aurait dû s'attendre lors de sa reddition, il est répondu au parlement :

Que l'on eut à procéder, sans avoir égard ni à lettres patentes, ni aux promesses que les lieutenants du roi pourraient avoir fait aux rebelles, si elles n'avaient été faites du très ex-près commandement du roi [...] Allez [dit Birague] et procédez contre les vivants et contre les morts³

Après l'exécution de Montgomery, une seule condamnation d'un rebelle est prononcée⁴. Après tous ces appels à *une* justice, les juridictions normandes omettent de poursuivre les séditions, visant un retour au calme — relatif — que la province connaît progressivement jusqu'aux événements de 1576. La régente pense rassurer les religionnaires en leur rappelant la volonté d'Henri III :

¹ Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, édition publiée pour la Société de l'Histoire de France par le baron Alphonse de Ruble, Paris, Librairie Renouard, 1890, tome quatrième, 1573-1575, livre VII, chapitre VII, p.247. Nous reprenons la note explicative de l'auteur de cette édition : « L'aveu de d'Aubigné est précieux à enregistrer, d'autant que [...] il n'était pas éloigné du théâtre des événements. Cependant, La Popelinière, de Serres, l'Estoile et Le Laboureur soutiennent que la capitulation de Domfront fut violée par le jugement et par l'exécution de Montgomery. M. Hippolyte Sauvage, dans la publication qu'il a consacrée au siège de Domfront [*Domfront, son siège en 1574 et sa capitulation d'après les documents officiels et divers manuscrits contemporains, publiés par les soins d'un bibliophile normand*, Domfront, Liard, 1879], examine la question, produit des ordres formels de Charles IX et en conclut, comme d'Aubigné, que Montgomery se rendit sans obtenir de garantie » (idem, p.247, n.5). Jean Grognet de Vassé, proche parent de Montgomery, employé par Matignon pour traiter de leur capitulation avec les assiégés.

² Carentan était la dernière place tenue par les protestants dans la province. Après sa réduction, l'espoir de voir la lutte des protestants normands contre les catholiques tourner en faveur des premiers est nul.

³ Registres secrets, 29 juin 1574, in Floquet, *Histoire du parlement*, III, p.153.

⁴ Il s'agit d'un nommé Haullebrac, que les registres de la Tournelle de Rouen qualifient d'« espion aux rebelles des villes de Saint-Lô et Carentan ». (Registres de la Tournelle, 8 juin 1574, idem).

Vous savez que l'intention du feu Roi Monsieur et fils : a toujours été de conserver tous ceux qui se disposaient à vivre doucement sous le bénéfice desdites Lois et Édits. Comme je sais que telle est la volonté de son Successeur.¹

Mais derrière ce caractère bénin que souligne la régente, sous-tend la menace :

Elle les exhortait de rentrer en leur devoir et ne troubler ainsi le Royaume en l'absence de celui auquel légitimement il appartenait : qui par aventure s'en pourrait venger à son retour, ores que naturellement il fut bénin et bien résolu de maintenir ses sujets en paix pour l'exercice de l'une et l'autre Religion, comme sa Majesté avait assez déclaré tant de sa propre bouche à ceux qui l'étaient allés trouver, que par une infinité de dépêches aux principaux officiers et serviteurs de la Couronne et aux meilleures villes de ce Royaume².

Cet épisode de la cinquième Guerre de religion se termine donc en Normandie sur un échec des troupes réformées et clôt la campagne dans la province, malgré ce que le parlement nomme « l'arrogance³ » de quelques protestants : au pays de Caux par exemple, se produisent des prêches publics, avec processions chantées et psaumes. On demande alors aux protestants convoqués pour s'expliquer de « doucement [...] se contenir, et ne contrevenir aux édits, jusqu'à ce que le roi autrement en eût ordonné⁴ ».

Les affrontements dans le reste de la France continueront encore près de deux ans, alors que la Normandie connaît à nouveau une période d'accalmie⁵.

Si de rares incidents pour le fait de la religion sont à déplorer dans la province, rien ne vient réellement entacher le calme qui y est revenu. On observe même un retour progressif des expatriés qui avaient quitté Rouen en septembre 1572. Entre 1572 et 1583 cependant, aucune émeute, aucun soulèvement n'est à déplorer dans la capitale normande⁶. Les protestants, dont les rangs ont manifestement reculé, demeurent dans une crainte entretenue par l'alternance entre édits de pacification et lois liberticides.

¹ Lettre de Catherine de Médicis aux gouverneurs des provinces, citée par La Popelinière, *L'Histoire de France Enrichie des plus notables occurrences survenues ez Provinces de l'Europe et pays voisins, soit en Paix soit en Guerre : tant pour le fait Séculier qu'Eclesiastic : depuis lan 1550 jusques a ces temps*, tome second, À la Royne Mere du Roy, s.l., De l'Imprimerie. Par Abraham H., 1581, livre 38, p.227.

² Idem, p.225-226

³ En attendant la paix, les protestants normands « se montraient fort arrogants » (Floquet, *op.cit.*, p.157, Registres secrets de janvier 1575).

⁴ *Ibid.*

⁵ Quelques incidents ont toutefois lieu : Saint-Pierre-sur-Dives par exemple est ravagé par les huguenots et l'abbé du lieu est fait prisonnier ; le 14 mai 1575, on arrête à Rouen sur les remparts un protestant qui tentait d'y sceller les canons ; une nouvelle tentative de s'emparer de Cherbourg échoue face aux troupes de Matignon, tandis qu'Alençon est détenu par les protestants à l'été 1575. C'est là que le roi de Navarre, échappé de la cour, parvient à rejoindre le dernier frère du roi et Condé et rétracte son abjuration (février 1576).

⁶ Pour une étude circonstanciée des effectifs protestants et de ce recul, voir Philip Benedict, *Rouen during the Wars of Religion*, *op.cit.*, p.123-151.

4. 1576-1580 : La Ligue, sixième et septième Guerres de religion

L'édit de pacification de Beaulieu, ou Paix de Monsieur, signé en mai 1576¹, arrive à Rouen à la fin de ce mois et est enregistré le 22 mai en chambre du Conseil, puis dans la grand'chambre dorée. Le roi Henri III avait précisé les modalités de cet enregistrement :

Toutes autres choses délaissées ayez à en faire les poursuites et réquisitions nécessaires, avec telle et si vive instance, que notre vouloir et intention soient, en cet endroit, effectués et accomplis, sans différer ni le mettre en longueur, et sans y user d'aucune restriction ou modification [...] sans vous arrêter à remontrances que pourriez, sur ce, nous faire, faites incontinent publier l'édit partout, et n'y mettez aucun retard, sur tant que vous aimez le bien de notre couronne, et le soulagement de nos dits sujets².

Les gouverneurs des provinces avaient auparavant reçu l'ordre de faire, au besoin, enregistrer l'édit « sans attendre la publication des Parlements³ ». Carrouges obéit et l'édit est immédiatement exécuté. Quatre jours plus tard, les conseillers au parlement de confession protestante reviennent prendre leurs charges. C'est sur ces dissensions que prend racine la Ligue. Face aux concessions accordées au parti adverse, les catholiques et le clergé, indignés, couvent un esprit de rébellion. Mais tandis que les administrations rouennaises sont très tôt conquises par l'union des catholiques, Caen demeure en retrait et les préoccupations de la ville pendant les quelques années qui suivent Beaulieu n'ont rien de religieuses : c'est aux levées d'impôts toujours plus conséquentes que les échevins caennais vont s'opposer.

Dès 1562, après l'édit de pacification, des ligues catholiques s'organisent dans les provinces françaises, notamment en Languedoc et en Bourgogne, sous l'influence des cardinaux de Strozzi et d'Armagnac, secondés par les Montluc, Joyeuse et Tavannes. Si en 1576, on jure encore

de vivre et mourir dans la Ligue, pour l'honneur et rétablissement de la religion, pour la conservation du vrai culte de Dieu, selon l'église romaine, pour la défense du roi Henri III⁴

les stratégies nobiliaires qui visent à un retour à la vraie foi et à la gloire du roi se confessionnalisent⁵. Les conditions de la paix de Monsieur ont engendré une crainte de voir s'élargir les libertés accordées aux protestants, notamment la question des places de sûreté, et les ligues qui

¹ Rappelons que le duc d'Alençon obtient par cet édit 100.000 écus de pension et se voit attribuer le Berry, l'Anjou et la Touraine ; Condé obtient le gouvernement de Picardie ainsi que pour place de sûreté pour les religionnaires de France Péronne et le droit pour eux « de faire prêches, prières, chants de psaumes, administration du baptême et de la cène, publication et célébration de mariages, écoles et leçons publiques, permission de bâtir des prêches » (art. 4). Ils sont par ailleurs déliés des abjurations tirées sous la contrainte, les mariages des prêtres sont validés, les protestants sont déclarés admissibles aux emplois et offices, on abolit tous les arrêts rendus contre eux dans les mois précédents.

² Lettres closes d'Henri III au parlement, citées par Floquet, *Histoire du parlement III, op.cit.*, p.162.

³ Sans citer sa source, Floquet indique qu'il s'agit là de l'ordre donné aux gouverneurs de province quant à l'application de l'édit, idem, p.163.

⁴ Ibidem.

⁵ JOUANNA, Arlette, *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*, Paris, Fayard, 1989, chapitre VII, « Autour de la Ligue : la confessionnalisation des stratégies nobiliaires », p.180-211.

s'établissent partout en France ont pour but dès 1576 d'imiter les organisations déjà existantes dans le midi, en s'assimilant à ce que Jean-Marie Constant nomme des « associations de défense¹. » Le mouvement dans les contrées du Nord renaît en Picardie, sous l'impulsion de Jacques d'Humières qui, à la nouvelle de la nomination du prince de Condé comme gouverneur de sa province, intervient auprès du roi. À Péronne est signé, au mois de juin, le manifeste où l'on jure « que [les] conseils et intentions » des ligueurs « ne regardent que la seule manutention et entretènement du service de Dieu, de l'obéissance du roi, et la sûreté de l'État². » Malgré cette profession de foi, on se cherche un nouveau chef pour diriger cette union, auquel tous devront jurer obéissance : il n'est alors pas question que le roi lui-même soit ce chef.

Du manifeste de 1576, avec toute la réserve nécessaire à la manipulation de ce texte souvent remanié et dont le caractère originel est discuté, se traduit en outre une volonté d'autonomisme régional, à laquelle la Normandie s'associe entre 1576 et 1579 :

Tiercement, pour restituer aux provinces de ce royaume et États d'icelles les droits, prééminences, franchises et libertés anciennes, telles qu'elles étaient du temps du roi Clovis, premier roi chrétien, et encore meilleures et plus profitables, si elles se peuvent inventer sous la protection susdite³.

Ce n'est pas cette unique promesse d'un retour à la prospérité et l'autonomie d'un âge d'or perdu qui motive le plus les Normands. Dès le mois de mai, où Henri III ordonne au parlement l'enregistrement sans condition de l'édit, les termes de ses articles qui accordent aux religionnaires

le droit de faire prêches, prières, chants de psaumes, administration du baptême et de la cène, publication et célébration de mariages, écoles et leçons publiques, permission de bâtir des prêches⁴

L'abolition des abjurations ou le rétablissement dans leurs charges des officiers protestants chassés auparavant motivent l'indignation des notabilités⁵. Aussi, quand les ligues horsaines sont composées de nobles, la ligue rouennaise est une ligue bourgeoise des officialités, à laquelle se rallient les échevins et les parlementaires.

À la même époque, le cardinal Charles de Bourbon est approché par un chanoine rouennais qui le conjure d'obtenir du roi « l'exemption de la prêche et de l'exercice de ladite opinion nouvelle en cette ville⁶. » Très tôt séduit par la Ligue, le cardinal se déclare contre l'édit de mai

¹ Constant, Jean-Marie, *La Ligue*, Paris, Fayard, 1996, p.70.

² « Traité de la Confédération entre les Catholiques conclue à Péronne, dite la Sainte-Ligue », in Haag, Eug. et Ém., *La France protestante ou vie des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à la reconnaissance du principe de la liberté des cultes par l'assemblée nationale. Pièces justificatives*, Paris-Genève, Cherbulier, 1858, p.142.

³ Idem, p.141.

⁴ Article 4 de l'édit de Paris dit de Beaulieu, ou Paix de Monsieur. (http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_07).

⁵ Dans les registres du parlement, le retour d'un conseiller précédemment chassé, le sieur de Civile, fait quelques remous et est abordé dans les registres des deux journées du 26 et du 28 juillet 1576. Les parlementaires acceptent mal le retour des bannis, d'autant que leurs charges avaient été confiées à d'autres conseillers, catholiques.

⁶ Reg. Chapitre. 20 mai 1576.

1576¹. C'est à lui que l'on doit le premier coup de force ligueur en Normandie. Le 23 juillet, le cardinal se dirige vers les protestants rassemblés au prêche. La plupart des fidèles fuient le lieu de culte avant l'arrivée du cardinal et de sa procession de prélats et de catholiques zélés.

Charles de Bourbon est un prince du sang, en bonne ligne pour régner si les trois conditions suivantes sont réunies : le décès d'Henri III, bien entendu, d'abord ; l'écartement définitif du trône d'Henri de Navarre, son propre neveu, par la mort ou pour le fait de religion, ensuite ; son retour à la vie du siècle et sa sortie des ordres enfin. Des trois, cette dernière est sans doute la plus banale des formalités. L'action rouennaise du prélat laisse présager que les édits de pacification qui leur offrent de plus grandes libertés, s'ils sont violés par les plus grands personnages de l'État, ne manqueront pas de l'être par les moins illustres. Le cardinal dans la même semaine commence à chasser les protestants. Dès lors, la Ligue se renforce.

Carrouges rechigne quant à lui à abandonner le parti du roi et de l'édit. Les échevins lui déclarent leur inquiétude quant à la tournure que prennent les événements et ne semblent pas enclins à favoriser l'entreprise engagée par le cardinal. Les notables admettent craindre « plus le dedans que le dehors² ». Le parlement proteste à son tour de sa fidélité.

Suite à l'information qu'une conséquente troupe se cacherait dans la forêt de Lyons pour surprendre Rouen, Carrouges réunit en hâte les échevins. Lors de cette assemblée, Carrouges se révèle toujours fidèle au pouvoir royal, en affirmant que « cette ligue étant sans l'aveu du roi, ne peut être que mauvaise³. » Il ajoute que la majorité des habitants de la ville de Rouen étant catholiques, il est inutile de les vouloir forcer à adhérer à la Ligue. Le fait entretient cependant le climat d'inquiétude dans la ville, que les potentiels assaillants soient protestants ou catholiques.

Quelques semaines plus tard, Henri III abolit durant les États de Blois l'édit de pacification qui avait suscité à Rouen et dans le royaume tant de questionnements et le soulèvement d'une nouvelle Ligue. Le roi adhère officiellement à ce mouvement et en prend la tête, suscitant chez les historiens la question de la stratégie de récupération ou de l'adhésion simple. Par ailleurs, en annonçant par les provinces ce ralliement, Henri III suscite celui de ceux qui, à Rouen comme ailleurs, hésitaient encore à se déclarer ouvertement contre la paix de Monsieur. Carrouges imite alors son maître en apposant son nom au bas du manifeste, répondant ainsi aux liens du sang et de l'amitié avec les Guise.

Le parlement observe avec inquiétude ce ralliement et s'en abstient, dans l'appréhension d'une nouvelle modification législative ou de fait — une nouvelle levée d'armes contre les protestants trop soutenus par le pouvoir jusqu'alors, sous l'égide de l'archevêque et du gouverneur. Ces

¹ Rappelons que selon Étienne Pasquier, c'est parce qu'il espère voir « tourner sa couronne presbytérale en une royale », que le cardinal de Bourbon veut faire jouer la primogéniture sur son neveu. Étienne Pasquier, *Les Lettres d'Estienne Pasquier conseiller et Advocat general du Roy à Paris*, Paris, Laurent Sonnius, volume 1, 1619, livre XII, lettre à Monsieur de Sainte Marthe, p.778.

² Reg secr 11 août 1576.

³ *Idem.*

craintes se révèlent justifiées, puisque le 8 février 1577 parvient une déclaration du roi qui affirme que désormais en France il n'est plus que la religion, « catholique, apostolique et romaine¹ », mais le roi promet la paix aux religionnaires qui se soumettraient. Ses gouverneurs assureront pour lui leur sécurité contre « toute injure, sans être forcés ni recherchés en leurs consciences, ni molestés en leurs maisons² ». Les magistrats s'empressent d'enregistrer cette déclaration qui abolit un édit qui les avait révoltés³.

L'hôtel-de-ville et le chapitre métropolitain se défendent quelque temps d'adhérer. Le cardinal de Bourbon tente d'ordonner au chapitre rouennais l'adhésion pure et simple, mais les chanoines préfèrent connaître les décisions de leurs homologues en dehors de la province. Seul Beauvais alors est dans la Ligue. Les autres villes diffèrent encore. À Rouen, le 25 janvier, on décide « de ne se hâter de déclarer si on entrerait en icelle Ligue, et d'attendre, s'il était possible, l'exit des États ». Quatre jours plus tard on loue et approuve « la sainte association ou Ligue faite entre les princes et seigneurs » mais on déclare vouloir, « premier que d'y entrer, voir une résolution des États généraux ». C'est ici le dernier acte de résistance du clergé normand. Dès le 5 février, on rejoint la Ligue⁴.

Les parlements, notamment celui de Normandie, sont mieux instruits des lois de l'État et du droit de la couronne, et tentent de résister. Le 13 février, Carrouges montre une lettre du roi qui enjoint qu'

à l'imitation de ses autres officiers, les membres du Parlement de Normandie eussent à signer l'acte d'association, non pas en corps de cour, mais séparément, avec les autres habitants de la ville⁵.

Dans le doute, on députe deux conseillers auprès d'Henri III à la cour, pour lui faire des remontrances et recevoir cet ordre d'adhésion. Carrouges presse à nouveau le Parlement qui lui répond qu'il « différerait jusqu'à ce que le roi lui eut envoyé des lettres patentes. » Ces lettres n'arrivèrent bien entendu jamais.

Vient l'édit de septembre 1577, reproduisant à peu de choses près celui de mai 1576, accompagné d'injonctions pour l'enregistrement et la publication de l'acte royal. Le roi défend au Parlement de Normandie, comme à son habitude, « d'user d'aucune modification, restriction ni difficulté » en ce qui concerne cet édit⁶. Le parlement, éreinté par Carrouges et Grainville, enregistre l'édit et en jure l'observation.

¹ Floquet, *Histoire du parlement III*, p.169.

² Idem.

³ Reg. 14 octobre 1577

⁴ Toutes ces citations, reprise de Floquet, ont été trouvées dans les Registres du chapitre de l'église de Rouen aux dates des 25 et 29 janvier et 5 février 1577.

⁵ Reg secr, 13 février 1577.

⁶ Reg Secr, 12 et 14 octobre 1577.

C'est d'ailleurs à cette époque l'une des seules et dernière prérogatives des parlements de province d'enregistrer les édits comme lois fondamentales du royaume. Les magistrats expliquent leur soumission par le « très exprès commandement du roi », qui pour eux est en effet le seul moyen de trouver cet édit « raisonnable ». Le parlement de Normandie, aussi réticent à la réforme qu'à la Ligue, déplaît bien aux deux partis. À Bergerac, les religionnaires viennent « alléguer plusieurs causes de soupçon contre ceux de la cour de Parlement de Rouen. » On permet alors aux religionnaires qui y auraient procès « de se retirer par devers le roi, qui leur pourvoirait de lettres d'évocation au grand conseil ou à la chambre de l'édit du Parlement de Paris ».

C'est la lettre de l'article 13 des articles particuliers de l'édit de Poitiers dit Paix de Bergerac :

Et d'autant que ceux de lad. Religion ont allégué plusieurs causes de soupçon contre ceux de la cour de parlement de Rouen, à raison de quoi ils faisaient instance d'y établir une chambre, comme pour les parlements de Bordeaux, Toulouse et Dauphiné, afin de ne rendre led. parlement difforme à ceux de Paris, Dijon et Rennes, a été accordé que ceux de lad. Religion qui auront procès aud. parlement, s'ils ne veulent recevoir pour juges ceux de la chambre qui y sera dressée, qu'en se retirant devers Sad. Majesté leur sera par elle pourvu de lettres d'évocation en la chambre du parlement de Paris ordonnée pour l'administration de la justice à ceux de lad. Religion ou au Grand Conseil, des procès mus ou de ceux à mouvoir avant contestation en cause, en apportant attestation bien et dûment faite comme ils sont de lad. Religion prétendue réformée¹.

Or cet article, s'il semble accorder aux Normands protestants une forme de confirmation de l'équité de la justice qui leur sera donnée lors de leurs procès face à des adversaires de l'autre confession, pose un problème majeur, selon nous. En effet, en vertu du fait que là où la coutume de Normandie est suivie, l'on est Normand, mais surtout de son corollaire direct, c'est-à-dire que si l'on ne dépend pas de la coutume, on n'est pas Normand, une évidence tautologique en découle : à partir de la paix de Bergerac, si les protestants en appellent au roi ou au parlement de Paris, ils ne sont plus Normands. Techniquement et au regard de la coutume, il n'y a donc potentiellement plus de Normands protestants à partir de 1577.

À cette même époque, la Basse-Normandie connaît d'autres soucis. Nous avons vu que Caen demeure relativement tolérante face aux nouvelles idées et prend le parti d'une cohabitation pacifique. C'est sur un autre terrain que cette autre capitale doit lutter, celui des impôts. En effet, alors que la peste et la famine y sévissent depuis plusieurs mois, le roi commande une levée d'impôts à hauteur de dix-mille livres pour l'entretien de quatre compagnies de gendarmes pour la défense de la région. La ville proteste respectueusement de son incapacité à s'acquitter d'une telle somme. Les Caennais font valoir au roi que même s'ils sont une cité frontière et capitale pour la sauvegarde de la province, donc de la France, la région s'est vidée de ses habitants et les riches

¹ Article 13 des articles particuliers de l'édit de Poitiers de 1577 (http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_09#art_09_13).

habitants l'ont quittée¹. Ce type de remontrances fiscales prendront une bonne place dans la suite des événements, puisque, après la signature de l'édit de Nantes et son enregistrement tempéré par les parlements provinciaux, les luttes des Normands contre le pouvoir royal seront majoritairement justifiées par ces subsides et impôts nécessaires à l'État mais trop élevés pour eux, et les manières d'y échapper ou de les voir réduire.

La sixième guerre civile se conclut donc par une révélation d'un double jeu du roi, qui a pris la tête de la Ligue mais intime secrètement à ses gouverneurs d'assurer la protection des huguenots. Dans les faits, même si les tergiversations et réflexions politiques et religieuses ont fortement secoué les esprits normands, la province elle-même a été fort peu touchée par cette guerre, et, aucune taxe spéciale n'ayant été levée à cette occasion, la Normandie et sa capitale ont été relativement épargnées par ces affrontements et leurs conséquences. Après l'édit de Poitiers, les temples ouvrent à nouveau. Suivent alors huit années de tranquillité ininterrompue².

5. 1576 -1585 : l'entracte³

Les informations historiographiques concernant Rouen pendant cette courte décennie sont contenues dans les Cahiers de doléances des États de Normandie, qui se réunissaient annuellement. Comme l'indique Benedict, ces cahiers, dont Beaurepaire a fourni une édition moderne⁴ font surtout état de doléances fiscales, tandis que la question religieuse n'est que fort peu traitée. C'est bien que les soucis ne sont plus, pour cette décennie du moins, que fondés sur des questions fiscales et financières qui dénotent le changement d'heur de la capitale. En effet, dès 1572 et en raison du soulèvement des Pays-Bas contre l'Espagne, Rouen avait acquis la réputation d'un port neutre et avait vu venir quelques marchands hollandais désireux de conforter leur entreprise. En même temps que le commerce s'intensifie, et se répercute sur l'ensemble de la province, l'industrie rouennaise du lin et de la laine connaît un nouvel essor.

¹ « Que combien que ladite ville de Caen soit frontière et importe à toute la Basse-Normandie, à cause de quoi il serait besoin qu'elle fût bien peuplée, toutefois depuis six ou sept ans en ça, elle a été délaissée des plus riches et opulents habitants qui y fussent, pour les grandes et excessives charges que ladite ville porte ordinairement, de sorte, que, au lieu qu'on l'a vue florissante et bien peuplée, elle s'en va champêtre, voire déserte et abandonnée. [...] aux années dernières que les rebelles s'étaient emparées des villes de Saint-Lô, Carentan et Domfront, ils ont la guerre sur les bras, voire la plus licencieuse qui fut oncques, de sorte que pour les compagnies passant, les faubourgs de ladite ville furent de tout abandonnées et sur ceux dedans la ville furent pris blés, vins, cidres, chevaux d'artillerie, poudres et toutes autres munitions nécessaires en une armée, tellement que les plus riches en instant se trouvèrent les plus pauvres » (Extrait des remontrances des habitants de Caen au roi, in Carel, Pierre, *Histoire de la ville de Caen sous Charles IX, Henri III et Henri IV : documents inédits*, Paris, Champion, 1887, p.122-124). Le roi réduit finalement la perception à 7.000 livres.

² Benedict relève cependant que, dans cette période de calme, le nombre de membres de la congrégation rouennaise en 1577 représente seulement un tiers de celui des années 1560. Il souligne ainsi le déclin manifeste de la religion réformée dans la capitale normande comme une conséquence évidente du massacre de la Saint-Barthélemy, que les troubles des années suivantes n'ont pas permis d'endiguer. (*Rouen during the Wars of Religion*, op.cit., p.149-150).

³ Nous traduisons le mot « *interlude* », emprunté à Philip Benedict pour qualifier cette période rouennaise (Benedict, Philip, *Rouen during the Wars of Religion*, op.cit., p.151).

⁴ *Cahiers des États de Normandie, sous le règne de Henri III : documents relatifs à ces assemblées*, recueillis et annotés par Ch. Robillard de Beaurepaire, Rouen, Méterie, 1887-1888. Les cahiers des années 1571 à 1578 ont été détruits. Ne subsistent que ceux des années 1579 à 1587 pour la période qui nous occupe.

Ce redressement inespéré a la conséquence de voir les impôts royaux augmenter en contrepartie. Les cahiers de doléance des années 1579 à 1582 montrent clairement que les questions fiscales sont au centre des préoccupations. Sur ces quatre années, on trouve trente-cinq occurrences de ces détails financiers, tandis que seulement cinq réclament une amélioration de la vie et du culte pour les catholiques. Aucune allusion n'est faite à la nécessité de mesures pour limiter les prérogatives des protestants¹.

Ce court interlude dans les affrontements religieux et politiques nous indique que les intérêts des Normands se sont déplacés. Si, après 1585, la crise de la Ligue saisit la province de manière forte et frappante, cette décennie nous éclaire sur les préoccupations des Normands de l'après-guerre : l'assimilation toujours plus prégnante, de la province à la Nation, qui passe par ce que les Normands considèrent comme des abus de droit et des abus fiscaux.

¹ Idem. Voir aussi Benedict, *Rouen during the Wars of Religion*, *op.cit.*, p.162.

II. PIERRE DE BOUSY, *MÉLÉAGRE* (1582)

*Pour avoir aimé fort Diane et Cythérée
L'une et l'autre m'ont mis en ce tombeau*¹.

La tragédie de *Méléagre* de Pierre de Bousy est aussi inconnue que son auteur. Elliott Forsyth lui a consacré quelques lignes dans son ouvrage *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) Le thème de la vengeance*². Une édition moderne de la pièce, éditée et présentée par Luigia Zilli a également été proposée dans la collection dirigée par Énéa Balmas et Michel Dasonville, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*³. Mais comme le fait remarquer Forsyth, la pièce n'a pas attiré l'attention des historiens⁴ avant lui si ce n'est Rigal qui sanctionne, assez malhonnêtement puisqu'il n'a pas eu l'œuvre en mains :

Nous ne connaissons que quelques vers de celle [la tragédie de *Méléagre*] de Pierre de Bousy ; mais l'obscur jargon dans lequel ils sont écrits, et le peu de notoriété de l'œuvre, nous font mal augurer de sa valeur⁵.

Bousy est le premier, avant Boissin de Gallardon et Hardy⁶, à saisir le sujet de la chasse au sanglier de Calydon et ses répercussions sur la contrée représentée. Mais l'époque à laquelle il compose et en tout cas fait publier sa pièce est bien différente de celle de Boissin ou Hardy. En 1582, la France connaît, au milieu des nombreuses années qui ont marqué le commencement des guerres de religion, un apaisement, bientôt contrarié par l'avènement de la Ligue. La description d'un État exsangue et stérile, ravagé par le porc sauvage pour l'impiété de ses dirigeants — Oenée, roi de Calydon, a oublié de sacrifier à Dictyne —, et surtout le meurtre des frères de la mère, et la mort du fils lui-même par l'acte inique de sa génitrice, rappelle la situation de la France, où les guerres fratricides et intestines sévissent depuis trente années⁷. Mais en écartant de scène le protagoniste et en lui substituant ses parents, incapables à cause de leurs atermoiements, de sauver leur État, et par conséquent responsables de la destruction des terres et des populations, Bousy propose

¹ Épitaphe de Charles IX.

² FORSYTH, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion, 1994 [1962], p.215-218.

³ BALMAS Énéa et Michel DASSONVILLE dir., *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol.3 (1582-1584), « Théâtre français de la Renaissance », Florence/Paris, Leo Olschki/PUF, 2002. La notice de Luigia Zilli se trouve aux pages 3 à 14 du volume.

⁴ FORSYTH, Elliott, *La tragédie de Jodelle à Corneille*, op.cit., p.215.

⁵ RIGAL, Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Librairie Hachette, 1889, p.313.

⁶ Boissin de Gallardon, *La Fatalité de Meleager et le désespoir d'Althée sa mère*, in *Les Tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, Lyon, S. Rigaud, s.d. [1618] et Hardy, *Méléagre*, in *Le Theatre d'Alexandre Hardy*, P. [...], Paris, Jacques Quesnel, 1624.

⁷ On peut même proposer que le sanglier, premier emblème de la nation gauloise, est la métaphore qu'invoque Bousy pour établir que l'animal qui ravage la contrée-France est la France elle-même, victime de son irrévérence envers Dieu.

un exemple pour les princes d'une manière de régner à ne pas imiter, un *exemplum*. Mais, l'anonymat de la pièce et de l'auteur, et son édition en province, à Caen même, plutôt qu'à Rouen, tend aussi à interroger bien plus le spectateur ou le lecteur que ces princes pour qui est écrite la tragédie, comme une école du bien régner. Car si la pièce est tant restée confidentielle jusqu'à nos jours, on peut proposer qu'elle le fut aussi en son temps, et peut-être volontairement. Ce n'est donc plus une leçon de règne que propose Bousy à de potentiels spectateurs princiers, mais bien plutôt une confrontation de ses publics avec l'incapacité des Valois à régner et la discorde qui sanctionne cette carence.

On peut supposer, comme nous l'avons déjà évoqué, à partir des pièces liminaires de l'édition de 1582, parue à Caen chez Pierre Le Chandelier, que Pierre de Bousy est encore jeune lorsqu'il entreprend la rédaction de sa pièce. En effet, lui-même invoque sa jeunesse pour justifier les faiblesses de son œuvre :

C'est pourquoi (Monseigneur) ma jeunesse hardie,
 À qui Phébus inspire une sainte fureur,
 Ose faire tonner devant votre grandeur
 Les horribles Tansons de cette Tragédie¹.

Tandis que l'un des auteurs d'un sonnet liminaire rappelle :

Quel plus digne que toi (Bousy) peut entreprendre
 La tragique tanson pour mieux l'ensanglanter ?
 Bien que tout jeune encor, si te peux tu vanter,
 Que sur le chef du Bouc ta main pourra s'étendre².

Ou encore :

[...] Mais en ce maudit temps
 Je plains la riche fleur de ton jeune Printemps,
 Vu qu'on n'aime Vertu que par Hypocrisie³.

Mais surtout, c'est un Nordique, nous l'avons dit, et un acteur⁴, sans doute itinérant, qui, malgré son jeune âge, a pu voir dans le pays les ravages causés par les affrontements.

La tragédie met en évidence les deux personnages des parents de Méléagre, Oenée et Althée et raconte la chasse au sanglier de Calydon, ainsi que ses suites, c'est-à-dire la mise à mort des

¹ Sonnet à Monseigneur d'Ysancourt et du Becquerel, Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi, Capitaine d'une vieille compagnie Française, et lieutenant pour monseigneur d'O ès ville et château de Caen, in Bousy, Pierre de, *Méléagre. Tragédie françoise de Pierre de Bousy, Tournaysien.*, À Caen, chez Pierre le Chandelier, 1582.

² À Pierre de Bousy, [premier] sonnet, Par Josué Gondouin, dit Falaise, f.7.

³ Idem, [deuxième] sonnet.

⁴ Les vers suivants attestent sans doute son origine géographique et son métier : « Ils se suivaient l'un l'autre, ainsi que sur la Meuse/ Se suivent les Givets de l'Ardenne fameuse,/ Que les marchands Liégeois par longs carrés tasseaux/ Flanc à flanc, queue à queue avalent sur les eaux. » (*Méléagre*, acte V, le messager, p.21 recto) ; « Tandis que terrifiant ma furieuse voix/ Sur le sanglant sujet de la tragique histoire,/ D'un vers emburiné au temple de mémoire,/ J'ai fait trembler d'horreur ce théâtre François. » (Sonnet « Au lecteur », p.3 recto).

oncles des Méléagre, les frères d'Althée, par leur neveu, puisqu'ils n'ont pas voulu respecter le choix de ce dernier de donner la dépouille du sanglier à Atalante qui a participé à la chasse et grâce à qui l'animal a pu être tué, puis le choix d'Althée de punir son fils pour la mort de ses frères, en jetant au feu le rameau magique qui représente son fils :

Ce Bois Fatalisé que les sœurs coupe-trames,
 À ta nativité mirent dedans les flammes,
 Remâchant en leurs dents ces charmes par neuf fois,
 Tant que dedans le feu pourra durer ce Bois,
 Enfant nous ordonnons que ton poumon respire¹.

Méléagre, présent en scène au commencement de l'œuvre, en disparaît bientôt pour aller tuer la bête et ne réapparaîtra pas. De la même manière, Atalante, qui ne s'exprime jamais, mais qui est la cause de la passion soudaine du prince qui cause de la mort de Toxée et Plexippe, les frères d'Althée, n'est qu'évoquée, jamais représentée, et ses propos, s'il y en eut, ne sont pas rapportés, alors même que de nombreuses hypotyposes jalonnent l'œuvre :

Là était une fille en beautés excellente,
 Portant l'arc et les traits, surnommée Atalante,
 Sur laquelle si tôt il n'eut jeté les yeux,
 Qu'oubliant son honneur il en fut amoureux.
 Or elle avait donné, ce dit-on, quelque touche
 À l'horrible sanglier, au fort de l'escarmouche,
 Qui vint bien à propos pour colorer le fait,
 Qu'a commis ce galant ainsi que chacun sait. [...]
 Séparant loin du corps la grand'hure endormie,
 Dont il fait un présent à sa nouvelle amie.
 Outre lui donne encor le derrière et la peau,
 (Présents plus excellents qui furent au Pourceau)
 Lui tenant ces propos : Prenez belle Atalante² [...]

Lorsqu'on s'adresse à elle, c'est Méléagre qui répond par les armes :

Entre ceux qui sentaient leur prouesse offensée,
 Pour ces présents mal faits, Plexippe avec Toxée,
 Vont s'écrier ainsi, Femme, Femme, il ne faut,
 Que ton ami ni toi ayez le cœur si hat,
 Que de vouloir frustrer toute cette cohorte,
 De ce qu'injustement ta molle main emporte [...]
 Leur Neveu d'autre part forcenant de dépit,
 Se vint bander contre eux et tel propos leur dit,
 Hommes ambitieux de l'honneur que mérite,
 Un plus brave que vous, ma force non petite,
 Vous montrera tantôt sans nul autre respect,
 Combien peu la menace approche de l'effet.
 Ainsi dit-il, et soudain son javelot il rue
 Contre Plexippe atteint si grand coup qu'il le tue [...]
 Toxée étonné voyant son frère mort,
 Pense comme il pourra le venger de ce sort [...]
 Or comme il est ainsi le parent adversaire,
 Du fer encor bouillant du sang du frère occis,

¹ Pierre de Bousy, *Méléagre*, Caen, Pierre Le Chandelier, acte IV, p.18 recto, Althée.

² Idem, acte IV, p. 17 recto, Althée.

Lui ôte avec l'esprit ses funèbres soucis¹.

Atalante n'est pas le sujet ou l'objet de la tragédie. Et surtout, son éviction de la scène montre Méléagre sous son meilleur jour, libéré d'une passion amoureuse ou charnelle, ce qui permet de ne le considérer, en conclusion, que comme une victime des incapacités de ses propres parents. Ce n'est pas tant non plus cette rencontre hors scène qui va importer, ni les actions hors scène en général, dont le lecteur et le spectateur cultivés connaissent l'issue — la mort de Méléagre : ce qui va importer par le récit de ces faits, c'est la fragile question du témoignage humain et des jugements basés sur des allégations, ce qui se dit, soit une parole performative puisque nous sommes au théâtre, et surtout uniquement sur scène. Le récit d'Althée, qu'elle tient de seconde main, n'en est que plus discutabile et sujet à caution.

Toujours est-il que les deux jeunes gens, la promesse d'une nouvelle ère, demeurent hors scène avant que l'un d'eux ne meure. Si la passion de Méléagre a pu le conduire à des actes irréparables, l'ambition des oncles, la fureur de la mère, l'incapacité du père à régner, soit les erreurs de l'ancienne génération, sont le sujet de la tragédie.

Les oncles de Méléagre n'apparaissent pas non plus, sinon perdus et non identifiables au sein du chœur des chasseurs qui clôt l'acte I. C'est cette absence, de même que l'absence de la présentation des dépouilles — du sanglier, des frères d'Althée, de Méléagre— qui sont significatives dans la pièce. Car sans présentation de ces objets qui sont la cause de la fureur, toute sénéquienne, qui saisit Althée et la conduit à l'acte irréversible, nulle certitude que les rapports qui ont été faits des événements joués hors scène sont effectivement réels.

La tragédie de *Méléagre* est celle de l'impossible constatation des faits, de la fragilité des témoignages humains et, partant, de l'inaptitude à juger selon le droit et l'équité les actes qui se perpètrent en et hors scène. L'absence des corps et des objets des crimes et délits se conjugue avec une absence programmée des personnages qui nouent l'intrigue. Convaincue de l'injustice de son acte et se comparant à Médée, Althée, au cinquième acte, se poignarde. Les derniers vers décrivent enfin le suicide d'Oenée :

Viens donc mort secourable, et dégeôlant mon âme,
Fais-lui suivre là-bas et mon fils et ma femme.
Et toi glaive Royal crevasse-moi le flanc,
Pour me faire vomir et l'esprit et le sang :
Afin que l'un s'envole aux Avernales ombres,
Et l'autre soit témoin de mes tristes encombres².

Cette succession de morts hors et sur la scène propose évidemment une tragédie de l'absence et de l'éliision. D'abord parce que les principaux protagonistes, dont le personnage qui donne son nom à

¹ Ibid., p.17 verso et 18 recto.

² Idem, acte V, p.24 recto, Oenée.

la pièce, demeurent obstinément dehors, ensuite parce qu'après la mort du prince, de ses oncles, de la reine puis du roi, c'est un pays sans chef qui demeure, et c'est l'incapacité à redresser un État qui est alors le sujet de la tragédie.

En outre, après les temps troublés des premières guerres de religion, Bousy compose une tragédie traitant d'un pays ravagé par l'impiété puisque, si le sanglier s'est acharné sur Calydon, c'est parce qu'Oenée a omis de sacrifier à Dictyne. En mettant face à face l'impossible mise en marche de la fonction de juge d'un roi et la folie et la fureur d'une épouse et mère païenne aux actes iniques, c'est une métaphore de la France condamnée à sa perte si elle ne s'unifie pas religieusement qu'opère le dramaturge.

1. La fable

Au premier acte, le roi Oenée évoque le malheur qui s'abat sur son État : un sanglier monstrueux ravage les cultures calydoniennes et s'attaque à la population. Malgré ses prières constantes, les dieux n'interviennent pas. Il quitte sans doute la scène après son monologue. Son fils Méléagre prend ensuite la parole, s'adressant, vraisemblablement, aux guerriers qu'il a appelés pour l'aider à chasser le « pourceau¹ ». Il invite les guerriers qui l'accompagnent à chasser l'animal, et offre en récompense à celui qui le tuera sa hure, son derrière et sa peau, ainsi qu'un « riche trépied d'or² ». Le chœur de chasseurs, composé uniquement d'hommes³, prie Dictyne de l'épauler dans cette course et promet en échange de nouvelles hécatombes pour la célébrer.

Le second acte s'ouvre sur la reine Althée qui craint le pire sort pour son fils ou ses frères qui l'accompagnent dans la chasse qui s'est ouverte. La nourrice lui demande d'arrêter ses plaintes, car un messager se présente qui va sans doute apporter des nouvelles des hommes partis tuer le sanglier. Le messager raconte point par point la chasse, du départ des guerriers à la mort de la bête, œuvre de Méléagre qui lui plante son épieu dans la poitrine à plusieurs reprises. Althée cependant ne trouve que peu de réconfort dans cette annonce et va prier Dictyne. Un chœur — dont la composition n'est pas donnée dans le cours de la pièce mais que la *dramatis personae* identifie à un « chœur de Calydoniens » — conclut l'acte en regrettant que la reine ne se rassérène pas. Il accuse l'« hydre » déchu du Paradis sur l'ordre de Dieu, qui assaille les hommes et ne leur permet pas de trouver le repos que seul le jugement divin autorise.

À l'acte III, on retrouve Oenée, qui, seul, se plaint de l'inconfort qui taraude son épouse quant au réel dénouement de la chasse. Il demande à la nourrice quelles sont les inquiétudes

¹ Ibid., Méléagre, p.6 verso.

² Ibid., p.7.

³ Méléagre les interpelle du mot « Princes » (ibid., p.7 verso).

d'Althée. Un courrier est venu confirmer les propos du messenger mais Althée n'y a trouvé aucun réconfort et après ses prières à Dictyne, elle s'est retirée dans sa chambre où elle se lamente encore, avant de les rejoindre. Oenée s'enquiert alors des raisons de son malaise : elle appréhende le trépas de toute sa race, qu'elle juge prochain. S'ensuit un débat entre elle et son mari au sujet des songes, pleins de vérité selon elle, pleins de vanité et envoyés du Malin selon lui. Oenée enjoint à sa femme de ne plus s'en inquiéter, car le Sauveur les protège du Diable. Le chœur conclut l'acte en rappelant que le dédain des humains envers les dieux est responsable des malheurs qui s'abattent sur les hommes. Il rappelle la faute première d'Oenée qui a oublié de célébrer Dictyne, qui pour le punir a envoyé le sanglier sur ses terres. Il ne faut jamais déplaire aux dieux.

Althée et Oenée se retrouvent tous deux en scène à l'acte suivant. Althée a appris — on ne sait alors comment — que Méléagre a tué ses oncles. Furieuse, elle blasphème en affirmant « ô Dieux ! vous montrez bien, comme dit Épicure, / Que dans chétifs humains vous n'avez point de cure¹ ! ». Son mari tente de la ramener à la raison, mais elle ne souhaite pas revoir son fils parricide et maudit le jour de sa naissance. Oenée se révèle ignorant de la dispute entre son fils et ses beaux-frères, Althée lui explique, enfin, avoir assisté au retour de l'armée, qui transportait avec elle les corps de ses frères. Oenée s'interroge sur l'identité des témoins de l'acte de Méléagre :

OENÉE. — Ô dieux ! ô ! Mais que dites ? Êtes-vous sûre au moins
De ce qu'on vous a dit et qui sont les témoins ?
ALTHÉE. — Qui sont-ils ? je ne sais : ô incroyance extrême !
Mes deux frères occis le témoignent eux-mêmes.
OENÉE. — J'entends bien tout cela, mais qui est-ce qui sait,
Pourquoi ce meurtre advint, et comment il fut fait ?²

Oenée cherche des circonstances atténuantes au forfait de son fils, mais Althée affirme que Méléagre mourra en rétribution de son crime. Elle récite ensuite les conditions de la mort de ses frères : Méléagre, charmé par Atalante — dont on n'avait pas parlé jusqu'ici et qui, rappelons-le, n'apparaîtra pas sur scène — a insisté, malgré la participation, minime selon Althée, de la jeune femme à la chasse, pour qu'elle reçoive la récompense promise au premier acte. Ses oncles s'y étant opposés et ayant manqué de respect à Atalante, Méléagre, pris de fureur, les frappe de son javelot sans leur offrir la possibilité de se défendre. Oenée convaincu alors de la culpabilité de son fils, annonce le jugement qu'il lui réserve :

Que ne le tiens-je, ô cieux ! par ce sceptre Royal
Je l'enverrai moi-même en l'Esquif infernal³.

Il sort, laissant Althée seule en scène, où elle prend la décision, après quelques hésitations, de faire brûler le « Bois Fatalisé¹ » que les Parques avaient attaché à la vie de Méléagre. C'est sur la sen-

¹ Ibid., acte IV, p.15 verso.

² Ibid., p.16 verso.

³ Ibid., p.18.

tence « Il faut qu'il meure² » qu'est finalement sans doute jeté le rameau au feu, sur scène. Le chœur intervient regrettant l'âge d'or où Astrée rayonnait sur le monde : depuis la cruauté et le vice ont saisi l'humanité.

Le dernier acte constitue le récit de la mort de Méléagre. Un messager vient prévenir Althée des souffrances endurées par son fils. Althée insiste pour connaître tous les détails afin de satisfaire les manes de ses frères. De retour de la chasse, Méléagre pour consoler les populations dont les champs avaient été ravagés par le sanglier, décide de traverser les villages pour distribuer de la nourriture et des graines. C'est au moment de se reposer avec ses barons dans une hôtellerie que les douleurs le saisissent. Il meurt après avoir demandé qu'on lui dresse un tombeau dans ce lieu. À ces nouvelles Althée annonce vouloir mourir à son tour. En quelques vers elle en prend la résolution et sort un poignard dont elle se frappe. La nourrice entrant la trouve morte et se tue à son tour sur le corps de sa maîtresse. Le chœur se lamente des malheurs qui ont assailli Calydon pendant l'année écoulée. Oenée enfin découvre les cadavres sur scène et condamne les dieux plutôt que la folie de son épouse. Il les accuse, avant de constater que ce sont les abus des hommes qui sont cause de leurs malheurs. Il saisit enfin son glaive et s'en frappe.

2. *Scénographie, dramaturgie et mise en scène*

Le lieu scénique n'est, à aucun moment de la pièce, défini ou décrit. On doit cependant supposer que l'action se déroule dans une salle du palais d'Oenée³, où se succèdent les actions publiques comme le rassemblement des chasseurs, et les actions privées : c'est dans ce lieu unique et indéfini que se prennent les décisions sanglantes des personnages de mettre fin à la vie du sanglier, de Méléagre et à la leur. Deux éléments toutefois semblent se détacher. De nombreuses occurrences au temple de Dictyne jalonnent le texte, soit parce qu'on a oublié d'y sacrifier, soit parce qu'on essaie de se racheter, soit, enfin, parce qu'on va prier la déesse pour la réussite de l'entreprise contre le sanglier. Dictyne, déesse païenne, est la seule divinité que semblent maintenant vénérer les Calydoniens, hormis Oenée qui tient un propos tout chrétien, nous allons le voir.

Un temple, donc, ou tout du moins son entrée, est peut-être représenté sur scène, même si les rares didascalies internes semblent proposer que les personnages quittent l'aire de jeu pour se rendre hors scène dans le lieu sacré. Par ailleurs, dans la salle du palais représentée, se trouve un âtre, ou un feu, dans lequel Althée va jeter le rameau porteur de la vie de son enfant. Un lieu précis

¹ Ibid., p.18.

² Ibid., p.19.

³ Althée précise en effet les circonstances de la découverte du forfait de son fils : « Comme je revenais du temple de Dictyne,/ [...] Les voici arriver. Lors de plaisir outrée,/ Je me voulus tarder pour honorer l'entrée/ De notre bon enfant que (folle) je pensais/ Bienveigneur, et conduire au Palais avec moi. » (acte IV, p.16 recto).

sur le plateau doit donc être clairement défini où l'actrice pourra en effet faire brûler le morceau de bois. Quant à cette combustion, elle n'est, sans doute, qu'un effet hérité des mises en scène médiévales, que Serlio recommande à son tour :

Puis s'il échoit qu'il soit besoin représenter quelque chose brûlante, il ne la faudra qu'enroser d'eau de vie bien rectifiée, et lui donner le feu avec une chandelle, ainsi elle adra pour un espace de temps, sans se gâter d'aucune manière¹.

L'artifice ainsi mis en marche permet à Bousy de faire parler Althée tandis que le rameau se consume pendant treize vers encore, après qu'elle l'a jeté au feu :

Il faut, il faut qu'il meure.
 Ô Fileresses sœurs qui assistiez à l'heure
 De sa nativité, jetez ici votre œil,
 Et comme à son berceau venez à son cercueil.
 Et vous frères meurtris, qui déjà nouveaux manes,
 Habitez chez Pluton les rives Stygées,
 Recevez pour victime et pour dernier honneur,
 Et la vie et le sang de votre assassineur.
 Et toi feu, l'instrument de ma juste vengeance,
 Fidèle exécuteur d'une cruelle offense,
 Avive ta chaleur, enrougis ton brasier,
 Et ne t'amortis point que tu n'aies premier
 Mis en cendre ce Bois, qui vivant ferait vivre
 Celui qui en la mort est contraint de te suivre².

La consommation, réelle ou rhétorique, est au centre de l'intrigue. C'est l'incurie d'Oenée qui fait se consumer son État, c'est la passion qui consume Méléagre, l'ambition qui consume ses oncles, cet orgueil menant les trois personnages à la mort. Si le bois se consume sur scène à son tour, c'est pour marquer l'épuisement de la nation et montrer par cet artifice frappant, que tout n'est que vanité et cendre. Mais surtout, c'est la fureur — une fureur toute sénéquienne — qui consume Althée, qui se compare à Médée. Elle passe par toutes les étapes de cette montée en puissance de la déraison : la douleur, le désespoir, la résolution de mettre fin à ce désespoir par la réalisation d'un acte criminel aussi exceptionnel que celui qui l'a causé, l'hésitation, puis la fureur et la perpétration du crime, la jubilation, enfin, devant sa réussite :

Mais las ! que dis-je ? où suis-je ? encor n'aurai-je pas
 Le cœur de faire aller mon enfant au trépas. [...]
 Quoi doncque vivra-t-il après avoir (ô crime)
 Envoyé l'innocent au Stygien abîme ?
 Quoi doncque vivra-t-il impuni du délit,
 D'avoir osé commettre un acte si maudit ?
 Non, non, il en mourra [...]
 Que veut dire cela, ô déités puissantes !
 Pourquoi tombe ce Bois hors de mes mains tremblantes [...]
 Lequel des deux [le tuer ou le maintenir en vie] ferai-je ? Il faut, il faut qu'il meure³.

¹ Serlio, Sebastiano, *Le premier [-second] livre d'architecture de Sebastian Serlio, bolognois, mis en langue françoise par Jehan Martin*, Paris, Jehan Barbé, 1545, p.71 verso.

² Ibid., acte IV, p.19 recto.

³ Ibid., acte IV, p.18 recto-19 recto.

Méléagre est donc mort, ô fraternelles ombres !
 Hôtesses de l'Averne aux salles toujours sombres,
 Contentez-vous de moi qui pour mon dernier vœu
 Vous ai sacrifié mon fils votre Neveu¹ !

Mais, surtout, ce qui semble le plus avoir déplu à la reine et motivé son acte, ce n'est pas tant celui de Méléagre, mais le sursis qu'accorde Oenée à son fils :

OENÉE. — Ô dieux ! ô ! mais que dites ? êtes-vous sure au moins,
 De ce qu'on vous a dit et qui sont les témoins ?
 ALTHÉE. — Qui sont-ils ? je ne sais : ô incroyance extrême !
 Mes deux frères occis le témoignent eux-mêmes.
 OENÉE. — J'entends bien tout cela, mais qui est-ce qui sait,
 Pourquoi ce crime advint, et comment il fut fait ? [...]
 Que si cet accident [de chasse] vient par un cas semblable,
 Je dis que notre fils n'en est en rien coupable.
 ALTHÉE. — Excusez-le, excusez-le, autant qu'il se pourra :
 Mais bon gré, malgré vous, je sais qu'il en mourra :
 Car il est homicide, et si j'ai assurance
 Que c'est de guet-appens, et non par innocence.
 OENÉE. — Or achevez-moi long le reste du malheur,
 Sans porter plus qu'à l'un à l'autre de faveur.
 Méléagre est absent, et partant il faut dire
 La vérité du tout, sans lui aider ou nuire².

Suit le long récit de seconde main d'Althée, qui réclame à la fin justice :

Voilà ce qui en est, regardez je vous prie,
 Ce que peut mériter une telle furie.
 Serait-ce pas raison qu'un homme si méchant
 Demeurât impuni pour être votre enfant³ ?

Oenée annonce alors sa punition si les faits sont avérés :

Ô Dieux ! est-il donc vrai, puis-je avoir en ma race,
 Un si malin enfant et si rempli d'audace ?
 Que ne le tiens-je, ô dieux ! par ce sceptre Royal,
 Je l'enverrai moi-même en l'Esquif infernal⁴.

C'est bien à ce sursis à statuer que s'en prend la reine après la sortie du roi. La mort de Méléagre devient donc le résultat d'un pouvoir impuissant à conserver ses États mais aussi à donner la justice. Quand Oenée proteste qu'il faut connaître les raisons des deux côtés et sort, Althée récri- mine :

Est-ce là raison, est-ce là justice
 Que l'on fait aujourd'hui d'un tant énorme vice ?

¹ Ibid., acte V, p.20.

² Ibid., acte IV, p.16 verso et 17.

³ Ibid., acte IV, p.18 recto.

⁴ Ibidem.

Oenée, injuste Oenée, tu penses soutenir
Ton homicide fils, mais je le veux punir¹.

Avec cette démonstration de l'incapacité d'Oenée à diriger jusque dans sa maison, et à juger un crime, après la cruelle action d'Althée, c'est leur génération inapte à ressentir la compassion et à régner qui est mise en évidence. Et alors que pendant toute la fin de l'acte IV le roi et la reine ont maudit ce fils inique, le récit du messager qui annonce à Althée et au public la mort de Méléagre décrit un meilleur roi qu'Oenée ne l'a jamais été dans la pièce :

Mais lui qui désirait de visiter ses terres,
Où la Sanglier cruel avait couru naguère,
Pour donner, libéral, quelque somme de grain
À plusieurs bonnes gens qui se mouraient de faim
Commande à tous les Chefs des bandes ordonnées,
De s'avancer toujours à petites journées
Vers la cité Royale, et *qu'ils n'entrassent point*
*Dedans ses carrefours qu'ils ne l'eussent rejoint*².

Si Méléagre est bon, la découverte de son forfait par sa mère est une conséquence de l'incapacité d'Oenée à gouverner ses hommes. En effet, accompagnés de Méléagre, les hommes le suivent, et lui obéissent. Mais détachés de lui, et de retour chez Oenée, ils ne lui obéissent plus. Alors qu'ils devaient l'attendre pour entrer en vainqueurs dans la cité, ils le devancent pour récolter les honneurs. Ils lui refusent son entrée royale qui aurait marqué sa filiation et entériné la justice de sa succession dans cette terre conquise par le sang du pourceau et due par le droit puisqu'il est fils du roi. Ils rencontrent Althée, et c'est leur désobéissance qui cause la fin de Méléagre :

Déjà toute l'armée était dedans la ville,
Fors quelques mal-montés qui venaient à la file,
Quand j'avise (ô douleur) huit hommes grands et forts
Qui portaient en des draps Plexippe, et Toxé, morts³.

Ce que Bousy met ici en évidence, c'est que la noblesse n'obéit plus au roi — ou à son fils — et ne recherche que sa propre gloire. C'est sans le prince, pourtant vainqueur de la bête, qu'entrent les chasseurs. Et c'est parce qu'ils sont allés au devant d'un honneur qui ne leur revenait pas entièrement, qu'ils ont méprisé les ordres du prince pour leur propre honneur, que celui-ci meurt.

Encore une fois, Méléagre, « s'il eût été mis à l'épreuve, eût été un grand roi⁴ ». Il aurait été doublement légitime, car non seulement il était fils du roi, mais vainqueur de la bête qui ravageait les contrées. C'est par l'hérédité et par les actes glorieux et charitables que son règne aurait été validé. Ses actions après la chasse le démontrent :

¹ Ibidem.

² Acte V, p.20 verso et 21. Nous soulignons.

³ Acte IV, p.16 recto. Nous soulignons.

⁴ Shakespeare, *Hamlet*, in *Tragédies*, Déprats, Jean-Michel dir., Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2002, acte V, scène dernière, Fortinbras.

Ce pitoyable Prince ordonne qu'on délivre
 À ceux qui n'ont plus rien, tant de blé pour eux vivre,
 Et tant pour resemer la terre au large sein,
 Qui lors avait étéensemencée en vain.
 Ainsi ramendait-on les guérets presque en friche,
 Sans toutefois fouler pour le pauvre le riche :
 Car le Prince laissait de ses propres deniers,
 Pour le paiement de ceux qui ouvraient leurs greniers.
 Or avait-il revu une grande partie
 Des pays ravagés de la Calydonie,
 Et déjà commençait d'ordonner son retour¹

Même devant la mort durant les souffrances de l'agonie, Méléagre reste ferme et digne :

Lors la pauvre Seigneur voyant bien que la Parque
 Le voulait faire entrer en l'Achéronne Barque,
 Parle ainsi à ses gens. Je vois bien mes amis
 Par le piteux état où Jupiter m'a mis,
 Que la cruelle mort à mes yeux apparente,
 Sans nul autre délai me demande la rente [...]
 Pourquoi je vous supplie pour le dernier office
 Que vous devez aux morts, de dresser l'édifice
 D'un superbe tombeau où vous mettrez mes os,
 Qui jusqu'au renouveau dormiront au repos.
 Puis leur tendant à tous sa main faiblement roide,
 Qui proche de sa fin était jà toute froide,
 À Dieu, dit-il, à Dieu compagnons que j'aimois,
 À Dieu mes bons amis souvenez-vous de moi. [...]
 Mais lui qui à peu près surmontait son destin,
 Et qui robustement parla jusqu'à la fin,
 Appela plusieurs fois au sort des ses misères,
 Et son père, et sa mère, et ses sœurs et ses frères²

Bousy met en évidence l'incapacité des anciens à sauvegarder leur État, à cause de leurs mauvais jugements et de leur iniquité. C'est une noblesse orgueilleuse et insoumise qui transparaît dans son texte. La seule solution pour rétablir l'ordre en Calydonie aurait été l'avènement d'un sang neuf et noble, d'une nouvelle génération apte à rétablir l'honneur de la contrée en restant proche des petites gens. Mais Althée, femme et reine, détentrice d'un pouvoir mal conduit sur la vie de son fils, tue dans l'œuf cette promesse de renouveau. C'est donc une nation dirigée encore pour un acte, par des rois injustes et irrespectueux des règles — l'oubli de sacrifier à Dictyne — et une noblesse suivant les mêmes chemins, qui est représentée. Même si Méléagre au moment de mourir évoque ses frères, ils n'apparaissent à aucun moment en scène, ne participent point à la chasse, et ne sont que les rejetons d'Oenée et Althée, confortablement demeurés dans la cité royale tandis que leur frère conquerrait son État et sa légitimité. S'ils règnent, après la mort d'Oenée, ils ne sont que la promesse de la continuation de ce pouvoir inapte.

¹ *Méléagre*, acte V, p.21 recto, le Messager.

² Idem, p.21 verso et 22.

Nous avons donc affaire dans ce texte à un État obsolète et en déliquescence. La reine, la mère, est incapable de penser justement. Bousy semble, nous l'avons dit, s'être fortement inspiré de Sénèque pour concevoir ce personnage. Elle-même se compare à Médée :

Ô mère, non point mère ! ains marâtre bourelle,
Et pire mille fois et mille fois que celle,
Qui voyant son ami épris d'amours nouveaux,
Déchira devant lui ses enfants par morceaux¹.

Plus haut, la longue tirade contenant sa prise de décision fatale, est une réécriture de celle de la *Médée* de Sénèque. Et sans doute cette caractéristique permet-elle d'expliquer pourquoi le personnage de Méléagre quitte la scène, pourquoi les actions ne s'y déroulent pas, hormis les morts successives d'Althée, la Nourrice — dont on fait peu de cas — et d'Oenée. Cette tragédie reste, avant tout, une tragédie dont les personnages n'ont pas conscience de l'importance de leur rang. Alors qu'ils dirigent un État, Oenée et Althée restent dans leur sphère domestique, sans plus s'immiscer dans les résolutions des problèmes nationaux. Cette inaction prolongée des personnages en scène est une mise en évidence de leur caractère tragique, validée par l'enchaînement sanglant de la fin. En vidant progressivement la scène, Bousy indique cette irrémédiable fatalité qui englobe ses personnages dans la dynamique tragique. Il montre sa connaissance des compositions qui précèdent son *Méléagre*. Mais en concluant par cette effusion de sang, par ces suicides réalisés à une vitesse foudroyante, il indique aussi qu'il sait ce qui plaît au public. La considération d'Oenée quant à la raison de ces morts est-elle-même basée sur une erreur de jugement. Alors qu'il avait proposé la tenue d'un procès — mais qu'il avait quitté la scène en regrettant de ne pouvoir châtier son fils immédiatement —, que les actes d'Althée sont iniques, qu'ils ont causé sans doute la fin de l'État, ce n'est pas la folie de sa femme qu'il sanctionne, mais l'injustice des dieux :

Horrible, horrible chose ! ô Dieux ! doncque votre ire,
Votre ire donc, ô Dieux ! se plaît à nous détruire
Malicieusement, sans que pas un de nous
Ait rien voulu commettre à l'encontre de vous².

Ici, il oublie que les malheurs qui touchent sa famille sont les conséquences de sa gestion désastreuse de son État et qu'il est le premier responsable du drame et de la succession des morts qui ont frappé Calydon, dans le palais et dans les campagnes, en et hors scène.

Plus encore, par ces artifices, Bousy met en évidence l'irrémédiable issue des luttes intestines, et l'accélération finale³ de l'enchaînement des morts sur scène n'est que l'annonce des con-

¹ Ibid., p.22 verso.

² Ibid., p.23 verso et 24.

³ La dernière tirade d'Althée (acte V, p.22 verso et 23) compte 28 vers. Pendant les 26 premiers, elle se lamente de la folie de son action et de la mort de son fils. En deux vers seulement elle met fin à sa vie : « Sus Poignard ôte-vie, enfonce donc ta lame/ Dans ce vil estomac, le rempart de mon âme. » Elle expire. Entre la Nourrice, qui la découvre. En douze vers elle tente de réanimer sa maîtresse, se plaint, puis en deux vers seulement, encore, elle prend la décision de se frapper à son tour et meurt : « Ne tremble point ma main engaine hardiment./ Dedans mon seil Vieillard ce mortel ferrement. ». La dernière tirade de la pièce, celle d'Oenée, se compose de 22 vers. Oenée dégainé son glaive et met fin à ses jours en 6 vers : « Viens donc mort secourable, et dégeôlant mon âme./ Fais-lui suivre là-bas et mon fils et ma femme./

séquences pour un État — la France — d'une mauvaise gestion et de l'incapacité de se réunir derrière un roi digne et puissant.

CONCLUSION DU CHAPITRE 4

Pierre de Bousy compose une tragédie qui témoigne des risques encourus par la France, figurée par Calydon, si sa noblesse orgueilleuse ne se réunit pas derrière le pouvoir d'un seul, le roi. Il montre aussi les risques des luttes fratricides et interfamiliales qui imposent de faire des choix drastiques dans les allégeances, et qui mènent, inévitablement, à plus encore de discordes.

Nous avons pu établir que Bousy est un Nordique. Sa profession semble être celle de comédien, sans doute ambulante. Avant d'arriver à Caen, l'auteur-comédien a pu traverser la France exsangue, dans ses villes comme ses campagnes, et être témoin des conséquences désastreuses des guerres de religion sur le pays. Comme Filleul, il ne traite pas d'un sujet se rapportant à la Normandie, mais d'une question nationale. Il représente dès lors ces rois incapables de concevoir les réelles implications de ce sanglier de Calydon qui ravage la contrée, car ils demeurent obstinément *dans* leur palais. C'est ce qu'il évoque encore en faisant mourir au loin le seul qui aurait pu rétablir l'honneur, la paix, la fortune, représentant d'une nouvelle génération capable de rassembler après lui une noblesse réunie prête à en découdre contre un ennemi commun en laissant de côté les orgueils personnels.

Malgré la rapide évocation des frères et sœurs de Méléagre, les conséquences de l'incurie d'Oenée sont les morts programmées des personnages. Les frères d'Althée, qui auraient pu endosser une régence mais dont l'honneur n'a pu s'arranger d'une question de préséance, Méléagre, promis à un grand avenir en tant que souverain mais qu'on ne laisse pas faire ses preuves, Althée, qui en tant que reine, a été instruite dans le métier de régner ou d'épauler un souverain, Oenée, inapte à considérer que sa mort pourrait avoir des conséquences encore plus fâcheuses sur son État et qui ne s'en inquiète même pas alors qu'il se frappe. Et surtout, les hommes et les femmes de Calydon, terrassés par la bête, victimes de l'impiété des Grands. Bousy vide la scène, et représente par ce biais le néant du dehors.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Les pièces parues en Normandie pendant les premiers heurts des guerres de religion dramatisent les temps de répit des entre-deux-guerres et constatent, pour le cas de Bousy, le délabrement de la situation en dehors de la scène et du théâtre. Sont sous-tendues, chez Filleul, les possibilités de reprendre les armes et l'injustice des guerres fratricides qui rendent le pays exsangue. Alors que *Les Théâtres de Gaillon* jouent sur la célébration d'une union retrouvée, et fragile, après les temps sanglants, *Méléagre* stigmatise les guerres fratricides au sein d'une scénographie apparemment vierge et libre de toute décoration superflue. Ces pièces ont en outre la particularité d'être les œuvres de poètes voyageurs, itinérants, qui ont vu à travers la France — ou à travers le prisme parisien, sans doute plus vraisemblablement pour Filleul — les ravages du temps que nous avons aussi rappelés.

Nous avons affaire, avec ces œuvres, à deux « théâtres de palais », pour deux raisons distinctes toutefois. Pour les *Théâtres de Gaillon*, le palais est le lieu théâtral, celui où se joue la séance à laquelle assistent le roi et sa cour. La scénographie en est connue, et Filleul élabore ses textes en fonction des lieux référentiels que peuvent devenir les différents bâtiments de Gaillon. Pourtant *Lucrèce* n'est pas une pièce de palais. Elle est une tragédie domestique, dont la conclusion a une conséquence politique : la destruction d'un régime et l'avènement d'une nouvelle ère. *Les Théâtres de Gaillon* constituent un ensemble cohérent dans le lieu dans lequel ils furent représentés. Mais les églogues, en dehors de leur temps et de cet espace, n'ont plus la cohérence qui justifie la reproduction du spectacle devant un plus large public. Seule *Lucrèce* a la particularité, au sein du recueil, d'offrir la possibilité de se jouer en dehors de cet événement courtisan. L'auteur semble avoir compris que la tragédie peut se donner devant un public plus large et le genre acquiert une autonomie au sein du recueil. La tragédie devient, sous la plume de Filleul, plus universelle que l'églogue. Elle offre, par sa scénographie ouverte et sa distinction du lieu référentiel par rapport au lieu théâtral, la possibilité de proposer un système probatoire en dehors de Gaillon, et la publication du fait juridique et judiciaire et de ses conséquences, sur la place publique — et éventuellement dans un théâtre urbain pour un public plus large — d'un acte privé réalisé hors scène afin de le présenter au jugement des sujets et plus seulement à l'approbation de la famille royale et de la cour.

En élaborant une tragédie à partir d'un fait connu de ses spectateurs, Filleul propose la démonstration que la tragédie commente et métaphorise l'actualité, en faisant de *Lucrèce* le paragon de la vertu bafouée et la justification de la prise des armes et du renversement d'un tyran. C'est l'union des Romains contre Tarquin qui ressort de cette tragédie, et l'appel à la constitution

d'un esprit national où les noblesses catholique et protestante réunies célèbreraient la grandeur d'une France redressée où tous trouveraient leur intérêt commun, la préservation de la Nation.

Méléagre est une tragédie qui se joue dans le lieu référentiel du palais et ne connaît ni ne montre l'extérieur, le hors scène, où se produisent pourtant les faits spectaculaires et frappants qui font la tragédie. Théâtre de l'enfermement et du commentaire — commentaire de l'action, commentaire de l'enfermement et de la réclusion sur soi-même et un honneur passé de mode — elle met en exergue la folie meurtrière et inique d'une mère envers son propre enfant et propose la métaphore d'une France où la prise de décision teintée de fureur ne peut être qu'injuste et criminelle. Transposant les horreurs politiques réalisées pendant les guerres de religion, les instincts fratricides, les luttes intestines, la pièce invoque la nécessaire présence d'un souverain juste envers son peuple et ses proches, remplissant sans erreur son rôle d'homme — père, époux — et son rôle de souverain — respect des dieux, juste juge et non empêché, en montrant justement, dans sa catastrophe, une monarchie privée de chef.

Sises dans des espaces scéniques équivoques et dans des lieux référentiels non circonscrits par la juxtaposition des actions, ou leur multiplication sur scène, les deux premières tragédies du corpus qui commentent les premières guerres de religion jouent sur leur imprécision spatiale, voire leur intemporalité, pour créer ce théâtre de l'imprécision, qui transpose sur scène les indécisions et les incertitudes de temps où la guerre est encore présente dans les esprits ainsi que l'éventualité de son réveil imminent.

Et, à la toute fin de cette période, on imprime peut-être à Rouen la première version des *Tragédies* de Robert Garnier.

TROISIEME PARTIE :
1596 – 1610. L'ILLUSION DE CONCORDE CIVILE
ET RELIGIEUSE

*Ici le sang n'est feint, le meurtre n'y défaut,
La Mort joue elle-même en ce triste échafaud ;
Le juge criminel tourne et emplit son urne ;
D'ici, la botte en jambe, et non pas la cothurne,
J'appelle Melpomène en sa vive fureur¹ [...]*

La période qui s'étend entre l'impression du *Méléagre* de Pierre de Bousy et l'année 1610 se découpe, historiographiquement, en deux temps : le premier est celui de la fin de guerres de religion et des troubles de la Ligue, marqué par le régicide et un long siège qui contraint Henri IV à acheter la ville de Rouen plus qu'à la conquérir, le second est celui des grandes réformes juridiques et de l'enregistrement de l'édit de Nantes, dont les termes seront absolument acquis après l'assassinat du roi en 1610.

Si ce premier temps ne voit aucune parution d'œuvre dramatique à Rouen, les années 1599-1610 sont celle du foisonnement de l'impression théâtrale, avec, rappelons-le, vingt-neuf éditions originales de tragédies pendant ces onze années. Si nous ne nous attarderons pas trop, dans cette introduction, sur l'historiographie de cette période, largement étudiée notamment par Philip Benedict², et globalement commentée par les travaux d'Amable Floquet à travers son *Histoire* de l'institution judiciaire et législative qu'est le parlement de Normandie³, nous rappellerons les événements marquants qui jalonnent la période : l'accroissement inquiétant du nombre des ligueurs à l'intérieur des institutions, la fuite du parlement loyal au roi Henri III pour la ville de Caen, le siège de Rouen par les armées royales en 1591-1592, la reddition de la ville alors sous les ordres de Villars, contre des dons significatifs accordés par le roi à ce seigneur, pour acheter sa province.

¹ Agrippa d'Aubigné, Théodore, *Les Tragiques*, Nouvelle édition, revue et annotée par Ludovic Lalanne, Paris, Jannet, 1857, Livre premier, Misères, p.33-34.

² Benedict, Philip, *Rouen during the Wars of Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

³ Floquet, Amable, *Histoire du parlement de Normandie*, Rouen, Nicéas Périaux, tomes III et IV, 1841.

À partir de 1598 cependant, la situation normande semble se confondre avec l'accueil des termes de l'édit de Nantes. On a longtemps pensé en effet, à l'imitation de Floquet, que le parlement de Normandie en avait, jusqu'à la mort d'Henri IV, refusé l'enregistrement. Luc Daireaux, dans un récent article¹ a rétabli la vérité historique des étapes de cet enregistrement et a pu montrer que les difficultés rencontrées par le pouvoir central dans l'acceptation de cette nouvelle norme traduisent en fait l'inquiétude de l'institution normande face à la perte éventuelle de ses prérogatives judiciaires, consultatives et législatives. Ce n'est pas l'édit entier qui est refusé à Rouen, mais ses articles secrets ainsi que l'accès aux charges de conseillers protestants. C'est dans ce supposé vide juridique et dans cette stigmatisation refusée par l'édit mais consolidée par les actes du parlement que les auteurs des tragédies de la première décennie du siècle vont s'immiscer, pour exploiter le devoir de mémoire — ou plutôt le devoir d'oubli — et réfléchir et donner à réfléchir sur les cruautés passées.

Le nombre impressionnant de tragédies publiées alors nous a contraint à les étudier selon trois ensembles distincts, au mépris, parfois, de la chronologie. Nous verrons dans un premier temps les tragédies à sujet religieux, vétéro-testamentaire ou hagiographique. Seront ensuite étudiées les œuvres d'inspiration antique ou mythologique, qui laissent une part importante à la guerre de Troie et ses suites, dont la mort de Pyrrhus et le retour d'Ulysse à Ithaque. Enfin nous étudierons les tragédies à sujet moderne, qui tirent leur fable de romans et aussi de l'histoire récente, comme *L'Écossaise* de Montchrestien (1601).

¹ DAIREAUX, Luc, « De la paix à la coexistence : la mise en œuvre de l'édit de Nantes en Normandie au début du XVII^e siècle », *Archiv für Reformationgeschichte / Archive for Reformation History*, tome 97, 2006, p.211-248.

FIN DU RÈGNE D'HENRI III

La mort du duc d'Alençon en juin 1584 vient troubler le calme de sept années qu'avait connu la Normandie. L'héritier présomptif est désormais le chef militaire des huguenots, Henri de Navarre. Terre de l'archiépiscopat de Charles de Bourbon, majoritairement catholique malgré les quelques soulèvements protestants qu'elle a pu connaître dans le commencement de la seconde moitié du XVI^e siècle, la Normandie devient un terrain à conquérir ou à convaincre, par la force plus souvent que par la douceur. Dans la répartition des provinces fidèles au roi ou contrôlées par les Guise, la Normandie appartient à la deuxième catégorie, au même titre que la Bourgogne, la Bretagne ou la Champagne.

Le duc de Joyeuse, comme nous l'avons vu dans notre prologue, est alors le gouverneur de la province. Afin de s'assurer de la fidélité des officiers en charge de la préservation du pouvoir royal, il nomme le vicomte de Cabanes capitaine et gouverneur du château et de la ville de Caen, Aymar de Chaste aux mêmes charges à Dieppe et Claude Groulart au parlement de Normandie, où il obtiendra bientôt la fonction de premier président. Ces fidèles du roi ont pour but de tempérer la révolte qui souffle sur la province :

aidons le roi à détourner les orages et tempêtes desquelles cette province, comme les autres de la France, est si fort menacée ; usons de tout soin, sollicitude et diligence à maintenir ses bons sujets sous son obéissance ; procédons rigoureusement à l'encontre des autres. Sa Majesté ne pourrait, en ce misérable temps, recevoir service plus agréable¹

La plupart des villes de Normandie, à l'exception de Caen, toujours plus modérée, et Dieppe, se sont, dès 1577, ralliées à la Ligue. Les grandes villes du Cotentin, Valognes, Avranches, Coutances et le Mont-Saint-Michel tiennent une résistance acharnée au pouvoir royal. Quelques bruits d'émeutes à Rouen inquiètent Paris, mais le parlement et le gouverneur parviennent à enrayer ces tentatives de soulèvement.

Pour s'assurer le contrôle de la Ligue, Henri III signe l'édit de Nemours en juillet 1585. Si le texte est rapidement enregistré par le parlement et salué par l'Hôtel de ville et le chapitre ainsi que la population, il est suivi par des édits fiscaux et de créations d'offices. Le parlement adresse des remontrances au roi, notamment par l'intervention de Groulart qui rappelle au roi :

Depuis deux ans, Sire, V.M. en a touché un si grand nombre d'argent, que nous sommes contraints de la supplier qu'elle ne se ressouvienne jamais, et ne nous impute la trop grande facilité dont nous avons usé. Si nous en refusons quelques autres en ce moment, ce n'est point sans de grandes et justes considérations, y ayant apparence de ruine toute évidente et bien peu de profit [...] Votre pays de Normandie est, de soi, si stérile, qu'il ne

¹ Discours de Claude Groulart à l'assemblée des chambres du parlement devant le duc de Joyeuse, 1^e juin 1585 ; Manuscrit de Groulart, Bibliothèque municipale de Rouen, n°68, cité par Floquet, *Histoire du parlement III, op.cit.*, p.212-213.

produit rien de précieux et rare, dont il puisse accommoder ses voisins. [...] toutefois, il paie et est chargé du tiers, voire presque de la moitié de tout ce qui se lève sur le reste de votre royaume, sans que, jusqu'à ce jour, il ait manqué à payer tant les deniers ordinaires qu'extraordinaires¹.

Le témoignage de Groulart nous informe encore sur les circonstances et les conditions de vie des Normands, alors touchés par des épidémies, la famine et, toujours, la guerre :

quelques-unes de vos commissions et édits qui ont été expédiés, altérant et retranchant merveilleusement ces commodités, nous font appréhender la ruine qui nous menace bien fort. Sire, les trois plaies, de l'une desquelles Dieu irrité contre son peuple, s'est contenté, pour punir leur faute et se venger de leur désobéissance, sont toutes trois répandues sur votre pays de Normandie : la peste en une infinité de paroisses ; la famine, si grande, qu'au meilleur bourg et village, on ne pourrait pas trouver du pain en quatre des meilleures maisons. Le reste des habitants est dispersé par les champs, qui mendient et cherchent nourriture à plusieurs pauvres enfants qu'ils traînent après eux [...] Quant à la guerre, quoique nous n'en voyons pas l'horreur et la cruauté, toutefois, par la sympathie générale de tout le corps, nous nous ne ressentons à bon escient, et le passage continu des gens d'armes qui vivent à leur façon accoutumée, nous en représente la misère ; car, passant par les villages dénués, comme j'ai dit à V.M., ils achèvent de rendre gueux et mendiants le reste des laboureurs.²

Henri lui répond par la métaphore du bon pilote qui, dans la tempête, doit jeter « à la mer partie des biens et marchandises afin de sauver le navire³ ». Confronté à ce mépris du roi pour les circonstances particulières de la vie tant urbaine que rurale de la province, le parlement surseoit à enregistrer ces articles, qui ne sont pas appliqués. Groulart, convoqué à la cour en 1587, reçoit seul les remontrances du roi pour les manquements de son institution⁴. Le magistrat rappelle alors au roi les conditions inchangées depuis deux ans : la disette, les épidémies, la pauvreté du sol normand qui contraint d'importer du blé et, toujours, les armées qui parcourent la province⁵.

La révolte y sourde encore, pour ces mêmes raisons. Des habitants des bourgs du Cotentin, du pays de Caux, du Perche se rassemblent sans autorisation pour créer des ligues armées afin d'organiser une lutte contre les édits fiscaux. Ces factions sont menées par des gentilshommes qui leur inculquent une discipline militaire. Carouge est dépêché pour mettre fin par la force à ces soulèvements. Les chroniques de la fin de l'année 1587 indiquent que le calme est, pour un temps, revenu. Dès l'année suivante, on fait pourtant appel au duc de Montpensier et à son armée pour mettre fin à de nouvelles révoltes et des soulèvements de brigands qui parcourent les campagnes.

La fin de la décennie 1580 marque donc de nouveaux champs de bataille. Après avoir été le théâtre des affrontements des années 1560, la Normandie doit lutter désormais contre les ponc-

¹ Idem, p.235-237, relatant sa rencontre avec le roi à Saint-Maur-des-Fossés en juin 1586.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ La somme attendue par le Trésor dépasse les 1.600.000 écus, sans compter les espérances issues de la vente des offices. On comprend la colère d'Henri III...

⁵ Manuscrit n°68, op.cit. Les propos de Groulart annoncent en quelque sorte ce qui marquera la province quarante ans plus tard, toujours à cause d'édits fiscaux : la révolte des Nus-Pieds. Il dit en effet : « [les gens de guerre] contraignent la plupart des plus humbles à devenir forcenés, à essayer, par moyens illicites, et auxquels, à trait de temps, il serait impossible de s'opposer, à se parer d'une si grande violence. »

tions toujours plus importantes du pouvoir central. Si ce glissement marque le commencement des luttes fiscales qui seront celles des premières années du siècle suivant, il s'accompagne malgré tout des craintes de crises politiques en raison de la religion. L'année 1588 est aussi difficile pour la province qu'elle l'est pour la France entière.

La Ligue, en effet, fait de grands progrès en Normandie. Le duc de Guise lui-même y est implanté depuis plusieurs années, puisqu'il est comte d'Eu par son mariage avec Catherine de Clèves. Il compte des alliés importants, dont Villars, qu'il a fait installer gouverneur du Havre, ainsi que Pierrecourt et La Mailleraye, lieutenants au gouvernement de la province. Du côté du clergé normand, il bénéficie du soutien de l'évêque de Lisieux, Escars de Givry, de Péricard à Avranches, de Claude de Saintes à Évreux et bien sûr du cardinal de Bourbon à Rouen¹.

Face à ces instances, Groulart, toujours, se réjouit d'avoir trouvé « le parlement de Rouen disposé à seconder l'intention du monarque, et à regarder d'exécuter ses commandements, sans acception ni de parti, ni de personnes² ». Pourtant, dans son journal conservé à la bibliothèque municipale de Rouen, mémoires personnels uniquement dédiés à son usage personnel, Groulart, pressentant peut-être les troubles qui vont bientôt se lever — à moins que cette mention ne soit postérieure aux faits et que Groulart ait précisé *a posteriori* le commencement des nouveaux heurts — a indiqué en marge de la première page où il les évoque « Ligue ».

Après la mort du duc de Joyeuse, Henri III nomme en 1588 le duc d'Épernon à la charge de gouverneur de la province. Cet honneur accordé à son mignon pose un double problème. La Normandie est habituellement confiée à un prince du sang ou un fils de France. Après la nomination de Joyeuse, tout de même beau-frère du roi, on s'émeut du mépris affiché à ne lui accorder qu'un favori. En outre, et c'est le second point, Épernon est tout dévoué à Henri III, et la Normandie ligueuse perçoit sa venue comme une annonce des volontés du roi d'endiguer les désirs de révolte et la fermentation qui doit commencer de l'inquiéter. Épernon se dirige notamment vers le Havre, où il rencontre Villars qui évoque le danger de laisser l'autorité royale diriger la province et lui fait comprendre que son arrivée est trop tardive et que les craintes du roi sont justifiées³.

Ce que la relation de l'entrée du gouverneur de 1588 omet d'indiquer, ce sont les murmures entendus par Épernon lors de son cheminement par la ville, et la harangue prononcée par le grand pénitencier Dadré, qui rappelle le triste anniversaire que célèbre l'entrée du gouverneur dans la ville : vingt-six ans plus tôt en effet, Rouen tombait aux mains des protestants :

La religion s'en va de jour en jour, méprisée par l'audace des hérétiques, qui, par la connivence des politiques contre toutes les lois divines et humaines, contre ce saint édit de réunion [celui de 1585], vivent opiniâtres en liberté et sans recherche. La peur et frayeur

¹ Dès 1587 on se plaint aux États de Normandie que « Monsieur de Guise, au comté d'Eu, faisait faire un arrière-ban séparé de Caux », mais lorsqu'on propose d'en référer au roi, mais des députés et des prêtres déclarent « qu'ils ne veulent en rien préjudicier au sieur de Guise » (Ibidem).

² Ibidem.

³ Thou, Jacques-Auguste de, *Histoire universelle*, livre XCI.

qu'ils avaient conçu par la publication de l'édit, les avait fait absenter ; mais l'impunité et l'appui des machiavélistes les a fait retourner à leurs maisons, plus assurés, impudents et effrontés qu'ils ne furent jamais. C'est à vous d'y remédier, si vous voulez faire l'office d'un bon gouverneur ; vous en avez bien la puissance, pour avoir l'oreille, la faveur, le crédit, le cœur et l'autorité du roi en main ; il ne reste que la bonne volonté, de laquelle vous ferez paraître les effets quand vous voudrez. Faites donc que le clergé de cette province, en particulier, et tous les bons catholiques en général, se ressentent de votre venue, en les faisant jouir d'une paix et tranquillité, en ce qui concerne principalement le fait de la religion, non pas en laissant les loups avec les brebis, les renards avec les poules, les hérétiques avec les catholiques, comme veulent persuader au roi ceux qui ont été nourris à l'école de cet athéiste Machiavel. Montrez-vous zélateur de Dieu et de son église, si vous voulez que Dieu vous assiste. Faites que vous n'ayez de plus grands ennemis que ceux de Dieu et de son église : haïssez-les d'une haine parfaite et irréconciliable. S'ils viennent à tomber en vos mains, gardez-vous de les laisser aller [...] En somme, venez pour nous donner la paix et le repos, et non pour nous travailler ; et nous serons vos serviteurs¹

Ces propos, tenus au représentant du roi, s'adressent à Henri III lui-même. Dits par un simple prêtre, ils sont d'autant plus intéressants qu'ils montrent que les catholiques zélés sont déjà, sans doute, avertis des premières séditions parisiennes. Nous sommes en effet, lors de l'entrée d'Épernon à Rouen, à six jours de la levée des barricades parisiennes et de la fuite du roi de sa capitale. L'entrée caennaise sera interrompue pour cette raison et Épernon rejoindra le roi à Chartres pour remettre solennellement son gouvernement aux mains du monarque.

On dépêche depuis Paris le président de Thou, chargé de parlementer avec les villes sédi- tieuses. Il rencontre les autorités d'Évreux, Louviers, Dieppe, le Havre et Lisieux, Caen enfin, avant de se rendre à Rouen. Lors de ce périple, il trouve les villes émues et en réfère au souverain. Sa démarche auprès du parlement consiste à essayer de convaincre les indécis de rejoindre le parti du roi. Il rappelle alors l'attachement d'Henri III à la religion catholique. Il notifie aussi que si les Ligueurs veulent la guerre, ils la trouveront sans doute, mais avant cela le roi annonce la convoca- tion des Guise à la réunion des États de Blois².

Les édits de Vernon, signés le 6 et 7 juin 1588 indiquent le souci du roi de « regagner la bonne volonté du peuple » : il y revient sur les précédents édits de pacification mais, surtout, recon- naît des droits aux Normands, remontant aux chartes ducales, largement omis depuis le com- mencement du XVI^e siècle. Cette reconnaissance d'une particularité normande réjouit la province, et malgré la promulgation simultanée d'édits fiscaux, le parlement enregistre les textes immédia- tement, toujours sous la conduite de Groulart.

Les échevins invitent alors le roi qui prévoit son arrivée dans la ville le 13 juin. Entendant cependant que les ligueurs menés par Carouge veulent empêcher sa venue³, il envoie Miron s'enquérir auprès de Groulart sur les risques supposés de cette entrée. Devant les troubles émus par les ligueurs, le président aurait dit à l'émissaire royal

¹ *Recueil alphabétique*, 1760, tome K, cité par Floquet, *Histoire du parlement III, op.cit.*, p.256.

² J.-A. de Thou, *Histoire universelle*, livre XCI et *Mémoires*, livre III. Les commentateurs de cette réunion au parlement évoquent la sécheresse des propos du magistrat qui peine à convaincre son auditoire.

³ Registre de l'Hôtel de ville, 10 juin 1588.

Je ne suis pas si présomptueux que de vouloir compromettre une chose si précieuse qu'une personne de roi, et, s'il y a une conspiration contre sa personne, de garantir qu'elle ne s'exécute, qu'on ne lui tire un coup d'arquebuse par une fenêtre, ou qu'il n'arrive quelque autre malheur semblable. [...] En tout cas, je crois que s'il ne vient ici la journée, il n'y entrera jamais¹.

Le roi suit l'avis du magistrat et entre plus tard dans la journée, sous les acclamations de la population. Une ambassade de bourgeois « en bon équipage et munis d'armes, prêts et appareillés de vivre et mourir à ses pieds² » part à sa rencontre :

Nous sommes tous dans la résolution d'exposer nos vies et moyens pour votre conservation et celle de votre État. Tous, nous sommes animés d'un grand zèle et dévotion à votre contentement ; nous persisterons dans ces sentiments, jusqu'au dernier soupir de la vie³.

Les protestations du peuple et le risque d'émotion encouru lors de la venue du roi ne sont pas les conséquences de l'édit de Nemours, comme on aurait pu le croire, mais bien les difficultés financières que les édits fiscaux qui l'accompagnent engendrent :

les difficultés que nous faisons de [...] vérifier [les édits fiscaux] n'étaient pas pour résister à vos commandements, que nous aurons toujours en vénération : mais pour obvier à la ruine du pays, dont la conservation nous a été confiée, sur nos consciences, par votre Majesté elle-même, et par les rois qui l'ont précédée.

Groulart évoque encore les humiliations ressenties par le parlement, représentant la Normandie entière :

Au lieu que, sous les autres règnes, la magistrature avait été traitée avec honneur, il n'y a eu pour elle, sous celui-ci, qu'humiliations et avanies. Nous nous en plaignons à vous, Sire, comme à notre roi qui peut et doit y apporter remède [...] Nous y avons été extrêmement vilipendés, non pour avoir usé d'aucune opiniâtreté, (nous savons trop combien elle est dangereuse à tous magistrats, que la nécessité contraint d'obéir quelquefois à la tempête, et se rejeter au milieu des ondes et en pleine mer, plutôt que imprudemment s'obstiner à entrer au port quand le péril est tout apparent), mais pour avoir tâché de conserver les serments que nous faisons et devons faire à l'entrée de nos charges, pour maintenir l'opinion que le peuple, qui se repose sur les magistrats, doit avoir, de nous ; laquelle, étant ébranlée, il n'y aurait plus que désordre et confusion⁴.

L'autre inquiétude des Normands porte sur les conséquences de l'édit de Bergerac quant aux procès des protestants qui peuvent désormais ester devant le parlement de Paris pour éviter les procès où les juges normands catholiques, seraient aussi partie :

L'on nous a, par plusieurs et diverses clauses insolites, ôté la liberté d'opiner, cette liberté sans laquelle tout bon sénateur ne doit désirer d'être ni de parler. L'on a décrété compa-

¹ Groulart, *Voyages en cour, Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France, depuis le XIII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, éd. Michaud et Poujoulat, tome onzième, Paris, Éditeur du commentaire analytique du code civil, 1838, chapitre I^{er}, p.292-293.

² *Discours de l'ordre tenu par les habitans de la ville de Rouen, à l'entrée du roy nostre sire*, Paris, joute la coppie imprimée à Rouen, 1588.

³ « Ce que je dis au roy à sa venue à Rouan, le 13 juin 1588 », Ms. Autographe de Cl.Groulart, BM Rouen, n°68.

⁴ Remonstrances faites au roy, le dernier juin 1588 ; ms de Groulart, n°68

rence personnelle contre votre procureur-général ; nous avons été cent fois mandés en cour, sans qu'on voulut admettre aucunes excuses, voire de ceux qui étaient proches du tombeau ; nous avons été si souvent tirés hors de cette ville, que jà nous étions exposés à la risée et moquerie du monde, qui nous tenait plutôt pour messenger ordinaires que non par pour officiers qui représentaient la personne d'un si grand roi que vous [...] Qui pis est, quelques-uns, abusant de votre bonté naturelle, ont aigri par divers artifices V.M. à l'encontre de nous ; on nous a presque plongés au désespoir [...] Nous voyons dans ce mépris de la justice une des principales causes de tant de misères qui accablent votre royaume¹.

Groulart dénonce encore dans le détail les soucis que le Parlement rencontre dans l'exercice de sa charge, notamment judiciaire, en ce qui concerne les *évocations* où « l'ordre judiciaire en est du tout gâté et anéanti ² ».

C'est à Rouen qu'Henri III signe l'édit d'union le 15 juillet. Ce texte y est pourtant mal reçu. Il déclare ouvertement la guerre aux religionnaires alors que selon les magistrats, ceux-ci sont absolument calmes et tranquilles. C'est plutôt l'exaltation des catholiques qui serait à combattre. L'édit ordonne en effet que

tous nos sujets, princes, seigneurs, [...] ecclésiastiques, gentilshommes, habitants de villes et plat pays qu'autres, de quelque qualité et condition qu'ils soient, s'unissent et joignent en cette cause avec nous et fassent pareil serment d'employer avec nous toutes leurs forces et moyens jusques à leurs propres vies, pour l'extermination desdits hérétiques³

Les magistrats enregistrent et jurent l'exécution de l'édit le 19 juillet. Au cours d'une messe dite ce jour-là dans la cathédrale Notre-Dame, Henri III jure solennellement sur les Évangiles et sur la croix d'observer à jamais l'édit comme loi fondamentale et irrémédiable du royaume. Groulart note dans son journal que selon lui « cette paix sera cause de grands maux⁴ ».

Quelques semaines plus tard commence la réunion des États généraux à Blois. Les Guise y sont assassinés. La nouvelle révolte les Rouennais qui « regrettent la vie et la présence de si rares princes⁵ ». Le peuple est en prière, on qualifie Henri III d'assassin et de tyran⁶. S'il envoie partout des explications de son geste et ordonne que soit assuré le maintien de l'ordre dans les villes du royaume, à Rouen des processions parcourent la ville, portant des bannières représentant les Guise en martyrs⁷.

Pour assurer la paix civile, le roi avait, durant son séjour, annobli douze capitaines de la garde bourgeoise. Ils lui restent fidèles et parviennent à préserver les religionnaires que les catholiques zélés pourchassent. Le parlement rend des arrêts pour contenir la population émue. Mais malgré tout, au sein même du corps des magistrats, des voix s'élèvent pour protester contre

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Édit d'union, article 2.

⁴ Journal manuscrit, Bibliothèque municipale de Rouen n°68.

⁵ Journal manuscrit cité par Floquet, *Histoire du parlement III, op.cit.*, p.278.

⁶ Registre du chapitre de l'Église de Rouen, 26 juillet 1591, Ibidem.

⁷ Registres du parlement séant à Caen, 27 juin 1589. Ibidem.

l'attentat. Groulart menace même d'une prise de corps les magistrats ligueurs s'ils continuent à vouloir s'opposer aux ordres du roi. Pour apaiser la situation, le parlement décide d'intimer aux religionnaires de faire profession de la foi catholique, promulguant des arrêts qui informent des enquêtes qui seront accomplies contre les hérétiques qui porteraient des armes, même dans leur maison, interdisant en outre les réunions en vue de se dresser contre le pouvoir du roi¹.

Après la déchéance d'Henri III prononcée par le parlement de Paris, Rouen à son tour s'enflamme. Le 3 février au soir, Groulart suggère à Carouge — pourtant ligueur mais lieutenant pour le roi — de quitter le manoir de Saint-Ouen car le peuple, s'il désire s'en prendre à lui, sait l'y trouver. Carouge lui fait répondre que sa famille a confiance dans la Ligue et dans le peuple. L'action de Groulart — quoiqu'il faille sans doute modérer l'admiration de son apologiste Floquet — semble avoir été déterminante lors de ces événements pour le corps qu'il représente : son manuscrit toutefois, dans lequel il a pris soin de noter avec minutie les événements et les sentiments qu'ils provoquent chez lui, est un témoin imparfait — comme tout témoin sans doute — de la journée des barricades rouennaise, qui a lieu le 4 février 1589. Dans la matinée, le magistrat remarque les murmures, note plus d'hommes en armes qu'à l'accoutumée, et surtout que Carouge ne semble pas vouloir quitter le manoir de Saint-Ouen. Il prend alors lui-même et pour préserver sa famille la décision de quitter Rouen, bientôt imité par ses collègues. C'est donc sans ses remarques que s'observent les barricades rouennaises. Bien lui en prend pourtant : les barricades s'élèvent en effet dans l'après-midi à toutes les portes et sur toutes les places. On justifie cette prise d'arme par la rumeur qu'une troupe de huguenots s'apprête à assaillir le château.

Carouge, comme l'avait prédit le magistrat, est assailli dans son manoir et ne peut faire intervenir la garde. Les milices ne font pas leur office : à un de leurs chefs qui ordonne qu'on fasse « sonner le tambour, [...] former les rangs, déployer son enseigne », il est répondu « si le tambour sonne une fois, tout sera bientôt au feu et au sang² ». Carouge, à qui l'on offre du secours, regrette qu'aucun ne semble désormais possible, la sédition étant déjà allumée.

Les hommes fidèles au roi se voient contraints d'abandonner toute lutte, devant l'inaction bienveillante — coupable ? — de Carouge. La foule s'empare de l'Hôtel de ville et réclame les clefs de la cité, ouvre les arsenaux pour en tirer des armes. Parvenue à Saint-Ouen, où Carouge est toujours enfermé, elle lui ordonne, sous peine de mort, de remettre à ses représentants toutes les clefs des places fortes de la ville. Il obtempère.

La ville est désormais aux mains du peuple ligueur. Des barricades sont à nouveau dressées le 9 février pour contrôler les passants et intercepter les protestants. Des motions de protection et de recherche des dissidents à ce pouvoir populaire sont votées au nom du peuple et...

¹ Registres du parlement, 9 et 10 janvier 1589. Idem.

² Rapport de Miromesnil, contenu aux registres secrets du parlement, 5-6 juillet 1589. Ibidem.

...tous, en général et uniformément, approuvèrent ce qui avait été fait, et jurèrent de vivre et mourir pour la religion catholique, apostolique et romaine¹

Un conseil de ville est formé, composé de douze nouveaux conseillers élus sur l'heure par le peuple, appartenant aux plus zélés des ligueurs bourgeois. Par souci d'efficacité toutefois, on conserve les échevins pour la gestion des affaires courantes. Carouge, malgré sa familiarité avec les Guise, est contraint de renier sa fidélité au roi et de jurer sa soumission au manifeste de la Ligue. Sans aucun pouvoir désormais dans la cité, il est chassé par le duc d'Aumale².

On commence à suspecter les membres du parlement qui, à l'exception de six d'entre eux, n'ont toujours pas signé le serment de la Ligue et ne se présentent pas au palais. Dès les premières barricades, des prêtres avaient exhorté toute la population à la signature. Deux semaines après le parlement ne s'est pas rallié en corps. On va donc chercher les magistrats chez eux et on leur présente le texte qui stipule la fidélité :

à Dieu, à sa glorieuse mère, anges, saints et saintes de paradis, de vivre et mourir dans la religion catholique, apostolique et romaine, de tout sacrifier, même la vie, pour la défendre ; de s'employer au soulagement du peuple [...] aux princes unis, et à tous les ligueurs [...] envers et contre tout, sans aucun excepter, cet engagement de résister, jusqu'à l'extrémité, à l'effort et à l'intention de ceux qui avaient violé la foi publique, rompu l'édit de la réunion, franchises et libertés des États du royaume, par le massacre et emprisonnement commis à Blois, d'en poursuivre la justice par toutes voies, tant contre les auteurs, coupables et adhérents, que ceux qui les assisteraient ou favoriseraient ci-après³.

Le duc de Mayenne arrive à Rouen le 28 février pour contraindre le parlement. Il rappelle notamment l'épisode toulousain advenu quinze jours plus tôt : le parlement de cette ville, contraint en séance de signer le serment, a refusé en bloc et été jeté en prison, alors que son premier président a été mis en pièces. On menace les Normands

de la cruauté en laquelle ils alléguaient faussement que le peuple voulait prorompre contre le Parlement et contre ses membres, jusques à les saccager et les faire mourir, s'ils n'adhèrent et se joignent à la Ligue⁴

Les timides et les indécis signent d'abord. Tout le monde les imite bientôt, cédant à la crainte, mais quelques-uns à l'exemple d'un Miromesnil, s'écrient en signant : « Je vivrai catholique, apostolique et romain, mais sauve la féauté au duc⁵ ». Ici, puisque le duché appartient au roi, Miromesnil et ceux qui l'imitent protestent de leur fidélité au roi de France, à qui « aucun, en Normandie,

¹ Registres de l'Hôtel de Ville, 7 février 1589.

² Ces détails sont rapportés du point de vue ligueur dans *Les Connivences de Henry de Valois, avec monsieur de Charouges, gouverneur de la ville de Rouen. Ensemble comme elle a esté réduite à l'Union par les catholiques de ladite ville*, Paris, Michel Jouin, 1589. Ce court texte de propagande n'énonce bien entendu pas que des vérités, puisque pour expliquer l'absence de Groulard, notamment, il annonce son emprisonnement dès le 3 février.

³ *Chronologie novénaire*, de Palma Cayet, livre I, collection Petitot, première série, tome XXXIX, pages 44 et suivantes.

⁴ Registres Secrets du parlement séant à Caen, 21 juillet 1589.

⁵ Registres Secrets du parlement séant à Caen, 21 juillet 1589.

ne peut avoir hommage d'autre, fors sauve la féauté au duc¹ ». Ils n'en sont pas châtiés : on voulait leur signature, on l'a.

Quand Mayenne, qui a présidé à toute cette cérémonie, s'en va enfin, il est salué par les hourras et les applaudissements du peuple. Il gagne par cette action sur les représentants de la justice royale et par sa présence dans la ville considérée par ses habitants comme abandonnée par le pouvoir central, en popularité. Il participe par ailleurs aux processions et aux services funèbres en mémoire des Guises.

Un conseil de l'Union est bientôt institué, qui s'installe à l'Hôtel abbatial de Saint-Ouen. Martin Hébert, curé de Saint-Patrice expose devant le peuple assemblée le 4 mars la nécessité

d'avoir un grand prince pour gouverneur au pays de Normandie, où on avait toujours vu commander le premier fils de France, ou le premier prince du sang. Or, après avoir délibéré qui ils pourraient choisir, ils n'avaient pu jeter les yeux que sur monseigneur le duc de Mayenne, pour la grandeur de sa maison, expérience singulière au fait des armes, zèle en la religion, justice et vertu reconnue en lui, au gouvernement de la province qu'il avait eue en sa charge².

Le jour même à Paris, le conseil général de l'Union confère au duc de Mayenne

le nom, titre, qualité et pouvoir de lieutenant général de l'État royal et couronne de France ; ordonnant qu'en toutes lettres patentes, actes et expéditions concernant tant le fait de la justice que de la guerre et des finances, et de tous autres, le nom de ce prince serait mis et apposé avec ledit titre et qualité, selon la forme susdite ; que les sceaux du conseil, des Parlements et des chancelleries, le nom et l'image de Henri III seraient effacés et remplacés par cette inscription « le scel du royaume de France »³

L'acte, enregistré à Paris le 19 mars, ne l'est toujours pas à Rouen deux mois et demi plus tard. Le 12 mai, alors que le parlement siège dans la Grand'chambre, des soldats interrompent l'audience. On fait enregistrer de force, sous la menace d'un canon déplacé de l'Hôtel de ville jusqu'au parlement, ce texte. Les sceaux royaux sont brisés, l'effigie d'Henri III en est effacée⁴. Après ce tour de force, des magistrats ligueurs signalent ceux du corps qui sont les plus réticents à enregistrer les actes de la Ligue : les dénoncés sont arrêtés. Le conseil de l'Union est désormais le maître de la ville.

Les magistrats commencent alors à fomenter un plan d'évasion pour se prémunir de ces actions du conseil. Les présidents, à l'imitation de Groulart, s'enfuient les uns après les autres, par la ruse, imités par plusieurs conseillers. Puisqu'un édit d'Henri III signé en février révoquait tous les parlements rebelles, le parlement de Normandie cherche un nouveau moyen d'exercer et de

¹ Grand coutumier, titre VI, « De Justicement », « Le duc de Normandie ou le prince est cil qui tient la seigneurie de tout le duché, de quoi le roi de France a ores la seigneurie et la dignité, avec les autres honneurs que Dieu lui a donnés », *Grand coutumier du pays et duché de Normandie*, titre XII, « du duc ».

² Registre du chapitre de l'église de Rouen, 3 mars 1589, cité par Floquet, *Histoire du parlement III, op.cit.*, p.309.

³ Ibidem.

⁴ Registres secrets, Caen, 21 juil 1589. (idem, p.318).

montrer son allégeance au souverain. Apprenant la fuite de Groulart, le roi transfère le siège du parlement de Rouen à Caen, ville qui lui est demeurée fidèle, et enjoint les magistrats qui le souhaitent à s'y retrouver.

Le *parlement* resté en fonction à Rouen prononce des sanctions judiciaires iniques, des sentences de morts, contre les rares religionnaires qui ont persisté à vivre dans la ville ou n'ont pu la quitter faute de moyens, ainsi que contre ceux qui les protègent ou refusent encore l'allégeance à la Ligue. Henri III se présente devant Rouen le 30 juillet 1589. Il essaie, en vain, de parlementer pour se voir ouvrir les portes. Il part alors pour Saint-Cloud.

La mort d'Henri III annoncée dès le 2 août dans l'après-midi, Rouen reconnaît pour roi de France son archevêque, le cardinal de Bourbon, proclamé dans la cathédrale le 14 décembre 1589. On enjoint alors de reconnaître :

pour naturel et légitime roi de France et souverain seigneur, Charles, X^{eme} de ce nom, de lui prêter la fidélité et obéissance due par tous bons et loyaux sujets ; de s'employer, de tout leur pouvoir, pour le délivrer de la captivité en laquelle sa Majesté était tenue¹

¹ Registres du parlement ligueur, 14 décembre 1589.

1589 / ET « HENRI FIT LA SCÈNE¹ »

Entre temps, Henri IV, qu'Henri III a salué sur son lit de mort comme son légitime successeur, se bat contre les villes ligueuses pour conquérir son territoire. Le 24 août 1589, le nouveau roi se présente devant les murs de Rouen : ses troupes sont trop peu nombreuses, il doit lever le siège dix jours plus tard. Le 21 septembre 1589, il remporte la victoire à Arques, dans le pays de Caux. Quelques mois plus tard, ses troupes gagnent la bataille d'Ivry (14 mars 1590). Il prend ensuite Louviers et décide d'attaquer Paris, toujours fermée. Il prend encore Fécamp.

Malgré ces quelques victoires, reprendre Rouen demeure nécessaire pour asseoir son pouvoir : le 11 novembre 1591, Henri se décide à assiéger la ville. Il installe ses troupes sous les remparts, et envoie un ultimatum. Rouen résiste pourtant et un siège de cinq mois s'installe. Le roi se résout à abandonner à la fin du mois d'avril 1592. Ses autres tentatives sur la région ont été avortées par les troupes du duc d'Aumale. L'armée royale lève une nouvelle fois le siège, et Mayenne, accompagné d'Alexandre Farnèse, gouverneur des Pays-Bas, et d'Aumale, fait une entrée applaudie le 20 avril 1592.

La guerre s'étend sur le plan international. Des Hollandais viennent soutenir le roi, des Espagnols rejoignent les troupes ennemies. La guerre s'installe, et sa résolution semble se résumer à cette question : la France, Paris, Rouen, valent-ils une messe ? Henri IV y trouve la solution en se résignant, en juillet 1593, à abjurer le protestantisme. Face à cette décision forte, les ligueurs doivent se soumettre. Leur ralliement ne se fera pas, en Normandie, sans don de la part du roi. Villars-Brancas, gouverneur de Rouen, coûtera bien cher au nouveau roi², ce qui fera dire au souverain qu'« on ne [lui] a pas rendu [son] royaume, on [lui] a vendu ». Le 30 mars 1594, Rouen reconnaît enfin Henri IV comme souverain légitime.

Le roi rappelle le parlement exilé à Caen par lettres patentes du 1^{er} avril. Le parlement ligueur de Rouen et le parlement royaliste de Caen réunis font leur rentrée solennelle le 26 avril. Il n'y a plus désormais qu'une seule assemblée normande, qui tente, malgré tout, de purger de ses rangs les ligueurs. Le roi s'oppose à cette purification, arguant que son institution ne peut avoir de discordes dans ses rangs et se doit de donner l'exemple.

¹ « J'ai fait la scène à Falaise ; mais ce n'était pas une Cène telle que nous la faisons dans nos temples. » lettre d'Henri IV à Gabrielle d'Estrée à propos du siège et de l'autorisation à piller donnée aux soldats après la prise de la ville de Falaise, citée dans Langevin, G., *Recherches historiques sur Falaise*, Falaise, Brée, 1814, f.614. L'anecdote fut tellement connue qu'une chanson populaire la reprend : « Mil cinq cent quatre vingt dix/ Année admirable ! / Fut témoin d'un fait hardi / presque incomparable / Le château falaisien, / qui semblait ne craindre rien, / Fut pris dans huitaine. (bis)/ Quelque haut qu'il fut placé, / Le grand Henri-Quatre, / De hauts faits jamais lassé, / Tenta de l'abattre. / Le canon vint à ronfler, / L'eau du pied vint à glacer, / Henri fit la scène (bis). » *La Falaisienne ou abrégé historique en vers, avec notes, sur plusieurs époques remarquables concernant la ville de Falaise*, Falaise, Brée, 1826.

² Il reçoit la somme de 120.000 écus et réclame la charge d'amiral de France, dont on démet Biron pour la lui octroyer.

La paix revient lentement et de manière disparate dans la province : dans l'Avranchin, Jacques de Montgomery refuse d'y souscrire ; le Mont-Saint-Michel ne reconnaît pas Henri IV avant l'édit de Nantes, le 13 avril 1598. L'édit de Follebray qui, pourtant, entérine le pardon royal aux ligueurs, est signé en janvier 1596. Le parlement de Rouen, qui répugne dans un premier temps à en accepter les termes, se décide à l'enregistrer sans modification le 9 août.

Henri IV entre dans Rouen pour son entrée solennelle, que nous avons évoquée plus haut, le 16 octobre 1596. Après les célébrations habituelles, il réunit une assemblée de notables. Le 19 octobre, il signe un traité d'alliance avec l'Angleterre. Le 13 décembre, Alexandre de Médicis, légat pontifical arrive à Rouen. Il célèbre la grand-messe de Noël dans la cathédrale où Henri IV reçoit la communion de sa main. En sortant de la messe le roi touche les personnes malades des écrouelles. Le souverain séjourne dans sa capitale normande jusqu'au 6 février 1597 en espérant avoir pacifié les esprits.

Quelques nouvelles séditions sont avortées en 1597. La ville voit en effet à cette période débarquer un grand nombre de réfugiés amiennois qui, après la prise de leur cité par les Espagnols, demandent asile. Issus des métiers de la soie et du corps des tisserands, ils demandent « qu'il leur fût permis de travailler [...] pour éviter à mendicité, en attendant la réduction d'Amiens¹ ». Certains Normands, inquiets du risque de manque de denrée qu'engendrerait cette immigration, font craindre au parlement une sédition. Henri IV lui a octroyé « l'autorité entière », et l'a prié de « se conduire par sa prudence accoutumée, à ce qui [concerne] le bien général de la ville ». L'institution agit vite, jugulant ces menaces : des lettres factieuses sont interceptées. Une première, œuvre d'un lord anglais nommé Stanley, annonce qu'il dispose d'un corps de deux cents hommes qui, grâce à une intelligence dans Rouen, pourra lui permettre de prendre la ville². Le duc de Mercoeur fomenté aussi une rébellion. Dans un autre courrier adressé au cardinal d'Autriche, intercepté lui aussi, il tente de convaincre son correspondant de marcher sur Rouen, lui annonçant sa possibilité de lui apporter son aide par la Seine, seul moyen, selon lui « de ruiner le roi, duquel les affaires se dissipent de jour en jour³ ». La conspiration naît même à l'intérieur du parlement, où un conseiller nommé Régnaut du Pont agit pour le compte du roi d'Espagne. Son auxiliaire arrêté confirme lors de son interrogatoire avoir été contacté pour rapporter au souverain espagnol l'allégeance de Régnaut qui lui

avait remontré [...] les forces du roi d'Espagne, et l'avait engagé, pour le bien qu'il désirait au gentilhomme qui l'envoyait, de l'exhorter à reconnaître le roi d'Espagne, et à se mettre en son obéissance, ainsi que la ville [...] avant qu'il fût peu de temps, il serait à Rouen avec les Espagnols⁴.

¹ Registres secrets, mars 1597.

² Idem, 30 avril 1597.

³ Idem.

⁴ Registres secrets, 19 avril 1597.

On rend immédiatement un arrêt aux chambres assemblées, où l'on ordonne la mise en accusation du conseiller pour sa félonie.

Les menées contre l'Espagne créent un besoin d'argent qui nécessite la création d'offices pour le pouvoir central. Le parlement se trouve alors dans l'obligation de lever des impôts qu'il pensait pouvoir éviter. Des édits créent quatre charges de conseillers au présidial et six au parlement de Rouen. Henri IV avoue dans les lettres close qui accompagnent les actes qu'il

n'en [a] eu autre occasion et fondement que la pure nécessité d'argent. Pensez aux dangers d'une invasion, plutôt qu'aux formalités des lois et ordonnances, qu'il faut maintenant, accommoder au temps ; et non prétendre, par elles, forcer le temps et la nécessité, n'ayant d'irréparable que la perte de l'État¹.

Marillac envoyé au parlement justifie ces créations :

La multiplication d'officiers est chose incommode et dommageable, principalement à cette grande compagnie, qui n'est bien occupée [...] Mais le roi, ayant besoin d'argent, ne s'est pu imaginer plus prompt moyen que la création et augmentation d'offices, où chacun court, étant une des maladies des hommes qui, encore que ils voient, en ce temps, les officiers de justice si mal respectés, et nos fortunes si mal assurées, ne laissent, néanmoins, d'y hasarder le leur, dont le roi est secouru. Amiens une fois repris, qui pourra regretter quelques sacrifices ? La commodité d'une personne n'est à préférer à celle d'une famille, celle d'une famille à une ville, celle d'une ville à une province, celle d'une province à un royaume [...] Dira-t-on que les 10.000 écus, provenant de cette création, ne sont suffisants pour reprendre Amiens ? Mais quel malheur si, pour cela, il restait à reprendre ! Moindre somme que cela fut cause, autrefois, de la perte de l'État de Milan ; il n'est point de petit secours. La nécessité est par-dessus les lois².

Les subsides sont aussi demandés aux villes. Marillac enjoint les échevins de pousser les habitants de la ville à se cotiser pour l'effort de guerre. Après quelques atermoiements, l'Hôtel de ville accepte de lancer une perception à hauteur de 100.000 livres auprès de la population rouennaise. Le parlement enregistre de son côté la création des nouveaux offices.

Ces premiers actes sont ceux qui marquent le glissement des contestations religieuses de la province vers des questions fiscales et d'indépendance par rapport au pouvoir central. En effet, la création d'offices augmente la présence de Parisiens et de horsains à l'intérieur du corps des magistrats. Par ailleurs, le parlement tient à faire supprimer des édits de pacification, toujours en vigueur, le principe des évocations qui, depuis la paix de Bergerac, voient les parties en procès en Normandie évoquer leur religion protestante pour être jugés par Paris. Les magistrats normands perçoivent la perte du pouvoir de leur juridiction et l'importance grandissante de la capitale lors de ces fuites juridiques. C'est dans ces conditions de perte de l'importance des institutions normandes, et malgré le sentiment que la paix est enfin revenue dans la province qu'Henri IV signe

¹ Lettre close du 28 mars 1597, contenue au registre secret du 5 juin 1597.

² Reg secr, 5 et 10 juin 1597.

l'édit de Nantes, dont le processus de ratification en Normandie est lent et âprement discuté, et contient presque seul l'historiographie la première décennie du XVII^e siècle dans la province.

L'ÉDIT DE NANTES EN NORMANDIE 1598-1610

Un mythe doit tomber. Celui créé par Amable Floquet dans son *Histoire du parlement de Normandie* quand il affirme que l'édit de Nantes n'y fut enregistré qu'en 1610. Luc Daireaux a récemment démontré que les allégations de Floquet sur lesquelles se sont basées de nombreuses études sur la réception de l'édit de Nantes en France sont en majorité le résultat de lacunes dans la lecture de l'érudit normand du XIX^e siècle, qui n'a pas abordé la question de l'enregistrement des articles généraux de l'édit mais de ses articles particuliers. Nous allons en résumer les points importants. L'évocation de cette procédure législative de longue haleine a pour but d'ancrer progressivement la Normandie dans le processus d'un établissement d'un État centralisé. Pour reprendre les formules de Marcel Gauchet et d'Arlette Jouanna, la fin des Guerres de religion, marquée par la signature de l'édit de Nantes et son enregistrement chaotique, instaure le processus de mise en place de l'État moderne, tandis que l'édit lui-même cristallise deux tendances « l'une qui porte vers l'autonomie du politique et l'autre vers une néo-sacralisation du pouvoir¹ ». L'évocation des luttes pour l'enregistrement de l'édit passe nécessairement par un rappel du Droit normand, forgé sur la coutume et la charte aux Normands, reconnaissance d'une norme indépendante et de la même indépendance, dans la législation comme dans l'exercice de la justice, inhérente au parlement de Normandie.

Rappel historique : Normandie terre de Droit

Jusqu'à la Révolution française, la Normandie demeure régie par une hiérarchie de normes juridiques, qui disposent de son droit et de son administration. Dans cet organigramme, l'on trouve la Charte aux Normands, suivie par la coutume de Normandie, puis les édits royaux, la jurisprudence des ordonnances et arrêts du parlement de Normandie, celle des cours de bailliages et, enfin, les usages locaux assimilés à la coutume mais correspondant à une population, une ville, un bourg. Tandis que le droit public — droit administratif de la province, droit criminel — demeure gouver-

¹ GAUCHET, Marcle, « L'État au miroir de la raison d'État : la France et la chrétienté », in ZARKA, Y.-Ch. éd., *Raison et déraison d'État : théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, PUF, « Fondements de la politique », 1994, p.193-244. JOUANNA, Arlette, « L'édit de Nantes et le processus de sécularisation de l'État », in MIRONNEAU Paul et Isabelle PÉBAY-CLOTES éd., *Paix des armes, Paix des âmes : actes du colloque international tenu au Musée national du château de Pau et à l'Université des Pays de l'Adour le 8, 9, 10 et 11 octobre 1998*, Paris, Imprimerie nationale, 2000, p.480-489, p.480.

né par les actes royaux, la coutume et ses développements gèrent le droit privé, notamment celui des successions¹.

La Charte aux Normands (1314-1315)

Le premier texte qui régit la province demeure, depuis le 19 mars 1314, la Charte aux Normands, signée par Louis X². Elle offre des garanties fiscales, mais aussi judiciaires et juridiques, dont son article 22, l'un des plus importants sans doute, dans la mesure où il dispose que les Normands doivent être jugés selon leur Coutume :

Vingt-deuxièmement, qu'aucun ne soit ajourné devant aucun juge étranger, ni ne lieu lointain, pour quelque permutation ou aliénation quelconque des biens appartenant à notre domaine [...] ; ni qu'aucun soit tenu de comparaître et répondre devant lesdits juges, non plus qu'il y était tenu ci-devant, afin que par-là nos sujets du duché de Normandie n'en souffrent aucun préjudice. N'entendons en outre, aucunement, pour les choses susdites, ou quelques-unes d'icelles, changer en quelque manière que ce soit, à l'égard de nos sujets, la Coutume du pays³.

La charte va désormais occuper un rôle fondamental dans la construction de la conscience collective normande accédant presque à une dimension mythologique⁴. Sa naissance elle-même demeure

¹ « L'idée générale est simple : le domaine normal des lois du roi est le droit public, comme le domaine normal de la coutume est le droit privé. » (François Olivier-Martin, *Histoire du droit français : des origines à la Révolution*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1984, [reproduction photomécanique de l'édition de Paris, Domat Montchrestien, 1948], p.231).

² Dans la Normandie des ducs, les jugements étaient rendus selon les lois édictées par eux, dans des cours composées des prélats et barons de la province et les impôts étaient librement consentis et votés par des assemblées où siégeaient des membres des trois États. La situation se dégrade sous Philippe-Auguste et ses successeurs, qui, malgré leurs promesses de protéger le duché, le malmènent : des commissaires du roi de France siègent parmi les juges normands, et devant la raréfaction des tenues des séances de l'Échiquier, les Normands se voient contraints d'ester devant le Parlement de Paris, sous des lois étrangères à leur province. En 1314, le roi Philippe le Bel prépare une expédition sur la Flandre. Pour la financer, il lève un fort impôt. Cette nouvelle contribution est jugée trop élevée par l'ensemble du royaume, qui proteste. À la mort de son père, Louis X octroie à plusieurs provinces des chartes particulières pour les protéger contre les décisions royales mal pesées, parmi lesquelles cette charte aux Normands, édictée en deux fois : la première le 19 mars 1314, contenant quatorze articles, la seconde en juillet 1315, composée de vingt-quatre articles, tous écrits en latin. La charte aux normands ne sera toutefois reconnue par une session de l'Échiquier de Normandie qu'à Pâques 1462, puis dans un arrêt bien plus tardif du Parlement de Rouen en date du 5 mai 1579.

³ *Charte aux Normands avec ses Confirmations*, Caen, G. Le Roy, 1788, p. 23-24. Cette disposition peut être complétée par cet article : « Dix-huitièmement, comme les causes du duché de Normandie doivent être terminées selon la coutume du pays, après qu'elles auront été terminées et finies par quelque voie que ce soit en notre Échiquier à Rouen, elles ne pourront dorénavant être portées ou évoquées ou à nous [le roi] ou à notre Parlement [de Paris] ; et qu'aucun ne puisse, pour les causes dudit duché, être ajourné en notre dit Parlement. » (idem, p.21). Ces deux articles sont importants dans le développement de la Réforme protestante en Normandie et dans l'éclaircissement des rapports entre le Parlement — catholique — et les religionnaires normands.

⁴ Ibid., « Avertissement », p.3. « Ce titre fameux, appelé vulgairement la Charte aux Normands, est plus cité que connu : il en est fait mention dans tous les Édits et Lettres patentes [...] ; mais dans ces différends diplômes, il semble qu'on ne la rappelle que pour y déroger : de-là la préjugé généralement répandu, et appuyé même du suffrage de quelques savants, que la Charte aux Normands a été abolie ». Voici un résumé des quelques articles les plus importants de cette charte : le roi se porte garant de la coutume, en premier lieu, et limite le recours à la torture. La charte fixe aussi les honoraires des avocats, proportionnels à la fortune du client. La prescription en matière civile est maintenue à quarante ans. La charte rappelle aussi la liberté politique de la Normandie par rapport au pouvoir royal en matière de justice, en déclarant que les jugements de l'Échiquier, futur Parlement de Normandie, sont désormais sans appel, proclamant ainsi l'indépendance judiciaire par rapport au Parlement de Paris. Mais la charte répond surtout à des considérations

pour les Normands le symbole de la résistance de la province au pouvoir central¹. Elle offre en effet des garanties en matière judiciaire, nous l'avons dit, mais aussi dans le consentement à l'impôt, point fondamental de cette reconnaissance. Lors de la réforme de la Coutume de Normandie, pendant le règne d'Henri III (1585), les États auxquels sont soumis le texte de la loi de la province votent pour que la charte lui soit annexée et qu'ainsi soit « gardée et exécutée à jamais² ».

Ce texte sera cependant régulièrement enfreint par les rois de France, malgré les nombreuses confirmations des rois Valois³ notamment dans les cas de levées d'impôts. Les États de Normandie sont souvent contraints de rappeler son existence, même si la charte n'a plus réellement de portée dès le règne d'Henri IV. Louis XIV l'abolira finalement, mais elle continuera d'être citée jusqu'en 1789. Pendant ses deux derniers siècles d'existence, la Charte aux Normands reste en vigueur, mais on y déroge régulièrement : lorsqu'il est question, notamment, d'un quelconque règlement visant l'intérêt de la province, mais dont le contenu est contraire à un article de ce texte, les rois prennent l'habitude de la déchoir par une clause expresse⁴.

La coutume de Normandie

Vient ensuite la coutume de Normandie, héritée des usages des Vikings qui envahirent l'Ouest de la France au X^e siècle⁵, dont l'assimilation aux autres normes juridiques du royaume de France fut une œuvre de longue haleine. L'unification du droit français commence en effet par la rédaction des différentes coutumes des provinces du royaume⁶.

fiscales, affirmant la nécessité pour la Normandie, pays d'États, du consentement à l'impôt et réglementant le service militaire. Toutes ces promesses valorisent à la fois le texte, et le peuple auquel il est consenti.

¹ Toutes les chartes de 1315 contiennent des garanties contre le pouvoir royal et son arbitraire, et préviennent contre les exactions des émissaires et officiers royaux, en matières juridique et fiscale, dans la province.

² Procès verbal de la réformation de la Coutume de Normandie, du 26 au 31 octobre 1585, cité par Amable Floquet, in *La Charte aux Normands*, Rouen, Nicéas Periaux, 1842, p.21.

³ La Charte aux Normands sera en effet confirmée par Philippe de Valois en 1339, par Charles VI en 1380, par Charles VII en 1458, Louis XI en 1461, Charles VIII en 1485, Henri III en 1579. Henri V d'Angleterre lui-même reconnaîtra le texte en 1419.

⁴ J.B. Denisart, *Collection de décisions nouvelles et de notions relatives à la jurisprudence actuelle*, Paris, Veuve Desaint, 1777, [neuvième édition], tome 1, p.341, « charte normande » : « [La charte normande] est un titre fort ancien, par lequel Louis Hutin a concédé plusieurs privilèges aux habitants de Normandie. Cette *charte* fut augmentée par Philippe de Valois ; et dans les édits et déclarations qui y sont contraires, on emploie ordinairement une clause dérogatoire à la *normande*. »

⁵ Le traité de Saint-Clair-sur-Epte signé en 911, attribue aux *Normands*, menés par le Viking Rollon la partie occidentale de l'ancienne marche de Neustrie, en échange de la protection du royaume de Charles III le Simple contre les invasions des autres hommes du Nord. Cet acte, dont le texte n'est pas demeuré, est la première pierre de la fondation du duché normand.

⁶ La rédaction des coutumes s'est généralement faite dans les provinces en deux temps : une première étape passe par une reconnaissance de ces règles de Droit dès les XIII^e et XIV^e siècles, la seconde étape est la codification dans une démarche officielle sous l'impulsion du pouvoir central du XV^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e siècle, date extrême de la rédaction définitive de la coutume de Normandie.

Cette unification du Droit français, jusqu'au Code civil de 1804, passe par une longue alternance d'édits et d'ordonnances royaux, ignorés par les divers parlements¹. Cependant, comme le rappelle l'avocat Brodeau dans sa *Coutume et prévôté de Paris* :

Les Coutumes de France ne sont point de simples Statuts, ou Usages locaux ; mais le Droit Civil, Commun, et Municipal, de la Province, qui s'y est soumise volontairement, par une espèce de contrat et accord [...] Contrat qui est fait et rédigé par écrit, du consentement des trois États dûment convoqués et assemblés de l'autorité du Roi, par les Commissaires députés de sa part ; et ensuite de ce, publié et enregistré en la Cour de Parlement du ressort de laquelle est la Province : qui sont formalités absolument essentielles en une Coutume, pour être autorisée, et faire Loi².

La Normandie se définit, comme nous l'avons déjà dit, par sa coutume : là où elle s'applique, l'on est-nait Normand³. Le ressort de la coutume correspond à celui de l'ancien duché de Normandie, tel qu'il se dessine à travers les différentes étapes de la création puis de l'accroissement géographique de la province⁴. De ce fait, en cas de procès ou de litige, les Normands se doivent toujours de rechercher le fait — est-il, d'un point de vue juridique et du point de vue de la coutume en tant que norme de droit civil, répréhensible et ouvre-t-il des droits ? —, la loi — l'intimé est-il natif de Normandie et doit-il en conséquence y être jugé ? —, le juge — la rareté des tenues des séances de l'Échiquier et, pendant longtemps, le caractère itinérant de l'institution favorisent la présence ponctuelle de juges horsains que les Normands supposent ignorants de leur coutume. Afin d'uniformiser les procédures et les procès, il conviendra donc, selon le pouvoir royal, de conforter la coutume en la rédigeant.

La première étape de cette entreprise d'unification est une ordonnance de Montilz-lès-Tours en date d'avril 1454 qui enjoint que « les coutumes, usages et styles de tous les pays [du] royaume soient rédigés et mis en écrit⁵ ». Toutefois les Normands, se prévalant du Grand Coutu-

¹ Cette réaction de défense est compréhensible *a posteriori*. Le droit coutumier demeure en effet soumis aux changements des mentalités et des sociétés, ainsi qu'aux différents arrêts de jurisprudence qui viennent le commenter. Dès lors que la rédaction est ordonnée, le droit se fige, et perd de sa malléabilité. Ses évolutions sont ensuite dépendantes des normes de droit supérieures, en l'occurrence, les édits et ordonnances royaux.

² Julien Brodeau, *Coutume de la prévôté et vicomté de Paris, commentée par feu Maître Julien Brodeau, ancien Advocat en Parlement*, Paris, Jean Guignard / René Guignard, 1669, p.1, « Ce que c'est que Coutumes ; et ce qui est requis pour les faire valoir ».

³ Quelle que soit la province ecclésiastique ou la généralité : si Pontoise appartient au domaine fiscal normand, les habitants y suivent la coutume de Paris, non celle de Normandie.

⁴ Soit la partie septentrionale de l'ancienne Neustrie (définie par le traité d'Angers de 851), le Bessin, le pays d'Auge, l'Hiémois — Argentan, Falaise, Sées — et le Cotentin.

⁵ « Nous voulant abrèger les procès et litiges d'entre nos sujets et les relever de mises et dépens, et mettre certainté ès jugements tant que faire se pourra, et ôter toutes matières de variations et contrariétés, ordonnons, décernons, déclarons et statuons que les coutumes, usages et styles de tous les pays de notre royaume, soient rédigés et mis en écrit, accordés par les coutumiers, la praticiens et gens de chacun des dits pays de notre royaume, lesquels coutumes, usages et styles ainsi accordés seront mis et écrits en livres, lesquels seront apportés par-devers Nous, pour les faire voir et visiter par les Gens de notre Grand-Conseil, ou de notre Cour de Parlement, et par Nous les décréter et confirmer ; et iceux usages, coutumes et styles ainsi décrétés et confirmés, seront observés et gardés ès pays dont ils seront », Ordonnance de Montils-les-Tours, article 125, dans M. de Bréquigny, *Ordonnances des rois de France de la troisième race, recueillies par ordre chronologique. Quatorzième volume, Contenant les Ordonnances depuis la vingt-cinquième année du règne de Charles VII, jusqu'à sa mort en 1461*, Paris, Imprimerie royale, 1790, p.284-314, p.313. « En avril 1454, Charles VII dans sa lettre pour la réformation de la justice, demande, au paragraphe 125, la mise par écrit des coutumes et engage ainsi un processus de longue haleine, qui mobilise dans chaque province coutumière, dans chaque siège de bailliage les représentants des trois ordres, les commissaires délégués par le roi et nombre de praticiens du droit. Les effets de cette injonction s'avèrent limités dans un premier temps ; la coutume de Touraine est rédigée en 1461, celle d'Anjou en 1463

mier, dont les premières compilations dateraient du début du XIII^e siècle, ne se plient pas aux demandes du roi. Le Grand Coutumier, auquel est adjoint dès 1315 la Charte aux Normands, développe les règles juridiques pratiquées en Normandie¹ et rassemble un *Très ancien coutumier* (première moitié du XIII^e siècle) et la *Summa de legibus Normanniae in curia laicali* (second tiers du XIII^e siècle)². Forts de ces normes valant institutions, les Normands parviennent à s'opposer pendant longtemps à ce mouvement de rédaction.

La seconde étape de ce long processus de reconnaissance et d'intégration de la coutume de Normandie — et des coutumes du royaume — est l'ordonnance de Blois, signée en mars 1498, composée de 162 articles et qui régle le droit dans tout le royaume de France, notamment en ce qui concerne l'administration judiciaire³. Cependant en 1507, l'Échiquier de Rouen — comme d'autres parlements d'ailleurs —, ne l'a toujours ni reçue, ni enregistrée dans ses actes.

En 1539 ensuite, l'édit de Villers-Cotterêts est enregistré à Rouen dès le 26 août, soit neuf jours après sa signature, mais n'est pas exécuté. En représailles, François I^{er} interdit le parlement de Normandie, qui se réfugie à Bayeux où il siègera et ne sera rappelé à Rouen qu'en janvier 1541⁴. La lettre de la coutume paraît ainsi préservée par les actions des légistes et hommes de Droit du XVI^e siècle. Cependant, les influences toujours plus nombreuses du droit romain s'immiscent dans la jurisprudence et les commentaires normands, sous l'égide de l'université de Droit de Caen, où aucun enseignement concernant la coutume de Normandie n'est dispensé⁵.

et celle de Bourgogne, à la demande de Philippe le Bon, en 1459. La procédure définitive est précisée par une nouvelle ordonnance de Charles VIII, le 15 mars 1499 : la mise en écrit suppose une interprétation des coutumes visant à leur amélioration ; les commissaires sont chargés de proposer les modifications. La plupart des coutumes sont alors rédigées entre 1596 et 1540 ; celle de Bretagne clôt la série en 1539. Puis un second temps fort commence avec les réformations des coutumes au milieu du 16^e siècle qui tentent une unification progressive d'un droit civil commun sur le modèle de la coutume parisienne. Plus d'un siècle de travail d'écriture du droit prolongé jusqu'à la Révolution française et au Code civil par le travail des interprètes. Les objectifs déclarés dans l'ordonnance de Montils-les-Tours sont d'améliorer le fonctionnement de la justice, de favoriser la rapidité des procès et d'abaisser leurs coûts ; la mise en écrit doit en outre permettre de « mettre certainté es jugemens » face à la multiplicité des coutumes. » (Martine Grinberg, « La rédaction des coutumes et les droits seigneuriaux. Nommer, classer, exclure », in *Annales HSS*, septembre-octobre 1997, n°5, p.1017-1038, p.1017).

¹ Les Archives départementales de la Seine-Maritime ont acquis en 2005 un manuscrit exemplaire de ce Grand Coutumier, datant de la fin du XV^e siècle. Il nous livre non seulement les règles juridiques qui disposent du droit normand du moyen-âge jusqu'à la Révolution, mais contient en outre en marge des annotations jurisprudentielles faisant état d'arrêts de l'Échiquier du XIII^e siècle, qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, les premiers registres de l'Échiquier nous étant parvenus datent en effet du milieu du XIV^e siècle (1336).

² *Le Grand Coutumier du pays et duche de Normendie, tresutile et profitable a tous praticiens [...] Avec plusieurs additions [...]*, Nouvellement imprimé à Rouen par Nicolas Le Roux pour François Regnault libraire jure de l'université de Paris, pour Jehan Mallard, demourant à Rouen, tenant son ouvroir au portail des libreires le plus prochain de leglise : et pour Girard Anger, demourant à Caen pres le college du boys, 1539.

³ Ordonnance rendue, en conséquence d'une assemblée de notables, sur la justice et police du royaume, in J.M. Pardessus, *Ordonnances des Rois de France de la troisième race, recueillies par ordre chronologique. Vingt et unième volume contenant les ordonnances rendues depuis le mois de mai 1497 jusqu'au mois de novembre 1514*, Paris, Imprimerie Nationale, 1849, p.177-207.

⁴ Il est par ailleurs notable que les registres du parlement de Normandie sont presque tous en français, et ce bien avant la prise de cette ordonnance : en effet seul le premier registre contenant les années 1336 à 1342 contient du latin, mais à proportion avec le français. Tous les suivants sont tenus en français.

⁵ Le parlement interdit en effet par un arrêt du 16 août 1521 l'étude et l'enseignement du droit coutumier. Les historiens s'interrogent sur les motifs d'une telle décision : « conservatisme étroit ou souci de réserver l'apprentissage du droit vivant aux jeunes des familles de robe ? Dans ces conditions, l'enseignement ou les écrits des docteurs ne pouvaient servir à une meilleure compréhension de l'esprit des usages de la province, qui sont le plus souvent traités par le mépris, c'est-à-dire par le silence. Quand un Tanneguy Sorin se penche sur la coutume, c'est pour démontrer que la

Ainsi, si la coutume de Normandie a bénéficié d'un nouveau sursis en ce qui concerne sa rédaction. Les États généraux, près de quarante ans après, en demandent une réforme à Henri III. Le roi, par lettres du 22 mars 1577, à la suite de cette réunion, ordonne une réforme de la coutume de Normandie :

parce que les coutumes, usages et style d'icelui [le texte du Grand Coutumier] ne se trouvent qu'en un livre fort ancien, composé de langages de mots peu intelligibles, étant la plupart d'iceux hors d'usage et peu ou point entendu des habitants du pays, mêmes aussi qu'aucuns articles de coutumes employés audit livre ancien, concernant l'instruction que décision des procès sont antiqués d'un commun et tacite consentement par non usage¹.

Malgré ces décisions communes, le travail de rédaction et de réforme du Grand coutumier se fait fort lentement : un premier cahier, faisant état des coutumes suivies dans les bailliages de Normandie, est livré en 1582, et soumis à une assemblée des États le 10 octobre. Les députés sursoient à prendre une décision et renvoient la publication du texte dont on leur a donné lecture à une date ultérieure, enjoignant les commissaires de réitérer leurs consultations et leurs études des arrêts des bailliages. Entre le mois de mai et le 1^e juillet 1583, les cahiers sont réévalués, et un arrêt du Conseil homologue le texte le 7 octobre 1585. Le Parlement de Normandie enregistre l'arrêt et reçoit le nouveau coutumier le 11 décembre de la même année. Huit ans ont donc été nécessaires pour obtenir un résultat qui ne satisfait cependant totalement ni le Conseil, ni les légistes normands². On remarque notamment que les usages locaux, malgré les consultations des bailliages ou des vicomtes, ont été négligés. Finalement la rédaction définitive de la coutume réformée de Normandie verra le jour en 1587, tenant compte alors de la coutume générale et des usages locaux, sous le titre des *Coutumes du pays de Normandie, anciens ressorts et enclaves d'icelui*³.

clameur de Haro, appel de désespoir au nom vénéré du premier duc Rollon (Ha ! Rou !), n'est autre qu'une forme dégénérée de la *Quiritatio* mentionnée dans la Loi des Douze Tables. Cette École romaniste, favorable à l'unification des différents droits coutumiers du royaume sous l'égide du droit romain, n'aura guère d'influence, parce que trop éloignée des réalités concrètes. Par contre, des praticiens prennent l'initiative de commentaires pertinents destinés aux gens de robe. Terrien, lieutenant général du bailliage de Dieppe, dans ses « Commentaires de droit civil, tant public que privé, observé au pays et duché de Normandie » (Paris, 1574), présente une synthèse originale de l'ensemble des textes coutumiers, judiciaires et législatifs en vigueur dans la provinces, mais cette synthèse est également un constat : en signalant les passages du Grand Coutumier tombés en désuétude, les solutions apportées pour en combler les lacunes, Terrien met en lumière toute la distance qui sépare désormais la lettre du Grand Coutumier de l'esprit du droit vivant. » (Michel de Boüiard, *Histoire de la Normandie, op.cit.*, p.260-261).

¹ *Idem*, p. 261. Michel Reulos précisait : « Après une nouvelle interruption de 1567 à 1579 [du processus des réformes en raison des Guerres de religion] Henri III va donner de nouvelles commissions. On peut noter la prudence des termes de ces commissions : en ce qui concerne la Normandie répondant à une demande du comte d'Eu [Henri de Guise] et aux sollicitations des États de Blois de 1576, la rédaction est ordonnée le 22 mars 1577 : le roi ordonne de mettre en langage clair et intelligible ce qui est obscur et confus, sans toutefois changer le sens de ladite coutume et ce qui y est observé ; le texte de base auquel tenaient les Normands, était celui du Grand coutumier de Normandie du XIII^e siècle ; le travail confié au président de Bauquemare du Parlement de Rouen fut mené avec d'innombrables précautions et dans un esprit de grand conservatisme » (Michel Reulos, « L'action législative d'Henri III », in *Henri III et son temps*, actes du Colloque international du Centre de la Renaissance de Tours, octobre 1989, études réunies par Robert Sauzet, Paris, J. Vrin, « De Pétrarque à Descartes », 1992, p.177-182, p.180)

² « Sur seize articles considérés comme préjudiciables aux intérêts de la Couronne, les gens du roi ont fait réserver les droits du roi. » (M. de Boüiard, *Histoire de la Normandie, op.cit.*, p.262). De nouvelles lettres patentes sont données le 14 octobre 1585 pour cette nouvelle consultation.

³ Une première parution est vraisemblablement due à Martin Le Mesgissier, imprimeur à Rouen, en 1594 : *Coutumes du pays de Normandie, anciens ressorts et enclaves d'icelui*, composé de 119 feuilles plus la table (Édouard-Benjamin Frère, *Manuel du bibliographe normand*, Rouen, A. Le Brument, 1858, tome premier, p.302).

Pour conclure ce rapide aperçu des trois siècles, pleins de rebondissements, nécessaires à la rédaction, citons l'*Histoire de la Normandie* qui nous rappelle à la fois la proverbiale réponse de Normand, et le caractère mouvant et évolutif du droit :

En dépit de cette rédaction, dès 1599, un mouvement d'opinion tendant à réformer de nouveau la coutume se manifeste parmi les députés des États de Normandie. Mais les efforts déployés n'aboutissent qu'à des modifications de détail (réforme des exécutions par décret en 1600), car le parlement de Rouen, par l'intermédiaire des commissaires qui en sont issus, s'emploie efficacement à les faire échouer, voulant ainsi se réserver le monopole de la réformation de la coutume. Le droit cesse alors d'être le fait de tous pour être accaparé par la caste des gens de robe, avant d'être considéré comme la chose du prince. L'évolution de la coutume se soumet désormais à la double influence parlementaire et royale¹.

L'édit de Nantes : sa réception à Rouen et dans la province

Contrairement aux allégations de Floquet longtemps suivies par les historiens quant à l'enregistrement de l'édit à Rouen, le texte est accepté, enregistré et appliqué dans ses articles généraux dès le mois de septembre 1599. Mais malgré tout, un différend d'une dizaine d'années s'ensuit. C'est, après l'exil caennais de près de cinq ans du parlement, par les commentaires aigris quant à ceux de la Religion Prétendue Réformée et le refus de certains points des articles secrets de l'édit, que l'institution parvient à retrouver une forme d'unité après le ralliement des instances caennaises fidèles au roi et des quelques magistrats demeurés dans la ville de Rouen ligueuse. Malgré l'insistance du roi à remettre en vigueur les clauses des édits de pacification de 1577, 1579 et 1580 rétablis depuis l'édit de Nantes en 1591, les magistrats rouennais inscrivent à leurs registres secrets la mesure qu'il souhaitent voir respecter en leur sein : l'interdiction à la judicature en Normandie de conseillers protestants.

L'édit de Nantes, dans sa deuxième version, leur parvient au mois de juin 1599, apporté par le maréchal de Fervaques et surtout Antoine Le Camus de Jambville, président du Grand Conseil. Le Camus dans sa harangue au parlement rappelle les troubles advenus lors des guerres de religion, les étapes des conflits et rappelle le « monstrueux Édit de l'an 1585 que l'on peut dire

¹ M. de Boüard, *Histoire de la Normandie*, op.cit., p.259. Par la suite, le pouvoir royal n'aura de cesse d'imposer l'enregistrement des édits et ordonnances unificateurs du Droit. Cette coercition usurpera donc progressivement les prérogatives législatives du Parlement de Normandie, ainsi que le caractère jurisprudentiel du droit normand : le 6 avril 1666 par exemple, un règlement du Parlement de Rouen « connu sous le nom de *Placitès* », rédigé à Rouen sur ordre exprès du roi, est une rédaction interprétative de la coutume, à laquelle Louis XIV impose force de loi dans son *Préambule* d'une déclaration du 14 janvier 1698 relative aux droits de mutation. Cette évolution de l'arrêt de règlement émanant pourtant d'une cour souveraine marque une rupture non négligeable pour le droit normand, et pour tous les pays de coutume de France : désormais, l'on pourra depuis la Normandie se pourvoir en cassation, auprès de Paris ou du Conseil du roi. (*Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, par M.D. Dalloz, Armand Dalloz, Paris, Bureau de la jurisprudence générale, tome 32, 1855, « Normandie », p.533-567 et « Placitès de Normandie », p.299)

avoir enfanté la subversion en la France¹ ». L'orateur célèbre en outre en Henri IV un roi pacificateur et rassembleur de la Nation, figure de Josué, Gédéon et David. Le Camus exalte la raison royale, qui passe aussi, selon Denis Crouzet, par « l'exaltation d'une royauté absolue² » dont la démarche est largement entamée et continuée par la politique d'Henri IV. Le Camus évoque enfin le but — caché³ ? — réel de l'édit : le rétablissement nécessaire de la foi catholique. Ce résultat ne pourra cependant être atteint que par la concorde des parlements et du pouvoir royal, des mêmes parlements et des sujets, et c'est cette perspective d'unification qui laisse entrevoir le chemin d'une unique confession, promesse latente des textes et clairement formulée par le commissaire royal.

Malgré ce discours, les magistrats tardent à enregistrer et attendent une nouvelle intervention de Fervaques et de Le Camus, en juillet 1599, pour procéder à l'examen des articles. Surtout, les magistrats décident, en l'absence des commissaires royaux, la création d'une Chambre de l'édit que le texte ne stipule pas. En septembre toutefois, le roi valide cette création qui met fin au principe de l'évocation en appel des cas rouennais à Paris voulu par l'édit de Bergerac : désormais les Normands feront appel devant les juridictions rouennaises. Il maintient cependant les libertés promises par l'édit, notamment un lieu de culte pour les protestants à l'intérieur de la cité. Malgré ce bémol, les magistrats, conduits par Groulart, procèdent à l'enregistrement de l'édit le 23 septembre. Pour valider cet acte juridique, Raphaël du Petit-Val est chargé de l'impression et de la diffusion du texte. Rouen est le premier des parlements provinciaux à le formaliser. Sa Chambre des comptes puis sa Cour des aides procèdent à leur tour en décembre 1599 et janvier 1600.

La preuve est faite que l'édit général n'a pas rencontré en Normandie les obstacles que Floquet avait cru lui être dressés. Ce sont cependant les articles secrets et particuliers qui posent problème. À l'imitation du parlement de Paris, les Normands en refusent la reconnaissance. Ce sont ces textes qui sont modifiés par les magistrats rouennais qui refusent par ailleurs d'en adresser copies aux bailliages. Ils modifient à plusieurs reprises la lettre de certains articles et semblent limiter les pratiques protestantes pour favoriser les catholiques de la province.

Le point de départ de la querelle qui opposera notre parlement au pouvoir royal est un arrêt de la chambre de l'édit, rendu le 29 novembre 1600. Les protestants de Pont-Audemer y sont condamnés à une imposition supplémentaire pour la réfection de l'église de Quillebeuf partiellement détruite pendant les derniers troubles. Cet arrêt ouvre la voie à une bataille juridico-institutionnelle entre les magistrats normands et le Conseil du roi. Entre 1601 et 1602, les arrêts se croisent pour

¹ Discours de Le Camus devant les Chambres assemblées du parlement de Normandie, le 16 juin 1599. Voir aussi Floquet, *Histoire de Normandie IV, op.cit.*, p.139 et suivantes.

² CROUZET, Denis, *Les Guerriers de Dieu : la violence au temps des troubles de Religion (vers 1525 – vers 1610)*, Seyssel, Champ-Vallon, 1990, p.585.

³ GARRISSON, Francis, *Essai sur les commissions d'application de l'édit de Nantes. Première partie : Règne de Henri IV*, Montpellier, Déhan, 1964, notamment p.27, sur l'objet de l'édit de Nantes comme processus de réhabilitation de l'unique religion catholique en France.

finalement se conclure par une décision du Conseil qui ordonne la restitution des sommes levées auprès des protestants de Quillebeuf.

L'envoi des lettres de jussion débute à cette période. Entre juin 1602 et août 1610, le roi — d'abord Henri IV, ensuite Louis XIII pendant les commencements de la période de régence — adresse neuf lettres au parlement normand. L'opposition majeure réside dans l'ouverture aux protestants de charges et d'offices, que l'édit offre mais que les magistrats normands se refusent à entériner. En juin 1609, une délégation de quatre d'entre eux se rend auprès du roi à Paris pour rappeler qu'à l'exception d'un article « concernant la promotion de ceux de la Religion Prétendue Réformée aux principales charges et états de judicature de cette province¹ », le texte est enregistré et reconnu par l'institution. Le conseil et le roi insistent cependant de manière si ferme, qu'après l'envoi d'une dernière lettre le 24 juillet, les magistrats cèdent le 5 août 1609 :

La cour, les chambres assemblées, du très exprès commandement du Roi par plusieurs fois réitéré tant de bouche que par écrit, a levé et lève les modifications contenues ès arrêts d'icelle sur lesd. Édit de Nantes, articles particuliers et règlements pour être enregistrés et le contenu en iceux gardé et observé selon leur forme et teneur et, à cette fin, les *vidimus* imprimés, envoyés par les bailliages de ce ressort².

Cependant, encore après la mort d'Henri IV, Louis XIII et Marie de Médicis constatent à nouveau le « retardement » dans l'exécution de l'édit, sur le prétexte soulevé par l'institution de l'absence en leurs registres d'un original ou d'une copie authentique du texte. Après ces atermoiements, le parlement ordonne dans un arrêt du 27 août 1610 que toutes les lettres patentes et articles de l'édit « seront enregistrés [...] pour être exécutés³ ». On en confie l'impression et la diffusion à l'autre imprimeur du roi, Martin Le Mesgissier.

Comme le fait remarquer toutefois Daireaux, à la suite de Sylvie Daubresse, ces mesures des parlements provinciaux ou parisiens font partie du système monarchique. Si les discussions sont parfois âpres, il n'empêche que les institutions chargées de l'enregistrement des règles de Droit public permettent d'en légitimer les décisions et d'éviter les débordements royaux, le parlement de Paris s'érigeant même au rang de « conscience du monarque⁴ ».

Ce refus d'action du parlement pendant près de dix années résulte donc du processus gouvernemental et de l'inclusion des provinces dans son établissement. Mais ce refus d'enregistrer l'édit demeure le dernier acte de bravoure des magistrats normands face au pouvoir bourbonnien. Au cours des décennies suivantes, et jusqu'au règne de Louis XIV, ses oppositions seront moins

¹ Registres secrets de la Grand'Chambre du parlement, 14 juillet 1609, cités par Daireaux, art.cit., p.228.

² Arrêt du parlement de Rouen du 5 août 1609, idem, p.228-229.

³ *Edict du Roy et déclaration sur les précédens Édicts de Pacification, donné à Nantes. Publié à Rouen, en Parlement, le vingt-troisième jour de Septembre mil cinq cens quatre vingts dixneuf*, Rouen, Martin Le Mesgissier, 1610.

⁴ DAUBRESSE, Sylvie, *Le Parlement de Paris ou la voix de la Raison (1559-1589)*, Genève, Droz, 2005, p.476. Daireaux, art.cit., p.230.

marquées voire inexistantes, et se borneront principalement à l'évocation de lois fiscales considérées — à tort, à raison ? — comme invalidantes et inégalitaires par et pour les Normands.

Cette dernière lutte normande réside toutefois dans ce même cadre particulier, voire inhabituel, des remontrances des parlements et des refus d'enregistrement des édits : celui de la fiscalité. Si un catholicisme intransigeant semble motiver ces refus persistants, la question de la création d'offices et de la réception à ces nouvelles charges de conseillers protestants influe sur l'intégrité du corps même, dont la cohésion est avant tout religieuse, même si elle se déplace sur le plan fiscal :

Les relations entre le premier président Groulart et le roi, si proches dans les années de troubles, semblent ainsi se dégrader au début du XVII^e siècle. Jonathan Dewald fait un parallèle entre la montée des conflits et l'augmentation considérable du prix des offices à partir de 1575, soit bien avant l'établissement de la *Paulette* en 1604. L'acquisition d'offices traduirait ainsi non pas tant un investissement économique que la recherche d'une position politique. Si on ajoute que les charges de conseillers deviennent de plus en plus une affaire de famille, on comprend que le parlement acquiert une cohésion et une force particulières. C'est sur ce terreau que prennent racine les constestations, de plus en plus nombreuses, des magistrats normands à partir de la fin du XVI^e siècle¹.

L'étude de la réception de l'édit de Nantes en Normandie permet donc de révéler des préoccupations parmi les magistrats autres que les questions religieuses. Parce que l'édit est en effet opérant, les affaires qui touchent à son exécution mettent en balance le caractère législatif, fiscal et consultatif du corps.

C'est dans ces attermolements juridiques et législatifs et dans le relatif vide juridique qui les accompagne que les auteurs des tragédies qui composent et font imprimer leurs pièces à cette époque semblent trouver la matière de leurs réflexions sur la religion, la cruauté, la culpabilité, mais aussi sur les systèmes probatoires que constituent les rapports dialectiques des personnages entre eux, à l'intérieur d'une scénographie la plupart du temps mal dessinée, mais dont nous avons déjà vu, pour les quelques textes qui l'abordent de manière plus précise, le caractère hautement symbolique.

Faisant feu de tout bois, les auteurs, parfois horsains, parfois normands, qui impriment malgré tout en Normandie utilisent des systèmes référentiels parlant aux yeux du spectateur et aux intelligences de ce dernier et de leurs lecteurs. Ils trouvent dans les sujets bibliques vétéro-testamentaires ainsi que, plus anecdotiquement, dans l'hagiographie — en l'occurrence celle de Saint Cloud — des interrogations dialectiques qui leur permettent, à eux ainsi qu'aux spectateurs,

¹ Daireaux, art.cit., p.233, évoquant Dewald, Jonathan, « Magistracy and Political Opposition at Rouen : a Social Context », in *The Sixteenth Century Journal*, 1974, 5, p.66-78 et *The Formation of a Provincial Nobility: The Magistrates of the Parlement of Rouen, 1499-1610*, Princeton, 1980, p.53-54 et 137-158.

une réflexion sur les heurts nationaux, peut-être aussi sur les hésitations normandes, en mettant en scène et face à face des altérités exacerbées.

CHAPITRE 5.

PIÈCES À SUJET RELIGIEUX

Nous allons étudier ici onze pièces distinctes à sujet religieux qui sont imprimées tout au long de la période. Il est toutefois absolument notable que dix d'entre elles extraient leur sujet de l'Ancien testament, tandis qu'une seulement est hagiographique. La première de ces œuvres, *la Machabée* de Jean de Virey, paraît en 1596. Il y fait accomplir, sur scène ou à peine masquées, huit scènes de torture différentes sur Salomone et ses sept fils qui refusent d'abjurer leur religion devant Antiochus. L'auteur en complète le propos quatre ans plus tard dans une *Victoire des Machabées* où les Hébreux, dont les autels ont été détruits, se rebellent contre l'envahisseur païen et accomplissent, sur scène, plusieurs batailles pour conquérir leur liberté. Jean Behourt, régent du collège des Bons-Enfants, compose et fait jouer par ses étudiants en 1599 un *Esau ou le chasseur*, évoquant la trahison de Jacob qui contre un « potage » — c'est le terme choisi par l'auteur — sou-tire à son frère son droit d'aînesse. La publication du texte par Raphaël du Petit-Val laisse supposer que le succès de la pièce s'est étendu à l'extérieur des Bons Enfants et qu'elle a pu être jouée par des professionnels après sa représentation plus confidentielle lors d'une remise de diplômes. Surtout, elle met en avant la trahison de la mère envers un fils peu aimé et méprisé, au profit d'un cadet supposé plus doué et mieux préparé à la conduite d'une nation. Mais se déroulant dans un décor peu élaboré et en tout cas absolument pas évoqué par l'auteur, elle laisse la place à un autre élément de la représentation que Behourt exploitera encore, dans *Hypsicratée*¹ : le travestissement, donc l'emploi d'un costume, puisque Isaac est trompé quand Jacob, ayant revêtu une peau de bête, se fait passer pour son frère.

Parmi les auteurs de notre corpus, celui qui a sans doute été le plus étudié, à l'exception d'Alexandre Hardy dont nous parlerons bientôt, est Antoine de Montchrestien. Deux de ses tragédies répondent aux critères de ce chapitre : *David* et *Aman*. Nous les étudierons brièvement, en notant toutefois leurs particularités scénographiques : alors que *David* se joue, semble-t-il, dans un lieu unique où les personnages se succèdent et ne se croisent qu'exceptionnellement — et c'est cette manque d'entrevues et ces absences, malgré le souhait ou même l'ordre de David à Urie, lorsqu'il est convoqué à la cour, de rejoindre Bethsabée, ordre auquel le lieutenant n'obéit pas, qui

¹ *Hypsicratée, ou la Magnanimité, tragoedie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1604. Nous n'étudierons pas cette pièce que nous avons déjà abordée dans le commencement de cette étude mais où deux travestissements ont lieu : celui de la reine, qui pour accompagner son époux Mithridate dans sa campagne militaire se déguise en homme, et celui du romain Rutilie qui pour échapper au massacre se déguise en Grec.

est à la fois la conséquence de la tragédie et sa cause — puisque David a pu connaître dans ce temps d'absence de l'époux sa femme Bethsabée et concevoir un enfant. *Aman* met en évidence plusieurs aires de jeu, donc des actions juxtaposées, qui interrogent non plus sur l'absence mais sur les silences représentés. C'est ce choix de demeurer silencieux, dans des intermèdes d'autant plus éloquent qu'ils ne sont que de pantomime, que réside l'intérêt d'*Aman*. En outre, contrairement aux auteurs qui avant ou après lui exploiteront le sujet, Montchrestien choisit d'intituler sa pièce selon le nom de son perdant, Aman, plutôt que de son héroïne, Esther, ce qui engendre la tragédie de ce personnage : c'est Aman qui meurt, sans doute sur scène, pendant qu'Assuère et Esther célèbrent la victoire de la concorde entre leurs deux peuples accomplie par leur union.

Les œuvres du groupe de Rouen rassemblées dans un recueil sans doute factice plusieurs années après leur édition, mais que les bibliographes et leurs commentateurs traitent systématiquement ensemble, subiront avec nous le même sort. Mais loin de vouloir critiquer, comme nos devanciers, en les unissant, leur propos et leur forme peu commune, nous les englobons dans une perspective d'histoire du théâtre et les évoquons comme un ensemble cohérent plutôt que comme quatre ouvrages indépendants les uns des autres. Ils rassemblent en effet quatre épisodes du *Mystère du Viel Testament* des plus éloquents et sans doute des plus célèbres, et marquent, selon nous, une reconnaissance des anciennes formes par une pratique de la réécriture à même de les confronter à un nouveau public et à ses attentes, qui ont évolué au cours du XVI^e siècle et trouvent ici leur mise en pratique et en scène dans un nouveau traitement des sujets.

En 1608, Nicolas Chrestien des Croix fait paraître chez son imprimeur Théodore Reinsart l'ensemble de ses tragédies. Parmi elles on trouve dramatisé l'épisode biblique du viol de Thamar par son frère Amnon, et la punition que lui réserve Absalon : la mort, qui permet au cadet de prétendre désormais à la conduite de l'État d'Israël après son père David. Cette pièce, dont nous avons déjà étudié la scénographie plus haut¹, traite à la suite de Pierre Thierry de Montjustin, de ce viol incestueux et des conséquences sur le règne finissant du roi David. Il met en évidence la trahison d'Absalon, dont le projet d'assassinat d'Amnon trouve une justification dans la vengeance de l'outrage commis envers Thamar, prétexte à l'éradication d'un aîné encombrant.

Enfin, nous traiterons de la seule œuvre à caractère hagiographique de cette période, *Saint-Clouaud* de Jean Heudon, qui raconte le meurtre par les fils de Clovis de leurs neveux dans le but de leur prendre les territoires que leur promettait pourtant la succession de leur père. Clouaud, qui dès le commencement de son propos, répugne aux gloires terriennes sera le seul survivant de ce massacre, qui touche par ailleurs la cour entière — victime collatérale de la fureur de son oncle — et trouvera refuge dans une religion qu'il embrasse et dans le monacat.

Les sujets religieux de ces différentes tragédies interrogent directement sur le traitement d'un terreau commun aux deux croyances qui se sont heurtées pendant les guerres de religion et

¹ Voir supra, p.288-289.

qui désormais se doivent de cohabiter. Toutefois, la relative méconnaissance des biographies des auteurs ne permet pas toujours de conclure qu'il s'agit d'une forme de propagande religieuse. En effet, elles semblent plus, comme toutes les pièces du corpus de ces années, rappeler les événements passés par la monstration et la dramatisation de cruautés iniques perpétrées pour le fait de religion. En utilisant l'Ancien testament, source commune de la foi catholique comme protestante, elles mettent en évidence cette similitude des deux confessions. Si elles rappellent une mémoire que l'édit de Nantes renie, elles le font sur le terrain de la pacification, de la dénonciation du caractère fratricide des heurts, en mettant en évidence des personnages d'une même famille ou d'une même contrée et en dévoilant une autre justification aux guerres : l'ambition personnelle des grands. *Saint-Clouaud*, avec sa célébration hagiographique d'un descendant de Clovis, trouve un but sans doute plus politique. Mais ce n'est pas la religion qui est ici le sujet de la pièce, mais bien l'ambition politique et les crimes qu'elle conduit à commettre.

I. JEAN DE VIREY : *LA MACHABÉE* (1599) ET *LA VICTOIRE DES MACHABÉES* (1600)

La vie de Jean de Virey est assez peu connue. Les indications dont on dispose sont contenues dans les dédicaces des œuvres à la maréchale de Matignon et à l'évêque de Coutances qui ouvrent leurs éditions. Virey est, d'après ses dires, un guerrier, au service du maréchal pendant une trentaine d'années. Il l'a accompagné pendant les guerres de religion et a été témoin et acteur des exactions commises dans les deux camps. En récompense de sa fidélité, le maréchal le nomme lieutenant de la place de Cherbourg. *La Machabée* est rédigée vers 1596 et ne paraît que trois ans plus tard. *La Victoire des Machabées* a dû être composée au commencement du XVII^e siècle, ainsi que l'affirme l'auteur, mais ne paraît qu'en 1611¹. Fort d'un enseignement aux meilleures universités du royaume, Virey évoque la nécessité, dans des temps troublés, de revenir au texte source qu'est la Bible, pour y trouver le réconfort. Il invite ses lecteurs à « préférer les commandements de Dieu et les saintes traditions des ses pères servantes à l'intégrité de la religion ».

S'inspirant des *livres des Macchabées*, Virey bâtit deux tragédies dénuées d'actes, à la facture très imitée des drames médiévaux. Se succèdent ainsi, dans la *Machabée* des scènes de torture exécutées sur l'échafaud, célébrant la constance et le martyre pour la victoire du vrai Dieu. *La Victoire des Machabées* propose une action plus diverse, dans des décors successifs où se déroulent des batailles et des assauts des Juifs pour leur victoire et celle du Créateur. Fonctionnant en diptyque, les deux tragédies célèbrent le pouvoir de la foi, qui permet d'endurer les souffrances et de se lever, ensuite, pour vaincre l'hérésie.

Les deux pièces de Jean de Virey ont été étudiées de manière très éclairante par Corinne Meyniel². Nous renvoyons à ses travaux pour éviter les redites et résumerons ici ses conclusions. Nous exposerons ensuite nos observations scénographiques et dramaturgiques, avant d'évoquer cependant le projet de l'auteur qui se remémore par le biais de ces œuvres l'iconoclasme dont il a vu les ravages dans les terres dont il a la charge près de Valognes.

¹ Malgré cette parution tardive pour la période choisie, nous étudions les œuvres en diptyque en nous basant sur les affirmations de l'auteur.

² Meyniel, Corinne, *De la cène à la scène*, thèse de doctorat d'Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2010, p.289-302 et p.397-405.

1. La fable

Les deux œuvres, nous l'avons dit, ne contiennent pas d'actes. Les actions s'y succèdent sans interruption, mettant en évidence une dramaturgie fortement imprégnée du fonctionnement des mystères.

A. La Machabée

*La Machabée, tragédie du martyr des sept frères et de Solomone leur mère*¹ débute dans le « château² » des Macchabées, où Solomone pleure incessamment devant ses sept fils. Ceux-ci, au désespoir, lui demandent de confier le mal qui la désespère : elle leur avoue assister chaque nuit en songe à leur martyre. Ils protestent alors de leur courage imprégné en leur corps et leur âme puisqu'ils sont du « sang isacide³ ». Sachant que les soldats d'Antiochus sont à la recherche des Juifs, Solomone ordonne qu'on leur ouvre la porte lorsqu'ils se présenteront pour les mener à leur supplice.

Les soldats approchent alors, entrent dans le château qui n'est pas gardé, se félicitent de sa prise aisée et emmènent la famille à la rencontre d'Antiochus, qui promet aux fils de Solomone les honneurs de sa cour. Les Macchabées protestent de la vanité de cette proposition et suivent les soldats.

Antiochus reçoit les avis de ses conseillers qui l'avertissent que la clémence envers les Juifs ne saurait les convaincre à abandonner leur foi. Le roi ordonne qu'on se saisisse des quartiers où le peuple hébreu réside et que les Juifs se convertissent ou qu'ils meurent. Arrive Sosander, prévôt d'Antiochus, qui annonce lui avoir amené Solomone et ses fils. Les Macchabées sont mis en présence du roi et Solomone refuse avec vigueur la conversion qui lui est proposée. Les Macchabées sont conduits à l'extérieur un moment. Pendant ce temps, Antiochus se plaint des tourments qui l'assaillent : il ne trouve pas de repos en Judée et il craint que les Juifs refusent d'obéir à ses édits de conversion. Il ordonne que huit légions soient déployées afin de mater le peuple indigène. On va chercher les captifs tandis que la Furie se réjouit du désespoir du roi mais souhaite qu'il reste en vie afin de faire des Juifs un sacrifice.

¹ Nous utilisons l'édition moderne de la pièce parue dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet et de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, 2009.

² Idem, p.137, Sosander.

³ Ibid., p.134, Macchabée.

Solomone « prisonnière avec ses fils¹ » les enjoint de supporter les tourments qui les attendent. Protestant de leur fidélité malgré leur jeunesse, ils prient ensemble. La furie intervient de nouveau, se vantant des malheurs exercés dans sa carrière : elle est responsable des pires actes de cruauté de la mythologie. Pourtant les Macchabées ne semblent pas vouloir se convertir et elle promet de souffrir elle-même des tourments s'ils ne changent pas de foi. Antiochus de retour de ses courses en Judée s'enquiert de la volonté des Macchabées. Sosander se désole de ne pouvoir lui annoncer leur conversion. Antiochus prend la décision de les faire tourmenter pour l'obtenir. Ils sont conduits en sa présence et protestent à nouveau de leur constance. Quatre soldats, qui seront chargés des supplices, s'étonnent du refus de la famille.

Antiochus s'adresse successivement à chacun des fils. Tous refusent de se plier à sa loi et subissent l'un après l'autre de nombreux tourments. Exerçant les supplices, les soldats fatiguent et commencent à douter de la justice de leur action. Quand tous les fils sont morts, Antiochus, que la folie a gagné peu à peu, condamne Solomone au supplice. Elle garde la même assurance que ses enfants lors de son martyre. Antiochus livre enfin dans un monologue final une diatribe contre Jupiter et annonce fièrement qu'il est plus fort que ce dieu. Même mort d'ailleurs, il pourra régner aux enfers. La furie intervient enfin, déplorant la perte des âmes perdues faute de conversion des Juifs. Demeurée seule dans son combat, elle ne peut que constater son échec. Elle se console en pensant qu'Antiochus est désormais tellement perdu et victime de son orgueil qu'il trouvera sa place dans les enfers et en recevra l'horrible récompense.

B. La Victoire

*La Victoire des Macchabées*² reprend un découpage identique à celui de la pièce précédente. Les séquences sont déterminées par les entrées et les sorties des personnages. La pièce débute alors que Mathatias, chez lui, s'adresse à ses cinq fils, leur demandant s'ils souhaitent sacrifier leur corps pour la gloire de Dieu. Ses fils protestent de leur foi et indiquent que ce n'est pas faute de cœur que les Juifs ne prennent pas les armes, mais faute d'un grand chef qui les conduise dignement. Ils se rangent sous le commandement de leur père pour lutter contre l'envahisseur.

Le gouverneur Appelle se désole de ne trouver aucun repos tandis que les Juifs continuent à résister aux édits du roi Antiochus. Il craint que le roi ne le tienne responsable de ces échecs successifs. Il prend pourtant la décision d'aller jusqu'à Modin pour saisir les résistants qui s'y trouvent. Ses soldats lui confirment leur fidélité. Là ils sont guettés par Mathatias et ses fils qui

¹ Ibid., p.144, didascalie.

² Nous utilisons l'édition moderne de la pièce parue dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet et de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, 2009.

attendent le bon moment pour les attaquer. Appelle a ordonné que les Juifs viennent sacrifier à ses dieux. Alors que les Hébreux s'avancent vers lui, il pense avoir réussi son entreprise. Il se tourne vers Mathatias qui proteste de sa fidélité au vrai Dieu. Un juif idolâtre sacrifie pourtant aux dieux d'Appelle et est immédiatement tué par Mathatias. Les Macchabées tuent ensuite le capitaine et les soldats. On renverse l'autel, les Juifs se rallient tous aux Macchabées, et tous partent dans le désert pour fuir le danger.

Le capitaine de la garnison de Hiérusalem ordonne à ses hommes de prendre leurs armes pour poursuivre les juifs renégats. La Furie regrette d'avoir perdu neuf âmes dans l'assaut de Mathatias — les six Macchabées et les trois Juifs qui les accompagnent — mais se réjouit d'avoir fait envoyer par leur entremise plus de cinquante autres. Elle annonce les assauts que vont subir les Juifs par les Païens dans le désert. Une troupe de juifs cachés dans une caverne est en effet aussitôt assaillie par les soldats. C'est sabbat et les assiégés refusent de combattre. Ils sont brûlés vifs, pris aux pièges de la caverne. Les survivants rejoignent Mathatias qui les enjoint à lutter, quel que soit le jour de la semaine. Les Hébreux sortent du désert et renversent les autels. Mathatias s'affaiblit cependant, ce que remarquent ses fils, qui lui conseillent de se reposer.

Les soldats se dirigent vers Hiérusalem, mais leur capitaine sursoit à avancer : les Juifs sont trop nombreux et se battront tous les jours, sans respect du Sabbat. Les païens ne peuvent risquer leur vie contre eux sans renforts.

Un messager vient alerter Antiochus du siège que subissent ses soldats dans Hiérusalem circonscrite par les Juifs. Antiochus appelle à son secours tous ses généraux pour marcher sur Hiérusalem.

Les généraux d'Antiochus ont pris place pour combattre les Hébreux et s'encouragent les uns les autres.

Mathatias convoque ses fils pour leur annoncer sa mort prochaine. Il les charge de son héritage : conduire le peuple juif à la victoire. Il rend l'âme. Ses fils lui obéissent en nommant Judas Machabée gouverneur du peuple juif et chef militaire.

L'armée d'Appolonius se présente devant Hiérusalem. Le général se réjouit de la mort de Mathatias, signe de la fin prochaine des Juifs dénués de chef. Machabée épie le général avec ses troupes, et engage le combat. Les Juifs gagnent la bataille. Cependant on annonce l'arrivée de l'armée de Ptolomée, composée de cinquante mille hommes. Afin de s'assurer la victoire, les Hébreux prient pour obtenir l'aide de Dieu.

Ptolomée apprend la défaite d'Appolonius. Il ordonne que son armée continue sa progression afin de surprendre les Hébreux épuisés de leur attente.

Antiochus demeuré seul subit de violents tourments et la maladie le gagne. Il pourrit de l'intérieur et annonce ses symptômes.

Machabée engage ses frères et ses combattants au combat : un présage l'a averti des projets stratégiques de l'ennemi. Ils avancent vers le camp de Ptolomée, tandis que Gorgias s'avance par un chemin plus long pour les prendre à revers. Leur but est de gagner la bataille contre Ptolomée, afin de décourager l'autre général. La furie se réjouit du grand nombre de morts que ces batailles lui apportent. Après avoir obtenu « plus de quatre cent mille âmes¹ », elle souhaite encore faire enrager Antiochus. Les Hébreux attaquent de nuit le camp de Ptolomée. La bataille, fort courte (quatre vers) s'engage : la moitié des soldats sont tués, avec Ptolomée, l'autre moitié s'enfuit. On ne les poursuit pas, en attendant que Gorgias se dirige vers le camp attaqué pour venir le secourir. Cependant celui-ci voyant l'ordre de bataille des Hébreux, fait sonner la retraite. Machabée ordonne à ses hommes de se saisir des armes des vaincus pour mieux se préparer aux prochaines attaques.

Gorgias a rejoint un autre général, Lydias, pour lui rendre compte de la bataille. Lydias accuse la stratégie de Gorgias et Ptolomée d'être responsable de la déroute de l'armée païenne. Il prend la direction de Bethsura d'où il pourra espionner les Hébreux et décider de la meilleure tactique pour les surprendre.

Machabée prie et demande l'aide du Seigneur. Il annonce ensuite la marche à suivre à ses hommes. Ils attaquent l'armée de Lysias et Gorgias et tuent son avant-garde. Le combat est décrit par Machabée : les assaillants qui les poursuivent seront abattus de flèches. Lysias convaincu de l'abandon de ses dieux, décide la retraite pour pouvoir lever de nouvelles légions. Les Hébreux demeurés sur le champ de bataille se félicitent de leur victoire. Ils célèbrent Judas Machabée, l'honneur de la Palestine. Ils entrent dans le temple pour le découvrir pillé et y trouver des idoles placées dans son sein. Les frères décident de purifier le temple pour y rétablir leur culte. Un bûcher s'allume miraculeusement. De l'encens est brûlé, deux agneaux apportés pour l'holocauste. La remise en fonction du temple achevée, le sacrifice débuté, Machabée se retire. La Furie intervient finalement pour enrager de n'obtenir comme seul butin de cette guerre que l'âme d'Antiochus. Elle craint la vengeance de Pluton pour son incompetence.

2. *Scénographie et mise en scène : séquences et juxtaposition*

Il est possible, si l'on se réfère aux conclusions de Léopold Delisle qui a retrouvé l'acte d'un baptême célébré en 1599, que la tragédie de *la Machabée* ait été jouée à Valognes alors que

¹ Idem, p.206, La Furie.

l'auteur y demeure¹. Cet acte indique en effet que des notables de la ville, choisis pour parrains de l'enfant, ainsi que son père, étaient « tous représentant la diablerie en l'histoire des Macchabées ». La marraine se nomme Anne Virey. Comme l'a fait remarquer Corinne Meyniel, le terme de « diablerie » employé ici évoque plus une pratique médiévale que la réalisation d'une tragédie. Toutefois, si Meyniel évoque la possibilité qu'une autre pièce, dont le thème aurait été proche voire imité de celle de Virey a pu être jouée et que les signataires de l'acte se soient réunis pour composer un chœur représentant la seule Furie infernale de la pièce, une autre possibilité se présente qui permettrait d'affirmer que le texte joué par ces gens est bien celui de Virey. Sept hommes sont nommés dans l'acte pour avoir joué la diablerie. Or sept personnages participent activement aux supplices des Macchabées : quatre soldats, le gouverneur du lion chargé de dévorer l'un des fils, Antiochus qui donne les ordres et lie lui-même les mains de Judas et la Furie. Or tous ces personnages qui dressent les tourments lancent une cuisine infernale proche des bouches de l'enfer des mystères médiévaux. Ils brûlent, tenaillent, plongent dans une huile bouillante... Par diablerie, ne peut-on dès lors entendre qu'il s'agit bien des actes performés par ces suppôts de Satan lors des tortures infligées aux martyrs ? À ces indices s'ajoute le peu de probabilité que deux œuvres traitant du même sujet aient vu le jour dans la même ville à quelques années, voire quelques mois d'intervalle. En outre, Virey, gloire locale et peut-être le père de la marraine de l'enfant baptisé ce jour-là est une gloire locale, et jouer sa pièce parmi son cercle de sociabilité le célèbre. Enfin, le fait que le curé qui tient le registre évoque cette « histoire des Macchabées » semble indiquer qu'il ne s'agissait pas d'une représentation fermée, et qu'elle eut assez de retentissement pour être ainsi rappelée dans un banal registre de baptême. En revanche, on ne dispose pas, à notre connaissance, d'indices similaires pour la seconde pièce de Virey.

A. La Machabée

L'information sur cette diablerie jouée nous renseigne en tout cas vraisemblablement sur les modalités d'exécution sur scène des supplices infligés et sur la manière dont « on dresse les tourments² ».

Plusieurs aires de jeu se distinguent dans la pièce. Nous avons évoqué le château³ dans lequel la famille attend ses bourreaux. Mais ce lieu, une fois vidé, ne semble plus être utilisé sous la dénomination de château des Macchabées, voire plus utilisé du tout. On se déplace aussi dans le

¹ « Anne fille de maître Floccel Le Mestaer, sieur de Vaudiville, greffier de vicomté à Valognes a été baptisée par M^e Guillaume le Saché, prêtre, doyen curé dudit lieu, le dimanche dixième du dit mois d'octobre, nommée par religieuse personne M^e Jean Le Prevost, moine de l'abbaye de Montebourg et prieur de la Salle, M^e Pierre du Prey, receveur du domaine de Valognes, M^e Jacques Jullier, sieur d'Arpentina, M^e Jean Frollant, fils de M^e Martin Frollant, Raul Bauquet, tous représentant la diablerie en l'histoire des Macchabées avec le dit Vaudiville, l'an 1599, damoiselle Catherine Virey¹, femme de M^e Nicolas Le Prevost, parrains et marraine » (Registre des baptêmes de l'église Saint-Malo de Valognes, 1594-1610, cité par Léopold Delisle, « Le Théâtre au collège de Valognes », in *Annuaire du département de la Manche*, 68^e année, 1896, Saint-Lô, imprimerie F. Le Tual, 1896, p.11-24, p.14).

² Virey, *La Macchabée*, didascalie, p.156

³ Idem, p.137, Sosander : « Voyez-vous ce château le long de cette plaine ? »

palais d'Antiochus, scindé en deux ou trois lieux distincts : la salle du palais, lieu politique et temple de la parole, où Antiochus tente, par le verbe, la persuasion, la menace, de « décevoir¹ » les enfants. La prison où la famille est détenue en attendant de comparaître devant Antiochus, mais qui ne semble pas éloignée du précédent. Enfin le lieu même du supplice, distinct de la première salle, puisque le quatrième soldat après avoir aprêté les tourments annonce :

Je m'en vais, compagnons, avertir notre roi
Que les tourments sont prêts, afin qu'en sa présence,
Ces galants soient punis de leur coupable offense².

Immédiatement, dans la même réplique, il a rejoint le roi :

Sire, quand vous voudrez avoir le passe-temps
De ces Juifs, nous avons dressé tous les tourments³.

Ce sont donc, dans ce texte, les répliques qui indiquent les déplacements, sans rupture de l'écriture.

Le lieu sans doute le plus intéressant reste celui des supplices, où les sept frères puis leur mère vont souffrir pour leur foi et leur Dieu, et assister à la torture infligée aux leurs. Or ce lieu est sans doute celui de cette « diablerie » citée dans l'acte de baptême et semble, tant dans le terme choisi par le curé que dans les quelques indications fournies par Virey, être scénographiquement proche de l'exécution scénographique de cet endroit dans les mystères : une gueule de l'enfer, où la Furie attend patiemment de recevoir son dû : les âmes faibles qui n'ont pas su résister aux douleurs.

La succession des tourments elle-même joue sur un mélange des registres digne d'un mystère médiéval. L'agencement et la réalisation quasi industrielle de ces scènes de torture qui se succèdent à un rythme effréné sous les commentaires d'abord sarcastiques puis de plus en plus las des soldats qui officient achemine l'action vers une forme proche du comique. Les tourments ressentis par Antiochus lui-même, alors que les Machabées souffrent sereinement affermis par la solidité de leur foi, sont risibles, en même temps qu'ils représentent la certitude que la raison des souffrances des Juifs trouve une rétribution dans une forme de châtement pour l'exécuteur. Le léopard affamé — une marionnette ? un autre animal grimé ? —, conduit sur scène pour démembrer Aber, et dont on évoque la cruauté mais qui refuse le repas qu'on lui présente, joue aussi sur un effet de surprise et sur le ridicule de la situation : l'impossibilité de faire exécuter l'action prévue.

Les supplices indiqués et performés, peut-être à vue, supposent que des feux sont allumés et qu'une fumée s'échappe, digne des artifices des mystères. Le personnel d'Antiochus œuvre sans

¹ Idem, p.155.

² Ibid., p.157.

³ Ibidem.

répét pour accomplir le dessein du roi, sans succès. C'est ici sans doute que réside l'un des projets de l'auteur : il crée un divertissement avec cette usine à supplices, en jouant sur l'imaginaire collectif de ses spectateurs habitués à la représentation des mystères, en la faisant représenter par des notables de la ville de Valognes. Il joue sur le mélange des registres et sur le genre encore non normé de la tragédie pour proposer cette mise en évidence de l'effectivité de la foi des Machabées. Il évoque les cruautés qu'il a vues et auxquelles il a participé pendant les batailles où il a servi sous les ordres de Matignon. Il expose les entrailles.

Mais surtout, il évoque, par sa connaissance de la Bible, une certitude catholique, celle du purgatoire. Cette diablerie fumante, ces bûchers et cette huile bouillante, évoquent la nécessité de purifier par les flammes les âmes mal préparées au paradis :

Or, si quelqu'un bâtit sur ce fondement avec de l'or, de l'argent, des pierres précieuses, du bois, du foin, du chaume, l'œuvre de chacun sera manifestée ; car le jour la fera connaître, parce qu'elle se révélera dans le feu, et le feu éprouvera ce qu'est l'œuvre de chacun. Si l'œuvre bâtie par quelqu'un sur le fondement subsiste, il recevra une récompense. Si l'œuvre de quelqu'un est consumée, il perdra sa récompense ; pour lui, il sera sauvé, mais comme au travers du feu. Ne savez-vous pas que vous êtes le temple de Dieu, et que l'Esprit de Dieu habite en vous ? Si quelqu'un détruit le temple de Dieu, Dieu le détruira ; car le temple de Dieu est saint, et c'est ce que vous êtes¹.

Or ce n'est pas tant ici la tragédie des Machabées qu'il convient de montrer, mais la tragédie d'Antiochus, dont l'œuvre est consumée, qui par ce fait perd sa récompense. Pour n'avoir pas su lire les commandements divins et s'être perdu dans le paganisme et la cruauté, il souffre dans sa chair les douleurs infernales qu'il souhaitait infliger. Virey reprendra d'ailleurs ce motif dans sa seconde pièce :

Il semble qu'on m'arrache avec rouges tenailles
Trop violemment le cœur et les entrailles,
Mon dolent estomac et mon cœur soupirant
Sont ordinairement *en un feu dévorant* :
Je suis fort famélique et mange plus que trente,
Pourtant mon appétit goulu ne se contente,
Mes secrets intestins d'ulcères sont tout pleins,
De flegme sont enflés et mes pieds et mes mains,
Je suis fort tourmenté de passions coliques,
J'ai les membres ainsi comme un vrai hydropique,
J'ai l'haleine fort courte et les nerfs retirés,
Tous mes sens naturels sont du tout altérés.
Ô misérable roi ! mes secrètes parties
Pleines de petits vers sont à demi pourries².

Après le divertissement urbain et familial donné à Valognes, la pièce connaît pourtant les honneurs d'une édition rouennaise. Il s'agit donc bien que l'auteur, après avoir amusé et fait réfléchir ses concitoyens, souhaite un destin plus glorieux à son œuvre. C'est aussi, sans doute, que derrière le

¹ Paul, Première épître aux Corinthiens, III, 13-17.

² *La Victoire des Macchabées*, p.204, Antiochus. Nous soulignons.

divertissement et ces *Temps modernes* de la torture, sa tragédie propose une réflexion plus large, autour de ce feu purificateur allumé sur scène.

La question du purgatoire réside déjà dans le choix de la famille représentée. C'est en effet avec Judas Macchabée, qui n'apparaît pas dans cette pièce, mais dans la suivante, que l'idée biblique de la purification des âmes qui n'ont pu recevoir leurs derniers sacrements est évoquée pour la première fois dans l'Ancien testament :

Puis, ayant fait une collecte d'environ deux mille drachmes, il l'envoya à Jérusalem afin qu'on offrît un sacrifice pour le péché, agissant fort bien et noblement d'après le concept de la résurrection. Car, s'il n'avait pas espéré que les soldats tombés dussent ressusciter, il était superflu et sot de prier pour les morts, et s'il envisageait qu'une très belle récompense est réservée à ceux qui s'endorment dans la piété, c'était là une pensée sainte et pieuse. Voilà pourquoi il fit faire ce sacrifice expiatoire pour les morts, afin qu'ils fussent délivrés de leur péché¹.

Les Macchabées de la tragédie, qui meurent pour leur foi en confiant leur âme au Très-Haut, se savent sauvés. Le doute, apporté par la présence de la Furie infernale, subsiste quant à ceux qui ont allumé le feu, et celui qui le leur a ordonné. Virey, en rappelant l'évidence catholique du purgatoire par la représentation de la famille des Macchabées, met en place non une œuvre de propagande, mais une recherche œcuménique de la réconciliation. Car ce qu'il indique, c'est bien la rédemption évidente de la famille, tandis qu'Antiochus et ses hommes demeurent sur terre, souffrant dans leur chair et dans leur âme des tourments qu'ils ont infligés. Si le purgatoire n'est pas reconnu par les protestants, Virey propose une solution fort pratique à la question de son existence réelle ou reniée. Ceux qui se donnent à la foi sont rachetés. Ceux qui demeurent parmi nous souffrent sur terre. Le purgatoire et son feu existent pour les catholiques mais réside, bien avant la mort, dans les supplices que nous ressentons. Si l'enfer ce n'est pas toujours les autres, le purgatoire c'est ici-bas, pour les deux confessions. Car c'est en souffrant et en n'oubliant ni ses souffrances, ni les égards et les honneurs à adresser à Dieu, que l'on s'assure en effet la voie vers le paradis. En demeurant sur terre, en ne mourant pas, en devant, en outre, se remémorer — sans pouvoir l'évoquer publiquement cependant après 1598 — on vit sur terre la purgation des péchés commis pendant les batailles.

B. La Victoire

Nous avons, malgré 1610 qui est la date de l'édition connue qui nous reste de ce texte, choisi de la traiter dans le prolongement de la première œuvre de Virey. Nous appuyons ce choix sur la dédicace à l'évêque de Coutances, signée en 1600, et dans laquelle Virey affirme que sa première tra-

¹ Macchabées, II, 12 : 43-45.

gédie date d'il y a trois ans. Une première édition, vraisemblablement perdue aujourd'hui, et que le *Manuel du libraire* cite, nous appuie dans ce choix.

Comme l'œuvre précédente, la pièce n'est découpée ni en actes, ni en scènes. Corinne Meyniel évoque pour ces deux pièces le cas de « drames par station ». Nous nous y conformons, car pour ce texte encore plus que pour le précédent, de nombreuses actions, qui sont en outre jouées dans des lieux référentiels indiquant un extérieur, se jouent et laissent envisager que plusieurs établies ou mansions se dressent sur la scène. Virey évoque le désert où l'on fuit, une grotte, un camp des Juifs, un lieu non défini — un palais ? — où Antiochus attend les nouvelles de ses armées et une grotte où l'on met le feu pour tuer les personnages qui s'y sont réfugiés.

Dans cette pièce, l'action est extrêmement vivante et se déplace d'un lieu à l'autre et à l'intérieur des lieux mêmes. On assiste à des batailles rangées, à des assauts, à des fuites. Mais le lieu scénographique qui, selon nous, rappelle le plus la pièce précédente, est la grotte où, réfugiés pour le Sabbat, les Juifs refusant de combattre sont brûlés vifs. Cette grotte représente encore, selon nous, une forme de gueule infernale mystérielle. Cependant, elle a ceci de particulier que, comme toute gueule infernale, les suppôts de Satan — les soldats d'Antiochus — qui y mettent le feu demeurent à l'extérieur et que le bûcher dans lequel meurent les juifs est, sans doute masqué et, pourquoi pas, signalé par des émanations de fumées. Virey semble évoquer ici, en s'inspirant du second livre des Macchabées, encore une fois, le fait que ce ne sont pas ceux qui meurent qui endurent les pires souffrances. Ce sont ceux qui restent et qui ont offert la purification par le feu à ceux qui l'ont enduré, qui vont encore, au cours des batailles menées contre les troupes de Juifs, souffrir et mourir. Parce que l'enfer de la guerre s'est vécu sur les champs de bataille et que ceux qui restent sont encore soumis à la cruauté du temps.

L'acte est encore plus clair lorsque, au lieu de choisir comme dénouement de sa pièce la victoire militaire des Macchabées sur les païens, c'est bien par la répurcation du temple, annoncée dès le titre de l'œuvre, que se clôt l'intrigue. Le but de l'auteur est la purification des âmes et des lieux, que Judas Macchabée prononce et annonce comme le souhait final de cette guerre. Alors qu'il s'apprête à entrer dans le temple, il dit :

Allons donc visiter la cité désolée,
La cité de David en trois ans dépeuplée
Par le fer chaldéen et remettre en honneur
Le vénérable autel et temple du seigneur.
Allons, allons purger par un divin office
De l'ethnique et païen l'immonde sacrifice¹.

Purgation par le feu, purgation par le sang, le but de Virey est de rappeler la cruauté des hérétiques, pour célébrer, aussi, l'inévitable consécration de la vraie foi.

¹ *La Victoire, op.cit.*, p.212.

3. Iconoclasme et concorde

Corinne Meyniel rappelle dans son étude des deux textes le fait que Virey est un catholique militant qui a assisté non seulement, en tant que guerrier, aux horreurs des champs de bataille, mais aussi, en tant que catholique, à la transformation de l'église de Valognes en une écurie après l'assassinat de son prêtre, en 1562. Elle note :

Les Macchabées et les catholiques partagent une cause commune, cela est rappelé et établi dès les premiers vers [de *La Victoire*]. Judas Macchabée intervient lui aussi pour rappeler que le combat, s'il aura le mérite de libérer femmes et enfants du joug chaldéen, n'a d'autre visée que la liberté religieuse [...]¹

Elle rappelle en outre la douleur, la souffrance qui créent une communauté qui souffre et qui raconte qu'elle a souffert. Cette communauté, c'est celle des Hébreux sur le tréteau, mais c'est aussi celle des spectateurs dans la salle et des acteurs sur la scène.

Souffrir et dire que l'on souffre c'est agir : la souffrance n'est pas subie dans une passivité qui ne laisserait que le loisir de l'exprimer. Souffrir dans *La Macchabée* est une action qui a une influence sur son environnement : en souffrant, les victimes soudent leur communauté, entraînent les autres à la résistance et découragent le tyran, avec qui ils se livrent à un combat verbal aussi spectaculaire que le combat corporel².

Surtout, il convient de rappeler que les icônes détruites lors des soulèvements protestants, leurs traces, leur absence même, demeurent les témoins des guerres de religion. Or ces témoins sont aussi des martyrs de la foi, et leur destruction a consisté à les bafouer de toutes les manières possibles — coups de couteaux, coups de poings, lacérations... Or Virey a en effet sans doute assisté, impuissant alors, au sac de l'église de Valognes par les protestants. C'est bien en tant qu'homme de guerre qu'il expose les entrailles des Macchabées, mais aussi en tant qu'érudit et de connaisseur des textes saints — il rappelle dans sa préface à la maréchale de Matignon sa fréquentation des universités les plus fameuses de notre royaume — et enfin aussi, simplement en tant qu'homme de foi qu'il rédige ses tragédies.

Comme des icônes, les macchabées sont bafoués, détruits en leur corps — mais préservés dans leur âme, torturés, avant d'être mis à mort. Ils sont à la fois victime et témoins : témoins alors des morts de leurs frères et fils, et témoins pour les normands des troubles de religion et des massacres auxquels les premiers spectateurs de l'« Histoire des Macchabées » et de sa diablerie ont sans doute, comme l'auteur, assisté et participé. L'acte auquel se voue Antiochus, par la main de ses soldats, est un acte iconoclaste. Il détruit encore, sur scène, par des actions, des martyrs, saints de la religion.

¹ Meyniel, Corinne, *De la Cène à la scène*, op.cit., p.403.

² Idem, p.294.

Toutefois, le caractère vétéro-testamentaire de ces icônes interroge. Virey a-t-il lu Calvin ? Nul ne le sait, et nous nous abstenons de l'affirmer. Mais en nous penchant sur la lecture de l'iconoclasme protestant qu'a proposée Olivier Christin dans son ouvrage *Une révolution symbolique*¹, nous sommes tentée d'affirmer que la vision commune de l'iconoclasme français protestant semble diriger la dramaturgie de Virey. S'il s'agit d'actes violents, que Virey transpose sur scène, actions de destruction favorisées par les Anciens et les représentants du culte protestant à Rouen et en Normandie, et qui ont, depuis le début du XVI^e siècle, profondément choqué les populations dont Virey fait partie, ils ont, malgré tout, eu pour conséquence de ressouder autour des icônes brisées la communauté catholique :

Ces humiliations ont pour effet de contribuer à renforcer le sentiment communautaire et la conscience de l'identité de ceux qui les subissent².

On ne peut cependant affirmer que Virey utilise ici le théâtre comme un nouveau lieu de lutte entre catholiques et protestants ou de célébration de l'unité catholique recouvrée. L'utilisation de figures vétéro-testamentaire et l'appel à la répurcation, tant du temple que des âmes, permettent d'entrevoir un autre projet. En choisissant un livre de l'Ancien testament, Virey célèbre des personnages bibliques reconnus tant par les catholiques que par les protestants. Une simple tragédie hagiographique n'aurait sans doute pas ouvert autant le champ des possibles. Mais cette représentation de héros communs aux deux confessions tend à prouver que Virey, homme de guerre souhaite démontrer que c'est à partir des mêmes textes que catholiques et protestants instaurent leur culte. Que la purification par le purgatoire, la bonne conduite ou l'élection constituent les nécessaires solutions aux luttes. Qu'en purifiant les temples par la réalisation d'une mort en marche, on participe à la purgation des esprits. Il faut cesser de se remémorer et se conduire honorablement et religieusement sur terre, et subir les défauts de la vie terrestre. Par la mise à mort spectaculaire, infinie, des Macchabées, puis par l'évidente victoire de leurs descendants sur les Chaldéens, Virey montre aux spectateurs et au lecteur la nécessité d'accepter son sort pour obtenir le repos, sans doute, mais aussi la nécessité, parfois, de lutter pour se racheter.

Ses tragédies, plus que des appels à la convocation du souvenir et au ressentiment, semblent bien plutôt proclamer la dure réalité de la vie humaine, qui consiste à souffrir sur terre pour mieux vivre éternellement. Deux ans avant l'édit de Nantes, l'homme du maréchal, l'homme du roi reprend l'idée des édits de pacification, et propose de cesser de se ressouvenir, et d'aller de l'avant. Deux ans après, il réitère de manière plus claire encore, en rappelant la nécessité de reconstruire la foi et l'unité catholique à partir des restes laissés, et de purger le temple et les âmes.

¹ Christin, Olivier, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1991.

² Idem, p.29.

II. JEAN BEHOURT : *ESAÛ OU LE CHASSEUR* (1599)

La vie de Jean Behourt est indissociable du sort du collège des Bons Enfants dont il était le régent au commencement du XVII^e siècle. Son œuvre dramatique elle-même, destinée à être représentée par les écoliers lors des cérémonies de remise des prix en fin d'année scolaire est œuvre de collège, pleine de considérations et d'enseignement chrétien. Elle se compose de deux tragédies et d'une tragi-comédie : *La Polixène, tragicomoedie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants, le dimanche 7 de septembre 1597*, en 1598, *Esäu ou le chasseur en forme de tragoedie, nouvellement representée au Collège des Bons Enfants de Rouen* en 1599 et *Hypsicratée ou la Magnanimité, tragoedie nouvelle représentée au Collège des Bons Enfants* en 1604¹. Il est aussi le traducteur de la grammaire de Despautères.

Originaire de Rouen, il obtient le grade de maître ès Arts de l'Université de Paris avant de venir se rétablir dans sa ville, où il « prit maison devant sainte-Marie-la-Petite, où, enseignant avec grand soin, diligence et assiduité, il eut jusqu'à quarante pensionnaires des meilleures maisons de la ville », au collège des Bons Enfants. Halley, régent du collège dès 1562, reconnaissant la valeur du nouvel enseignant, et se doutant « qu'il en aurait du support pour l'entretienement dudit collège² », lui propose sa fille en mariage et la résignation à son profit de la régence du collège. Behourt accepte la transaction, et sous sa direction et son enseignement, le collège recouvre une nouvelle splendeur en acceptant, dès les premières années, plus de cent pensionnaires.

En matière d'éducation générale — Humanités et mathématiques —, la Normandie semble jouir, dès la première moitié du XVI^e siècle, d'une avance particulière sur les autres régions françaises. Cette culture laïque était dispensée par des clercs dans presque toutes les paroisses des villes normandes :

À ces écoles, dites *générales*, on apprenait aux enfants de la ville et des lieux circonvoisins les lettres humaines, à lire, écrire, jeter et calculer. On les instruisait en l'amour et crainte de Dieu, ès bonnes mœurs, selon la forme de tout temps usitée en l'Église catholique, apostolique et romaine. Les maîtres conduisaient leurs écoliers aux services divins, aux prédications, aux processions qui se faisaient journellement et au *Salve Regina* qu'on chantait chaque soir, vers quatre heures³.

Non seulement il y avait des écoles dans les villes [au XVI^e siècle] : on les voit répandues dans les campagnes et même dans des paroisses peu peuplées⁴. [...]

¹ Les trois pièces sont imprimées par Raphaël du Petit-Val.

² *Factum* du régent Halley, cité par Beaurepaire, *Recherches sur les établissements d'instruction publique et la population de l'ancien diocèse de Rouen*, Caen, A. Hardel, 1863, p.23-24.

³ *Idem*.

⁴ Dans quelques campagnes, dès 1498 on trouve des aveux pour les clercs venant enseigner dans les paroisses, notamment à Allouville, Angerville, Jumièges, Mortemer-sur-Eaune, Quitry, etc. (Beaurepaire, *Recherches sur les établissements d'instruction publique, op.cit.*, p.25-26). Toutefois, dès le début du XV^e siècle, « à Boscnormand, le 1^e septembre 1409, école [est] tenue par Guillaume Heudebren, prêtre. On lui donne 70 liv.t. pour compte d'écolage » (Ibid., p.26). L'on peut même, dans certaines villes, remonter jusqu'au XIV^e siècle, avec quelques éclipses toutefois dans ces villes ou villages paysans. Ne négligeons cependant pas la main-d'œuvre que représente un enfant en âge d'apprendre à

Si nous passons à Rouen, nous y trouvons une école supérieure, l'école de grammaire, qui n'était autre chose que l'ancienne école cathédrale ; le collège des Bons-Enfants, fondé au XIV^e siècle en faveur des écoliers pauvres ; et, à un rang inférieur, un certain nombre de petites écoles¹.

Nous laisserons de côté l'école de Grammaire de Rouen, dont l'enseignement pluridisciplinaire correspond à ce que Despautère — que le régent Behourt traduira² — explique être la grammaire dans sa *Syntaxe en prose* :

La grammaire, qu'est-ce ? L'art d'écrire et de parler correctement, art comprenant l'explication des poètes, source féconde de toutes les sciences³.

Plus intéressant est, pour nous, le sort du collège des Bons-Enfants dont Behourt fut donc régent à la fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle. Situé aux pieds des remparts de la ville, près de la Porte Cauchoise, fondé officiellement en 1358 sous la tutelle des archevêques de Rouen, il était destiné à l'instruction des écoliers issus de familles pauvres de la paroisse.

Il est incontestable que, longtemps avant lui [Aimery Guenaut, initiateur de l'entreprise dont l'archiépiscopat cesse en 1344], on s'était occupé à Rouen de pourvoir d'une manière plus ou moins satisfaisante à l'instruction de la jeunesse pauvre. Dès 1304, un riche bourgeois insérait dans son testament [...] un legs de 10 sous en faveur des Bons-Enfants de Rouen. Mais rien ne prouve qu'ils possédassent dès-lors un établissement spécialement affecté à leurs études⁴.

Dans le courant du XVI^e siècle, de nouvelles écoles gratuites de grammaire sont créées dans les quatre quartiers de la ville de Rouen : dès 1518, on trouve traces de ces écoles populaires. Le collège des Bons-Enfants perd progressivement en leur concurrence la sympathie générale due au fait qu'il était le seul établissement proposant un enseignement à des enfants démunis. Les membres du Parlement de Normandie sont responsables de cet engouement pour les écoles de grammaire partout dans la ville :

Les enfants qui seront entretenus auxdites écoles pourront parvenir à grand fruit. Souvenons-nous de Barthole et autres grands personnages, parvenus de petits commencements à grande perfection. Les aucuns pourront être instruits en théologie et droit civil et canon et autres sciences dont la République chrétienne pourra recevoir grand fruit⁵.

lire pour une exploitation agricole de l'époque. Il est évident que tous les enfants n'allaient sans aucun doute pas suivre l'enseignement des clercs.

¹ Beaurepaire cite ainsi, dans la paroisse Saint-Lô, comme « petites écoles », l'école aux Juifs et l'école pour les enfants catholiques, On peut relever aussi que « l'école de la paroisse de Saint-Amand était à la disposition des religieuses de l'abbaye de ce nom. L'inventaire de leurs titres mentionne des lettres de l'abbesse Guillemette d'Assy portant commission à M. Jean de Coupil, prêtre, "pour tenir les écoles de ladite paroisse aux droits, profits et émoluments accoutumés avec commandement aux enfants et autres de lui rendre obéissance, réservé à une nommée Madeleine la permission de recevoir les filles pour les instruire". » (*Recherches sur les établissements d'instruction publique, op.cit.*, p.30 et 31). La lettre date de 1519.

² Jean Behourt, *Alphabets francoys, latin, et grec, contenans une briefve & facile methode de bien lire & prononcer en françoys, en latin, & en grec. Avec les declinaisons & conjugaisons... Ensemble les Rudimens, & une methodique epitome du Despautaire, Le tout separément pour plus grande commodité*, Rouen, Louis Loudet, 1620.

³ Cité par Beaurepaire, *Recherches sur les établissements d'instruction publique, op.cit.*, p.67.

⁴ Beaurepaire, *Recherches sur l'instruction publique, op.cit.*, p.69.

⁵ Harangue du Président Feu, cité par Amable Floquet, *Histoire du Parlement de Normandie*, t. II, p.105. Suite à cette déclaration du président, les membres du Parlement décident de financer sur leurs deniers personnels l'entretien des écoles.

Face à cette concurrence des écoles des quatre quartiers, le collège des Bons-Enfants pour subsister doit changer. D'abord pensionnat austère pour les enfants pauvres, il se transforme progressivement au cours du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, sous la régence de Behourt, en un établissement délivrant un enseignement payant de qualité pour les jeunes gens des bonnes familles de la ville¹. Ne recevant plus de subsides, face à l'avènement de l'enseignement jésuite dans la première décennie du XVII^e siècle, il se voit contraint de fermer ses portes. Le régent passe un relais symbolique aux Jésuites en leur dédiant son édition abrégée du Despautère, qu'on appelait généralement alors en Normandie le *Petit-Behourt*.

La précocité de l'enseignement public en Normandie, et son extension à toutes les couches de la société — avec les réserves que nous avons émises — à partir du XIV^e siècle doit être vue comme l'un des facteurs du prompt développement de la Réforme en Normandie. Filles et garçons recevaient, riches ou pauvres, une formation à la lecture et à l'écriture qui donne une explication, sinon une justification, à la propagation des traductions bibliques en provenance de Genève², et à l'accueil favorable dès les années 1520 de pasteurs dans les campagnes normandes.

Les œuvres dramatiques de Behourt participent donc à la volonté d'édifier des étudiants de familles aisées, voire nobles, avec l'une des mêmes armes de l'enseignement jésuite : le théâtre. Toutefois, on voit que les sujets de ses pièces ne sont pas tous issus des Saintes Écritures. *Esau* l'est, en effet, mais *Polixène* est directement tirée d'une histoire tragique de Bandello, tandis qu'*Hysicratée* trouve sa source dans Plutarque, dans les *Vies parallèles des hommes illustres*, notamment les chapitres dédiés à Pompée et Sylla. La tragédie d'*Esau* montre comment, par la ruse de sa mère et de son frère, Esau abandonne son droit d'aînesse et est supplanté par Jacob.

1. La fable

Le premier acte s'ouvre sur une leçon du maître d'hôtel à Rebecca : il lui enseigne la lignée d'Abraham. Rebecca est avide de ce savoir. Le maître d'hôtel lui raconte donc l'histoire de la naissance d'Isaac, ainsi que le sacrifice d'Abraham et la grâce d'Isaac. Le maître d'hôtel conclut son récit par la naissance d'Esau et Jacob. Rebecca cependant regrette qu'Esau soit promis à la succession de son mari, car c'est un « lion arrogant », alors que Jacob est « un agneau³ ». Elle évoque sa vive colère à l'encontre de ce jouisseur, que son mari favorise pourtant. Le premier

¹ Le fils de Premier président du Parlement Claude Groulart, Henri, fut lui-même élève de Behourt qui lui dédie son ouvrage *Puriores Sententiae cum dictis festivioribus in usum pueritiae exemple Ovidio excerptae*, Paris, 1621.

² « La corrélation est évidente entre première réforme d'une part, et d'autre part alphabétisation élémentaire, voire diffusion d'une culture moyenne en langue vulgaire. » (Michel de Boïard dir., *Histoire de la Normandie, op.cit.*, p.363. Il ne faut cependant pas voir dans la seule alphabétisation la raison d'un développement de la Réforme en Normandie, qui tendrait à admettre *a contrario* l'acculturation des catholiques. L'enseignement est affaire générale.

³ *Esau*, acte I, p.15, Rebecca.

chœur déplore les mauvaises habitudes enracinées au cœur des enfants par l'éducation de pères qui les laissent apprendre seuls ou donnent de mauvais enseignements.

L'acte II voit Esaü se préparer pour la chasse. Accompagné du Maître Veneur et de Phaleg, son ami, il tient des considérations sur la naissance sous le signe d'un astre : Phaleg commente les caractères zodiacaux dans une longue tirade, pour conclure qu'Esaü est sans doute Centaure, soit sagittaire, puisque ceux nés sous ce signe sont aptes à la chasse et grands voyageurs et dresseurs de chevaux. Esaü répond que pourtant son frère jumeau est absolument son contraire, alors qu'ils sont nés sous la même étoile. Le Veneur s'étonne des fatigues extrêmes qu'Esaü peut supporter qui sont la conséquence de sa vie en extérieur. Celui-ci répond qu'il y est accoutumé et demande quel animal a été levé pour son exercice habituel. Le Veneur expose comment le cerf qu'il a choisi va être poursuivi. Ils partent. Le second chœur célèbre celui qui s'éloignant des considérations politiques choisit une vie d'exercice et de chasse. Il se propose de quitter les villes sujettes aux contraintes du gouvernement pour vivre naturellement, de la chasse, dans les forêts.

À l'acte III, Élimas, compagnon d'Esaü, réproue les chasses où les hommes sont soumis à la nature, sans chiens, sans cheval, sans cohorte. Il a en effet été distancé et un guide se propose de le reconduire vers Esaü. Le guide propose qu'on se restaure cependant avant de partir, car la journée va être longue. Il s'absente avec l'assentiment d'Élimas pour aller rapidement à la taverne. Ce dernier réproue le comportement des hommes du peuple qui ne savent se départir de leur nature plébéienne. Le guide satisfait rejoint Élimas et ils sortent pour rejoindre le groupe des chasseurs. Entre ses ces entrefaites Esaü et Elon qui s'inquiètent de la séparation des troupes. Une chasse au sanglier en a été le déclencheur : le poursuivant, Esaü s'est éloigné de groupe des chasseurs. Elon raconte alors à Esaü les détails de la chasse au cerf promise par le Veneur. Celui-ci arrive pour terminer le récit de la chasse. Le Veneur lui-même a mis à mort l'animal, après une quête de près d'une journée, et offre à son prince une patte du cerf. Esaü félicite le Veneur, mais sort de scène en annonçant que sa journée a été gâchée par son entreprise contre le sanglier, et que maintenant il a grand faim. Le troisième chœur se remémore les temps anciens où, le mal n'étant pas encore descendu sur terre, les animaux n'étaient pas chassés. Désormais la cruauté ne se porte pas qu'envers les animaux. Les hommes entre eux usent de violence, surtout les orientaux :

Sus donc soit chassée au Scythe,
 Au Turc, au More cruel,
 À l'Arabe aime-duel
 Toute la chasse illicite¹.

L'acte IV s'ouvre sur les plaintes de Jacob qui réproue l'amitié de son père pour Esaü, qui selon lui ne la mérite pas. Il critique en effet son frère, certes bon chasseur, mais qui pour ses divertissements néglige sa tâche et son rôle d'héritier de la race d'Abraham. Son ami Nachor lui

¹ *Esaü ou le chasseur, op.cit., acte III, 3^e chœur, p.37.*

rétorque que la Fortune a du pouvoir sur le monde. Jacob réprouve cette idée, fort peu chrétienne, et lui préfère la notion de providence. Il ne reconnaît ni la fortune, ni le destin. Il refuse aussi l'astrologie. Suit une longue comparaison de ses propres qualités et des défauts de son jumeau. Il conclut que le Sage saura toujours obtenir ce qu'il souhaite et dominer les autres. Arrive alors Esaü, affamé, qui réclame un potage à son frère. Jacob lui propose l'échange de nourriture contre son droit d'aînesse. Esaü y consent en un vers et demi : « Je vais bientôt mourir que me servirait-il ? / Je vous le cède tout¹. » Nachor commente le tour joué par Jacob avec satisfaction. Le quatrième chœur rappelle la nécessité de ne jamais accuser la providence mais bien plutôt la faiblesse de la nature humaine.

À l'acte V on retrouve Rebecca et Judith qui commentent les hasards de la nature qui voient des fils faibles sortir de père illustres. Rebecca rappelle le dédain qu'elle a de son fils aîné. Suit dans la bouche de Judith une leçon de bonne paternité que Behourt donne à ses élèves : un père ne doit pas pardonner à ses enfants s'il les surprend faisant quelque mal. Il doit leur enseigner la vertu, et comment bien suivre un bon chef. La crainte de Dieu doit servir de stable colonne aux mortels. Rebecca admet qu'Isaac a sans doute été faible avec leur fils aîné, lui donnant de l'argent et le laissant vivre une vie de débauché. Isaac entre alors — enfin ? — avec Esaü et lui réclame un repas de sa vènerie, lui promettant de le bénir comme son digne successeur à son retour. Esaü part pour la chasse pour satisfaire son père. Rebecca qui a entendu l'échange, s'entretient avec Jacob pour qu'il prenne la place de son frère et se déguise de manière à lui ressembler, en tuant un agneau pour se revêtir de sa peau à la manière d'Esaü et en offrir la chair à manger à Isaac. Jacob hésite un temps, protestant de la faiblesse et de la précipitation des femmes. Rebecca lui rétorque que c'est la lâcheté des hommes qui cause les revers de fortune. Jacob se résout enfin à adopter le stratagème de sa mère. Alors qu'il reconnaît la voix de son puiné, Isaac est finalement trompé et bénit Jacob qui lui a apporté à manger et s'est déguisé. Esaü entre alors : il arrive tard car il a eu du mal à trouver un animal à chasser. Isaac ne reconnaît d'abord pas son fils. Puis comprenant qu'il a été abusé, ne peut revenir sur la parole et la bénédiction donnée à Jacob. Il lui annonce son sort : désormais Esaü est condamné à ployer sous le joug de son frère. Esaü invoque alors des divinités païennes. Il pleure contre le mauvais sort qui l'assaille. Il se promet de venger la trahison de Jacob, dût-il sortir des enfers. Le maître d'hôtel enfin rejoint Rebecca pour la prévenir du projet d'Esaü. Rebecca inquiète fait venir Jacob pour lui affirmer qu'il doit partir en exil pour se protéger. Jacob regrette sa trahison. Jacob décide donc de quitter seul sa patrie. Le chœur final regrette les discordes fraternelles qui sont cause de guerre et célèbre les amitiés entre frères.

¹ Idem, acte IV, p.44.

2. Scénographie, dramaturgie et mise en scène

Originellement destinée à la représentation de collège, les parutions à plusieurs reprises de la pièce de Behourt semblent plaider pour une ouverture au public plus large des salles de jeu de paume. Si la première représentation avait lieu dans l'enceinte du collège des Bons Enfants, il est vraisemblable que la parution destinée à ce public plus étendu confirme que la pièce a sans doute été représentée par des comédiens professionnels. Pourtant la scénographie induite est relativement peu élaborée. On passe de la maison d'Isaac aux champs ou aux bois où chasse Esaü, peut-être aussi doit-on imaginer la porte d'une taverne où pénètre le guide pour se restaurer (acte III). On trouve cependant des indices de mise en scène dans la pièce. Quelques didascalies figurent même dans le texte. L'utilisation d'accessoires et d'éléments de costumes est évidente.

La première occurrence est la patte de cerf que tend le Veneur à Esaü à l'acte III :

Les chiens foulent le cerf, et tout incontinent
Comme il m'appartenait mon couteau dégainant
Vais le pied droit lever, qu'humble je vous présente,
Vous étant de droit dû de la chasse présente¹.

Au dernier acte, c'est déguisé en son frère que Jacob se présente à Isaac. Sur les conseils de Rebecca, il a revêtu la toison de deux chevreaux :

Jacob je te commande
D'apprêter le manger que ton père demande,
Courir d'un vite pas droit à notre troupeau,
Tuer deux chevreaux, apporter chair et peau,
J'en couvrirai ton col, et ta main délicate,
Dénuée de poil, afin que s'il te tâte,
Il ne te reconnaisse, et de latendre chair,
Je ferai un manger qu'il a plus doux et cher².

Plus loin le stratagème opère :

JACOB. — Mon père, mon doux père.
ISAAC. — Et quel homme m'appelle ?
JACOB. — C'est votre fils aîné, votre Esaü fidèle ;
J'ai fait ce que m'avez naguère commandé [...]
ISAAC. — Si faux ne sont mes sens,
J'ois la voix de Jacob, mais d'Esaü je sens
Et les mains, et le col au Seigneur soit louange³

¹ Esaü, acte III, p.35, le Veneur.

² Acte V, p.52, Rebecca.

³ Acte V, p.53.

Or ces indications nous éclairent sur le personnage d'Esäu et la manière dont il est représenté chez Behourt : l'acteur — l'enfant — est recouvert d'une peau de bête. Il s'agit là d'une rare indication de costume. En effet, hormis les gravures des frontispices dont nous disposons, dont celles d'*Axiane* qui sont les plus lisibles, ainsi que l'indication particulière de l'absence de costume dans *les Portugais infortunés*, on ne trouve aucune référence dans les textes à la manière dont sont vêtus les personnages. Se conformant au texte biblique, Behourt représente un Esäu hirsute, et la manœuvre des personnages devient efficace.

La pièce de Behourt a, enfin, ceci de particulier qu'elle présente Esäu victime des manipulations de son frère et de sa mère. À aucun moment il n'apparaît foncièrement incapable de diriger le peuple d'Abraham. Seules les plaintes de sa mère concernant son comportement nous indiquent qu'il est trop occupé de ses loisirs pour entendre raison. Ce sont les agissements de Rebecca qui condamnent son fils aîné à la perte de ses droits, même s'il a été inconséquent en échangeant son droit d'aînesse contre un potage. Et ce sont ces mêmes agissements qui contraignent Jacob à l'exil. Dans une pièce qui célèbre la bonté paternelle, qui invoque la bonne éducation à donner à des fils, Behourt adresse un reproche aux mères trop hâtives à promouvoir leurs enfants. Engageant à une lutte possiblement fratricide, rappelant dans sa dédicace les guerres récemment terminées par l'édit de Nantes, Behourt enseigne à ses élèves comment diriger une famille, comment respecter son frère, comment éviter la guerre. Proposée à ses étudiants, la pièce, quoique parfois maladroite a ceci de particulier qu'elle s'adresse aussi au public des parents assistant aux représentations, ce même public qui a vécu les guerres de religion. Il rappelle l'importance de l'amitié entre frères, l'intérêt à ne pas se tromper mutuellement, et les conséquences du déni de cet avis louable.

III. ANTOINE DE MONTCHRESTIEN : *DAVID* ET *AMAN* (1601 – 1604)

Antoine de Montchrestien naît à Falaise vers 1575. Fils d'un apothicaire, il perd très tôt ses parents et est confié à la garde du baron de Tournebu. Il bénéficie d'une éducation proche de celles des jeunes gens de la famille. Sa première composition dramatique est *Sophonisbe*, qu'il publie à Caen en 1596. Les détails qu'il donne dans sa dédicace indiquent que la pièce a été jouée. Cinq ans plus tard, il en fait publier à Rouen une impression remaniée, accompagnée de quatre nouvelles tragédies dont *David* et *Aman* et d'une bergerie. En 1604, il fait précéder une nouvelle impression de ses pièces par une tragédie d'*Hector*, et supprime la bergerie du recueil.

De nombreuses affaires jalonnent la vie d'Antoine de Montchrestien. Il est condamné pour duel, à des amendes d'abord, puis à l'exil, qu'il effectue en Angleterre auprès de Jacques Ier à qui il dédie sa *Reine d'Écosse*. Malheureusement, et c'eût été fort intéressant, sa carrière dramatique s'arrête avec l'impression du volume de ses tragédies en 1604, année même de la proclamation de son exil. Sa rencontre éventuelle de comédiens ou d'auteurs anglais et sa fréquentation des théâtres londoniens n'auront pas influé sur sa composition dramatique. Il rentre en France en 1614. Sa vie aventureuse se conclut par une rébellion. Après l'insurrection des protestants de La Rochelle, il se met à la tête d'une troupe représentant le parti huguenot en Basse-Normandie. Surpris et confondu dans une hôtellerie, il est pris dans une embuscade avec ses camarades et tué. Déjà jugé avant sa mort, son corps est saisi, roué, puis brûlé et ses cendres éparpillées.

Nous n'étudierons pas l'éventuelle inspiration de sa foi, présumée tardive, sur ses deux tragédies d'inspiration vétero-testamentaires¹. Nous nous concentrerons sur la scénographie induite de ces textes, avant de revenir brièvement sur les intentions de l'auteur lorsqu'il les compose.

1. *La fable*

Ces pièces ayant été largement étudiées déjà, leur résumé se doit d'être des plus courts². *David ou l'adultère* traite de la trahison du roi David envers son général Urie, dont il détourne l'épouse Bethsabée. *Aman ou la vanité* s'inspire du livre d'Esther, et observe la déchéance du ministre d'Assuérus.

¹ Nous renvoyons le lecteur aux analyses de Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p.140-150 et de Corinne Meyniel, *De la cène à la scène, op.cit.*, p.314-334.

² Notre édition de référence est celle de Louis Petit de Julleville, *Les tragédies de Montchrestien, nouvelle édition d'après l'édition de 1604*, Paris, Plon, 1891.

A. *David*

Le premier acte s'ouvre sur le roi qui malgré sa fonction a commis un crime d'ordre privé en séduisant Bethsabée. Celle-ci est enceinte et David prend la décision, sur le conseil de Nadab, de convoquer son général afin qu'il passe une nuit avec son épouse et qu'on puisse faire croire au peuple, et à lui-même, que l'enfant à naître est bien le sien. Le chœur du premier acte affirme la toute puissance de l'amour, qui fait « le vice triompher d'un Roi si triomphant¹. »

Au second acte, Urie a répondu à la convocation du roi. Seul en scène, il s'inquiète car il a entendu des rumeurs évoquant l'adultère de sa femme avec David. Il est rejoint par le roi, qui pour la forme s'enquiert des nouvelles du front. Satisfait des réponses, et souhaitant mettre fin au plus vite à son tourment, David propose à son général de rejoindre son épouse. Urie s'y refuse, au prétexte que ses hommes souffrent à la guerre et qu'il ne saurait jouir d'un moment de repos quand les soldats peinent. Urie quitte la scène et David décide d'organiser un banquet au cours duquel Urie pourrait s'enivrer et rejoindre sa femme. Le chœur rappelle les temps anciens où le mariage célébrait un amour sanctifié par la chasteté des épouses. Dieu créa la femme pour contenir l'homme et perpétuer la race humaine. Le mariage sert à contenir les passions dans un lien sacré et à « modérer sa fièvre continue². »

L'acte III débute le lendemain du banquet. Urie ne s'y est point enivré et n'a pas rejoint Bethsabée. David s'en plaint et regrette que son statut d'homme au dessus des hommes desserve sa vie privée. Il cherche une solution quand Nadab lui propose de faire tuer Urie. David s'y refuse avant de résoudre à l'avis de Nadab d'envoyer les troupes de Joab dans un assaut final dans lequel il doit trouver la mort. Comble de l'ironie, c'est Urie lui-même qui apportera la lettre contenant sa condamnation au chef des armées. David et Nadab laissent la scène à Urie, qui affirme préférer mourir que vivre dans le déshonneur de l'adultère subi. Il blâme les souverains qui ne respectent pas la loyauté de leurs sujets, sans se plaindre directement de son roi. David entre enfin, lui remettant la lettre portant sa condamnation. Le chœur évoque la difficulté de vivre sous le pouvoir d'un roi seul occupé de ses plaisirs et rappelle les revers de fortune qui jalonnent la vie humaine, enjoignant de respecter Dieu.

L'acte IV voit David seul en scène ravi de la ruse qu'il a ourdie. Un messager intervient, lui annonçant la défaite de l'armée de Joab, peu préparée. Urie d'ailleurs, parmi les plus vaillants, se tenaient dans les premiers rangs et a été mortellement touché. Le chœur s'attarde sur les destinées terrestres, avant d'affirmer que la gloire martiale n'est que vanité.

Au commencement de l'acte V, Bethsabée pleure son époux. David la rejoint et lui propose de quitter un deuil qui n'a que trop longtemps duré. Elle gagne un époux plus glorieux en sa personne en perdant Urie. Le chœur intervient, rappelant la certitude des châtements divins. Le

¹ Idem, p.208.

² Ibid., p.213.

prophète Nathan entre alors en scène, usant d'un subterfuge pour confondre David. Il évoque le cas d'un riche paysan à la tête d'un grand troupeau qui a tué pour servir à ses invités l'unique animal d'un paysan pauvre. David ordonne que ce malfrat lui soit amené pour être puni. Nathan lui révèle sa comparaison : c'est David le ravisseur. Nathan lui adresse des malédictions : l'enfant à naître ne vivra pas. David confesse alors sa faute. Nathan l'absout, mais la malédiction reste.

B. Aman

Au premier acte Aman décrit la confiance que le roi Assuérus a en lui, gagnée par sa carrière militaire, à son conseiller Cyrus. Il se plaint cependant d'un Juif qui a refusé de s'incliner devant son autorité. Cyrus lui conseille le mépris, mais Aman souhaite punir ce « maraud », cet « esclave¹ » irrespectueux de sa personne. Il convient même que l'affront qu'il a subi ne saurait être lavé par la punition d'un seul. Il se résout à faire assassiner le peuple hébreu dans son entier. Le chœur intervient pour rappeler la vanité et l'orgueil de l'Homme, et les revers sur la Fortune lui réserve.

Assuérus est d'abord seul en scène à l'acte II. Il y célèbre la volonté des dieux de faire les rois à leur image régner sur terre. Il est par ailleurs ravi d'avoir comme conseiller un homme aussi sage qu'Aman. Celui-ci le rejoint bientôt pour lui proposer l'extermination du peuple hébreu. Les faibles protestations du roi sur le caractère pacifique de cette race et sur les dangers à commettre un tel massacre pour la tranquillité de l'État sont facilement combattues par Aman. Assuérus se range finalement à l'avis de son conseiller, et quitte la scène après lui avoir remis les pleins pouvoirs et son cachet. Aman demeuré seul anticipe sa satisfaction de voir le juif qui a osé ne pas plier le genou devant lui bientôt abattu. Le reste du peuple juif doit le suivre pour ce seul nom et Aman met en doute le pouvoir de Dieu, dont il doute qu'il saura protéger les Hébreux contre sa vengeance. Le chœur évoque les soucis de ceux qui ont osé contrarier un grand. Sa vengeance se révèle alors disproportionnée. L'ambition en est la cause, et la prétention de certains mortels à être égaux des dieux.

L'acte III nous transporte dans le camp des Juifs. Mardochée d'abord est seul en scène. Il reconnaît les fautes d'Israël, dont l'exil et la présente captivité sont les châtiments décidés par Dieu. Il n'espère plus qu'en la miséricorde divine pour arrêter les agissements vindicatifs d'Aman. Sara et Rachel, deux femmes juives, assistent, semble-t-il d'assez loin, au monologue du patriarche. Esther, l'épouse d'Assuérus entre en scène à son tour et les deux femmes l'avertissent du désespoir de Mardochée. Esther les convainc d'aller s'enquérir des raisons de ce malheur. Esther monologue ensuite sur sa position délicate qui consiste à demeurer sous la loi d'Israël tout en

¹ Ibid., p.240.

ayant épousé un roi païen. Les deux femmes n'ayant pu reconforter Mardochée, Esther lui envoie son serviteur Athac afin de connaître la raison de ce désespoir. Le chœur intervient brièvement pour prier le seigneur de ne pas exercer sa vengeance sur un peuple repent. À Athac, Mardochée confie le complot d'Aman contre son peuple. Athac rejoint Esther et lui répète l'information, ce dialogue est caché par une prière de Mardochée. Revenu auprès de ce dernier, Athac l'informe qu'Esther ne peut intervenir dans l'immédiat puisqu'elle est empêchée de s'approcher du roi par une ordonnance. Mardochée est saisi de colère et rappelle que le peuple hébreu est la nation d'Esther. Sa position auprès du roi est un souhait divin pour lui permettre de sauver les siens. Le chœur enjoint à la prière et à la foi qui peuvent seules assurer la reconnaissance de Dieu.

Suit un acte très bref où Esther prend la résolution d'aller parler au roi. Parvenue devant lui elle s'évanouit pourtant. Touché de cette faiblesse, Assuérus promet de lui accorder ce qu'elle souhaite. Elle ne réclame rien que la présence du roi et celle d'Aman au banquet qu'elle a fait dresser. Le roi s'engage à s'y présenter. Le chœur conclut l'acte en affirmant la confiance en Dieu qui sollicité par la prière résoudra tous les conflits.

L'acte V débute par un dialogue entre Aman et son épouse Sares. Elle lui conseille de faire dresser le gibet où prendre Mardochée. Il se décide à rejoindre le roi chez Esther. Le chœur intervient brièvement pour considérer Aman déjà mort pour avoir tenté de tromper le roi. Assuérus évoque alors le souvenir du soin de Mardochée à son profit. Ne trouvant le sommeil le roi a, la nuit précédente, relu les chroniques de son règne et redécouvert les grâces qu'il doit au vieil Hébreu. Aman s'approchant, il lui demande comment honorer un homme qui l'a bien conseillé. Prenant cette question pour son compte, Aman suggère au roi de couronner l'ami, de lui donner son cheval et de marcher aux côtés de l'animal pour signaler le triomphe du personnage. Il est déçu lorsque le roi annonce que c'est à Mardochée qu'il réserve cette cérémonie. Aman demeuré seul reproche au roi sa faveur oscillante. Le chœur décrit alors la fureur du personnage. Un messenger s'empresse vers Esther pour lui raconter l'exploit de la parade de Mardochée sur le cheval du roi tenu par Aman. Le chœur célèbre les changements de fortune. Esther remercie Dieu. Voyant le roi approcher, elle se résout à accuser Aman. Après un doux échange entre les époux, Aman entre en scène, immédiatement accusé par Esther d'être un tyran désireux de voir périr les Juifs. Esther réclame la mort d'Aman. Assuérus ordonne qu'on saisisse le traître et souhaite inventer un supplice qui satisfasse Esther, Mardochée et toute leur nation. Aman réclame la pitié de la reine, en vain. Assuérus s'emporte encore plus et ordonne qu'il soit pendu au gibet initialement destiné à Mardochée. Ce dernier, puis Esther, rendent grâce à la justice d'Assuérus et aux soins de Dieu. Un chœur de fidèles pris du psaume CXXIII conclut la pièce, célébrant le Dieu des dieux qui veille à la sauvegarde de son peuple.

2. Scénographie, absence de scénographie, et mise en scène

Si les pièces de Montchrestien sont considérées parmi les plus régulières au niveau de la langue de Malherbe par la critique, on ne s'est pas penché, à de rares exceptions¹, sur la question de leur représentation. Or si le texte de *David* est assez pauvre en indications de lieux, il favorise le choix d'une description de bataille par une hypotypose extrêmement efficace. Celui d'*Aman* est particulièrement riche en entrées et sorties successives, et en jeux de scène démontrant clairement la simultanéité d'actions parallèlement jouées. Si les deux premiers actes de la pièce se déroulent dans le palais d'Assuérus ou, éventuellement, chez Aman, le troisième acte est d'une richesse étonnante et offre un second décor, sans doute parallèle au précédent : celui du camp des Juifs. Le cinquième acte par ailleurs propose vraisemblablement une fin beaucoup moins bienséante qu'il n'y paraît, en représentant sur scène la chute et la mort d'Aman.

A. *David*, tragédie de l'absence

La tragédie de David — et de Bethsabée — mais surtout d'Urie, c'est la guerre, sans cesse latente, souvent évoquée. Sans elle, Urie ne serait pas absent et le roi n'aurait pas attiré son épouse dans son lit. Mais cette guerre n'est jamais représentée. Toutefois, elle est constamment évoquée par Urie, qui condamne l'incurie du roi au sujet de ses troupes. Les inquiétudes de David quant au champ de bataille ne sont que pures formules de politesse pour engager la conversation avec son général :

DAVID. — Tu sois le bienvenu ; ça, ça que je t'embrasse,
L'honneur de mes guerriers et l'amour de ma race.
Et bien de notre Camp ? que fait-l'on maintenant ?
Quel espoir de victoire a pris mon Lieutenant ?
Par la valeur des miens, par sa bonne conduite,
L'orgueilleuse Raba doit-elle être réduite ?

URIE. — Joab se porte bien, et tes braves soldars,
Vrais foudres de Bellone et tempêtes de Mars
Sont tous plus ravis d'aise alors que la trompette
Les appelle au combat, qu'au son de la retraite.
La superbe Cité ceinte de hauts remparts,
Tremble au seul branlement de nos fiers étendards,
Le courage lui faut, et sa forte muraille
Semble avoir déjà eue que notre Camp l'assaille.

DAVID. — Le Ciel nous en permette un bon événement !
Mais attendant de moi quelque commandement,
Où je veux employer ton sens et ta prouesse,

¹ Eugène Rigal s'est interrogé au sujet de *Sophonisbe* (Rigal, Eugène, « Les trois éditions de la 'Sophonisbe' de Montchrestien et la question de la mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle », in *RHLF*, Paris, Armand Colin, 12^e année, 1905, p.508-516)

Va-t-en à ton logis, et ta femme caresse¹.

On aurait pu voir représenter sur scène le dernier combat d'Urie. On a vu avec *la Victoire des Machabées*, l'on verra avec d'autres textes bientôt, qu'il n'est pas impossible de représenter des batailles sur l'échafaud du théâtre. C'est donc un choix volontaire, sans doute esthétiquement justifié aussi, de Montchrestien de ne pas représenter une *feintise* avérée. Mais en choisissant de raconter la mort d'Urie plutôt que de la faire jouer, il concentre aussi l'attention du spectateur sur David et sa réaction. Montchrestien en décrivant le courage du désespoir du général, ne fait apparaître qu'encore plus flagrante la légèreté du roi. Ce n'est pas Urie qu'on veut voir mourir, il annonce qu'il sait le faire, nul besoin de s'en justifier...

Je sais fort bien mourir, non souffrir une honte
Mon cœur est grand et haut, mon âme ardente et prompte²

... c'est le roi qu'on veut voir homme et faible, se réjouissant de la chute d'un obstacle à la réalisation de ses désirs. Et cette faiblesse est d'autant plus frappante que David détient les deux personnalités : il est homme et roi. Ses débordements causent la mort de ses soldats pour la seule satisfaction de sa concupiscence. C'est cette affreuse dichotomie que met en avant Montchrestien entre les réactions d'un homme détenant les pouvoirs d'un roi de droit divin, dont les déportements ont donc des conséquences terribles non sur une petite cellule de personnages proches, mais sur des États entiers, et la légèreté avec laquelle il traite le deuil qui saisit sa nation et sa maîtresse :

'Ce dommage est fort grand, mais quoi ? le sort des armes
'Tombe comme par choix sur les meilleurs Gendarmes,
'Leur vaillance les perd ; on dirait que la mort
'Épargne le poltron et poursuit le plus fort³.
Ton deuil, chère Maîtresse, a trop longtemps duré.
Qui ne voudrait mourir pour être ainsi pleuré ?
Laisse ces longs regrets, ma chère Bethsabée,
Ta fortune s'élève étant ainsi tombée.
On te ravit Urie, et David t'est rendu ;
Tu gagnes beaucoup plus que tu n'avais perdu⁴

La tragédie de l'absence c'est, enfin, la malédiction portée par Nathan contre l'enfant à naître. Victime plus que conséquence de l'union adultère de ses parents, c'est son absence finale, sa mort précoce qui entérineront l'impossibilité de voir se relever un État dont le roi est déficient.

¹ *David*, acte II, p.210-211.

² Acte III, p.218.

³ Acte IV, p.226, David.

⁴ Acte V, p.229, David.

B. *Aman*, tragédie du silence

Dans le décor de l'acte III d'*Aman* apparaissent deux aires de jeu : celle où se désole Mardochée et une autre d'où l'observent Rachel et Sara, bientôt rejointes par Esther, qui découvre à son tour son oncle éploré. Le jeu est d'autant plus intéressant quand arrive Athac, qui fait le relais entre Mardochée et Esther. Après avoir reçu les confidences du patriarche, il retourne vers la reine pour lui exposer les raisons des désolations de Mardochée. Or ce dialogue est inexistant : cela ne signifie pas qu'Achat est sorti de scène pour rejoindre la reine pendant la prière de Mardochée. Cela signifie bien plutôt que la scène qui s'est jouée était visuellement tournée vers Esther et Achat, tandis que la parole était à Mardochée qui prie pendant que le serviteur fait son rapport à la reine.

Montchrestien joue alors sur une double perception du spectateur. Il n'est nul besoin de répéter ce que Mardochée vient de clairement exposer. La scène aurait été superflue et redondante pour le spectateur comme pour le lecteur. Montchrestien offre donc deux jeux sur deux scènes parallèles, et deux numéros d'acteurs. Mardochée prie, et son monologue est poignant. Athac annonce à Esther les raisons du malheur de son oncle, et son chagrin est flagrant :

Je n'ai rien oublié de ce que tu m'as enjoint ;
La Reine sait ton deuil ; ses larmes elle y a joint ;
Elle y joint ses soupirs, et ses humbles prières
Parlent avecque Dieu du cœur et des paupières¹

Alors que la répétition des propos était superflue, la description du jeu de scène de l'actrice endossant le rôle d'Esther devient éclairante pour le spectateur qui vient d'y assister. En incorporant une scène muette dans sa pièce, Montchrestien offre à ses acteurs la possibilité de jouer d'un nouveau registre, celui d'un jeu tragique muet. Mais aussi, du point de vue de la fable, il participe à l'ignorance des païens du lien qui unit Esther à Mardochée et de l'origine de la reine. Si elle n'est pas confrontée à Mardochée, aucun soupçon ne peut venir éclairer son origine juive, qu'elle ne révélera au roi qu'au dernier acte.

Enfin, ce dernier acte met apparemment à la vue du spectateur le gibet dressé sur les ordres d'Aman pour pendre Mardochée. Quittant sa femme, Aman annonce fièrement l'avancée de l'édification de la potence :

J'y vois qu'on y travaille et le plus promptement ;
Avant que le Soleil s'aïlle coucher dans l'onde,
Je vous rends mon galant le spectacle du monde².

¹ *Aman*, acte III, p.262, Athac.

² Idem, acte V, p.269-270, Aman.

Le gibet est manifestement dressé sur scène, et le spectacle du monde dont il promet à Mardochée d'être le héros se propose bien d'être présenté au public même des spectateurs de la pièce. Aussi, lorsque plus tard, Assuérus prononce la sentence à l'encontre d'Aman, c'est bien en scène que celui-ci, même si l'action n'est ni racontée, ni dite, est pendu alors même que Mardochée et Esther célèbrent la bonté de Dieu. La punition se fait en deux temps. D'abord :

Va, Brigand, je t'immole à mon âpre colère,
Comme un serf affranchi plein de témérité,
Qui m'a par faux rapports contre Isaac irrité.
Ôtez-le de mes yeux, qu'on lui couvre la face¹

Le second temps est après qu'Aman s'est jeté aux genoux d'Esther pour implorer sa clémence. Assuérus qui hésitait sur la punition à donner à son conseiller, tranche :

Comment, lâche paillard, c'est peu de m'offenser,
Tu veux avant mourir mon épouse forcer !
J'en prendrai sur le champ vengeance si notoire,
Qu'encor après mille ans il en sera mémoire.
Sus, qu'on le traîne pendre au gibet élevé,
Que pour mon pauvre père il avait réservé².

C'est donc la tête vraisemblablement couverte qu'Aman est guidé au gibet, et c'est pendant la célébration de la miséricorde divine qu'il se débat au bout de sa corde. Une deuxième scène muette se joue donc dans cette tragédie. Mais alors que la précédente célébrait la seule communauté de cœur de Mardochée et d'Esther, celle-ci choque par la dichotomie entre ce qui est dit, la clémence divine, et ce qui est représenté, un corps se débattant dans ses derniers sursauts de vie.

¹ Ibid., p.274.

² Ibid., p.275, Assuérus.

IV. LES TRAGÉDIES À SUJET VÉTÉRO-TESTAMENTAIRE DU GROUPE DE
ROUEN : *LA NAISSANCE ET CRÉATION DU MONDE, SAMSON,*
NABUCHODONOSOR ET HESTER (CA. 1608)

En qualité de pauvres compilateurs par alphabet, de ressasseurs d'anecdotes, d'éplucheurs de minuties, de chiffonniers qui ramassent des guenilles au coin des rues, nous nous glorifions, avec toute la fierté attachée à nos sublimes sciences, d'avoir découvert qu'on joua le fort Samson, tragédie, sur la fin du seizième siècle, en la ville de Rouen, et qu'elle fut imprimée chez Abraham Cousturier¹.

Le choix d'aborder ces quatre œuvres ensemble s'est présenté comme une évidence. Régulièrement éreintées par la critique pour leur manque de mesure, leur manque de poésie, leur caractère ridicule, elles méritent ici une forme de réhabilitation qui doit être faite en les considérant comme un projet commun de représentations d'épisodes déjà relatés par le *Mistère du viel testament* mais remises au goût du jour du Rouennais du commencement du XVII^e siècle. En effet, à l'exception de *Nabuchodonosor*, qui relate l'épisode des trois enfants dans la fournaise, déjà exploité par Antoine de la Croix dans une tragi-comédie parue en 1561² et dont le mystère ne fait pas état, les tragédies étudiées ici reprennent toutes, dans des formes et dans des choix d'intrigues proches du texte médiéval, des épisodes qui y sont relatés.

On doit leur adjoindre un texte retrouvé très récemment, que nous abordons brièvement ici malgré sa date de parution plus tardive : *la Tragédie de la chaste et vertueuse Susanne*, publiée par Abraham Cousturier en 1614³. Cet ouvrage, que l'on croyait donc perdu, est réapparu alors que nous terminions la rédaction de cette étude. Conservé au fonds Rothschild de la Bibliothèque nationale, de nombreux chercheurs, parmi lesquels Lancaster ou Lebègue, estimaient sa perte définitive. C'est par hasard donc que ce texte a pu être exhumé, même si, selon les critiques florissantes envers les œuvres publiées par Cousturier, l'on aurait finalement pu s'en passer. Notons qu'elle entre dans ce que Lancaster nomme le « groupe de Rouen ». Nous ne nous attarderons pas sur ce

¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, [1764] in *Œuvres complètes de Voltaire avec des remarques et des notes historiques, scientifiques et littéraires*, tome LVIII, deuxième édition, Paris, Baudoin frères, 1826, « Samson », p.111.

² La Croix, Antoine de, *Tragi-comédie. L'argument pris du troisième chapitre de Daniel, avec le cantique des trois enfans chanté en la fournaise*, s.l., s.n., 1561.

³ *Tragédie de la chaste et vertueuse Susanne, ou l'on voit l'innocence vaincre la malice des Iuges*, Rouen, Abraham Cousturier, 1614.

texte, mais nous pouvons pour le moins en préciser la trame, pour conclure qu'elle se tient expressément au texte biblique et dévie légèrement du texte du *Mystère*.

Au premier acte le juge Naman décrit la passion qui le ronge. Son collègue Azachar arrive et lui révèle que lui-même souffre de cette même passion. Ils s'avouent alors que l'objet de leur désir est Susanne, mariée et sage. Si Naman se refuse à détourner Susanne, Azachar pense qu'il suffit de proposer à la jeune femme de les satisfaire. Au second acte le mari de Susanne, Joachim, se réjouit de la félicité de son union. Apparaît ensuite Daniel, qui prie Dieu d'apaiser sa colère envers les Juifs, même s'il reconnaît que la corruption grandissante de la société mériterait une punition plus sévère. Les juges reviennent en scène, proposant de se dissimuler pour surprendre Susanne en son bain, qu'elle prend seule dans son jardin. Naman a l'idée, dans l'éventualité d'un refus de Susanne à complaire à leur concupiscence, de témoigner l'avoir surprise en état d'adultère. Susanne entre enfin en scène, à l'acte III, alors qu'elle s'apprête à faire ses ablutions. Malgré un pressentiment, elle congédie sa suivante puis quitte la scène afin de se rendre dans son bassin. Les juges, cachés derrière des buissons, commentent les charmes de la jeune femme qui, son bain terminé, revient en scène. Les juges se dressent devant elles et elle rejette leurs avances, malgré leur chantage. Elle appelle alors ses serviteurs à son aide, tandis que les juges crient de leur côté pour faire venir des soldats pour arrêter la femme adultère. À l'acte IV Joachim maudit sa femme et la fragilité du sexe. Confronté à son épouse, il refuse ses explications et l'envoie au procès. Un ange apparaît à Daniel, lui ordonnant d'aller éclairer la cause de Susanne. Naman et Azachar, témoins du prétendu crime de la jeune femme, se tournent vers un Chœur de Juifs qui rend une sentence de lapidation. Daniel intervient pour demander que les témoignages des deux juges soient entendus séparément. Se contredisant, ils sont confondus et sont condamnés à la lapidation. A l'acte V, les juges sont conduits sur scène avant leur exécution. Naman accepte son sort, Azachar est effrayé par la mort puis prend exemple sur son collègue. Joachim vient demander le pardon de sa femme. Le Chœur vient raconter la mort des deux juges, réalisée hors scène.

On a ici un drame indépendant, alors que l'épisode de Susanne au sein du texte du mystère s'intercalait avec les autres exploits de Daniel auprès de Nabuchodonosor. Alors que le mystère débute sur la satisfaction d'un vertueux bonheur conjugal du juste Joachim, rejoint par sa femme Susanne qui confirme son impression, la tragédie débute par la présentation des futurs coupables. Ce n'est donc plus la vertu d'un saint mariage que l'on souligne ici, mais la concupiscence qui peut même toucher un homme vieillissant :

C'est une extrême erreur de croire que l'amour
Preigne un sang vigoureux pour faire son séjour¹.

Dans le mystère, par ailleurs, Susanne est accompagnée de plusieurs suivantes lorsqu'elle quitte son domicile pour son jardin, ce qui lui arrive par deux fois. Lorsqu'elle est en scène, elle dîne

¹ *Susanne*, op.cit., n.p. Ce sont ici les deux premiers vers de la pièce.

avec son époux et leurs fils, qu'elle éduque dans la foi et dans la vertu. Dans la tragédie Susanne n'est accompagnée que d'une suivante. Lorsque les juges tentent, dans le mystère, de se rapprocher de leur proie, ils se heurtent à la présence de Joachim qui les invite innocemment à se joindre à sa famille pour souper. Ils refusent et par un concours de circonstances, pour pouvoir épier encore la jeune femme, ils se cachent dans un buisson de son jardin. Dans la tragédie au contraire, ils ourdissent immédiatement le projet de la surprendre au bain et se dissimulent dans un buisson pour pouvoir aisément la surprendre. Dans le mystère, Susanne se baigne seule après avoir demandé à ses suivantes d'aller lui chercher ses parfums. Dans la tragédie, elle se baigne seule par pudeur. Elle est surprise pendant ses ablutions représentées sur scène dans le mystère, mais à la sortie du bain, à peine habillée dans la tragédie. Dans le mystère, Joachim croit en l'innocence de sa femme et tente même de la sauver. Dans la tragédie, il est immédiatement convaincu de sa culpabilité et ne souhaite plus la voir.

L'auteur de la tragédie met en avant la culpabilité des juges et la facilité avec laquelle un jugement est posé sur un personnage, sans permettre un débat contradictoire. Car Susanne, à un aucun moment, n'est écoutée ou crue. C'est par l'intervention de l'ange qui vient trouver Daniel pour lui ordonner d'agir après lui avoir révélé la vérité du fait, que Susanne est finalement crue. La lapidation des juges a lieu hors scène, car ce n'est pas tant leur punition qui importe mais la manière dont ils s'appêtent à l'endurer : Naman résolu, Azachar inquiet. C'est ce revirement de fortune qui est au centre de la tragédie. L'auteur met en évidence une série de sentiments contrastés. Susanne reçoit héroïquement ses accusations et son jugement, et est prête, parce qu'elle croit en Dieu et parce qu'elle est innocente, à endurer le supplice. Le manque de confiance en son époux de Joachim est tragique car si le lien matrimonial ne peut être sûr, la destinée humaine elle-même est incertaine. La concupiscence des juges est comique, parce que ces vieillards libidineux sont des caractères éminemment comiques dont les motifs sont, depuis Térence et Plaute, régulièrement invoqués sur la scène. Jouissant d'une réputation sans faille, ils montrent cependant la fragilité de l'âme humaine et des désirs terrestres et de la tentation toujours présente. Parce que Dieu s'interpose par la voix de l'ange puis par l'interrogatoire de Daniel, les juges sont condamnés. C'est cette fragilité de la destinée humaine et les revirements de fortune qui causent la perte des criminels qui est soulignée ici. Si l'œuvre se conclut par la proclamation du triomphe de Dieu et de ses serviteurs, seul Daniel la commente. Elle n'est que la conclusion d'une fable destinée à créer chez le spectateur l'émotion devant l'évidence d'une injustice. La pièce joue sur le mélange des registres et sur les émotions à susciter chez le spectateur et leurs revirements, en les faisant passer de l'admiration à la crainte, et de la crainte à l'espoir, pour enfin apprécier avec satisfaction la punition des vrais coupables qui, pourtant, ne leur est pas montrée. Le personnage de Joachim, qui n'agit pas comme dans la Bible, témoigne d'un subit manque de foi envers un sacrement. Sur lui repose encore la pitié du spectateur envers Susanne, abandonnée de tous.

L'auteur, en explorant l'injustice, réfléchit sur la fragilité des témoignages humains et invoque la certitude du jugement divin, malgré la perte de repères terrestres. La pièce démontre que si Dieu semble parfois avoir abandonné ses fidèles, il est toujours, manifestement et irrémédiablement présent pour les épauler dans l'adversité, sur terre, et les appeler à lui si les hommes sont incapables d'exercer leur jugement avec équité.

Intitulées « tragédies » ou, pour *Nabuchodonosor*, « histoire tragédienne », les quatre autres œuvres semblent participer d'une volonté de perpétuer la représentation de scènes de mystères auxquelles le public demeure attaché, tout en choisissant les épisodes les plus facilement représentables sur scène, dans la perception d'un héritage des pratiques de la représentation médiévale. Si elles poursuivent peut-être un but politique, celui-ci est caché par la mise en scène des spectaculaires exploits des personnages, racontés ou représentés. Se succèdent en effet la création du monde par Dieu lui-même, représenté sur scène, le meurtre d'Abel par Caïn, donnée sans justification tirée de la Bible, presque gratuitement, les récits des actions difficilement justifiables de Samson contre les Philistins, puis le renversement de leur temple, sur scène encore, la fournaise des trois enfants qui ne les atteint pas mais est tellement chauffée que ce sont les bourreaux qui en souffrent, avant que Nabuchodonosor, frappé de folie, n'arpenne la scène à quatre pattes, la pendaison d'Aman, enfin.

En effet, on peut penser que derrière le personnage de Samson se profile la comparaison habituellement convenue entre ce personnage biblique et Hercule, mais il est difficile d'admettre absolument que les auteurs de ces quelques objets poursuivent un but catéchétique ou propagandiste par leur biais. Samson, dont on relate les exploits dans les premiers actes de la tragédie et qui meurt héroïquement en exterminant les Philistins au dernier acte est, peut-être, une représentation de la lutte d'Henri IV pour asseoir son gouvernement et le projet de concorde porté par l'édit de pacification de 1598. On peut aussi évoquer la tragédie de la *Belle Hester*, qui fait se succéder des passages anecdotiques pour conclure qu'Assuère est un roi juste, défenseur des minorités. Que cette générosité soit motivée par l'amour est en soi-même anecdotique aussi pour l'auteur. Il importe de présenter un roi qui favorise un mariage œcuménique — Hester se présente à lui en déclinant son identité — dans son propre royaume et dans sa propre union. Cette délicatesse ne peut qu'inciter chacun au respect. Mais à la fin de cette tragédie célébrant la tolérance religieuse, Aman est tout de même pendu sur scène.

Ces œuvres ont toujours été fortement critiquées pour leur qualité littéraire médiocre et le peu d'ingéniosité de leurs auteurs. Loukovitch, entre autres, sanctionne en effet à propos de la *Création du monde* :

Ville-Toustain a voulu écrire une tragédie, mais elle est fort irrégulière. Nous assistons à quatre actions successives [...] On ne remarque nul effort pour étudier les caractères ou

les sentiments. L'auteur n'a même pas songé à expliquer psychologiquement le péché d'Adam et Ève, ni même la jalousie de Caïn¹.

Ce manque de psychologie mis en évidence au XX^e siècle ne semble pas prépondérant dans le choix dramaturgique des auteurs de ce petit groupe de textes. En effet, leur particularité, au vu des intrigues que nous allons rapidement résumer ici, est de proposer des actions uniques, par épisodes, plutôt que de dramatiser une seule action au cours de quatre ou cinq actes. Il s'agit donc bien plus évidemment d'une composition héritée du Moyen-âge, rappelons-le pas si lointain, et des pratiques des mystères.

En outre, ces textes ont, à l'exception de Samson, la particularité d'exploiter des sujets deutéracanoniques, ou apocryphes², refusés par les protestants de leur propre texte biblique. Les livres ainsi exploités — Esther, Daniel, et l'épisode des trois jeunes Hébreux dans la fournaise — posent donc le problème de l'enseignement à trouver dans ces textes après le concile de Trente qui les reconnaît comme deutéracanoniques, tandis que les protestants les évincent de leur texte sacré. Loin toutefois de dispenser un enseignement chrétien, et de faire œuvre de propagande, selon nous, ils mettent en avant des péchés successifs qui permettent de s'interroger, malgré tout, sur le pouvoir de Dieu et sur le sort de ceux qui suivent les commandements de la Bible ou de ceux qui en dérogent.

1. La fable

Il semble nécessaire de traiter ces pièces dans l'ordre où les épisodes bibliques qu'elles relatent apparaissent dans la Bible et dans le Mystère. Aussi allons-nous brièvement résumer les intrigues de la *Naissance ou création du monde*, puis de *Samson*, de *Nabuchodonosor* et enfin de la *Belle Hester*.

La Tragédie de la naissance, ou Creation du Monde, où se void de belles descriptions des Animaux, Oiseaux, Poissons, Fleurs et autres choses rares qui virent le jour à la naissance de l'Univers, composée par Ville-Toustain et imprimée à Rouen chez Abraham Cousturier vers 1608 relate en quatre actes les premiers épisodes de l'Ancien testament. Au premier acte, le Créateur, après s'être réjoui du monde qu'il a mis sur pied, prend la résolution de donner une femme à

¹ Loukovitch, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Bibliothèque de la société des historiens du théâtre, 1933, p.76-77.

² Au IV^e siècle, Jérôme, père de l'Église, en charge de la traduction de la Bible en latin, les exploitait mais les faisait précéder d'une introduction dans laquelle il dénonçait leur caractère apocryphe et annonçait les avoir traduits afin de mieux les « égorger ». Ce n'est qu'avec Saint-Augustin, au cours des deux conciles d'Hippone et de Carthage que ces livres sont conservés. Augustin leur reconnaît une valeur historique digne d'être lue et connue par les Cités. Enfin le Concile de Trente au XVI^e siècle reconnaît la Vulgate comme version officielle du texte pour l'Église romaine. Les textes apocryphes sont conservés, tandis qu'on leur retire le prologue de Jérôme. On leur octroie une prétendue inspiration divine et ils sont requalifiés de « deutéracanoniques ».

Adam. Ève naît. Son rôle est déterminant : elle doit donner des enfants au premier homme. Mais elle ne doit en aucune façon goûter au fruit de l'arbre de vie. Au second acte, Lucifer s'indigne du projet de Sathan de pénétrer dans le jardin d'Éden pour corrompre Ève. Sathan s'exécute pourtant, transformé en serpent, et persuade Ève de manger du fruit défendu. Aussitôt après avoir goûté au fruit, Ève, pour diminuer l'ampleur de sa faute personnelle, convainc Adam de croquer à son tour dans le fruit. Au troisième acte survient un Ange, envoyé du Seigneur, qui leur reproche leur ingratitude envers le Créateur, et les chasse du Paradis. Le quatrième et dernier acte retrace l'épisode entier de la jalousie de Caïn de son frère Abel et du meurtre d'Abel par Caïn, ainsi que la punition prononcée par le Créateur contre le premier fils de l'homme. Après avoir regretté que Caïn soit incapable de ressentir de repentir pour son acte fratricide, le Créateur le condamne à errer.

La Tragédie nouvelle de Samson le fort, contenant ses victoires et sa prise par la trahison de son épouse dalide, qui luy couppa ses cheveux et le livra aux Philistins, desquels il occit trois mil à son trespas est attribuée par la Bibliothèque nationale au même auteur, sans preuve toutefois si ce n'est la similitude du traitement imposée à l'histoire du Juge. Au premier acte, Manué, père de Samson expose, par le récit de l'histoire d'Israël et de sa naissance, les principes qui régissent la loi de Dieu. Il rappelle l'interdiction de couper les cheveux de Samson et déplore l'union de Samson avec une Philistine dont il prédit qu'elle le conduira à sa ruine. Il s'engage ensuite dans une succession de prédictions tenant lieu d'argument à la pièce. Surtout il en annonce la catastrophe, dont la responsabilité incombera à Dalide, qui a déjà montré sa fourberie. Samson entre en scène et adresse à l'Éternel une supplique dans laquelle il expose son problème : sa femme lui a été ravie et il réclame vengeance. Manué lui rétorque que c'est à Dieu de châtier les méchants. Samson souhaite cependant défaire les Philistins « par le feu, par le sang et l'homicide fer, / Et leurs champs porte-blés et leurs vignes brûler¹ ». Son père, malgré son désaccord, prie pour sa victoire. Entre les deux actes, Samson s'est vengé, hors scène, des Philistins, en embrasant la queue de renards qui ont répandu le feu dans les cultures philistines. Le prince des Philistins engage ses troupes à en chercher vengeance. Un héraut entre en scène et annonce que si les Philistins n'attaquent pas les Hébreux, ceux-ci n'engageront pas le combat non plus. Le prince explique que sa résolution d'exterminer les Juifs ne tient qu'à son projet de vengeance contre Samson. Si on lui remet les héros, il s'abstiendra d'entrer en guerre contre Israël. À la scène suivante le héraut est parvenu jusqu'au prince de Judas et lui expose la demande du Philistin. Le héraut tente de convaincre le prince de la nécessité de livrer Samson aux ennemis :

Puisqu'il a seul méfait, faut que seul il pâtisse :
Hé, qu'est-il besoin que l'innocent périsse ?
Et que tous les Hébreux qui n'ont en rien méfait,
Portent l'iniquité de son sanglant forfait :
Non, non, il vaut mieux qu'il perde seul la vie,

¹ *Tragédie nouvelle de Samson le fort, contenant ses victoires et sa prise par la trahison de son épouse dalide, qui luy couppa ses cheveux et le livra aux Philistins, desquels il occit trois mil à son trespas*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d., acte I, non paginé.

Que de voir notre race à jamais asservie¹.

Le Héraut et le Prince élaborent le complot contre Samson. À l'acte III, la première scène montre le Héraut et un lieutenant d'Israël conduisant Samson lié devant les Philistins. Après la protestation de serments d'amitié entre les deux peuples, Samson se délie par miracle et se saisit d'une mâchoire d'âne. Furieux, il tue tout le monde. Puis, après qu'il a décrit les tortures intérieures qui l'assaillent, un feu et une sécheresse qui l'épuisent et l'endolorissent, de l'eau se met à couler de la mâchoire où il étanche sa soif. Il remercie Dieu de ce miracle. À la scène 2, Manué apprend la victoire de son fils. Il en remercie Dieu et célèbre la valeur de son rejeton. Un messenger fait le récit de ce qui vient de se produire, magnifiant l'action de Samson réalisée sur scène :

Bref il pourchasse, arpenté et suit si bien leur pas
Qu'il en expose mil de son os au trépas,
Si qu'en les contemplant couchés dessus la poudre,
Vous jugeriez qu'ils ont été frappés du foudre,
Tant qu'ils sont déhävés et découpés menu².

Le messenger rapporte ensuite la subite passion de Samson pour la fille de Gaza. Le quatrième et dernier acte expose en trois scènes la trahison de Dalide et la mort de Samson. Dans un premier temps, Samson déplore l'état dans lequel le met l'amour. Il pressent les malheurs qui découleront de son union avec Dalide : « Las ! J'augure mon mal et prévois que Dalide / Sera du grand Samson le glaive et l'homicide³ ». Dalide le rejoint, le suppliant de lui révéler le secret de sa force. Il lui expose le rôle de sa chevelure. Dalide l'invite à entrer au palais, l'installe dans ses bras où il s'endort. Une didascalie indique : « Ici Dalide coupe les cheveux à Samson dormant⁴ ». Le prince des Philistins entre avec sa suite qui saisit Samson démuni. À la scène 2, un messenger raconte les détails de l'affaire à Manué et lui indique qu'on a en outre crevé les yeux de son fils. Parallèlement, le Prince philistin s'entretient avec un soldat et organise une fête pour célébrer la victoire contre Samson et rendre gloire aux idoles. À la scène 3, Samson se lamente et impute son infortune au Ciel, juste punition de ses écarts. Il souhaite cependant se venger des Philistins :

Quoi ? faut-il que je sois le ris et le trophée
De ceux dont j'ai la gloire autrefois étouffée ?
Hé ! faut-il que je sois pour mon iniquité
La butte où le malheur et la calamité
Vont décochant leurs traits, leur rage et leur colère
Hé ! faut-il que je sois dépouillé de lumière ?
Et qu'une Dalida ma force ravissant,
De libre m'ait fait serf et de fort impuissant ?
Oui, le Ciel le permet, et le céleste juge
Qui étoit mon rempart, mon Egide et refuge :
Me voyant fourvoyer du chemin de sa loi,
M'a laissé engagé en une mer d'émois.

¹ Idem, acte II, scène 2, le Héraut.

² Ibid., acte III, scène 2.

³ Ibid., acte IV, scène 1.

⁴ Ibid.

Mais quoi que grand pécheur, effaçant mon offense
 Octroyez-moi tant d'heur que j'ai la puissance
 D'achever le dessein que je veux embrasser :
 Je ne veux point ces fers en cent morceaux briser,
 Reposséder encore ma grand'force perdue,
 Ni même recouvrir les éclairs de ma vue :
 Mais je veux, ô Seigneur, dessus mes ennemis
 Venger mes pauvres yeux lesquels ils m'ont ravis :
 Concédez donc grand Dieu, que cette main peu forte
 Aille écrasant du tout la Philistine flotte,
 Qui va de mon malheur les Hymnes resonnant,
 Comme si vous n'étiez, ô saint alti-tonnant,
 Assez fort pour punir leur superbe malice :
 Si je vais mendiant votre sainte justice :
 Je veux ce nonobstant comme vos ennemis,
 Etre même inhumé dans ce poudreux débris :
 Car j'aime beaucoup mieux par ce beau stratagème
 Trépasser que de vivre avec douleurs extrêmes¹

Samson demande après cette prière à son guide de le mener au palais et de s'enfuir ensuite. Rapidement (en deux vers) ils parviennent au palais. Samson saisit alors une colonne et le palais s'effondre². Le prince et Samson meurent tous deux au milieu des Philistins sous le temple écroulé. Le guide, qui est revenu en scène conclut la pièce, indiquant les dégâts causés par le héros.

La troisième pièce de ce groupe s'intitule *Histoire tragédienne tirée de la fureur et tyrannie de Nabuchodonosor*. Elle traite du sujet des trois enfants dans la fournaise. L'acte I se découpe en un prologue dit par le roi Salomon, qui résume l'action qui a valeur d'argument, puis Salomon réproche le comportement idolâtre de Nabuchodonosor qui veut imposer Jupiter comme dieu suprême. Il évoque la mise à l'épreuve des trois martyrs. Suit une courte scène où Assuérus, fils de Nabuchodonosor, et Corbuis assistent depuis leur navire à une attaque de pirates. Au second acte, Nabuchodonosor sacrifie à Jupiter. Il est rejoint par son fils et le conseiller Aula qui lui suggèrent d'ordonner la perte de ceux qui insultent les idoles. Au troisième acte apparaissent les trois frères, Nago, Second Martyr et Tiers Martyr, qui discutent entre eux de l'horreur de Jupiter, de la protection certaine accordée par le vrai Dieu à ses enfants et de la nécessité de mourir pour sa foi. Aula arrive, qui les arrête et les conduit à Nabuchodonosor qui les fait emprisonner. L'acte IV s'ouvre sur le personnage du Magicien qui utilise comme moyen de pression un affreux serpent. Assuérus suggère à son père d'user de persuasion pour convertir les trois enfants. Ceux-ci défient le roi, qui ordonne qu'ils soient soumis à la torture. Malgré le début des supplices, les trois martyrs continuent à renier Jupiter. Le roi les envoie dans une fournaise. Un Ange vient alors les reconforter et leur confirmer l'appui céleste. Les enfants ne sont pas touchés par les flammes et Nabuchodonosor est saisi d'une folie et se met à arpenter la scène à quatre pattes jusqu'à ce qu'Assuérus le maîtrise. L'Ange affirme enfin que cet accès de folie est la punition divine.

¹ Ibid., acte IV, scène 3.

² « Samson prend la colonne » / « le palais tombe », indiquent deux didascalies. Ibid., acte IV, scène 3.

La dernière pièce de ce groupe s'intitule *La Belle Hester, tragédie française tirée de la sainte Bible*. Elle paraît toujours chez Abraham Cousturier et sans date. Elle est tirée « de l'invention du Sr Iapien Marfrière » dans lequel Lancaster identifie par anagramme Pierre Mainfray. Le pari de l'auteur est de représenter l'intégralité de l'histoire d'Esther, du refus de Vasthi de se présenter au banquet jusqu'à la punition d'Aman. La pièce débute par une tirade orgueilleuse du roi dans laquelle il évoque de manière topique¹ sa supériorité sur les autres souverains. Sa cour, composée de Charsena, Tharsis, Mamucham, Maumam et Bagathan, confirme les prétentions d'Assuère. Ce dernier demande à ses eunuques d'aller chercher son épouse Vasthi. À l'acte II, les eunuques reviennent en scène pour annoncer que Vasthi ne viendra pas. Le roi en colère prend la décision de la répudier et envoie le chef de ses eunuques à la recherche des plus belles princesses de l'univers. À l'acte III Vasthi tente de plaider sa cause. Malgré ses prières, elle ne parvient pas à adoucir le roi, et sort, sans même le maudire. On fait entrer Hester qui charme immédiatement Assuère. Elle se présente et annonce qu'elle est juive, orpheline élevée par son oncle, observante des lois d'Israël. Cela ne chagrine pas le roi qui décide sur le champ de l'épouser et ordonne un festin. L'acte IV débute avec Mardochée qui refuse de plier le genou devant Aman qui en est furieux. Il essaie donc de provoquer la colère du roi contre les Juifs, et demande l'autorisation de les exterminer tous, qu'on lui accorde :

Aman, de tes trésors, mon cœur n'a point d'envie,
 Prive ce peuple abject et de biens et de vie,
 Dispose absolument de leurs riches trésors,
 De leurs femmes, enfants, et de leur propres corps :
 Démolis leur palais, met leur ville au pillage ;
 Donne-leur sous les fers un éternel servage,
 Abats leur sanctuaire, et les mets au tombeau
 Par le feu dévorant, la corde, et le couteau,
 Tout t'est permis Aman, je t'en donne licence,
 T'offrant ce riche anneau pour plus grande assurance
 Et afin que chacun soit plus acertené
 Que cet Edit sanglant j'ai moi-même ordonné,
 Imprime cet arrêt et le fais soudain lire
 Par toutes les cités de mon fameux Empire².

Aman ne se sent plus de joie :

Sire, votre humble Aman n'avait pas mérité
 Tant de grâce et faveur de votre majesté,
 Mais puisqu'à mes desseins votre volonté cède
 Pour le bien de l'état, tout ce que je possède
 Avec mon propre corps et la vie et le sang,
 Sont voués aux autels d'un Prince si puissant³.

¹ Nous verrons d'ailleurs que Mainfray débute exactement de la même manière, par une longue tirade affirmant leur supériorité, les deux tragédies rouennaises signées de son nom, *La Rhodienne* et *Cyrus triomphant*.

² *La Belle Hester*, acte IV, np.

³ Idem.

« Ils s'en vont, Mardochée vient » précise une didascalie. Le vieil homme entame un monologue de lamentations et de prière. Une Damoiselle vient de la part d'Hester, puis Hester elle-même, qui apprend par son oncle les desseins d'Aman. Elle s'engage à aller pleurer aux pieds du roi pour éviter ce malheur. L'acte V réunit en scène, chez Hester, tous les personnages précédemment annoncés, à l'exception de Vasthi, bien entendu. Assuère interroge Hester sur la raison de cette réunion. Elle expose le projet de vengeance d'Aman contre Mardochée. Assuère est révolté et fait pendre le vilain sur scène, au gibet qu'il a lui-même fait dresser. Mardochée est finalement récompensé.

2. *Le projet des auteurs*

Apocryphes, les sujets choisis par les auteurs ont la particularité de mettre en évidence des épisodes historiques, et d'être reconnus, par Saint-Augustin, comme nécessaire à la compréhension générale du texte biblique pour cette raison. Ils ont la force d'exemples de foi inébranlable. Ce caractère historique a ceci d'intéressant qu'il propose, comme toute histoire, le récit des vainqueurs plutôt que celui des vaincus, et c'est en ces termes qu'il faut aussi envisager le projet dramaturgique sinon des auteurs des pièces, du moins de leur imprimeur Abraham Cousturier qui choisit d'éditer cette forme cataloguée d'une relecture des mystères contenus pour la plupart dans *Le Viel Testament*.

Comme le mystère toutefois, on peut noter que ces œuvres ne trouvent pas exactement leur inspiration dans une reconstitution à l'identique du texte sacré. Le *Viel testament* a l'avantage, dans ses premiers recollage, de créer, même artificiellement, une narration suivie. Ici les épisodes sont découpés et Cousturier ni les auteurs n'ont cru nécessaire d'user du même artifice que les compilateurs du mystère. Chaque intrigue se révèle indépendante des autres. Plus encore, à l'intérieur même d'une pièce, les actes sont parfois indépendants les uns des autres, jouant, nous l'avons dit, sur une structure en séquences à même de reproduire dans la mesure du possible le texte biblique et son déroulement.

Si le *Viel testament* nous montre l'importance de la Bible comme témoignage par le biais de sources à la fois orthodoxes et apocryphes, le groupe de Rouen de ces quelques textes use de la même construction : les tragédies et leurs sujets évoquent une connaissance encyclopédique du texte biblique et de ses commentaires sacrés. En outre, les auteurs usent aussi de la même langue, légèrement transformée il est vrai par l'utilisation parfois douteuse mais volontairement choisie de l'alexandrin — les auteurs ont compris, même s'ils ne font pas œuvre d'esthéticien, que désormais la tragédie, genre « nouveau » nécessite une langue noble — mais directe et facilement compréhensible pour le spectateur, proche de la simplicité et du naturel.

En ce qui concerne la *Création du monde*, il est fort notable qu'elle exploite le sujet biblique selon le même découpage que le mystère¹. Selon le chapitrage mis en place par son commentateur du XIX^e siècle, le chapitre premier du mystère constitue la création du monde, qui se termine par la création d'Adam puis d'Ève. C'est le premier acte de la pièce. Le second chapitre montre la perte d'Ève et d'Adam qui goûtent au fruit de la connaissance du bien et du mal. C'est le même épisode que l'on retrouve dans l'acte II de la tragédie. S'ensuit dans le mystère le Procès de paradis. Nous observons dans la tragédie la chute des premiers parents, sans toutefois, et ici il faut sans doute s'interroger sur la raison de cette éviction, que ce procès ait lieu. Dieu prononce la sentence et Adam et Ève sont contraints de vivre dans le froid et le labeur. L'épisode suivant du mystère est le sacrifice d'Abel et Caïn. L'auteur de l'épisode du mystère en expose longuement la raison : Caïn n'est pas d'accord pour laisser la plus belle femme à son frère et la veut pour lui. Or ce choix des épouses n'est que le fruit de commentaires d'exégètes et n'apparaît pas dans la Genèse. L'auteur de la tragédie s'en tient quant à lui exactement au texte biblique. L'auteur de la tragédie indique par ce choix clair que ce ne sont pas les raisons des crimes qui importent mais les conséquences de l'impossible pacification des frères et l'enchaînement des actions à l'intérieur des actes : le meurtre et la marque de Caïn par l'Éternel, que le mystère précise être un tremblement perpétuel, que la tragédie n'indique pas.

Le sujet avait déjà été exploité en Normandie par Thomas Le Coq, curé de Falaise, qui avait dans sa tragédie intitulée *Tragédie représentant l'odieux et sanglans meurtre commid par le maudit Caïen à l'encontre de son frère Abel*², réécrit le texte du mystère en y conservant par ailleurs le personnage allégorique nommé la Voix du sang d'Abel. Ici l'auteur de la tragédie, qui a pu connaître celle de son prédécesseur normand, fait le choix de retirer cette marque archaïque de la représentation médiévale. Abel mort, seul Dieu et son verbe sont aptes à demander justice, juger et condamner le premier meurtrier. Nul besoin alors de présenter un personnage qui demande vengeance. Ce n'est plus la vengeance qui importe, mais la justice divine.

Malgré la relative indépendance des actions de chaque acte, il est à noter toutefois que l'intrigue qui s'y réalise est la conséquence directe de ce qui se dit et s'accomplit dans l'acte précédent. Si Ève est tentée par le serpent (acte II), c'est bien parce que l'acte précédent se termine par la défense de toucher au fruit de l'arbre de vie. Si elle et son époux sont chassés, c'est parce qu'ils n'ont pas respecté cette première règle. Si leur fils tue son puîné, c'est parce que le crime est désormais possible. Ce sont ces enchaînements indépendants de Dieu, mais fruits des volontés humaines, qui importent pour l'auteur. Ce qu'il met en avant alors, c'est le caractère hautement humain de la première famille, et la nécessité pour chacun de prendre conscience de ses actes et de ne pas en rejeter les conséquences sur un justice ou une providence divines.

¹ Notre source pour ce texte est l'édition complète qu'en a fourni le baron de Rothschild, puis Émile Picot. *Le Mystère du Viel testament*, James de Rothschild éd., 1878-1891, 6 vol.

² Paris, Bonfons, 1580.

Le seul acte III permet d'indiquer le projet de Ville Toustain. Dans le mystère, nous l'avons rappelé, le troisième épisode est celui du Procès de paradis : Dieu qui a convoqué Justice et Miséricorde pour juger du cas des premiers infracteurs à sa Loi. Justice réclame le châtement, Miséricorde plaide le pardon. Dieu prend une décision intermédiaire : Adam et Ève seront chassés mais le Messie viendra, qui rachètera un jour les péchés de l'Homme. Or l'auteur de la tragédie s'il prononce l'éviction des personnages par Dieu, ne propose pas cette forme de procès. Dieu est avec un ange, Miséricorde et Justice sont absentes et, surtout, le Christ n'est pas annoncé. Or s'il ne vient pas, Ville Toustain montre à ses spectateurs, habitués de ce Procès qui est un topos de la forme mystérielle, que la rédemption sera difficile, mais que, surtout, chacun doit tirer les conséquences de ses actes. La rédemption est l'œuvre de chacun et la vie éternelle en Paradis est la rétribution juste d'une vie chrétienne.

Dès lors le dernier acte a bien pour fonction de démontrer que le premier crime que les parents n'ont pas été en mesure de racheter, n'entâche pas les fils. Que c'est l'action de Caïn et sa seule prise de décision qui sont criminelles, indépendantes des actions de ses père et mère. Que chacun devra donc œuvrer désormais pour sa rédemption.

La *Tragédie de Samson le fort* reprend encore le motif du mystère où le personnage est nommé « Samson fortin ». Le mystère comme la tragédie ne représente qu'une partie de l'histoire du Juge. Le mystère débute avec la mort du lion, sans préambule, tandis que la tragédie omet ce détail pourtant signifiant pour le spectateur français du commencement du XVII^e siècle. En effet, la comparaison entre le personnage de Samson et celui d'Hercule repose essentiellement sur les nombreux travaux dont la mise à mort du lion de Némée. Or si le compositeur anonyme de la tragédie exclut ce détail de sa tragédie, c'est qu'il récuse vraisemblablement la comparaison entre son personnage et Henri IV, nouvelle figure d'Hercule gaulois : le terrain de cette pièce n'est pas la politique ou la célébration du roi régnant, mais bien le divertissement. Les deux chapitres suivants du mystère racontent, sans en donner la raison, la lutte qui s'est instaurée entre les Philistins et les Juifs, et entre Samson et les Philistins. Dans la tragédie, on connaît ce motif : la femme de Samson lui a été ravie, cette raison de la fureur du personnage est signalée dès son entrée en scène, et c'est pourquoi il entre en guerre contre les ennemis de sa Nation. Il ne s'agit pas d'un acte de solidarité pour sauver les siens, mais bien d'une action justifiée uniquement par l'ambition de résoudre une attaque contre sa propre personne. Le dramaturge met alors en évidence le caractère absolument duel du Juge d'Israël : libérateur de son peuple dirigé par son seul désir. Le mystère expose ensuite dans son quatrième mouvement l'incendie déclenché par les renards. Cet épisode se place dans la tragédie entre les actes I et II, et justifie la haine des Philistins et le désir de revanche que leur prince révèle à l'acte II. Cette haine, qui se conçoit par une forme de rétribution de l'acte criminel de Samson se justifie dans la tragédie alors qu'elle précédait l'incendie dans le mystère et était absolument gratuite.

Le cinquième chapitre du mystère évoque la trahison des Hébreux qui, pour se préserver, décident de trahir l'un des leurs en le faisant prendre par leurs ennemis. C'est la solution proposée en effet à l'acte II de la tragédie, où Samson devient un bouc émissaire d'autant plus intéressant qu'il est réellement coupable :

Puisqu'il a seul méfait, faut que seul il pâtisse :
Hé, qu'est-il de besoin que l'innocent périsse ?
Et que tous les hébreux qui n'ont en rien méfait,
Portent l'iniquité de son sanglant forfait :
Non, non, il vaut bien mieux qu'il perde seul la vie,
Que de voir notre race à jamais asservie¹

Dans la scène, le prince des Hébreux rappelait l'acte inique et injustifié de Samson dans sa proportion, puisque c'est pour une femme qu'il l'a commis. Alors qu'il expose une théologie de la rétribution qui accuse Dieu de ses décisions, il revient sur ses dires pour se convaincre et convaincre le public que Samson est seul coupable. Là réside une énigme de la pièce : on ne sait qui, exactement, aux yeux des Juifs en tout cas, est réellement responsable des actions désastreuses menées dans cette lutte contre les Philistins :

Quoi ? L'horreur, la frayeur, le feu, le sang, la guerre,
Seront-ils à jamais hôtes de notre terre ?
Quoi ? sera-ce toujours, ô seigneur tout-puissant !
Que ton bras nous ira coup sur coup terrassant² ?

Se pose alors la question de la faute qui est à l'origine de la fureur des Philistins. Et là se dessine le projet du dramaturge : en condamnant Samson en acceptant le marché proposé par les ennemis de leur fournir le responsable de la destruction, c'est bien sur Samson seul que repose la faute, une faute qu'il évoquait lui-même lors de son entrée en scène à l'acte précédent :

La vengeance en sera de même sans semblable ;
Car de tout temps l'excès d'une grande cruauté
Demande un grand supplice et grand sévérité.
[...]
Je veux les Philistins totalement défaire
Par le feu, par le sang et l'homicide fer,
Et leurs champs porte-blé et leurs vignes brûler
Tant que depuis que Dieu fit l'homme à son image
On n'a point exercé si horrible carnage :
Et ce divin Moteur qui fit en un moment
L'air, la terre, et la mer et l'astré firmament ;
Sera mon arsenal, mon Phare, mon Égide,
Mon ancile invaincu et ma fidèle guide³.

La décision de Samson est personnelle, sa condamnation inévitable. Mais il ne se laissera pas impunément prendre par les ennemis, comme le montre l'acte III. Celui-ci expose en effet un épisode

¹ *Samson le fort*, acte II, scène 2, non paginé, le Héraut.

² Idem, le prince des hébreux.

³ Ibid., acte I, Samson.

analogue à la sixième partie du mystère : Samson amené enfermé aux Philistins se libère de ses liens et les assomme tous avec une mâchoire d'âne¹. Terrassé par la soif, l'eau coule miraculeusement de l'arme-dépouille. L'action qui vient d'être jouée, fait l'objet d'un récit à Manué dans la scène suivante. Cela nous indique d'abord le jeu de l'acteur et la mise en scène observée, en même temps que cela nous instruit sur le but de l'auteur : il raconte ce que nous venons de voir, pour mieux le souligner. Ce n'est pas tant le caractère miraculeux de la force de Samson qui est soulignée, mais la violence de la scène réalisée :

Bref, il pourchasse, arpenté et suit si bien leurs pas
 Qu'il en expose mil de son os au trépas,
 Si qu'en les contemplant couchés dessus la poudre,
 Vous jugeriez qu'ils ont été frappés de foudre
 Tant qu'ils sont déhävés et découpés menu².

Enfin, l'acte IV reprend exactement la trame du septième mouvement du mystère : après un récit de l'enfoncement des portes de Gaze (acte III), Samson retrouve Dalide qui le convainc par la douceur de lui révéler le secret de sa force. Elle lui coupe alors les cheveux et ouvre la porte à la garde philistine cachée derrière. On apprend par un récit d'un messager à Manué que Samson a été cruellement aveuglé par ses geôliers. Puis se déroule la scène que nous avons évoquée plus haut³, où Samson écroule le temple qui s'effondre sur lui et les Philistins, causant la mort de tous.

La célébration par Manué de la justice divine est sans cesse remise en cause par les actions réalisées par Samson. Ce qui justifie sans aucun doute le fait que Dieu n'est pas, alors, un dieu de punition, mais qu'il soutient son peuple. Cela rappelle en outre que les actions des hommes ne sont pas dirigées par la volonté divine, mais qu'elles découlent bien de leurs propres décisions. Les pièces de ce groupe mettent toutes en avant cette particulière chaîne de responsabilités qui fait peser sur un seul et son iniquité le sort d'un plus grand nombre, et qui met en évidence le projet dramaturgique des auteurs et le projet d'édition de Cousturier : en mettant en opposition des personnages fort différents qui commettent un acte criminel ou transgressant un ordre divin, ils mettent en évidence la culpabilité et la responsabilité personnelle plutôt que celle de Dieu. Ce qui est démontré aux spectateurs, c'est donc leurs propres responsabilités dans les conséquences des actes qu'ils accomplissent. En focalisant par ailleurs ces remarques sur l'action d'un personnage, ou sur des actions qui se suivent mais ne concernent pas le même personnage infracteur, comme dans *La Création du monde*, ils soulignent en outre l'effectivité du péché personnel, voire du péché originel, et de ses conséquences. Ce n'est pas la providence qu'on dramatise, c'est l'échec à respecter les commandements.

¹ Il est intéressant de noter que cet accessoire avait déjà été utilisé dans la pièce précédente. En effet, dans *La Naissance ou création du monde* c'est avec cette arme que Caïn estropie son frère.

² Ibid. acte III, scène 2.

³ Voir supra, p.334-336.

La Fureur et tyrannie de Nabuchodonosor poursuit un but différent selon nous. En effet, l'auteur n'hésite pas à ajouter quelques détails, apparemment insignifiants mais qui ajoutent au spectaculaire de la pièce et à son propos, finalement très banal dans notre corpus. Lorsqu'Assuérus et Corbuis commentent les dangers rencontrés par les navigateurs, c'est le même topos habituel de la conduite du monde et des revers de fortune. Mais un ajout personnel que le texte biblique ne cite pas revêt une solution spectaculaire : c'est l'utilisation d'un serpent pour tenter d'effrayer et convaincre les trois enfants de se convertir. Ajoutée à, quelques vers plus loin, leur conduite dans la fournaise, la pièce anonyme — et la seule du groupe en cinq actes — met en avant un caractère hautement spectaculaire et l'utilisation d'un accessoire — vivant ? — qui l'est tout autant et qui, avec la folie finale du roi qui parcourt la scène à quatre pattes mangeant de l'herbe, qui est sans doute le propos de l'auteur : créer un spectacle signifiant pour le spectateur, jouant sur le terreau commun de mémoire spectaculaire et sur la connivence avec un genre préalablement établi depuis longtemps : la mise en scène inspirée des mystères, assaisonnée d'une pointe d'exotisme de bon aloi.

Comme les textes précédents, *La Belle Hester* met en avant le péché d'un personnage qui peut avoir des conséquences désastreuses sur une population entière. On ne sait cependant si c'est la légèreté d'Assuère qui est commentée, ou la cruauté d'Aman lorsqu'il demande l'autorisation de tuer les Juifs. En effet, Aman n'apparaît qu'au quatrième acte, alors qu'Assuère a déjà pris la décision de répudier Vasthy et d'épouser Hester. Lorsque son ministre se présente à lui avec son projet d'extermination, c'est le roi qui propose un exemple de cruauté verbale qui offre la possibilité de réaliser physiquement ensuite de grands massacres :

Aman, de tes trésors, mon cœur n'a point d'envie,
 Prive ce peuple abject et de biens et de vie,
 Dispose absolument de leurs riches trésors,
 De leurs femmes, enfants, et de leurs propres corps :
 Démolis leur palais, mets leur ville au pillage :
 Donne-leur sous les fers un éternel servage,
 Abats leur sanctuaire, et les mets au tombeau
 Par le feu dévorant, la corde, et le couteau,
 Tout t'est permis Aman, je t'en donne licence,
 T'offrant ce riche anneau pour plus grande assurance
 Et afin que chacun soit plus acertené
 Que cet Édit sanglant j'ai moi-même ordonné,
 Imprime cet arrêt et le fais soudain lire
 Par toutes les cités de mon fameux Empire¹.

Cet anachronisme ancre plus précisément, ainsi que le faisait le mystère, l'action représentée dans le quotidien des spectateurs. Mais il évoque aussi un brave roi, soucieux de tous ses sujets, qui saisi d'un bref accès de fureur, édicte une loi inique, et surtout la fait imprimer et diffuser par ses terres. L'édit, plus cruel que la demande initiale d'Aman, est la conséquence d'une prise de décision rapide et forgée sur le mécontentement. Rappelé à l'ordre, le souverain célèbre la concorde

des nations que son mariage réunit près du gibet où pend le réel coupable de l'histoire, coupable d'ambition et de suffisance, Aman.

On ne saurait affirmer que le propos de Marfrière – Mainfray est ici politique et commente l'action législative d'Henri IV. Il condamne plus évidemment les mauvais conseillers, en rappelant que le roi est doué d'une raison toute politique et bienveillante envers tous ses sujets, même si, parfois, comme tout homme, la passion peut l'emporter. Mais ces transports ne sont que brefs, et la raison d'État reprend alors le dessus, et rétablit un ordre en punissant les coupables.

V. NICOLAS CHRESTIEN DES CROIX : *AMNON ET THAMAR* (1608)

Encore une fois, en dépit de la chronologie, nous étudions une pièce parue cinq ans après la première production de son auteur. La *Tragédie d'Amnon et Thamar* paraît en 1608 dans le recueil des *Tragédies de N. Chrestien des Croix*, chez Théodore Reinsart. En 1603 le même imprimeur livrait une première version de la pièce du même auteur *Rosemonde ou la vengeance* que nous étudierons plus loin.

La vie de Nicolas Chrestien des Croix est fort peu connue. C'est par hasard que nous avons pu recoller des informations que Gustave Le Vavas seur avait lui-même retrouvées sans les chercher. « L'inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790 » rédigé par Louis Duval, archiviste départemental de l'Orne¹ a permis d'exhumer quelques pièces notariées du XVII^e siècle qui évoquent l'héritage de Nicolas Chrestien. Les premières indications sur la biographie d'un Nicolas Chrestien figurent aux pages LXXIII et LXXIV de l'introduction de Duval. Il y cite une épitaphe à la mémoire de deux prêtres signée « Nicolas Chrestien, curé de Champ-Cernin ». Duval a cru devoir ajouter en note « l'auteur d'*Amnon et Thamar* ». À la page 220 de l'ouvrage de Duval, on trouve cet acte notarié concernant l'héritier du même Nicolas Chrestien :

Pierre Legoux dit Basprey, héritier de Nicolas Chrestien, sieur des Croix et curé de Champ-Larron [*sic*], diocèse d'Avranches, bourgeois d'Argentan a donné 4 livres de rente sur une maison des trois Croix le 12 février 1620.

Page 223 du même ouvrage, on trouve encore que « le 12 novembre 1620 Ch. Pierre Le Goux a fondé deux grandes messes par an, pourquoi il a légué 4 livres de rente ». Mais c'est la confrontation de deux pièces de 1620 et 1694 qui vient confirmer l'occupation principale de Chrestien. En 1620 les actes conservés indiquent le consentement d'une donation par Chrestien lui-même qui vient justifier la fondation des deux messes précédemment citées :

Donation par Nicolas Chrestien, prêtre, sieur des Croix, maître-ès-arts, curé de Champervan [*sic*] diocèse d'Avranches, bourgeois d'Argentan, aux dominicains de cette ville, pour être participant aux prières et oraisons qui se font en leur couvent, d'une rente de 4 livres à prendre sur une maison de la rue des 3 croix².

En 1694 enfin, on reconnaît encore cette rente : « Reconnaissance de la dite rente par Pierre Le Goux, fils de Charles Le Goux, héritier de feu Marie Picot, héritière de feu Nicolas Chrestien, sieur des Croix. »

¹ Le Vavas seur, Gustave, *Bulletin de la société historique et archéologique de l'Orne*, Alençon, typographie Renaut-de Broise, 1896, tome XV, « Bibliographie. Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Rédigé par M. Louis Duval, archiviste du département de l'Orne. Archives ecclésiastiques. Tom II, Prieurés d'hommes » p.385-387.

² P.234

Si un homonyme aurait pu vivre à Argentan à la même époque que Chrestien des Croix, la confrontation de ces quelques actes prouve que le curé de Champ-Cervon — c'est le vrai nom de cette ville — est bien l'auteur des *Tragédies*. On apprend aussi qu'il est maître-ès-arts, sans préciser quelle université lui a remis ce titre. Plus encore, si Charles-Pierre Le Goux confirme le 12 novembre la rente de 4 livres accordée par Chrestien la même année, c'est que le curé est mort en 1620 ou peu avant. Mais outre ces informations, les courts textes cités nous indiquent aussi que la mémoire du prêtre argenterais est tellement prégnante, que soixante-quatorze ans après sa mort on continue son œuvre en confirmant la rente qu'il avait accordée en 1620.

Or la réputation de Chrestien dépasse son siècle. Dans son discours inaugural à la séance annuelle de la Société des antiquaires de Normandie du 10 décembre 1891, Gustave Le Vavas seur cite quelques vers de Chrestien que « les naïfs érudits de son jeune âge » ridiculisent, lorsque s'adressant au soleil il le qualifie de « souverain roi des célestes chandelles¹ ». L'auteur a donc connu une gloire certaine lors de sa vie, célébrée dans les pièces liminaires par ses amis, dont Nicolas de Montreux², mais sa réputation, quoique délabrée, a parcouru les siècles.

C'est que Chrestien, comme nous l'avons dit, n'a pas écrit que cette seule tragédie d'*Amnon et Thamar*. Avant elle en effet, il a livré une *Rosemonde ou la vengeance*, en 1603, réintitulée *Albouin ou la vengeance* dans un recueil de ses tragédies paru chez Théodore Reinsart en 1608, et qui contient, outre *Albouin* et *Amnon et Thamar*, *Les Portugais infortunés* qui mettent en scène le sort des naufragés d'un galion portugais échoué au cap de Bonne Espérance. Dans le même recueil on trouve encore *Le ravissement de Céfale, représenté à Florence aux nopces royales, traduit d'italien en françois, avec un Cantique présenté à Mgr le Dauphin le jour de son baptême*. Enfin il est l'auteur des *Amantes ou la grande pastorelle* imprimée en 1613 chez Raphaël du Petit-Val.

Maître ès-arts, Chrestien a pris plus d'une fois la plume pour composer des drames. Prêtre, il a su utiliser sa connaissance de la Bible et de l'Ancien testament pour mettre en scène le viol de Thamar par son frère Amnon, et la vengeance exercée contre ce crime par leur frère Absalon. Pourtant, ce n'est pas le projet d'une juste rétribution du crime du violeur que Chrestien dresse, mais bien plutôt celui de passions qui saisissent les personnages à tour de rôle, victimes de leur ambition ou de leur incapacité à régner, et, dans le cas de Thamar, démonstration de la seule possibilité qui reste aux femmes victimes des hommes : parler quand on ne peut plus agir, mais parler âprement, violemment, dans le but d'obtenir vengeance.

Nous avons, plus haut dans cette étude, déjà abordé la scénographie de la pièce en évoquant la récurrence de la tente — chambre d'Amnon, palais d'Absalon — et sa transformation de

¹ Vers contenu dans *Le Ravissement de Céfale*. « Commencements de la lutte entre les Anciens et les Modernes. Les dramaturges normands. L'Argenterois Nicolas Chrétien des Croix », *Discours de Gustave Le Vavas seur, directeur de la société, Séance annuelle à Caen, le 10 décembre 1891*, Caen, Delesques, 1893, p.26-27.

² Voir supra, p.196.

lieu privé en lieu public par le crime qui s'y déroule. Corinne Meyniel a par ailleurs déjà étudié la pièce dans sa thèse *De la cène à la scène*. Elle y évoque une structure similaire entre les premiers actes, que nous relèverons à notre tour, ainsi que le choix de Chrestien de dissimuler à la vue du spectateur le viol, pour mieux en révéler les conséquences. Nous avons vu plus haut quel est le dispositif scénique et la raison de ce dévoilement. Notons toutefois que Corinne Meyniel y voit un jeu intentionnel avec le spectateur qui ne découle pas d'un souci de bienséance. Nous verrons plus loin en effet que Chrestien dans une autre de ses pièces, *Les Portugais infortunés*, n'hésite pas à montrer toute un groupe de naufragés nus sur une plage. En outre, la question du meurtre d'un fils de roi performée sur scène au dénouement de la pièce interroge aussi sur cette question de ce que l'on montre et pourquoi on choisit de le montrer. Il s'agit alors de jouer sur l'attente du public et sur le fait de la tromper, pour mieux le surprendre. En ne montrant pas le viol, Chrestien valorise ses spectateurs qui, par leurs connaissances personnelles éventuellement partagées avec leurs voisins de parterre, relaient éventuellement le discours dans la satisfaction de savoir. Chrestien joue sur le principe de l'ironie tragique pour valoriser son public et créer, sans doute, plus de pitié pour le personnage de Thamar qui, au second acte, célèbre une vertu qu'elle va bientôt perdre par force. En masquant toutefois la réalisation de ce crime, Chrestien met d'autant plus en valeur la scène de viol, laissant la place à l'imagination et à l'attente d'une réalisation encore plus sanglante, que le titre de « tragédie » laisse entrevoir et espérer.

Corinne Meyniel évoque encore le questionnement d'un système de valeur où celles des Anciens, quoique pieuses et équitables, n'ont plus de valeur face à un système porté par la jeune génération, dévoyée, représentée ici par Amnon et Absalon. Ces deux personnages, tous deux fils de David, dont on sait qu'il a lui-même naguère péché, représentent deux passions insoumises qui mettent en péril les valeurs héritées des générations antérieures. En faisant passer leur propre satisfaction avant celle des États et des peuples qu'ils seront éventuellement amenés à diriger, ils montrent l'incompétence de ce jeune sang à gouverner, et le pourrissement d'une nation entière. Se déroulent sur scène plusieurs interrogations morales : sur la justesse d'exercer un viol, qui plus est un inceste, plutôt que de célébrer la vertu et souffrir en silence ; sur la punition personnelle d'un coupable qui aurait pu être livré à la justice des Hommes, mais qui, symptôme de l'ambition, conduit au fratricide ; sur la notion de vengeance que Thamar devrait exercer ou réclamer sur son frère, pour révéler qu'elle n'était pas consentante, question d'autant plus cruciale que le viol s'est déroulé à huis-clos.

Elle conclut sur le projet de l'auteur qui n'était manifestement pas celui d'éduquer ou d'instruire religieusement son public. Il lui offre un divertissement tiré de la Bible, dont il réduit le déroulement pour réaliser en un temps réduit et cohérent le crime et sa rétribution.

Les personnages principaux sont déviants sans que le dénouement n'apporte de juste châ-timent à chacun. Le sort de la victime est laissé dans la doute, les questions morales po-sées ne reçoivent pas de réponse¹.

Si un ange intervient, c'est au commencement de la pièce, sans pouvoir vaincre les propos de Mé-gère et convaincre Amnon de bien se comporter. Dieu, que l'on invoque et que l'on prie, reste obstinément absent, laissant aux hommes le choix d'agir, en bien ou en mal. Il est alors une vue de l'esprit apte à nous consoler, mais pas à arrêter la main du criminel. La foi, alors n'est « ni un fac-teur de tempérance, ni un générateur d'héroïsme : elle est l'ultime soutien d'un homme vieilli pour continuer à vivre². »

1. *La fable*

La tragédie d'*Amnon et Thamar* dispose, comme beaucoup des œuvres que nous étudions, d'une division en cinq actes mais dénuée de scènes délimitées. Le premier acte débute par un mo-nologue de David qui rend grâce à Dieu. Il convoque ses fils Amnon et Absalon et leur rappelle la toute puissance de la justice divine. Il quitte la scène pour aller sacrifier. Un chœur de jeunes-filles d'Israël célèbre la vertu du roi — dont il est notable pourtant qu'il s'agit du même David respon-sable de la mort d'Urie, donc un personnage qui a déjà été touché par le péché et par la cruauté pour satisfaire ses désirs personnels. Amnon resté en scène — et qui n'a donc pas suivi son père au temple — expose avec violence le désir qui l'assaille de sa sœur Thamar. Pourtant il a conscience que satisfaire sa concupiscence serait une transgression. Songeant d'abord à la mort comme seul soulagement de sa torture, il conclut qu'il est possible de connaître cette satisfaction avant de s'endormir devant les spectateurs. Jonathas évoque alors les mauvais pressentiments qui le tarau-dent : les fils de David sont trop nombreux et rien de bon ne peut sortir d'une telle succession. Il aperçoit alors Amnon endormi, comprend qu'il a versé des larmes et décide de le veiller pour con-naître les raisons de son malheur. Interviennent alors Mègère et un ange qui s'adressent au prince endormi pour influencer son esprit : alors que l'ange l'enjoint à rester vertueux, Mègère veut le persuader d'accomplir son désir. Amnon se réveille et opte pour la satisfaction plutôt que la vertu. Ignorant Jonathas, dont on ne sait s'il a quitté la scène ou s'il est toujours présent, Amnon ren-contre le personnage d'Ethay, avec qui il discute des passions et de l'amour, sur le plan moral. Tandis qu'Ethay tente de le ramener dans la juste pensée, Amnon se tourne de plus en plus radica-lement vers le péché. Il quitte la scène convaincu de la nécessité de séduire sa sœur, car s'il n'y parvient pas, il en mourra. Un chœur de soldats juifs conclut l'acte.

L'acte II s'ouvre sur l'exhortation de Thamar à ses deux compagnes de rester chastes et pieuses. Comme son père à l'acte précédent, la jeune fille quitte la scène pour aller prier, accom-

¹ Meyniel, Corinne, *De la cène à la scène, op.cit.*, p.385.

² Ibidem.

pagnée de ses deux suivantes. Absalon entre alors en scène et déclare son ambition politique contrariée car il n'est que le deuxième, après Amnon, à pouvoir prétendre à la succession de leur père David. La seule solution est l'assassinat d'Amnon. Cusay l'interrompt pour connaître les raisons de son agitation. Absalon n'étant qu'un puîné, son souci ne peut être politique et Cusay soupçonne une passion amoureuse contrariée. Un débat identique à celui du premier acte entre Amnon et Ethay s'engage entre Cusay et Absalon. Cusay rappelle que les rois tiennent leur pouvoir de Dieu et ne peuvent en disposer à leur guise. Cusay se retire, et est remplacé par Architosel qui soutient Absalon en déclarant que David, trop vieux, devrait abdiquer, et que la primogéniture est un concept inopportun dans le cas d'un cadet plus apte à régner que son aîné. C'est Cusay qui évoque la possibilité d'attenter à la vie d'Amnon. Il annonce en outre qu'Amnon dans la position d'Absalon n'hésiterait pas à supprimer son frère. Un chœur de jeunes filles juives vient conclure l'acte en expliquant que la beauté, si elle n'est pas jointe à la pudeur est inutile.

Le troisième acte débute par une discussion entre Amnon et Jonathas, où le premier évoque sa résolution de jouir de sa sœur ou mourir. Jonathas rappelle alors que le devoir d'un roi est de se bien gouverner pour prétendre gouverner aussi à ses sujets. Amnon évoque alors le choix du suicide qui résoudrait ses malheurs. Jonathas lui répond que le suicide est un acte si grave qu'il convient de lui préférer l'inceste. Il ourdit alors le complot qui permettra au prince de jouir de sa sœur. Il sort pour commencer l'intrigue, en déclarant à David que son fils est malade et souhaite être soigné par Thamar. David est en scène, ou y entre, et seul prononce une tirade sur la miséricorde divine, avant de rappeler la nature pécheresse de l'homme, qu'il connaît bien. Jonathas le rejoint pour demander que Thamar prépare un potage pour son frère et lui porte. David ordonne à Thamar de rejoindre le malade.

L'acte IV s'ouvre, littéralement, nous l'avons vu¹, sur le rejet de Thamar par Amnon une fois l'inceste consommé. C'est pendant l'entracte que le crime s'est produit. Jonathas ferme la porte de la maison d'Amnon sur Thamar, rejetée dans la rue à la vue de tous et qui crie vengeance. Rejointe par ses deux suivantes, elle continue ses imprécations quand les deux filles lui demandent de s'en tenir à un devoir de silence et d'oubli, évocation peu subtile des termes de l'édit de Nantes. Thamar appelle encore la vengeance divine quand son frère Absalon la rejoint en scène et s'enquiert de son trouble. Suit un récit du viol, qui permet au prince d'annoncer, dans un aparté, qu'il trouve dans cette vengeance justifiée un moyen légitimé de se débarrasser de son rival politique. Architosel lui rappelle la nécessité d'agir par surprise et par tromperie. Le chœur de jeunes filles évoque le cycle infini de la rétribution par la vengeance.

À l'acte V, Absalon a convoqué chez lui à dîner son frère et ses soldats : il jubile de l'avoir ainsi attiré dans ses filets et de pouvoir mettre son plan à exécution. Il pénètre dans sa tente et ordonne aux soldats de frapper Amnon. Ce dernier enfin mort, Absalon prend conscience qu'il va lui

¹ Voir supra, p.324.

falloir affronter la colère paternelle et sort de scène. Ethay le relaie, découvre le massacre et, alors que David entre à son tour, lui en fait le récit intégral, alors qu'il n'a pas assisté à la scène et n'en a découvert que la fin. David cependant ne réclame pas vengeance, mais fait preuve d'une résignation sans égale, en acceptant cet enchaînement d'événements — le viol de sa fille par son fils, le meurtre du même par son cadet — comme un résultat du jugement divin. Amnon a péché et en a été puni équitablement dans le sang. David rappelle enfin que Dieu lui-même est aussi un père aimant.

2. *Dramaturgie et mise en scène*

Si nous avons mis en évidence la tenue sur scène d'une ou deux tentes représentant la maison d'Absalon et la chambre d'Amnon, le reste de la pièce semble se jouer dans un décor indéterminé qui permet les rencontres des personnages, leur juxtaposition sur scène sans se croiser, donc aussi leurs débats ou leurs monologues. Le premier acte par exemple ne signale à aucun moment où nous nous trouvons. Il est possible, quoique peu probable, qu'Amnon s'endorme sur scène, mais il est plus évident qu'un accessoire de décoration permette à l'acteur représentant un prince de s'allonger plus commodément que sur le sol : il n'est d'ailleurs pas absolument inenvisageable, quoique discutable par rapport à nos conclusions précédentes sur la révélation du lieu du crime, qu'il s'endorme sur son lit même, puisque sa chambre doit être représentée sur scène tout au long de la représentation, parfois masquée, parfois révélée.

Surtout, le décor du premier acte n'est en rien mimétique et complètement indéfini. Les entrées et les sorties des personnages sont elles-mêmes peu claires — l'on a vu dans le premier acte que Jonathas qui annonce vouloir veiller le prince est amplement ignoré par celui-ci lorsqu'il s'éveille, ce qui indique soit sa sortie, soit un mépris affiché absolument incompréhensible puisque la raison de cette indifférence n'est pas dite... Plus certainement, Chrestien utilise le plateau du théâtre comme un lieu de la parole et non de l'action, pour l'instant et pour les premiers actes du moins, mais cette parole ne rencontre pas forcément d'interlocuteur. Elle s'envole et est plus, bien entendu, destinée au public qu'aux personnages qui se croisent et parlent sans s'entendre les uns les autres et, parfois, sans se voir.

L'acte II est symétrique à l'acte I : après une prière d'un personnage pieux, ici Thamar, le furieux, le personnage mené par sa passion, alors Absalon, entre en scène et se livre à un monologue qui décrit ses tourments. La symétrie est achevée avec la tenue d'un débat entre un personnage sage qui met en doute la justesse des propos du prince — à l'acte I Ethay, au second Cusay — et entre dans une contradiction porteuse de morale, tandis que le prince questionne de manière toute casuistique sur le cas pratique qui découlerait de sa prise de décision criminelle. C'est dans ce même espace indéfini que se joue le troisième acte où Jonathas, après s'être rangé à l'avis d'Amnon qu'il vaut mieux jouir que mourir, ourdit le complot que le prince réalisera pour violer sa

sœur et rejoint David dont on ne sait s'il entre ou s'il était déjà présent dans un autre lieu de la scène, pour lui révéler la maladie de son fils.

Ce n'est qu'au quatrième et au cinquième acte que se révèlent les intérieurs, jusque là fermés, des habitations d'Amnon puis Absalon. Nous avons précédemment évoqué ces dispositifs et leur symbolique, qui mettent en jeu un système de dévoilement des lieux du crime, décrits pas Ethay lors du récit du meurtre du fils aîné de David et des raisons vengeresses qui y ont poussé Absalon. Il faut alors remarquer que la scène, à nouveau indéfinie, devient le seul lieu de la résignation de David, alors que ses enfants ont tous disparu du plateau.

Un élément important réside dans les lieux où Thamar et ses suivantes se trouvent par deux fois pour discourir, à l'acte II et à l'acte IV : si leur première entrevue est indéfinie, la seconde est bien dans la rue, devant la maison d'Amnon, puisque le crime est publié et que Thamar qui en demande vengeance est priée par ses suivantes de taire sa disgrâce. Le risque de la publicité du crime, qu'Amnon n'a pas envisagé puisqu'il a trouvé sa satisfaction, est hautement craint par les jeunes filles. Or ici réside le paradoxe dramatique de l'action : on a représenté devant les témoins les plus fiables, c'est-à-dire le public normand posté devant l'échafaud, ce crime dont il avait déjà connaissance par le biais de l'enseignement biblique. La publicité en est faite, et les craintes des jeunes filles quant à la connaissance du forfait par les personnages hors scène est pure rhétorique. D'ailleurs, alors que le public sait, les sujets de David ignorent ce qui s'est produit et ce qui va se passer. Cette ironie tragique fonctionne d'autant mieux qu'elle ne concerne pas les personnages principaux, mais bien les sujets restés en dehors du plateau, et, comble de cette ironie, leur propre souverain, trop pieux pour penser à mal. La dramaturgie de Chrestien propose donc dans cette ouverture du crime sur la cité, l'impossibilité de Thamar de publier sa déroute, une action absolument privée qui concerne pourtant des grands. Chrestien met en scène des débordements particuliers qui ne peuvent qu'avoir des conséquences sur tout un État. En mettant en scène deux princes dévoyés qui considèrent leurs passions primordiales au détriment d'une nation qu'ils doivent diriger, Chrestien soulève la décrépitude d'un État où le devoir des princes est bafoué et le règne inopérant.

3. La dualité de l'intrigue, la dualité des princes

La symétrie des deux premiers actes permet de mettre en outre en évidence le fait que la pièce, malgré une résolution commune, joue sur deux intrigues. Les passions de deux princes, amoureuse pour Amnon, politique pour Absalon. Il propose toutefois un fonctionnement entrecroisé, car ces passions sont précédées sur scène d'un discours d'un personnage vertueux topique. Alors que David parle de politique, la réponse d'Amnon est amoureuse. Alors que Thamar parle de

vertu féminine, la réponse d’Absalon est politique. En présentant les deux intrigues de sa pièce par ce biais, l’auteur indique qu’elles sont absolument enchâssées et que la résolution de la première ne dépendra que de la prise de décision concernant la seconde. Mais surtout, il met en évidence le caractère politiquement ambitieux d’Absalon, qui le rend traître à son père, à son frère, à sa nation, avant même que lui soit révélée la déchéance de sa sœur.

Si l’intrigue sexuelle semble déterminante, elle n’est que le prétexte de l’action tragique d’Absalon, et ne peut entraîner puisque le public connaît la fin de l’histoire, que la décrépitude d’Israël. David, qui enjoint à la miséricorde, qui prie et qui appelle l’aide de Dieu, est inapte, à cause de son âge ou de son incapacité à diriger pieusement les membres de sa famille.

En concentrant sur une action extrêmement brève l’acte criminel d’Amnon et sa punition, alors que la Bible évoque deux années entre les deux actions, Chrestien met en marche une machine dramatique efficace qui rétribue immédiatement les crimes perpétrés. Cependant, plusieurs interrogations demeurent : Tamar, comme l’indique Corinne Meyniel¹ ne revient pas sur scène pour réagir à la punition de son violeur et Absalon fuit l’éventuelle fureur paternelle et ne revient pas non plus. C’est seul que David laisse entrevoir la misère de son État. Mais alors même que ni Adonias, ni Salomon ne sont cités dans l’œuvre, parce que le public connaît cette succession au trône, l’illustration donnée par Chrestien d’une nation en péril est soulagée dans la conscience collective par la promesse que le criminel ne reparaitra pas sur la scène politique, et qu’à cette suite de crimes contre nature — l’inceste, le fratricide, l’irrespect envers le père et le souverain — adviendra un règne de justice et d’équité, celui de Salomon.

Pourtant, alors qu’il y a quelque chose de pourri au royaume d’Israël, Chrestien ne propose pas la mise en scène d’une résolution en n’invoquant pas ce Fortinbras-Salomon, apte à rétablir la situation. Il laisse sa pièce dans un hiatus qui souligne la décrépitude d’Israël.

4. *Connivence spectaculaire, connaissance biblique et frustration*

En jouant ainsi sur les attentes et les connaissances de son public, Chrestien met en évidence son savoir tragique et spectaculaire. Il crée des attentes certaines, qu’il déjoue pourtant en trompant, sans doute, les spectateurs qui sont en droit de s’attendre, car ils connaissent l’Ancien testament, à voir représenté sur scène le viol de la jeune fille. Le spectateur du théâtre de ce début de XVII^e siècle, qui a aussi assisté à des représentations de mystères, a sans doute déjà eu l’occasion de voir réalisée sur scène ce genre de spectacle frappant. Pour rappel, *Le More* cruel, que nous avons déjà abordé, ainsi que la tragédie de *Scédase*, pour ne citer que ces deux exemples

¹ Meyniel, *De la cène à la scène, op.cit.*, p.379.

marquants, ont déjà représenté sur le théâtre une scène de viol. Pourtant, Chrestien dissimule sa réalisation, et alors que Thamar se plaint des regards qui connaîtront sa disgrâce, Amnon avoue faire fi de la « publique vue » :

Cruel, tu m'as forcée et lasse tu me chasses
 À l'œil du peuple vil qui connaît ma disgrâce.
 Crime plus outrageux que ton premier forfait,
 Car l'un se fit sans jour, l'autre au public se fait.
 AMNON
 Je n'ai point de souci que ma faute soit sue,
 Ni que ton mal paraisse à la publique vue,
 Car qui peut m'en punir ? Et qui peut tout de soi,
 Ne soit avoir souci de la publique loi¹.

Le viol et la question du témoignage imitent, reprennent — inspireront ?—, jouent des mêmes questionnements en tout cas des principes de *Scédase* de Hardy. Lorsque Thamar s'écrie :

Avez-vous vu mon sort et l'avez enduré
 Pour endurer qu'il soit contre vous murmuré ?
 Avez-vous vu mon mal et n'en avez fait conte,
 Afin qu'en déshonneur de vous on le raconte² ?

Ce sont bien les mêmes protestations, détournées toutefois, car elles ne sont pas émises par la victime mais par le personnage de roi faisant fonction de juge, que dans *Scédase* de Hardy :

Or sus, examinons de point en point la chose.
 Lequel ce meurtre vu précisément dépose ?
 Lequel fut spectateur et ne l'empêcha pas,
 De celles qu'engloutit un violent trépas ?
 Parlez, mais à tel si, que la moindre imposture
 Promet à son auteur une horrible torture :
 Le mensonge chez nous importe capital ;
 À qui l'a proféré, le supplice fatal³.

S'instaure donc un jeu avec le spectateur, d'autant plus intéressant qu'il lui était ici impossible d'intervenir puisque la fable est intouchable, héritée du texte saint. Mais surtout, le texte interroge sur la question même des actions visibles et accomplies publiquement, et des actions invisibles, qui n'en sont pas moins criminelles, mais qui performées sans témoin posent la question de l'effectivité du crime et surtout de son caractère infracteur à la loi, donc de la réelle position de victime de Thamar.

Enfin, ces interrogations jouant sur la connivence se doublent d'une pratique casuistique à l'intérieur des débats entre les personnages qui parviennent, finalement, à convaincre leur interlocuteur : Amnon convainc Jonathas de la nécessité d'abuser de sa sœur, pour sa survie, Absalon

¹ *Tragédie d'Amnon et Thamar*, acte IV, p.69.

² *Idem*, p.70.

³ Hardy, Alexandre, *Scédase ou l'hospitalité violée*, in *Tragédies de la cruauté et récits sanglants, fin XVIe – début XVIIe siècle en France*, Biet, Christian dir., Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2006, v.1165-1172.

convainc Cusay de la nécessité de tuer Absalon. Un autre débat a lieu alors qu'Amnon est endormi. C'est celui que se livrent Mégère et l'Ange, gagnée par la première qui persuade le prince d'user de violence envers Thamar. Mais ce duel a la particularité de n'engendrer aucune réaction chez l'endormi, et surtout de ne plus être réitéré ni de proposer de nouvelles interventions de ces personnages à l'intérieur de la pièce. À la place d'un spécieux monologue d'Amnon, auquel nous avons déjà assisté par ailleurs, Chrestien substitue ce débat unique. Aucune intervention surnaturelle ne viendra par la suite modifier les actions des personnages qui suivront leur chemin isolément et individuellement, sans pouvoir rejeter la faute sur le sort inique ou une intervention diabolique.

Ceci a l'intérêt de mettre en évidence deux points de cette dramaturgie de Chrestien des Croix, que nous avons déjà brièvement évoqué : le passage d'une ancienne génération à une nouvelle. En instaurant ce duel entre Mégère et l'Ange, Chrestien use d'un artifice médiéval, marquant une forme d'hommage aux spectacles auparavant performés et vus. En ôtant du plateau définitivement, dès le second acte, fonctionnant en miroir du premier, ces deux personnages ou quelques uns de leurs avatars, en ajoutant en outre des suppliques à Dieu sans satisfaction et sans mise en évidence, dans ce texte, de la providence divine, Chrestien signale un glissement tant d'une ancienne forme de dramaturgie et de spectacle à de nouveaux modes de représentations et d'écritures, que d'une ancienne génération tournée vers la miséricorde à une jeune génération dirigée par ses passions et qui omet les honneurs dûs au Créateur.

Chrestien use donc, avec cette pièce, d'une forte symbolique scénographique, nous l'avons vu. Mais il propose en outre une découverte de la nouvelle dramaturgie, qu'il signale fortement empreinte des traditions ancestrales, celle du dais comme celle de la représentation des démons et des anges. En instaurant une connivence avec son spectateur, il détache l'histoire d'Amnon et de Thamar de sa portée biblique, et de sa qualité d'exemplum, puisqu'à aucun moment les personnages de la jeune génération sont des exemples à suivre ou ne pas suivre. Chrestien souligne, mais ne dénonce pas : son temps et sa composition ne sont plus ceux de la dénonciation, mais ceux d'un constat de la décrépitude du monde.

VI. JEAN HEUDON, *SAINTE-CLOUAUD* (1599)

Le texte de *Sainte-Clouaud* a la double particularité d'avoir été fort peu étudié et d'être, dans la période que nous avons ici délimitée, la seule pièce à caractère hagiographique. Que l'on ne s'y trompe pas pourtant : comme les autres tragédies que nous venons de voir, la question religieuse permet d'interroger, par le biais d'éléments relativement connus des spectateurs et sans jouer d'une quelconque surprise, d'autres points de la vie civique française de ce commencement du XVII^e siècle, et notamment celui de l'ambition des hommes qui a, comme chez Filleul, désastré la France. Cependant, quelques indications biographiques concernant Jean Heudon permettent aussi d'intégrer la pièce, éventuellement, dans les derniers commentaires ligueurs de la fin des guerres de religion. Parue en 1599, elle peut avoir été composée plus tôt, comme *Pyrrhe*, du même auteur, dont l'étude suit immédiatement celle-ci.

En effet, la vie de Jean Heudon est relativement plus connue que celles de ses contemporains, pour les quelques indices qu'il sème lui-même dans les pièces liminaires de ses différentes œuvres horsaines. Il est parisien et sans doute sa célébrité, qui passe et remonte la Seine est un élément des impressions rouennaises de ses œuvres, ainsi que sa relative proximité avec le duc de Mayenne, dont nous avons vu dans notre introduction historiographique qu'il joua un rôle important dans l'éclosion et la consolidation de la Ligue à Rouen.

On doit à Jean Heudon deux tragédies toutes deux publiées à Rouen en 1599 chez Raphaël du Petit-Val. Avant *Pyrrhe* et *Sainte-Clouaud*, il était déjà l'auteur, en 1594, de l'argument de *la Franciade*, tragédie de Godard reprenant l'épopée ronsardienne parue en 1572. En 1602, il fait paraître chez Bonfons, à Paris, *Les Aventures de la France*, dans lesquelles il reprend le motif de la Franciade en célébrant les hauts faits de Francus, ancêtre éponyme de la royauté française. Dans la dédicace de ce texte au duc d'Esguillon, il rappelle que son oncle était le précepteur du duc de Mayenne. Cette information l'incorpore dans une proximité relative au prince lorrain, et peut-être aussi dans les mouvements parisiens de la Ligue, puisqu'il est sans doute à Paris quand la ville se refuse encore à son roi. Il est encore l'auteur, en 1610 d'un sommaire du code justinien puis en 1628, ce qui dénote une vie relativement longue, d'un *Théoclée sur les victoires du roi à la Rochelle*¹.

Le projet de l'auteur, lorsqu'il compose *Pyrrhe* et *Sainte-Clouaud* est identique. S'inspirant de *La Franciade*, il en reprend le motif en réfléchissant sur les mythes fondateurs de la royauté française. Si, avec *Pyrrhe*, comme nous le verrons, il exploite le personnage du bourreau de la nation troyenne dont est issu Francus, avec *Sainte-Clouaud* il s'intéresse à un autre mythe fonda-

¹ Heudon, Jean, *Théoclée sur les victoires du roi à la Rochelle*, Paris, T. de Ninville, 1628. *Codicis Justiniani periochae, seu rubricae singulae singulis versibus comprehensae*, Paris, Cramoisy, 1610. *Les Aventures de la France*, Paris, Pierre Bonfons, 1602.

teur, celui fondé sur la personne de Clovis, qui lui permet d'exploiter, avec cruauté, les principes de la succession par la barbarie et la violence instaurés dès ce premier roi, et perpétué par ses fils, lorsqu'ils décident, pour s'approprier le royaume d'Orléans, de massacrer leurs neveux, fils de leur frère Clodomir récemment décédé. Heudon s'intéresse particulièrement au survivant de la tuerie, le jeune Clodoald, qui deviendra Saint-Cloud et dans sa tragédie Clouaud, qui préfère, par choix personnel et élection divine, la tonsure et la vie d'ermite aux ors des palais et au gouvernement des nations.

L'ouvrage débute par un long avant-propos en vers dans lequel Heudon célèbre la puissance guerrière de la France. Il souhaite que ses vers tragiques servent à illustrer la vaillance martiale des Français. Il appelle Henri IV « le plus grand de tous les Rois François » et cite son ascendance, qu'il fait remonter à « Clovis, Clotaire avec Martel¹ » et Charlemagne, dont il évoque les vaillantes troupes chrétiennes qui « sèmeront les guérets de carcasses païennes ». Il appelle sa Muse sa maladie ou sa plaie, et annonce refuser les conseils des poètes ses amis dans sa composition. Il se compare à un poète fou dont la liesse a été soignée sur l'avis des médecins et dont la verve poétique, sage folie, a disparu. Il reconnaît la pauvreté de l'état de poète, mais trouve satisfaction dans les larmes qu'il fait verser au public, qui sont la seule récompense à son labeur. Il décrit ensuite le rôle de la tragédie qui doit détourner quiconque s'apprête à suivre le vice et dans laquelle on

verra comme il faut obéir à son Roi :
Comme il faut captiver ses desseins sous sa loi :
Quel amour doit de nous notre patrie attendre :
Quel honneur il convient à père et mère rendre
De quel soin il convient ses petits élever
De quel devoir il faut l'amitié cultiver².

Évoquant enfin César qui a mis sous son joug les Gaulois, il annonce la liberté retrouvée par la fin des guerres :

Puisqu'en France à présent nos troubles sont éteints,
Veuille Dieu que jamais nous ne soyons contraints
De nous voir pour une autre épandre sang, et larmes,
Mais que pour passe-temps on en lise en mes carmes,
Que j'offre à mon pays, pour un gage certain
D'un ouvrage plus grand³

Il souhaite enfin que Dieu lui prête assez longtemps vie pour mettre à bien un plus grand projet, qu'il nomme ses « Aventures », titre dans lequel on peut voir sans doute l'annonce de son ouvrage suivant.

¹ Heudon, *Saint-Clouaud*, Avant-propos.

² Ibidem.

³ Ibidem.

1. Acte I : le débat des adultes

L'acte I de la pièce nous informe immédiatement du projet de Childebert et Clotaire, que l'on retrouve sur scène. La crainte de Childebert concernant le royaume d'Orléans dévolu à ses neveux est grande : encore mineurs, ils sont contraints s'ils veulent régner de se reposer sur des vassaux qui peuvent leur faire payer cher le prix de leur fidélité. Le fils de Clovis évoque alors la fonction royale, qui ne réside pas dans l'oisiveté et les draps d'or éclatants,

Non pour seoir élevés dans un superbe trône
 Non pour porter au chef une riche couronne,
 Sans pouvoir, sans vertu, sans force, sans conseil,
 Ne servant que de monstre, et d'un vain appareil¹

Mais bien parce qu'un roi protège et rend la justice équitablement à ses sujets :

Mais les hommes se sont rangés sous la puissance
 D'un Roi, qui maintienne en son obéissance,
 Leur rendant la justice, et marchant des premiers,
 Le coutelas au poing entre mille guerriers,
 Aux assauts furieux d'une sanglante guerre,
 Afin de garantir de dommages sa terre,
 Et repoussant bien loin les martiaux détours,
 Faire régner la paix sur le peuple en ses jours²

Après avoir cité les exemples de leurs prédécesseurs Pharamond et leur père Clovis, il s'inquiète du manque de puissance de trois enfants, inaptes à diriger un État, et dont les guerriers risquent, s'ils se rebellent, de mettre en danger la France. Son frère Clotaire annonce qu'il a déjà pris des mesures pour protéger le royaume d'Orléans de ses neveux : il a épousé sa belle-sœur sitôt reçue l'annonce de la mort de son frère Clodomire, et exerce la régence sur le territoire des enfants. Childebert toutefois lui rappelle que cette régence est pour l'instant confortable, mais quand les enfants parviendront à l'âge adulte, comme race de Clovis, ils réclameront la pleine jouissance de leur État. La seule solution alors selon lui est

si nous voulons leur sceptre posséder,
 Sans qu'ils viennent jamais le nous redemander,
 Il nous faut de tout point en dépêcher le monde³.

Son frère répugne à se joindre à ce projet car la vertu d'un roi ne peut s'accorder avec le mépris des lois. Childebert lui répond que la seule loi qui dirige un État est la préservation de ses sujets, qui peut passer, si cela s'avère nécessaire, par la violence :

¹ Acte I, Childebert.

² Ibidem.

³ Ibidem.

La loi d'un Prince pend au bout de son épée :
 Car de tout autre droit qui tient enveloppé
 La simple populace, et qui en paix maintient
 Au vulgaire ignorant ce qui lui appartient,
 Il ne se trouve rien, qui de nous ne dépende,
 Qui de nos majestés main forte ne demande,
 Pour être entretenus : et ne fait pas penser,
 Que captifs il nous puisse en ses nœuds enlacer¹.

Le repos du peuple, dit-il, est la première loi. Or si les enfants de Clodomire ont part à l'empire, la révolte des seigneurs vassaux des rois d'Orléans est un risque que Paris ni Soissons ne peuvent encourir.

Clotaire évoque alors Clotilde, leur mère, qui a en charge l'éducation des enfants et qui rechignerait à les perdre. Childebart lui répond par la jalousie : l'amitié de Clotilde pour ses petits-fils est inconvenante, elle devrait leur préférer ses propres fils, qu'elle dénigre. Il suppose que le projet de sa mère est de voir monter sur les trônes de France les fils de Clodomire au détriment de Clotaire et Childebart. Il prévoit donc de devancer ses intentions en donnant la mort aux enfants. Convaincu, Clotaire se joint au projet de son frère, cependant il répugne à voir ses mains teintes du sang de ses neveux. Childebart propose alors d'envoyer un gentilhomme chercher les enfants chez Clotilde, et c'est Clotaire qui termine en annonçant :

Et s'elle fait refus de nous les envoyer,
 Nous, jusqu'entre ses bras les irons foudroyer².

Après des remarques météorologiques, le chœur dénonce l'ambition de Childebart qui la dissimule derrière la prétention de la sauvegarde de ses États et de ses sujets.

Le premier acte met en jeu et en scène un débat sur la raison d'État. Pour sauvegarder leur bien et leur royaume, il est nécessaire aux deux fils survivants de Clovis de s'assurer d'Orléans, dont ils assurent la régence. Il est donc bien question de supprimer des enfants pour préserver un royaume, d'éradiquer une possible révolte avant même qu'elle ne prenne forme. Or ce débat est de pure forme ici. Le spectateur de la pièce d'Heudon connaît déjà la résolution des rois et l'attitude de Clotilde à leur égard. Le revirement aussi subit que total de Clotaire a ceci de judicieux qu'il amorce une vision du personnage qui se révèlera par la suite le plus cruel : prétendûment dur à convaincre, il émet des protestations de principe. Cet acte d'exposition, qui annonce le projet et entame la tragédie n'est que peu informatif. Il est de pure forme, parce qu'Heudon se doit de présenter ces justes monstres, qui forment le paradoxe d'être les souches de la royauté française. Ce qui va plus interroger le spectateur, c'est la manière dont vont être présentés les fils de Clodomire, car il est nécessaire, pour créer une dialectique, que ces enfants soient duels : enfants sur scène — nous avons vu que la troupe du Pardonneur se compose entre autres de « trois petits enfants

¹ Ibidem.

² Ibidem.

chantres », ils se doivent de tenir un propos qui justifie la pensée politique et le projet de meurtre de leurs oncles.

2. *Acte II : les enfants*

L'acte II débute chez Clotilde, alors que les enfants discourent ensemble de leur malheur d'avoir perdu un bon père et d'être réduits sous la tutelle de leurs oncles. Gontran soupçonne en effet quelque ruse de leur part contre eux. Les deux aînés projettent, dès leur majorité, de reprendre leurs terres et de se distraire de leurs encombrants tuteurs :

THÉODOALD

Las ! Au lieu de tenir sous nous assujettis,
Les peuples nos vassaux, pour être trop petits,
Il nous faut faire joug, et ployer sous la force
De nos oncles plus grands, tant que l'âge renforce
Nos corps et nos esprits peu à peu s'augmentant.

GONTRAN

Et encore qui sait s'ils voudront en ce temps,
Contents de leur grandeur notre sceptre nous rendre,
Et suivant l'équité plus outre entreprendre,
Sur ce qui nous est dû¹ ?

Les aînés s'enquièreent alors de l'avis de Clouaud qui est resté taisant jusque là. Il avoue alors son secret penchant :

Mon frère, quant à moi, je n'ai le cœur si haut :
Aux grandeurs d'ici-bas mon courage n'aspire :
Je n'ai point de souci de sceptre, ni d'empire :
Je ne désire point au peuple donner loi :
Je ne souhaite point d'être Prince, ni Roi,
Ce n'est point en cela que je mets mon étude,
Je ne veux rien chercher sinon la solitude,
Le fond des bons secrets, un lieu tout déserté,
Afin que là je puisse, en toute liberté,
Offrir ma voix, ma vie, et mon cœur, pour offrande
Au puissant Roi des Rois, qui monarque commande
Aux Anges, aux humains, aux bêtes, aux oiseaux :
A qui le ciel, la terre, et les vents, et les eaux,
Et bref tout ce qui prend vie au monde, et naissance,
Immortels, et mortels, prêtent obéissance.
Les lieux, où je prierai, ce seront mes palais :
J'aurai mes justes vœux, pour peuple, et pour valets,
Je prendrai pour ma Cour, les grâces non pareilles
Du grand Dieu s'il lui plaît : et ses hautes merveilles,
Pour affaires d'état, auxquelles sans repos,
Je veux d'un soin pensif songer à tout propos².

¹ *Saint-Clouaud*, acte II.

² Idem.

S'ensuit un bref échange entre les frères où Théodoald tente de montrer à Clouaud la folie de ses aspirations :

THÉODOALD
Voilà un appareil d'une Cour bien dressée.
CLOUAUD
Elle est telle que Dieu l'inspire à ma pensée.
THÉODOALD
Est-ce ainsi que d'un sceptre il se faut soucier ?
CLOUAUD
Je ne veux mon salut pour un sceptre oublier.
GONTRAN
Si chacun dit ainsi, qui régira le monde ?
CLOUAUD
D'assez, et trop de Rois toujours la terre abonde.
THÉODOALD
On ne vit jamais trop de bons Rois ici-bas.
CLOUAUD
Si chacun vivait bien, n'en faudrait du tout pas.
THÉODOALD
Dieu même veut qu'aux Rois les peuples obéissent.
CLOUAUD
Et eux de ces faveurs contre lui s'orgueillissent.
THÉODOALD
Clovis notre grand-père était un Roi puissant,
Et jamais envers Dieu ne fut qu'obéissant

Clotilde entre alors en scène, annoncée par Théodoald. Avant de s'adresser à eux, elle déplore leur sort d'orphelins confrontés à un régime dur et menaçant. Elle rappelle qu'ils sont sa seule consolation à la perte de Clovis son époux et de son fils. Elle résume aussi, sans y avoir assisté, les propos des enfants tenus juste avant son entrée. Elle languit de voir Théodoald et Gontran sur un trône, mais sait que Clouaud a été touché par l'amour de Dieu dès le berceau : elle prévoit qu'il se retirera du monde et ne semble n'en concevoir qu'une douce résignation.

Elle s'enquiert du débat tenu entre les garçons. Ils lui résument leurs propos et célèbrent la mémoire de Clovis. C'est Clouaud qui aperçoit un cavalier venu de Paris, Belleruche qui vient annoncer la bonne nouvelle : Clotaire et Childebert ont pris la décision d'éduquer les princes dans le but de leur remettre leur royaume dans les plus brefs délais. Clotilde se réjouit de cette surprise — ses fils l'ont habituée à moins de sollicitude et de bonté — et souhaite à ses fils un règne serein. Elle envoie les enfants préparer leur bagage, et Clouaud s'inquiète de la laisser seule. Elle lui fait valoir l'honneur qui lui revient, et demande aux enfants de baiser la main de ses fils.

Un chœur conclut l'acte en célébrant celui qui délaisse les gloires mondaines pour vivre en suivant la loi de Dieu, comme fait Clouaud, devant qui s'ouvre un avenir plein de félicité quand l'ambition aura définitivement quitté sa vie.

Le discours tenu par les enfants en ce second acte confirme les propos tenus par leurs oncles auparavant : petits-fils de Clovis, fils de Clodomire, ils ont la guerre et le règne en héritage, et pensent, alors qu'ils sont encore élevés en dehors de la cour, parce que leur sentiment dynas-

tique est innée, à leur avenir sur le trône et à la manière de diriger un pays. Ces éléments permettent de souligner dès lors la dualité de la décision des rois : si elle est cruelle et contre-nature, elle n'en est pas moins justifiée par le devoir de préserver sa nation.

3. Acte III : la cour

C'est Clotaire, dont la transformation en monstre animal débute lors de cet acte, qui se réjouit d'abord de la venue des enfants à Paris. Il se compare à un chasseur et les enfants sont ses proies. Childebart file la métaphore mais rappelle le projet politique. Ce rappel à l'ordre entraîne un débat au cours duquel Clotaire se rétracte et propose qu'on fasse entrer les garçons en religion :

CLOTAIRE
Or sus avisons donc, qu'il en soit arrêté.
CHILDEBERT
L'avis comme il me semble en est tout d'un côté.
CLOTAIRE
Or sus avisons donc, qu'il en soit arrêté.
CHILDEBERT
L'avis comme il me semble en est tout d'un côté.
CLOTAIRE
Quoi trouverez-vous bon sans merci qu'on les tue ?
CHILDEBERT
Autrement qu'à demi l'avis ne s'effectue
CLOTAIRE
Encor serait-il bon d'y garder un moyen.
CHILDEBERT
Aux affaires des grands le milieu ne vaut rien.
CLOTAIRE
Il faut à quelque borne arrêter son courage.
CHILDEBERT
Tout bon ou tout méchant doit être un Prince sage.
CLOTAIRE
Qui est le moins méchant, c'est celui qui moins faut.
CHILDEBERT
Qui commence de l'être, il faut franchir le saut.
CLOTAIRE
Prendrons-nous un conseil qui soit si sanguinaire ?
CHILDEBERT
Quoi donc un qui produit, et n'ôte l'adversaire ?
CLOTAIRE
Trouvons pour les ôter, quelque autre invention
CHILDEBERT
Et quelle ?
CLOTAIRE
Il les faudra mettre en religion,
Et puis quand nous ferons après leur sceptre nôtre,
Ce n'est que leur bailler couronne pour une autre¹.

Childebart accepte la proposition de son frère, et envoie Belleruche auprès de Clotilde :

¹ Acte III.

Va-t-en devers Clotilde, et en rien ne séjourne :
 Belleruche, dis-lui, que nous lui envoyons
 Ces forces et ce glaive, et que nous la prions,
 Qu'elle avise lequel lui est plus agréable :
 Ou que ses petits fils engeance dommageable
 Avecque ces ciseaux aient le poil rasé,
 Ou qu'avec cet estoc leur sang soit épuisé¹.

Belleruche demeuré seul après le départ du roi, ou déjà en route pour rejoindre Clotilde accuse l'ambition d'être responsable de tous les maux des nations :

Méchante ambition peste contagieuse,
 Qui répands seulement ta poison furieuse
 Sur les plus puissants Rois, et qui les vas brûlant
 Éprise dans leur cœur d'un feu si violent,
 Qu'on voit de toutes parts la flamme s'en répandre,
 Mettant ce qu'ils devraient le plus chérir en cendre ;
 Comme tu fais couler en France ta poison,
 Vénéneuse infectant la royale maison,
 Les deux frères nos Rois, qui pressés de ta rage
 Sur leurs propres neveux exercent leur carnage,
 Les voulant égorger, pour leur royaume avoir,
 S'ils ne veulent de gré dépouiller tout pouvoir :
 Renoncer à leur sceptre, et délaissant le monde
 Tondre dans un couvent leur chevelure blonde².

Parvenu auprès de Clotilde, qui soupçonne dans ce bref retour une mauvaise nouvelle, Belleruche lui tend l'épée et les ciseaux et lui soumet le choix qui s'offre à elle. À Belleruche qui tente d'expliquer sa délicate position de messenger, Clotilde répond par une diatribe dans laquelle elle invective ses fils et se décide pour le glaive :

Retourne hardiment vers ton maître, et lui dis
 Que je suis résolue en mon âme, tandis
 Que mon âme fera dans mon corps résidence,
 De n'endurer jamais que des enfants de France,
 Déchus de leur grandeur par ma déloyauté,
 Épousent un couvent, pour une royauté.
 Je n'ose, je ne veux, je ne le saurais faire.
 Que ton maître inhumain, barbare, sanguinaire
 Exerce dessus eux sa rage et sa fureur,
 Qu'il nous remplisse tous de carnage et d'horreur³

Après avoir congédié Belleruche, Clotilde songe à partir pour Paris pour tenter de raisonner ses fils. Elle y renonce, se préparant à entendre la nouvelle de la mort des enfants.

Le chœur termine l'acte, en déplorant les revers de fortune et les brèves joies de la vie terrestre : Clotilde qui pensait ses petits-fils en sûreté et près de rejoindre le trône subit une déconvenue dont elle se reproche la responsabilité.

¹ Idem.

² Ibid.

³ Ibid.

L'acte insiste sur le caractère cruel des oncles. La position de Belleruche, en tant que messager, ne lui permet pas d'intervenir et de solliciter le pardon de Clotilde. Le moment est ici à la fureur et au malheur, pas aux excuses.

La rapidité des enchaînements tend à montrer une juxtaposition des actions et une réduction de l'espace par la valeur de l'imagination et de la connivence des spectateurs. Belleruche, à peine rentré à Paris, repart chez Clotilde qu'il retrouve au bout de dix vers. Ces rares indices scénographiques du texte indiquent que la parole vaut action, encore, et qu'un pas s'allonge en lieues, pour réduire l'espace scénique à la représentation d'une France médiévale de théâtre, utilisant sans doute le système de mémoire du théâtre médiéval.

4. Acte IV : la fureur et l'assassinat

La même rapidité régit le déplacement de Belleruche vers Paris où l'attendent les rois. La première réplique de l'acte la souligne :

CLOTAIRE
 Et bien quelle réponse avez-vous rapportée ?
 Veut-elle que la vie à ses fils soit ôtée ?
 Ou qu'ils soient sans délai mis en religion ?
 Lequel des deux est plus à son affection
 L'épée, ou les ciseaux ?

C'est la réponse de Belleruche « l'épée elle a choisie » qui suscite la fureur sanguinaire de Clotaire, qui jusqu'alors demeurait assez modéré.

Et bien donc, son envie en sera tôt passée,
 Elle veut voir la dague en leur gorge enfoncée,
 Elle les veut voir morts, et par le Dieu vivant
 Elle ne verra plus différer plus avant
 Ce qu'elle a souhaité : elle a droit, c'est ma mère,
 Vraiment c'est bien raison que je lui obtempère.
 Un couvent lui déplaît, ils n'y entreront pas,
 Le trépas lui agréé, ils auront le trépas.
 Son vouloir sera fait.
 [...]C'est ores qu'elle montre
 Combien d'ambition en son cœur se rencontre,
 Et qu'elle voudrait voir ces trois petits galants
 Le royaume empiéter sur des hommes vaillants,
 Afin qu'elle gouverne, et qu'à sa fantaisie
 Du plaisir de régner elle se rassasie,
 Dessous des Rois mineurs, puis s'ils osent mêler
 Les affaires d'état et de la contrôler,
 Qu'elle leur trame encor quelque sourde fallace,
 Afin que derechef d'autres prennent leur place :
 Comme ores pour leur voir une couronne au chef
 Elle nous voudrait voir au col quelque méchef :

Mais sur eux se fendra l'orage et la tempête :
Voici, voici l'épée à leur dam toute prête,
Que sans attendre plus, et sans plus menacer,
Je m'en vais de ce pas dans leur gorge enfoncer¹.

Pour Clotaire, c'est bien l'ambition de participer au règne de ses petits-fils qui explique la décision de Clotilde. S'ils ne peuvent régner, elle ne peut les soutenir. Pris de fureur, il sort de scène pour aller assassiner les enfants, et cette sortie est commentée avec admiration par son frère :

Il court d'un pied léger plein d'ire magnanime,
C'est or', c'est or' vraiment que je l'ai en estime².

Childebert commente l'attitude de son frère, et se vante d'être à l'origine du projet. Un jeu hors scène se met en place, où l'on « entend [...] quelqu'un que l'on tue » :

Que donner bon conseil est une étrange chose,
Il n'y a cœur humain qui prompt ne se dispose
À l'embrasser soudain que tel il le connaît :
Le mal est seulement que le bien n'apparaît
D'un conseil profitable aussitôt qu'on désire ;
Ce qui fait aux humains souvent prendre le pire.
Clotaire avait trouvé horrible au premier coup
Ce meurtre, et maintenant il le prise beaucoup,
Entends comme il nous est plus que très nécessaire,
Est le plus échauffé maintenant à le faire.
Je lui ai vu la main au coutelas saquer,
Pour faire ces mignons du monde débusquer,
D'un cœur mâle je vois comme ore il s'évertue :
Hâ, j'entends la clameur de quelqu'un que l'on tue³.

Pendant toute cette scène, les rois n'étaient pas les seuls présents sur l'échafaud. Leur décision et leurs actes sont commentés par le comte d'Artois qui s'indigne :

Ô misérable engeance !
Tu te ris de ta mère et de l'obéissance
Que Dieu t'a commandé, impudent, lui porter,
Tu dusses l'égouir, tu la viens tourmenter,
Et tu n'es pas content, si encore ta furie
N'enrichit son méchef d'un trait de moquerie.
Tu t'en repentiras, et Dieu qui est là-haut
Vengeur des fils ingrats, punira comme il faut
Tôt, ou tard telle horreur

La présence de ce personnage nommé ainsi ne laisse pas d'interroger. La lignée des comtes d'Artois ne démarre qu'au XIII^e siècle. Ce personnage, qui va sauver la vie de Clouaud en le faisant s'écouler derrière la tapisserie, semble proposer une lecture absolument politique et catholique de la pièce. Alors que les rois francs représentent une cruauté sanguinaire et barbare, seul Artois

¹ Ibid., Clotaire.

² Ibid., Childebert.

³ Ibid., Childebert. Nous soulignons.

fait preuve de pitié en risquant sa propre vie pour sauver le dernier fils de Clodomir. Heudon montre que la royauté française s'est instaurée dans le sang et dans les combats fratricides, et célèbre un Artois dont la compassion est toute magnanime. Or, si le comte d'Artois n'existe pas encore au temps de Clotaire, il en est un sur la scène politique internationale lors de l'époque de rédaction de la pièce : l'Artois est l'apanage du roi d'Espagne, Philippe II, mort en 1598, fervent catholique et soutien du parti ligueur face à Henri III puis Henri IV.

Puisqu'il ne peut arrêter la main du roi, Artois en appelle à Dieu et sa justice :

D'ARTOIS
 Ô Prince abominable ! ô détestable Roi !
 CHILDEBERT
 Voici les autres deux qui s'encourent vers moi.
 D'ARTOIS
 Ô ciel ! ô Dieu tonnant ! que fait donc ta justice ?
 CHILDEBERT
 Mais en vain pensent-ils que je leur sois propice.
 D'ARTOIS
 Mon Dieu prends-tu plaisir au sang des innocents ?

Dieu, bien entendu, n'intervient pas, et alors que Théodoald a été massacré en coulisse, Gontran vient supplier en scène l'oncle qui n'a pas frappé de le protéger. Il s'agenouille et le conjure, et Childebert est incapable d'agir, soit pour la sauvegarde de l'enfant, soit en assistant son propre frère. Cette inaction coupable marque encore un trait, sans doute de la royauté franque – française : à la fureur succède l'inaction et l'incapacité à agir.

CHILDEBERT
 Hâ bon Dieu ! que je sens s'attendrir mon courage,
 Je transis de pitié, d'horreur le cœur me fend,
 Voyant à mes genoux pendre ce pauvre enfant,
 Qui secourt me demande : il ne m'est pas possible,
 Je crois quand je serais quelque roc insensible,
 De le voir massacrer.
 CLOTAIRE
 Comment supportez-vous,
 Ce galant si longtemps embrasser vos genoux,
 Sans le faire passer par le fil de l'épée ?
 CHILDEBERT
 Mon frère, hélas ! pour Dieu, si votre âme est frappée
 D'aucune pointe de pitié, comme j'en suis transi,
 Respirez pour le moins la vie à cettui-ci :
 Il est notre neveu, il est du sang de France,
 De même estoc que nous il a tiré naissance.
 CLOTAIRE
 Quoi traître, déloyal, afin de m'empêcher,
 D'un langage trompeur tu me viens donc prêcher,
 Après que tout brûlant d'ambition extrême,
 Tu as été l'auteur de ce meurtre toi-même ?

Childebert s'écarte pour laisser place à Clotaire :

CLOTAIRE

Tu as fait sagement de t'être retiré,
 Et ne point empêcher un fait délibéré,
 Mais je vous tiens, galant, je vous tiens à cette heure.
 GONTRAN
 Mon oncle hélas pourquoi vous plaît-il que je meure ?
 CLOTAIRE
 Ce coup vous l'apprendra.
 GONTRAN
 Hà mon Dieu ! je suis mort.

Face à ces rois sanguinaires, le seul Artois agit dignement, en permettant à Clouaud de s'enfuir, donc. Mais ce qui est flagrant dans la pièce, c'est que nous avons affaire à une scène de cour, et qu'Artois n'est pas le seul à assister au massacre, même s'il est le seul à empêcher qu'il ne s'étende. Lorsque Clouaud vient demander de l'aide, c'est à un groupe pluriel qu'il s'adresse :

D'ARTOIS
 Il faut quand il devrait y aller de ma tête,
 Il faut que sans douter hardiment je m'apprête
 À faire si je puis, en cachette évader
 Ce plus jeune, qui vient en pleurant m'aborder.
 CLOAUD
 Hà *messieurs* sauvez-moi, sauvez-moi, je vous prie.
 D'ARTOIS
 Écoulez-vous sans bruit, évitez leur furie,
 Glissez-vous du château, de peur que ne mouriez,
 Droit à la Reine mère il faut que vous couriez,
 Tandis qu'en votre frère ils déploient leur rage¹.

Heudon met ici l'accent sur ces nobles qui n'agissent pas et laissent massacrer complaisamment des innocents. Seul Artois agit pour sauver celui qui recevra Dieu et qui aura la vie sauve. Il écarte le voile et fait « s'écouler » l'enfant.

Heudon, qui se réclamera, nous l'avons vu, d'une familiarité indirecte avec le duc de Mayenne, représente sur scène le seul personnage charitable, chrétien, catholique, de la noblesse face à une cour franque — une cour de France — qui laisse se perpétrer un massacre envers l'innocence. Il dénonce l'assistance de la noblesse française à des souverains iniques, barbares, presque païens et qui n'en appellent jamais à un Dieu de miséricorde, mais à un Dieu vengeur et foudroyant. Le choix du nom du personnage qui sauve Clouaud ne peut être innocent. Si à aucun moment dans l'acte IV le seigneur n'est nommé et que cette information n'est qu'à la disposition du lecteur, la révélation de son titre à l'acte V permet de révéler son identité aux spectateurs et de découvrir le sauveur de la chrétienté représentée par Clouaud :

Lors je perdis Gontran, tant j'eus l'âme troublée,
 Et m'en allai jeter au travers l'assemblée,
 Où de bonheur je trouve un seigneur si courtois
 Qu'il me fit évader, c'est le comte d'Artois².

¹ Nous soulignons.
² Acte V, Clouaud.

C'est Philippe II qui a agi. C'est lui, et seulement lui, qui est capable de sauver le monde chrétien. Il est délicat d'affirmer qu'Heudon fut ligueur, mais ces quelques indices le laissent supposer et, alors que le règne d'Henri IV a débuté, que le roi a dû abjurer pour reconquérir Paris et son royaume, à une époque relativement proche de la signature de l'édit de Nantes, l'auteur montre la grandeur du catholicisme face à une barbarie mécréante et non maîtrisable.

L'éloge d'Henri IV au début de l'édition ne doit pas nous tromper : Heudon publie en 1599 et le temps n'est plus à la guerre religieuse mais à l'appel au calme. Célébrer Henri IV, c'est se racheter et permettre que la pièce se joue.

Après les massacres, Clotaire cherche en vain son dernier neveu pour l'exécuter à son tour. Sa fureur se tourne alors vers ceux qui le dissimulent, et le coupable aveuglement des courtisans se retourne contre eux :

Je jure devant Dieu la puissance céleste,
 Que je ferai mourir tous ces entrepreneurs,
 Gentilshommes, valets, nourrices, gouverneurs,
 Qui osent attenter une chose si grande.
 Sus vite, qu'il se trouve, il faut qu'on me le rende,
 Qu'on ne le cèle point, qui voudra m'éprouver
 Ce qu'il sentira lui, si je le puis trouver¹.

Le chœur conclut l'acte. Après en avoir résumé l'action, il constate la perte du courage des hommes, remplacé par une cruauté sanguinaire, qui ne présage qu'une ruine certaine :

Aussi l'âge avancé
 Des Lions s'est passé.
 Et ne reste ore
 Que la maison des loups,
 Dont l'engeance à tous coups
 S'entre-dévore.
 Même encore incertains
 Craignons-nous les destins d'un âge pire :
 Si Bassine autrefois,
 D'une certaine voix,
 L'a pu prédire².

L'âge pire, c'est celui de la perte de la vraie foi, celui d'une cruauté pire encore que celle des années passées en France, que celle de l'acte qui vient de se dérouler. Car si un roi est incapable de préserver sa propre parentèle, qu'il est la main qui la tue, comment peut-il dignement régner et sauvegarder ses sujets ? L'âge pire, c'est le règne du protestant Henri IV, soutenu par d'anciens ligueurs dont il achète la complaisance.

¹ Acte IV, Clotaire.

² Ibid., le Chœur.

5. Acte V : la solution dans la seule foi

Alors que Clotilde se décide à quitter sa résidence pour tenter de convaincre ses fils de ne pas parfaire leur projet sanguinaire, Clouaud survient. La reine devine alors les malheurs qui ont touché ses enfants. Clouaud fait le résumé de l'action qui vient de se dérouler, la mettant par là en exergue et nous décrivant ce qui s'est passé hors scène :

Mais voici que soudain nous apercevons tous
 Clotaire boursoufflé de rage, et de courroux,
 Qui tenait une épée en sa main toute nue,
 Dans la salle rentré
 [...] S'il s'en fût contenté ce serait peu de cas :
 Mais soudain le cruel tourne vers nous ses pas,
 Prend mon frère aux cheveux et par terre le couche,
 Le perce à coup d'estoc et d'un regard farouche
 Prend garde aussi à nous, pour voir que nous faisons,
 Theodoald reste mort, et nous nous enfuyons¹.

Heudon joue ici de l'efficacité. Pour soutenir le spectacle qu'il a donné à voir aux spectateurs, il décrit une cruauté hors scène par la voix d'un enfant innocent, témoin incapable de se défendre et soumis au pouvoir des adultes. C'est Artois qui raconte à Clotilde la mort de Gontran, à laquelle Clouaud n'a pas assisté et qui évoque aussi le massacre auquel s'est livré Clotaire, fou de rage de ne pas trouver Clouaud :

Car Clotaire voyant que quelqu'un pitoyable
 Avait soustrait Clouaud, d'une voix effroyable,
 Il s'est pris à maudire, à jurer, blasphémer,
 Protester qu'il ferait par le fer consommer
 Tous ceux qui des enfants avaient chacune charge.
 Et cherchant haut et bas dedans le Palais large,
 Et faisant quand et lui tout le monde chercher,
 Menaçait aussi ceux qui l'avaient fait cacher.
 Tant qu'enfin connaissant que sa poursuite vaine
 Ne lui servait de rien, et qu'il perdait sa peine,
 L'enfant étant sauvé : c'est alors qu'il s'est mis
 À massacrer chacun, comme il avait promis.
 On n'entend rien que voix piteusement mourantes,
 On ne voit ça et là, que personnes courantes,
 Au devant sa fureur tout regorge de sang,
 Et le Palais royal ressemble un rouge étang.
 [...]Premièrement, ô juste, et reprochable blâme !
 Il rougit son épée au sang de chaque dame
 Qui avait allaité ces trois Princes petits,
 Et puis pour contenter ses meurtriers appétits,
 L'inhumain commanda qu'on fit voler les têtes,
 Par l'infâme bourreau, à trois Seigneurs honnêtes,
 Que vous aviez baillés aux enfants mes Seigneurs,
 Pour leur servir de guide étant leurs gouverneurs,
 Aussitôt fait que dit, ces têtes se tranchèrent,
 Et les corps tressaillant sur la terre bronchèrent².

¹ Acte V, Clouaud.

² Idem, Artois.

C'est alors, seulement, qu'à la cour on proteste enfin, pour la forme toutefois, car aucune action ne vient contrecarrer la violence du roi :

Alors un grand cri s'éleva,
Tant chacun ce massacre exécration¹.

Alors que Clotilde en appelle à un Dieu vengeur ou miséricordieux qui frappe de son tonnerre ses fils ou elle-même pour abrégier ses souffrances, Artois, encore la rappelle à l'ordre : la fureur des rois n'est pas éteinte et il faut tâcher de protéger Clouaud :

D'ARTOIS
Madame il n'est pas temps d'épandre tous ces cris
Ils ne sont pas contents de ceux qu'ils ont meurtris,
Ils cherchent cetui-ci : il faut que votre plainte,
Pour son respect encor, face place à la crainte :
Voyons à le sauver.
CLOTILDE
Vous dites vérité,
Mais de trop de malheur j'ai l'esprit transporté.

Artois lui rappelle qu'elle a jusqu'ici trop discouru, s'est sans doute trop félicité de sa destinée, et qu'il est temps, désormais, d'agir. Clouaud prend alors la parole et rappelle son vœu saint, formé depuis longtemps. C'est sous la sauvegarde du comte que Clouaud atteindra son hermitage.

Clotilde, demeurée seule en scène après un adieu à l'enfant, annonce ne plus pouvoir parler, mais continue son monologue sur vingt-quatre vers. Elle admet que Clouaud dans une forêt verra sa vie soumise à la merci d'animaux moins féroces que ceux de la cour. Elle appelle Dieu à l'aide pour endurer ces deuils avec constance. Songeant au suicide, elle s'y refuse s'en rappelant l'interdiction divine :

Mais quoi, puisqu'il lui plaît que je demeure au monde,
Et qu'il n'y ait douleur qui sur moi ne se fonde,
Sa volonté soit faite : et jamais pour ennui,
Pour perte, pour malheur, qui me vienne de lui,
Ne le puissé-je mettre en ingrate oubliance :
Donne-moi, s'il te plaît, mon Dieu, cette constance².

La tragédie de Heudon propose, en même temps que l'édit de Nantes est mal accepté par les instances parlementaires, une résurgence de la nécessité de proclamer la vraie foi et d'en appeler à des seigneurs bons catholiques garants de l'humanité alors que la France est en danger, soumise à un souverain barbare et représentant d'un dieu vengeur. Le rappel à la foi, que seul un seigneur distant d'une cour complaisante et indépendant des liens de vassalité peut représenter, est

¹ Ibidem.

² Ibid., Clotilde.

une dénonciation de la reddition des ligueurs. Heudon montre, par une exposition de l'histoire de la royauté française, que seule la tempérance et la miséricorde d'un vrai catholique, Philippe II d'Espagne, peuvent sauver la chrétienté.

Dans une scénographie signifiante attestant de la juxtaposition et de la coprésence de actions, jouant sur le voile permettant l'accession à la sainteté, il continue d'œuvre pour la foi que la présence d'un roi héritier des Francs met en danger.

CHAPITRE 6.

PIÈCES À SUJET TROYEN OU GREC

L'utilisation de sujets antiques grecs ou troyens répond au même souci d'établir avec le spectateur une connivence quant à l'action représentée. En proposant des objets tirés de la guerre de Troie et de ses conséquences, les auteurs jouent sur un système référentiel connu, en s'offrant par ailleurs l'évidente symbolique attachée aux descendants de Priam, fondateurs et ancêtres de la nation française. Parler de Troie, et en l'occurrence de sa chute, et du sort des vaincus enlevés par les Grecs, c'est parler de la France. Nous avons choisi d'aborder ici deux de ces œuvres.

Pyrrhe de Jean Heudon, montre le complot organisé par Hermione et Oreste pour tuer le cruel Pyrrhe fils d'Achille, vengeur des Grecs et tombeur de Priam. *Ulysse* s'attache à observer le retour chez lui après son errance du vainqueur par la ruse plutôt que par la force des Troyens. Comme Pyrrhus pourtant, Ulysse est entaché par la guerre qu'il a menée : son retour, enfin, ne fait que marquer que les temps ont passé et que ni lui ni son royaume ne sont les mêmes qu'avant Troie. La guerre l'a marquée, comme son absence a marqué ses terres. Il s'est perdu à Troie avant de se perdre en Méditerranée. Sa mort ne fait qu'entériner un état de fait : les temps ont changé. *Pryam* de François Berthrand paraît en 1605. L'auteur a choisi d'utiliser les codes de la représentation disponibles à son époque en forgeant une tragédie qui représente l'intégralité de l'intrigue, du jugement de Pâris à la mort de Priam-Pryam. Les deux tragédies suivantes traitent de l'après-guerre, et sont en cela extrêmement signifiantes pour l'époque où elles sont jouées et imprimées.

Cammate de Jean Hays est une pièce dont les critiques ont de tout temps rappelé la particulière composition : constituée de sept actes, elle enchaîne grandes scènes de prières et de protestations amoureuses d'un couple marié depuis vingt ans mais dont l'union est demeurée stérile, avant de voir l'époux fidèle terrassé par un prétendant jaloux dans une forêt. C'est dans le temple que sa veuve se venge, en administrant un poison à l'assassin. Nous avons déjà, dans le commencement de cette étude, amplement discuté de la composition de Hays et de sa prétention à laisser libre la veine des auteurs, ainsi que de la scénographie de la pièce. Nous en proposerons ici un bref rappel.

I. SUJETS TROYENS

Nous ne nous attarderons pas outre mesure sur les œuvres à sujet troyen de ce corpus. En effet, les pièces proposées ici ont déjà été brillamment étudiées par Tiphaine Karsenti dans sa thèse *Le Détour troyen*. Nous renvoyons donc à l'intégralité de ses travaux récemment parus. Après un bref rappel de ses conclusions fort convaincantes au sujet de ces œuvres, *Pyrrhe* de Jean Heudon, et *Pryam* de François Berthrand nous nous attarderons sur la question du spectacle et de la scénographie qu'elles induisent.

1. Jean Heudon, *Pyrrhe* (1599)

La pièce d'Heudon relate le complot d'Hermione et Oreste pour tuer le fils d'Achille. L'action se situe après la guerre de Troie, alors que Pyrrhe a ramené en butin plusieurs membres de la famille de Priam. L'action se déroule donc dans un après-guerre où Néoptolème continue à exercer sa tyrannie et sa violence sur les populations qui lui sont soumises. Ici pourtant, ce ne sont plus — seulement — les affres de la guerre qui sont dépeintes. Nous nous trouvons dans une intrigue amoureuse où l'aimée n'aime pas en retour le tyran qui lui est pourtant promis.

Pyrrhe demeure dans cette tragédie fortement marqué par son passé guerrier, voire criminel, qui influe sur l'intrigue de passion amoureuse et crée une ambivalence de l'action.

Parce qu'il est vainqueur, mais cruel vainqueur, il est l'incarnation de la violence, incapable de souhaiter la paix. Absolument criminel, absolument orgueilleux, Pyrrhe est un anti-héros superbe, dont il faut, à tout prix se défaire. Alors que les héros grecs de la guerre de Troie ont vécu le siège de dix années de la cité asiatique, Pyrrhe est le dernier à intervenir, à la résolution du conflit, et fait de cette résolution un carnage¹. Il mérite pour cette raison, sans doute, une punition, plus encore, une exécution et que son corps soit foulé au pied et frappé d'infamie.

Si la pièce choisit de représenter la mort de Pyrrhe de manière violente en jouant sur la référence aux violences tout juste cessées en dehors des théâtres, Heudon propose malgré tout qu'Oreste, qui frappe Pyrrhe au sein du temple, ne conçoit pas son acte en dehors de la justification de son amour pour Hermione. Toutefois, par l'introduction dans la fable des personnages des captifs Andromache et Hélienin, l'auteur rappelle ce passé pas si lointain et qui marque encore les

¹ Tiphaine Karsenti précise: «Pyrrhe est le seul à n'intervenir qu'à la fin du conflit, comme successeur d'Achille. Il est identifié à cette nuit, évoquée dans chacune des deux pièces [*Pyrrhe* d'Heudon et de Percheron (1592)] — et dont on sait que Racine fera le prétexte d'une célèbre tirade d'Andromaque —, qui concentre en elle toute la barbarie de la guerre, celle où les Grecs sont sortis du ventre du cheval pour massacrer dans leurs lits les Troyens endormis [...]. Or la nuit tragique qui fit basculer du bonheur au malheur le peuple de Troie ne peut manquer, dans les consciences françaises, de rappeler la nuit de la Saint-Barthélemy, ce 24 août 1572, où fut détruit dans le sang l'espoir des mariages princiers qui devaient unir dans un lieu sacré les camps opposés.» (Karsenti, Tiphaine, *Le Détour troyen*, op.cit., p.259).

esprits de ceux que l'on doit considérer comme vaincus. La pièce d'Heudon ne s'attarde pourtant pas sur ces deux esclaves qui rappellent les malheurs qu'ils ont subis et qu'ils endurent encore sous le joug du fils d'Achille. Son but est autre. En détournant le motif de l'intrigue amoureuse, celle-ci devient le terrain du souvenir de la violence, que Pyrrhe porte toujours en lui. Et parce qu'il est toujours violent, qu'Hermione aime Oreste malgré son union avec le premier, et qu'Oreste est lui-même l'assassin de sa mère — que tous sont coupables, donc —, et tous éminemment criminels, on évoque dans la pièce l'impossible rédemption, que confirme la destruction en règle de la dépouille. Heudon propose une pièce où personne ne fait pitié, et où tout le monde fait horreur. Aucun exemple n'est à suivre, parce que leur rencontre est le résultat d'une période d'une âpre violence et qu'il ne peut se conclure sur une quelconque concorde.

Dans une période où les auteurs commencent à s'interroger sur la légitimité d'un système de composition, Pyrrhe est la tragédie du refus du mauvais modèle, voire du modèle. Car s'il compose une tragédie traitant de la fin de la guerre et de ses conséquences, le propos politique en est rejeté au profit de l'intrigue amoureuse. « Composer une tragédie sur la fin de la guerre, c'est donc du même coup affirmer la caducité de ce modèle esthétique¹ »

A. La remise en cause d'un modèle esthétique

On sait que cette pièce fut jouée. Drummond raconte en effet dans son journal avoir assisté à l'une de ses représentations à Bourges en 1607, lors des mêmes séries de représentations où il fut spectateur d'*Axiane*. Or ce que Heudon met en avant dans cette œuvre qui remet en cause la nécessité de se souvenir des guerres après la punition du criminel responsable des massacres, c'est bien le principe même de la représentation et de la composition telle qu'elle est en œuvre en France depuis les années 1550

Ses deux premiers actes utilisent les principes de la composition « ancienne » : au premier acte, après un long monologue où il avoue ne pas comprendre le mépris d'Hermione à son égard, puisqu'il est le vainqueur de Troie, Pyrrhe laisse la place à un chœur qui constate que l'amour qui est source de toute chose a engendré des discordes, des guerres, dont on se relève à peine. Cette utilisation formelle du monologue introductif constituant un seul acte, immédiatement suivi par un chœur commentant immédiatement les propos du personnage sorti de scène est une utilisation récurrente de la tragédie de l'époque. Toutefois, la comparaison avec les autres textes normands qui utilisent ce stratagème montre une forme d'habitude de l'utilisation de personnages protatiques d'ombres ou de représentants de l'enfer. Le spectateur est donc mis devant un mort en puissance, dont les propos même justifient le destin : Pyrrhe, qui proteste de son amour pour Hermione, justi-

¹ Idem, p.260.

fie la réciprocité qu'il en attend par les massacres qu'il a perpétrés, qui le font grand et aimable. La plainte amoureuse est invalidée par le propos aux yeux du spectateur qui substitue le furieux à l'amoureux.

Cependant mon amour la cruelle méprise,
 Sans avoir nul égard ni à ma vaillantise,
 Ni à mes faits connus par tout cet univers,
 Ni à ce que j'ai mis Ilion à l'envers,
 En une seule nuit, ayant ma large épée
 Dans le sang ennemi de mille hommes trempé,
 Occis le Roi Priam dans ses palais royaux,
 Dont à fer et à feu je brisai les portaux,
 Les gardes je tuai, qui faisaient résistance,
 Et voulaient empêcher le cours de ma vaillance.
 Même Polite alors qui m'était échappé,
 Fut si bien poursuivi, qu'enfin je l'attrapai,
 Et aux yeux de Priam lui fit perdre la vie,
 Puis la mort de l'enfant du père fut suivie¹.

Il se propose de gagner Hermione en combat singulier face à Oreste. Il déplace la guerre politique sur le terrain de la guerre amoureuse, en traitant de l'amour comme d'un massacre, en se réappropriant l'aimée par la rhétorique des armes qu'il maîtrise.

La plainte de Pyrrhe est celle d'un furieux inconscient du déplacement de l'intrigue de la sphère martiale à la sphère amoureuse. Sa puissance guerrière est ici inopérante, et l'exposition d'Heudon indique clairement au spectateur, qui connaît par ailleurs le mythe, que Pyrrhe est ici déplacé. Par ailleurs, parce que ce prologue qui devrait être celui de la déploration de la guerre est transformé en prologue amoureux, Pyrrhe vainqueur et criminel prend la place normalement attribuée à ceux qui sont légitimes à se plaindre : les victimes. La plainte du bourreau est irrecevable et Heudon joue avec les attentes d'un public en lui présentant immédiatement la victime et le moteur de la fable.

L'acte II s'ouvre sur un monologue du devin Hélénilin qui rompt avec le ton lyrique et plaintif du précédent personnage. Légitime à se plaindre de son sort, Hélénilin demeure pournat dans une distance avec son récit en proposant aux spectateurs une leçon sur la guerre et pourquoi il faut la condamner. Hélénilin joue aussi sur l'annonce des malheurs qui vont advenir sur le plateau. Après avoir prononcé que

Ce monstre contrefait qu'on va nommant la guerre,
 Qui met hommes, cités et royaumes en terre :
 Qui dissipe le monde, et qui de sa poison
 Ensorcèle si bien la divine raison
 De ceux mêmes qui sont bien nés de leur nature
 Qu'elle les fait jeter sans yeux, à l'aventure,
 Dans le meurtre sanglant [...] ²

¹ *Pyrrhe*, acte I, p.6.

² *Idem*, acte II, p.10.

Il en démontre l'inanité en rappelant que les vainqueurs eux-mêmes ont souffert mille maux à leur retour glorieux à la maison :

Mais on ne vit jamais la guerre profiter :
 Car ceux, qui même remportent la victoire,
 Avecques trop de perte achètent leur gloire.
 Et bien voilà les Grecs qui nous ont déconfits,
 Quel bien leur est venu de nous avoir détruits ?
 Qu'ont-ils pour avoir mis notre ville au pillage,
 Tout notre peuple à mort ou en triste servage ?
 Ils y ont à la fin autant perdu que nous,
 Et le mal a été contagieux à tous¹.

Hélénin condamne rétrospectivement le monologue d'ouverture de Pyrrhe. Si le roi trouve sa valeur dans les actes guerriers, mais si la guerre est hautement condamnable, les propos d'Hélénin ajoutent à la perception de l'entrée en matière de Pyrrhe : la valeur du tyran n'est que « nuage d'honneur² ». Ce jeu entre les tirades, qui ressemble à un combat rhétorique où les participants ne s'affrontent pas, interroge alors sur la mise en scène. L'entracte n'est peut-être ici que formel, et l'on peut imaginer qu'Hélénin a assisté au monologue de Pyrrhe. Mais en n'autorisant pas Pyrrhe à répondre à son contradicteur, Heudon admet que le dernier qui a parlé a raison : la quête de Pyrrhe est d'autant plus inepte dans ce cadre tragique.

Devin, Hélénin refuse pourtant de se remémorer le passé. Lorsqu'Andromache entre en scène se lamentant, il s'enquiert d'un « accident nouveau³ » qui l'aurait atteinte. La réponse à Pyrrhe continue ici, dans le dialogue entre les deux époux. Andromache reprend les paroles de Pyrrhe, en les réduisant à de simples exclamations quand elles nécessitaient de longues phrases dans la bouche du roi. Andromache propose le revers de la gloire de Pyrrhe : celui du sort de vaincus qu'il s'est vanté d'avoir abattus :

Une nuit seule a tant de nos gens égorgé
 [...]
 Tant des nôtres devant étaient morts aux alarmes.
 [...]
 De Priam et d'Hector ne reste que le nom.
 [...]
 Les Grégeois nous ont tout nos richesses pillées.
 [...]
 Nous sommes en servage, et eux en liberté⁴.

Elle conclut ce débat avec Hélénin, qui soulève que les Grecs ont aussi souffert, donc que la guerre, si elle a détruit Troie s'est répandue :

Ils ont, si vous voulez, plus souffert que nous autres,
 Mais les pertes d'autrui n'allègent pas les nôtres¹.

¹ Ibid., p.11.

² Ibid., p.10.

³ Ibid., p.13.

⁴ Ibid., p.14-15.

Entre alors Didaimé, mère de Pyrrhe, qui vient porteuse d'un songe qu'elle souhaite faire décrypter par le devin. Ce songe, qui annonce l'assassinat de Pyrrhe par Oreste sert encore à installer l'intrigue. Toutes les pièces sont en place pour désormais modifier la forme de la pièce et jouer avec les habitudes et les attentes des spectateurs.

B. Actes III et IV : l'action tragique

Alors que les deux premiers actes étaient tout concentrés sur la parole héritée des usages des dramaturgies précédant l'œuvre d'Heudon, il trompe encore les attentes de son public en rassemblant sur les deux actes centraux la décision du crime et sa mise en marche.

L'acte III présente enfin Hermione qui est le moteur de cette tragédie et à la fois le sujet de la plainte de Pyrrhe. Cet acte est celui de l'affrontement verbal. Après une plainte d'Hermione à sa nourrice, elle rencontre Pyrrhe qui lui reproche sa froideur :

Tous ces propos hautains ne me font plus de crainte,
En ce qui se pouvait vous m'avez jà contrainte :
Par force ce mien corps est en votre pouvoir,
Je ne puis l'empêcher : mais quant à mon vouloir,
Soyez sûr qu'il n'est pas ni en vous, ni au reste
De tout le genre humain de l'étranger d'Oreste²

Criminel de guerre, Pyrrhe l'est aussi en amour : c'est par viol qu'il jouit de cette épouse amoureuse d'un autre. Oreste arrive enfin, et là encore se dessine le rapport conflictuel par l'exposition de personnages d'anti-héros : comme Hermione, qui refuse les avis de sa nourrice, Oreste est un furieux incapable d'entendre raison. Les propos sont violence et imprécations.

L'acte IV est celui de la réalisation du crime, un temps retardée par l'intervention de Didaimé qui demande à son fils de repousser le sacrifice qu'il s'apprête à faire dans le temple. Convaincu par Macaré, prêtre traître au service des amoureux, Pyrrhe entre dans le temple d'Apollon où il est tué. Cette action pourtant se produit hors scène, comme nous l'avons déjà évoqué, et se refuse au regard du spectateur. Ce n'est pas la réalisation de la mise à mort qui compte alors aux yeux d'Heudon, mais l'établissement de la fureur d'Hermione qui, lorsqu'on lui présente le cadavre de son époux, se jette sur la dépouille pour la torturer :

Qui me tient maintenant de te crever les yeux ?
De rompre poil à poil ta barbe et tes cheveux ?
De t'arracher le cœur, et ta cervelle épandre,
Pour assouvir mon ire, et ma vengeance prendre ?
ORESTE
Laissez, laissez, Madame, il ne mérite pas
Que vous daigniez sur lui ensanglanter vos bras³.

¹ Ibidem.

² Acte III, p.34.

³ Ibid., p.58-59.

Le procédé mis en place par Heudon est celui de la surenchère dans l'horreur représentée. S'il a refusé l'action tragique à son regard, s'il l'a retardée, il fait mourir Pyrrhe sur scène et Hermione s'acharne sur lui.

Pourtant l'horreur n'est pas terminée : tirant sa jouissance du malheur des autres, Hermione ordonne qu'on décapite le cadavre et qu'on emporte la tête chez Didaimé, pour qu'elle souffre à son tour.

C. Acte V : refus de l'action et horreur

Après le refus de la mise à mort sur scène, c'est une tête sans corps que l'on présente à la mère de Pyrrhe. Insatisfaite de cette offrande, elle réclame le corps qui est à son tour exposé sur la scène. Elle embrasse le cadavre sanguinolent, puis refusant de se venger, elle se suicide sur le cadavre, augmentant encore la perception de l'horreur depuis la salle. Or cet étalage des actes sanglants a pour but de mettre en exergue le crescendo de l'horreur, non pour s'y complaire, croyons-nous, mais pour la dénoncer. Elle s'offre à la réflexion, mais, et c'est un point indéniable de cette dramaturgie, alors que le temps serait normalement à la déploration, Heudon propose une fin doublement sanglante, horrifiante et frappante qui suscite, aussi, du plaisir.

La pièce d'Heudon a donc ceci de particulier qu'elle commente la paix plus qu'elle n'appelle la guerre. En jouant sur les attentes du public héritées des modèles précédents, l'auteur contourne des modalités d'expression tragique pour mettre en évidence une forme de liberté dramaturgique qui confine la déploration hors scène ou en nie la nécessité, pour proposer, plutôt, une représentation hyperbolique de la monstruosité exercée sur le monstre. Tragédie de la rétribution, *Pyrrhe* est aussi une tragédie du plaisir coupable de voir souffrir celui qui a fait souffrir. Elle repose cependant sur un paradoxe : les bourreaux de la tragédie demeurent des bourreaux pour lesquels la compassion est impossible. Heudon ne réfléchit pas sur la fonction de la mémoire et de l'habitude, mais sur celle de l'exception. Et cette exception est d'autant plus flagrante sur scène qu'elle commémore malgré tout les exactions commises par les deux camps des guerres de religion sur les cadavres suppliciés par les folies populaires.

2. François Berthrand, *Pryam* (1605)

Comme pour la majorité de nos auteurs, la biographie de François Berthrand est lacunaire. On sait de lui qu'il était avocat et originaire d'Orléans, et qu'il rédigea sa tragédie sans doute avant 1600, puisqu'une édition de cette date aurait été connue. Si une anagramme placée dans les pièces liminaires de la réédition de sa pièce en 1611 l'identifie à un « Ronsard bien franc¹ », la facture de *Pryam roi de Troie* est bien loin de celle prônée par les poètes de la Pléiade.

L'auteur y a en effet pris le parti de représenter l'intégralité de la guerre de Troie, du jugement de Pâris à l'assassinat de Pryam. L'esthétique qu'elle évoque est bien plus celle des drames médiévaux que des tragédies renaissantes. Si elle contient cinq actes, qu'on serait tenté de renommer séquences, elle se rapproche évidemment des mystères, voire de la conception de la pièce de *La Naissance ou création du monde*, tant par sa forme que par son propos.

En usant ainsi de la matière troyenne, Berthrand propose une mise en scène de l'histoire, un retour aux sources d'un mythe fondateur de la nation française. Basée sur le même plan scénographique que la tragédie de Ville-Toustain, la pièce de l'Orléanais propose un glissement, que nous avons déjà observé dans d'autres textes, d'un âge d'or pastoral à un âge de bronze et de sang. Le titre de la pièce peut conduire le spectateur à une erreur : il peut s'imaginer avoir affaire à une représentation mettant seulement en scène les derniers jours de Troie. Mais Berthrand semble plutôt utiliser le nom du roi de manière métonymique et symbolique : le souverain chef de la cité, la représente entièrement. Pryam achevé, c'est Troie qui disparaît. Du monde pastoral de l'Asie mineure, on passe par la destruction d'Ilium à ce monde cruel que nous venons d'étudier et qui est celui des enfants des vainqueurs de Troie : Pyrrhe, Hermione, Oreste, personnages furieux dirigés par leurs passions.

A. La fable

Au premier acte, Pâris est sur le mont Ida et décrit à Junon sa vie simple et dénuée de passions :

Mais moi qui suis berger gentil et gracieux,
Je ne suis ni vicieux ni avaricieux
Je ne me soucie pas des grandeurs de ce monde,
J'aime mieux les forêts où le souci n'abonde²

¹ « Ronsard mort on te voit de sa cendre renaître./ Comme un Phénix nouveau, honneur des bons esprits./ Reconnaissant aussi ton nom et tes écrits/ Pour un Ronsard bien franc je te veux reconnaître. » quatrain préliminaire signé F. Galland, Lyonnais.

² *Pryam*, Acte I, p.9.

La tentation se présente en la personne de Vénus qui offre l'amour d'Hélène au prince berger. Le départ du mont Ida que justifie cette promesse est le début de la contamination du monde pastoral par le monde guerrier. Mais la responsabilité personnelle en incombe à Pâris : si Vénus propose, c'est lui qui choisit d'en effet trouver Hélène. Et c'est au prix d'un premier effort qui dénote avec sa vie champêtre et qui annonce la dureté des épisodes suivants qu'il parvient au second acte sur la terre des Grecs :

Il faut abandonner mon pays et ramer,
Et cingler bravement sur le dos de la mer¹.

Berthrand délivre l'information capitale, ignorée de Pâris demeuré innocent, mais bien connue du spectateur de tragédie : l'amour est dangereux, ses suites sont mortelles.

L'acte II voit Pâris se préparer au départ. Son ami Achatte lui demande pourquoi abandonner cette terre sainte où il connaît déjà la félicité avec une douce maîtresse. Pâris lui déclare qu'une flamme s'est déjà installée dans son esprit et qu'elle ne pourra être éteinte que par la satisfaction de jouir d'Hélène ou la mort. Il demande à son ami de lui bâtir une nef. En quelques vers, Achatte a abattu des pins et construit un radeau. Pâris appareille en priant Vénus et les dieux marins pour vivre un voyage paisible.

À l'acte III, il est arrivé au port et trouve Hélène. Malgré ses prières, il a subi une tempête déclenchée par Junon, déçue de ne pas avoir été choisie lors de l'acte I. Hélène est immédiatement séduite mais pressent le fatal destin attaché à sa personne si elle se joint à lui. S'inquiétant du rôle amoureux que Pâris s'apprête à lui jouer, elle s'enquiert de sa race : est-il Thésée ou de sa famille ? Pâris condamne l'attitude de Thésée et révèle qu'il est Pâris. Hélène confirme alors qu'elle est prête à tout quitter pour le suivre. Achatte rappelle à l'ordre ces amoureux qui s'attardent :

Ne tardons plus ici, amoureuse brigade,
Le séjour n'y vaut rien, la nef est à la rade :
Amour vous y attend, sus, sus, gagnons le port.

Alors que le trio se dirige vers le port, Berthrand nous emmène à Troie, où Cassandre annonce le rapt commis par son frère et que les Grecs arriveront bientôt devant la cité. Elle interroge Vénus pour tenter de comprendre quels méfaits les Troyens ont commis qui justifie que le sort s'acharne sur la nation : elle a vu en songe en effet que Pryam, son frère Hector et sa sœur Polyxène vont tomber sous les armes des Grégeois. Elle regrette que le projet de Pâris n'ait été avorté alors qu'il prenait la mer. Elle garde cependant pour elle ses prédictions, puisqu'elle sait que nul ne la croit.

¹ Ibid.

À l'acte IV Ménélas réclame l'aide de Minerve. Son frère lui reproche de pleurer ainsi pour une femme adultère, mais Ménélas veut, quoiqu'il en coûte, se venger. Il annonce à son tour la perte de Troie devant les troupes grecques. Calchas aussi présent lui rappelle qu'il est du devoir d'un cœur vaillant de laver les affronts qui lui sont faits dans le sang. Agamemnon lui accorde qu'en effet il est nécessaire, ne serait-ce que pour l'exemple, de punir le ravisseur. Il prend alors la décision de réunir une armée de Grecs pour détruire Troie. Calchas lui rappelle qu'il doit sacrifier à Artémis pour voir le vent lui être favorable. Calchas rappelle que la victime ne peut qu'Iphigénie, puisque l'insulte à Artémis était trop importante pour permettre qu'une victime animale soit sacrifiée.

L'acte V débute sur les peines d'Agamemnon qui doit sacrifier sa fille pour obtenir la grâce des dieux. Calchas rappelle la nécessité d'agir désormais : la parole est inutile et ralentit l'action. Sorti pour exécuter, Calchas revient pour expliquer qu'alors qu'on s'apprêtait à sacrifier Iphigénis, c'est un animal qu'on a trouvé à sa place. Les vents se calment soudainement et les Grecs traversent la mer.

La guerre n'est pas représentée. Berthrand enchaîne immédiatement par la venue de l'ombre d'Hector qui annonce la suite des événements. Dans la nuit de l'invasion par le cheval de Troie, Pryam, au milieu des flammes, prie pour la sauvegarde des siens. Il évoque les malheurs et les crimes qui ont eu lieu hors scène. Alors qu'il poursuit sa plainte, Pyrrhus paraît et l'interrompt, le frappant sans doute immédiatement :

Va misérable Roi raconter à mon père
Là-bas dans les Enfers où ne luit la lumière
Du soleil rayonnant, les torts que je t'ai faits
[...] Et comment tu es mort avecques tes enfants
En laissant les Grégeois des Troyens triomphants¹.

B. Dramaturgie et mise en scène

La scénographie induite par le texte implique de représenter sur scène au moins trois traversées maritimes. C'est ici une innovation que nous trouverons exploitée aussi dans *Acoubar* qui met en scène un accostage, *Ulysse* qui revient à Ithaque ou *Rosimonde ou le parricide puni* qui représente l'arrivée à Rome de la reine gépide. Cette scénographie indique que l'on ne s'intéresse pas, dans l'œuvre de Berthrand, aux actions terrestres, mais à l'ambition des hommes et à leurs actions qui défient les dieux et les éléments et qui sont les causes des désastres qui en découlent.

¹ Acte V, p.47.

Le départ du mont Ida est une représentation de la Chute, et le mythe de Troie comme mythe fondateur de l'humanité et de la nation française est ici largement exploité. Comme le rappelle Tiphaine Karsenti :

À travers l'histoire de Troie, c'est donc celle d'une humanité pécheresse qui est racontée. La réception médiévale du mythe [...] avait préparé ce fonctionnement de l'histoire troyenne comme équivalent de l'histoire chrétienne. Par le truchement de la synthèse entre représentations historiques chrétiennes et le thème profane de la *translatio imperii et studii*, Troie était devenue, dans le roman, un point d'origine possible de l'Histoire, en concurrence avec la fable biblique du péché originel¹.

Mais alors que la linéarité d'une action dramatique permettrait de souligner les conséquences du départ de Paris du mont Ida et cette invasion du péché dans l'histoire humaine, Berthrand choisit de ne représenter que les épisodes qui concourent à la mise en évidence de la hachure et des ellipses de l'histoire. L'action finale, choquante, frappante, de Neoptolème frappant Pryam, n'est que la ponctuation finale d'un enchaînement des responsabilités humaines. Seul en scène à la fin de la pièce, Pyrrhus montre la victoire du mal et de la violence, et l'incapacité des hommes à se relever après la défaite.

Pourtant, parce que le mythe est connu, et que ses suites sont fondatrices de la royauté française, la pièce de Berthrand se clot malgré tout sur une note d'espoir. La mort de Pyrrhus est un épisode tout aussi connu que la chute de Troie. Nous avons vu précédemment que le théâtre paru en Normandie l'exploite aussi. La mort du méchant révèle ceci d'intéressant qu'elle propose un renouveau. De même, dans la pièce il n'est pas question d'Énée et de sa fuite. Pourtant la chute de Troie a ceci de bon dans ses conclusions qu'elle donne naissance par la venue des quelques rescapés, à la nation française. C'est ce silence que Berthrand exploite. En évoquant la chute de Troie, il célèbre un renouveau et un ailleurs.

C'est la providence en marche qui est mise en scène. La France qui se relève des guerres de religion ne peut plus connaître de troubles plus violents que ceux récemment subis. La guerre de Troie devient un symbole de ce que la France vient de subir, et derrière la chute de la cité de Pryam, c'est l'espoir de voir la France se redresser et se diriger vers un nouvel âge d'or, issu d'une violence exacerbée, qui est mise en évidence.

Or pour célébrer ce renouveau, Berthrand mélange l'ancien et le nouveau genre. Au titre de tragédie, il adjoint une dramaturgie du voyage et de la pénitence tout droit héritée des pratiques médiévales du mystère. Il montre par ce biais non une rupture, mais une continuité historique et spectaculaire et un passage géographique d'Ida à la Grèce, de la Grèce à Troie, de Troie à la France, et un passage dramaturgique entre l'ancien temps violent et âpre et le nouveau, poétiquement glorieux et plein de promesses.

¹ Karsenti, Tiphaine, *Le Détour troyen*, op.cit., p.286.

II. SUJETS GRECS

1. Jacques de Champ-Repus, *Ulysse* (1603)

Jacques de Champ-Repus est un gentilhomme bas-normand dont le fief est voisin de Coutances et d'Avranches. La rareté de ses œuvres et l'opiniâtreté d'un de ses descendants à réhabiliter ce noble plumitif nous a permis de consulter non l'édition originale de sa pièce, *Ulysse*, parue en 1603, mais une réédition du XIX^e siècle. Si nous avons songé un temps à exclure l'œuvre pour l'absence de cette édition due à Théodore Reinsart, la lecture du texte, d'une facture légèrement archaïque, nous a poussée à en fournir malgré tout une brève étude.

Nous avons déjà souligné au cours de ce mémoire la scénographie induite dans le texte qui présente sans doute un port, ou une plage, un ou plusieurs arbres ainsi que la muraille du palais d'Ithaque. Nous avons aussi rappelé la signification à apporter à ces déplacements géographiques sur scène d'un cadre pastoral à un cadre politique : ils signifient la perte d'un âge d'or et la mise en place de règlements guerriers aux affrontements des personnages de la fable.

La tragédie souligne le fait qu'Ulysse a souffert vingt ans d'exil avant d'enfin regagner sa terre. Lorsqu'il aborde, il apprend que son État est menacé depuis longtemps. Jouant de sa ruse habituelle, il trompe ses bergers, pénètre au château et tue ses rivaux. La quiétude pourrait désormais accompagner ses vieux ans, mais Homère comme Champ-repus renie ce droit au responsable de la chute de Troie. Si Pyrrhus fut le meurtrier, Ulysse fut le cerveau qui permit le stratagème pour entrer dans les murailles et massacrer la population. Ulysse mérite donc, comme Pyrrhus, d'être regardé comme un être duel. Il est le rusé, mais il est aussi le complice des criminels. Comme Pyrrhus, dès lors, il méritait sa tragédie.

L'œuvre de Champ-repus est assez peu distrayante. Elle ne nous présente pas un personnage outrancier comme Pyrrhus, mais un vieillard fatigué de son périple. Malgré tout pourtant, Ulysse tue et meurt par les armes, parce qu'il n'est ni absolument bon, ni absolument mauvais. Mais parce qu'il n'est pas, ou peu, un personnage d'action, sa tragédie, même si elle propose une bataille finale, est surtout rhétorique et met en évidence la perte de l'innocence, la perte de la jeunesse, le risque de délaisser sa patrie et de la livrer, par devoir d'assistance aux cités voisines, à des vassaux irrespectueux.

Au premier acte, Ulysse débarque à Ithaque. Épuisé par son long voyage, il s'endort sous un chêne et est visité par Pallas qui lui expose les difficultés de son royaume sans roi depuis vingt ans et soumis à ses vassaux qui ont pris le pouvoir et tentent sans succès depuis des années de sé-

duire Pénélope. Pour pouvoir apprécier lui-même le cas, elle lui propose de se déguiser en mendiant et de se rapprocher du château.

Au second acte, Télémaque se plaint du sort que lui réservent depuis des années les prétendants de sa mère, qui l'ont contraint à quitter le château et à vivre parmi les bergers. Il veut se venger d'eux mais Eumée, serviteur de son père lui suggère de dissimuler pour l'heure ses projets. Télémaque s'éloigne tandis que ses bergers se reposent sous un arbre. Ulysse déguisé et qu'ils ne reconnaissent donc pas pour leur roi se présentent à eux. Ils l'informent de la situation politique de son État.

À l'acte III, nous sommes, vraisemblablement, dans une salle du château. Pénélope paraît et se plaint de la situation qu'elle endure depuis le départ de son mari. Laërte vient. Ils discutent ensemble de l'amour.

Au quatrième acte, Ulysse annonce qu'il va pouvoir accomplir ses projets : mettre à mort les traîtres qui ont ruiné son État. À la scène suivante un messager vient informer Pénélope du retour sanglant de son époux. Les séparés se retrouvent, enfin.

Au dernier acte Ulysse a fait le songe que son fils Telegon, les armes à la main, venait le tuer dans sa propre demeure. Télémaque installe la garde aux abords du palais pour arrêter le fils adultérin de son père. Télégon paraît. On lui demande d'arrêter sa progression, il prend les armes car il veut voir son père. Alors que la garde semble avoir des difficultés à maîtriser l'intrus, Ulysse se jette dans la mêlée et est mortellement blessé par Telegon qui ne l'a pas reconnu dans la nuit. Telegon appelle la colère des dieux, songe au suicide, puis quitte finalement Ithaque, sans espoir de retour.

L'auteur propose une réflexion sur le sort de l'autre vainqueur des Troyens, et montre que comme Néoptolème, la punition encourue par les meurtriers lui était aussi réservée. Cependant, ce n'est pas pour ses crimes troyens qu'il est puni, mais parce qu'il est homme et faible. Ulysse reçoit le châtement de ses péchés humains, non de ses péchés de guerrier. C'est le fils qu'il a eu de Circé, au mépris de son devoir conjugal, alors que Pénélope, elle, attendait, qui est son meurtrier. C'est par accident qu'il est tué. Champ-repus se détourne pourtant du récit homérique en ne faisant pas périr son protagoniste sur une plage attaquée par des brigands, mais dans sa maison, et alors que l'assaillant est seul. Il inclut cette action dans un système référentiel du palais, qui indique que bien que bas-Normand, il connaît les décors de la tragédie citadine et sait les utiliser. Cet indice tendrait à prouver que Champ-repus voyageait à Rouen ou bien, comme semblent le montrer les œuvres d'un Virey du Gravier, la représentation n'est pas que l'apanage des grandes villes et que dans le finistère normand l'on connaît aussi du théâtre dont la forme est identique à celle des grandes villes du royaume.

2. Jean de Hays, *Cammate* (1598)

De Jean Hays ou Jean de Hays, on sait peu de choses si ce n'est qu'il était, comme il l'affirme dans l'édition de ses *Premières pensées* où l'on trouve *Cammate*, conseiller et avocat du roi au bailliage et siège présidial de Rouen. Sa tragédie qui n'a jamais à notre connaissance été entièrement étudiée, se compose de sept actes, ce qui permet aux historiographes et bibliographes du XVIII^e siècle d'affirmer qu'il était « de ces rimailleurs obscurs, qui barbotent toute leur vie dans les marais du Parnasse¹ » et un « mauvais poète français du XVI^e siècle² ».

Si le reproche majeur que l'on fait ordinairement à la pièce est sa composition en sept actes, fait certes notable, on oublie de regarder où Hays trouve son inspiration et comment il utilise les *Moralia* de Plutarque pour créer un drame sinon innovant, du moins remarquable pour d'autres raisons que sa durée. Hays, nous l'avons vu, avait déjà prévenu les critiques qui ne manqueraient sans doute pas quant à sa tragédie.

Lecteur, je t'ai proposé ci-devant le sujet de la Tragédie tiré des Morales de Plutarque, voire je t'ai rapporté Plutarque même. Tu me diras que je m'éloigne de bien loin de l'âme de l'histoire, et que je la tourne, la vire, comme le Potier qui accommode la matière à l'esprit de son ouvrage : Cela est vrai, mais quoi ? *c'est la licence des Poètes*, et comme ceux qui se promènent par plaisir, ne suivent pas les chemins les plus droits : mais côtoient les replis du rivage, et se donnent à travers plaines et fleurs : ainsi est le naturel du Poète ne s'asservir au sujet, mais vagabonder comme une Abeille ménagère. *J'ai bien ensanglanté la Catastrophe*, plus que l'histoire ne portait : voire changé et remué ce qui était du plan de l'édifice, mais cela s'est fait en y laissant les maîtresses pierres, et les couleurs que j'y ai apporté, ne sont que lambrissures et enrichissements du bâtiment. Pour le moins diras-tu, que *le sujet n'est point fantastique, tiré d'un vieux roman pâture des enfants et des faibles esprits* : mais bien d'un Auteur grave, et de remarque que tu dois révéler, si tu te connais aux lettres par-dessus tous les Auteurs du monde. [...] loue le courage de l'Auteur, recelant en toi les défauts, après que tu te seras éprouvé capable de faire mieux³.

Partisan de l'imagination, Hays dénigre des règles qu'il prétend pourtant connaître. Composer en sept actes devient alors, presque, une forme de rébellion contre une intelligentsia esthéticienne. S'il ne propose pas une dramatisation des guerres de religion, l'autre transfère la bataille dans la sphère de la poétique, sans toutefois, notons-le marquer son époque ou les suivantes.

Sans savoir si la pièce fut jouée, il est tout de même notable de remarquer les éléments scénographiques que l'auteur insère dans son dispositif : la forêt, que nous avons précédemment étudiée qui, de lieu de la concorde et de l'accord amoureux malgré les vicissitudes de la vie, de-

¹ *Nouveau dictionnaire historique ; ou histoire abrégée de tous les Hommes qui se sont fait un nom par des Talents, des Vertus, des Forfaits, des Erreurs, etc. [...]*, tome IV, Caen-Lyon, Leroy-Bruyset, 1789, p.370. On ne sait pourtant si Hays figure dans ce dictionnaire pour ses talents ou ses erreurs, voire ses forfaits littéraires...

² *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique, ou Histoire abrégée et impartiale des hommes de toutes les nations qui se sont rendus célèbres [...]*, tome VIII, 9^e édition, Paris, Mame Frères, 1810, p.287.

³ Hays, Jean, « Au lecteur » de *Camma*, in *Les Premières pensées...*, p.55-57. Nous soulignons.

vient lieu du crime contaminant à jamais par le sang la terre ainsi foulée, le temple, sur lequel nous nous attarderons ici, et la maison de Camma, où l'on ne pénètre pas.

A. Acte I : *Cammate*, les *Brangelina* de Hays

Le titre même de la pièce consiste à montrer l'union sacrée et inextinguible entre le couple de héros. Camma et Sinnate deviennent « *Cammate* » sous la plume de Hays, et ce mot valise définit parfaitement l'accord représenté sur scène au cours de ce premier acte où les époux se vouent un amour inconditionnel et passionné, marqué tout de même par le respect des dieux. Situé chacun à un endroit différent de la scène, ils se livrent à un panégyrique de l'autre, dans des tirades jumelles destinées à n'être qu'entendues du spectateur.

SINNATE

Las ô Dieux ? que je suis en mes jours bienheureux,
De baiser de Camma, les beaux yeux amoureux,
Camma, mon cher souci, chère part de moi-même
Mon épouse, mon cœur, que d'une amour extrême,
J'adore, je chéris, et j'aime beaucoup mieux
Que je ne fais mon cœur, ma bouche, ni mes yeux
[...]

Ô divine beauté ! ô bienheureux le jour,
Que je fus par tes yeux fait prisonnier d'Amour,
Heureuse fut hélas, l'Étoile fortunée,
Qui nous brûla les cœurs aux flambeaux d'Hyménée.

CAMMA

Le teint de mon époux est blanc, frais et douillet,
Déliat, tendre et mol, un petit vermeillet,
Un petit crêpe blond en se frisant cotonne
Autour de son menton, et fait une couronne
[...]

Ô beau jour bienheureux que ma jeune verneur
J'attachai mon amour, en l'aimant de son cœur,
Que le trait de son œil, et sa parole vive
Emmena doucement ma liberté captive,
Emprisonna mon cœur, et de rets amoureux,
Chastement enlaça mes désirs langoureux¹.

Demeurés sans enfants, malgré leur longue union, ils sont toujours aussi épris l'un de l'autre et se retrouvent heureusement sur scène. Après s'être mutuellement félicité de leur réussite matrimoniale, ils déplorent pourtant :

Ô Camma, s'il plaisait, aux Dieux pour le loyer
De notre chaste amour bientôt nous envoyer,
Des enfants bien-aimés, de notre amour le gage
Que beaucoup plus heureux serait ce mariage².

¹ *Cammate*, acte I, p.59-61.

² Idem, p.62.

Sinnate évoque alors le cas de son père, qui demeuré vingt ans marié sans enfants, s'était rangé au sûrs avis d'amis qui lui conseillaient de prier Diane pour voir s'accomplir son désir. Quoique chaste, la liberté entre les époux permet d'évoquer l'acte sexuel avec une crudité digne des textes dramatiques du temps :

Il embrasse ma mère, il la serre, il la presse,
Et lui rebat le flanc d'une telle souplesse,
Que la Lune neuf fois n'eut relevé le front,
Le Soleil n'eut passé par les signes qui sont
Les changements de l'air, que la bonne Lucine
Fait ma mère tomber d'une douce gésine¹.

Forts de cet exemple, le couple décide d'aller au temple de Diane. Ils traversent tout en discourant la scène et se trouvent en cinq vers devant la porte du temple où un prêtre nommé Dianomante les attend. Après les descriptions détaillées de chaque membre du couple par l'autre, Hays nous offre celle du prêtre : un homme grand aux cheveux blancs, majestueux et vêtu d'une robe de prêtre. À sa vue, toutefois Sinnate perd constance, signe de leur manque d'habitude à fréquenter ce temple. Le prêtre, ou l'importance de leur démarche, l'impressionne. Dianomante s'enquiert de leur identité — confirmation de nos soupçons — et Sinnate reprend le récit déjà passé de leur union de vingt ans bréhaigne. Les époux hésitent pourtant à annoncer le motif de leur visite. Ils tergiversent et le prêtre ne comprenant toujours pas leurs propos demande :

Mais quoi ? je n'entends point ces propos ténébreux
CAMMA
Prêtre, je te le dis, aux bocages ombreux,
Quelquefois nous allons, et de façon lascive
Son flanc se vient coller dessus ma chair plus vive,
Il me presse, il me serre, et m'étreint de sa main,
Il me meurtrit les flancs : mais hélas ! c'est en vain,
Il écrit dessus l'eau, il sème sur l'arène,
Il ne voit point les fruits d'une si douce peine².

Connaissant — enfin — le sujet de leur peine et de leur venue, le prêtre les fait pénétrer dans le temple :

Commencez mes amis, j'ai tiré le rideau
Voilà la déité qui vous sera propice,
Si votre cœur y vient, sans fraude et sans malice :
Contez-lui la langueur qui vous trouble les sens³

Ils prient ensemble et chacun son tour. Dianomante leur annonce que la flamme qui s'est allumée dans l'encens qu'il a apporté signifie qu'ils ont été entendus. Il les congédie. Heureux du bon accueil de la déesse, Sinnate entreprend de vivre « tout content le reste de [son] âge/ Passer dessous

¹ Ibid., p.65.

² Ibid., p.68.

³ Ibid., p.69.

l'abri de mon petit bocage¹ ». Cammate s'en réjouit. Un chœur vient conclure, rappelant la nécessité d'adresser de justes prières aux dieux.

Si la pièce est maladroite et bavarde, chargée de répétitions — on nous répète par trois fois que le couple est marié depuis vingt ans, ils passent leurs discours en contemplation de l'aimé, le chœur célèbre Diane et le monde bucolique sur quatre pages — la pratique de la scène rouennaise est connue de l'auteur. En quelques — de nombreux — vers, il nous a établi une scène juxtaposée, où l'on peut contempler des arbres et arbrisseaux et un temple fermé d'un rideau qui révèle une statue de Diane et son autel à la demande des croyants. Ces éléments, que nous avons étudiés plus haut indiquent que si Hays compose trop, il compose en connaissance des possibilités scénographiques. Plus encore, il en joue, puisqu'il établit ici un décor tout pastoral, qu'il détournera bientôt pour y faire jouer sa tragédie.

B. Acte II : l'entrée en scène du rival

Sinnoris aime Camma en secret depuis trois ans. Il se confie à son serviteur Dictylle qui lui dit que toute peine non révélée est un poison. Sinnoris après avoir débattu sur pendant sept pages de la justesse du propos de son serviteur, tempéré ses avis, observé sa propre douleur d'aimer, décide en effet de trouver Camma pour lui avouer sa flamme. Lorsqu'il la voit enfin, il retarde la rencontre puis en seulement une quinzaine de vers, lui fait une déclaration enflammée, furieuse, selon les dires de la dame :

Camma, qu'il plût aux dieux, que cette grand beauté
 Vous eût comme je suis, dedans le cœur tenté,
 Et que la vive ardeur de votre belle flamme,
 Vous eût ainsi que moi, donné martel à l'âme.
 Camma
 Ô propos furieux, hélas ? que dites-vous²

Pendant trois pages encore, Sinnoris proteste de son amour quand Camma tente de le raisonner. Pris de folie, il tente de l'embrasser :

Hé Dame baisez-moi, quelquefois un baiser,
 Apaise pour un peu l'ardeur de ce brasier

Et cette tentative est — enfin — suivie d'une action brève et expéditive :

Hà traître que fais-tu ? pour tromper ma rudesse,
 Je vois bien qu'il vaut mieux me sauver de vitesse³.

¹ Ibid., p.74.
² Ibid., p.88.
³ Ibid., p.101.

Dictylle qui n'a pas assisté à la scène mais voit son maître se lamenter, échafaude alors le plan pour conquérir Camma : tuer Sinnate en le guêtant lors de sa chasse et l'enterrer dans la forêt. Le fait est arrêté, et lorsque Sinnate se présente, l'action est réglée en douze vers seulement, et Hays refuse à sa victime un seul mot d'agonie.

En cela repose la particularité de cette pièce. Elle se compose, uniquement de discours et de prière. On commente, on raconte, on constate. Mais parce que les personnages n'agissent pas, quand une action physique se présente, elle est expédiée non comme s'ils ne savaient qu'en faire, mais comme si agir n'était pas le propos de l'œuvre ni du théâtre de Hays. Or ces refus d'agir et cette presse lorsqu'on ne peut que s'y résoudre tendent à prouver que l'auteur se dresse contre les habitudes qu'il a constatées et critiqué dans son épître au lecteur : le théâtre de son temps, s'il semble suivre des règles, n'en reste pas moins un divertissement pour les lourdauds avides de divertissements aisés et d'actions enchaînées. Hays proteste et montre qu'il est d'autres façons de faire tout aussi réjouissantes.

Une constatation s'impose toutefois : dans cette longue exposition, qui parcourt les deux actes et cesse maladroitement par la mise à mort du rival aimé, l'acte I se révèle absolument inutile dramaturgiquement. Il informe le lecteur sur le décor, mais Hays lancé dans sa verve fougueuse et par la liberté poétique qu'il défend néglige le caractère spectaculaire au profit de longues descriptions des personnages qui, si elles ne sont pas sans intérêt car elles décrivent les acteurs et leur costume, sont inutiles puisque si la pièce se joue, le spectateur les voit.

3. La découverte du corps et l'annonce du veuvage

Un passant découvre par hasard le corps de Sinnate, dont on découvre que ses meurtriers ont, malgré l'horreur de leur crime, souhaité honorer la dépouille en signalant qu'il gît là. Pendant trois pages, soit une journée entière, il chemine vers la maison de Camma pour lui apporter la sinistre nouvelle. Quand il aborde enfin la maison de Camma, troisième lieu scénique défini dans les didascalies internes, il lui faut deux pages encore pour annoncer sa découverte, une page entière pour décrire la scène toujours à la vue des spectateurs dans un autre endroit du plateau, quatre pages pour prendre congé et deux enfin pour que Camma se désole. C'est le passant qui clot le dialogue entre les personnages. Il reprend sa route, rebrousse chemin, et célèbre sur deux pages la mémoire de Sinnate en disant qu'il est bien terrible de perdre un être aimé. Il conclut par une prophétie :

« Les Dieux vengent toujours la mort par la mort même :
 « La perte d'un mari est chose extrême :
 « Si le cœur en est bon, une femme toujours
 « Prise le feu premier de ses chastes amours¹.

¹ Ibid., p.118.

Le chœur conclut l'acte en constatant la perte de la foi :

Jamais les humains n'ont été
 Si trompeurs qu'au siècle où nous sommes,
 La foi se fait guinder aux Cieux,
 Et ne fait plus chez nous retraite
 [...]
 Nous n'avons plus le saint lien
 Qui donnait repos à nos Princes :
 Nous n'avons plus cet entretien
 Le sûr appui de la province¹

4. Acte IV : la proposition

Sinnoris se repend d'avoir tué Sinnate. Dictylle, qui ne l'accompagne pas, constate la dureté de l'amour qui gêne les hommes. Avisant enfin son maître, il s'enquiert de son état. Il est au plus mal car il a entendu dire que Camma s'apprêtait à vivre un deuil de trois années. Sinnoris se résout à demander Camma en mariage. Dictylle se charge d'une missive et se rend chez elle.

Hays use encore de précipitation dans le règlement d'une action, commentée par la suivante de Camma :

DICTYLLE
 Adieu donc mon Seigneur, en un bon messager
 Il me faut de beaucoup de discours le charger,
 Or sus je m'en vais donc frapper à cette porte.
 POLYTE
 Qui va là ? hélas de quelle sorte
 Il frappe se hâtif, hé que demandez-vous² ?

Camma reçoit la lettre et en décrit avec précision et transport la forme, la couleur, l'écriture. Elle ne prépare pas de réponse pourtant et réclame que son auteur se présente à elle pour obtenir sa réponse. Très rapidement Dictylle prend donc congé, heureux du message qu'il porte à son maître. Il s'éloigne de chez Camma mais ne peut pas trouver Sinnoris immédiatement.

Le chœur célèbre les occupations journalières de ceux qui ne sont pas oisifs et dénonce l'oisiveté mère des vices.

Une brusque accélération du rythme marque cet acte central. Il est celui du revirement, de la possible solution pour l'amoureux. Il est aussi le pivot de la pièce. Si trois actes demeurent à jouer, ils seront plus courts que les précédents. Si cette notion d'accélération doit être tempérée — l'acte VI dure seize pages, le dernier douze — ce subit changement de rythme s'enchaîne jusqu'à la fin de la tragédie. Hays joue sur les attentes de son public pour lui préparer un fin digne de sa patience.

¹ Ibid., p.118-119.

² Acte IV, p124.

5. Actes V et VI : la décision de la vengeance et la mise en place du plan

En deux pages Camma se résout à confondre Sinnoris et se venger de lui. Si elle n'a pas encore opté pour la méthode, tout sera bon pour tuer l'assassin, car « il est permis tromper, par feintise un trompeur¹ ». Le chœur rappelle que le poison est aussi un œuvre de la création et que le sort de l'homme est de mourir.

Dictylle rejoint à l'acte VI Sinnoris pour lui annoncer l'heureuse nouvelle. Alors qu'il est attendu, Sinnoris traîne encore et c'est Dictylle qui le rappelle à l'ordre :

Donc allons Sinnoris, hâtons-nous vite,
L'amour ne se plaît point qu'on aille lentement².

Sinnoris conte alors à Camma ses projets matrimoniaux. Elle lui répond que le deuil qui la frappe. Sinnoris l'enjoint de mettre fin à ses plaintes et lui propose un amour qu'elle a déjà perdu, celui qui « jusques au tombeau/ en bonheur et malheur conduit la chose aimée [...] / un amour qui constant n'a point de pourriture³ ». Convaincue, Camma lui accorde son amour. Sinnoris la quitte sur la promesse de se retrouver au temple de Diane pour sceller leur union.

Cammate demeure en scène et expose son plan par le détail. Hays use ici d'un stratagème qui lui permet de démontrer son art de la description. Alors que jusqu'à présent et à l'exception de l'acte V, chaque acte commentait longuement l'action produite dans le précédent, puisque la pièce se clot à l'acte VII et qu'il ne pourra reproduire son modèle, il fait raconter au personnage ce qu'il va faire et non ce qu'il a fait. Si Camma hésite pour la forme à se venger de Sinnoris, elle se résout rapidement à l'empoisonner dans le temple de Diane.

Un chœur de Galatiennes, le seul de la pièce aux personnages définis, rappelle les revers de fortune.

6. Acte VII : la longue mise à mort

Les fiancés se rejoignent devant le temple. Camma demande à sa suivante d'aller chercher le vin nuptial qu'elle a déjà préparé. Alors que la suivante s'est éloignée, Camma propose à Sinnoris de profiter de cette absence pour échanger leurs vœux. La déesse seulement sera témoin de leur union. Sinnoris en homme maladroit et mauvais juriste, accepte sans réfléchir cette proposition. C'est donc sans témoin humain, hormis le public, que les conjoints s'épousent. Leur union est cependant nulle, puisque personne, sur scène, ne peut en attester. Ce n'est donc pas son mari que

¹ Acte V, p.128.

² Acte VI, p.133.

³ Acte VI, p.139.

Camma va tuer, mais un étranger, et ce n'est pas un parricide qu'elle commet, mais un acte de justice. En outre, elle demeure fidèle à Sinnate en droit comme en actions.

Polyte revenue avec la coupe, Camma offre le vin à Sinnoris qui se plaint de l'amertume du breuvage. Ici Hays ne suit pas Plutarque. Dans son récit, Camma en effet boit avant Synorix. Mais Hays respecte le choix de vengeance de Camma, qui succombera après sa victime et va pouvoir jouir de sa — très — longue agonie de cent trente cinq vers. Camma meurt à son tour, après s'être félicitée de la réussite de son projet et avoir décrit les douleurs qui saisissent son corps. Les protagonistes passés, Hays décide d'expédier aussi la suivante, qui en une douzaine de vers prend la décision de se frapper d'un couteau. Ici Hays joue sur les habitudes du public. Avant de mourir la suivante s'interroge : « Quoi vivante rester, ô spectacle nouveau¹ ! ».

Trompant la patience de son public, Hays joue sur un déferlement d'actions finales, pourtant longtemps commentées. Si la maladresse de l'auteur semble évidente, il ne faut peut-être pas accuser son talent, comme le firent nos prédécesseurs, mais bien plutôt accorder qu'il a voulu expérimenter une nouvelle forme à même de modifier la pratique habituelle des enchaînements dramatiques des tragédies qu'il a pu connaître. Mais avant lui en Normandie, peu ont publié leurs tragédies, même s'il proteste de son refus de suivre une mode qui use de sujets tirés de mauvais romans, ce qui semble indiquer qu'il a assisté à plusieurs représentations de ce type. Par cet essai courageux, l'auteur tente de conjoindre une belle poésie à des actions dramatiques. Il choisit pour composer sa pièce de suivre un chiffre saint pour définir le nombre des actes, plutôt qu'un nombre hérité de païens antiques. Il montre un monde en mouvement, qui partant d'une vie bucolique, est taché par le meurtre et se doit de réparer l'affront en sacrifiant une victime et en répandant du vin sur l'autel de Diane.

¹ Acte VII, p.158.

CHAPITRE 7.

TRAGÉDIES D'HISTOIRE MODERNE, SUJETS D'INVENTION OU D'INSPIRATION ROMANESQUE

L'utilisation de sujets modernes engendre sans doute chez les auteurs la crainte de ne répondre qu'au goût d'un public sot. Brinon dans les pièces liminaires des œuvres de Montchrestien et Jean de Hays évoquent cette mauvaise habitude des auteurs de leur temps qui souhaite en utilisant des romans donner « pâture aux enfants et aux faibles esprits ». Pourtant cette crainte ne semble pas toucher les auteurs qui se mêlent d'objets de cette sorte. Le roman et l'histoire tragique sont utilisés comme source par plusieurs auteurs qui fournissent par leur invention et leur travail de réécriture des pièces qui interrogent malgré tout sur les responsabilités individuelles et sur l'humanité. Lectures des femmes et des enfants, les romans sont populaires, et leur adaptation semble l'être tout autant.

Plus étonnante est la pratique de Montchrestien ou de Chrestien des Croix qui offrent un commentaire d'épisodes historiques relativement récents. Quand Montchrestien écrit la première version de son *Écossaise* en 1601, Marie Stuart a été exécutée depuis quatorze ans seulement. Quand Chrestien fait imprimer ses *Portugais infortunés* l'épisode réel dramatisé ici date d'une cinquantaine d'années. Ce sont donc à des épisodes marquants de l'histoire du siècle, mettant en outre en jeu des questions religieuses, que s'attèlent ces deux auteurs.

La pratique scénographique inhérente à ces différents textes interpelle en outre. On assiste, dans *Acoubar*, dans *Dalcméon et de Flore*, à des assauts réalisés sur scène qui évoquent dans la tragédie une pratique comique : c'est un amant qui assaille, et sa réussite ou son échec romanesque sont à même de séduire les goûts des publics de tous les sexes.

I. SUJETS ROMANESQUES OU D'INVENTION

1. *Nicolas Chrestien des Croix, Rosemonde ou Albuin ou la vengeance (1603 – 1608)*

Nicolas Chrestien des Croix n'est pas le premier à s'être intéressé à l'histoire lombarde en composant une tragédie de *Rosemonde*. En effet, près d'un siècle avant lui, en 1515, Rucellai composait une *Rosmunda*, jouée devant le pape Léon X cette même année à Florence¹. Il est peu probable, même s'il lit l'italien², que Chrestien ait connu cette première version dramatique de l'histoire lombarde lorsqu'il compose sa première tragédie. En effet sa source principale semble bien être l'histoire tragique de Belleforest « Rosemonde Reine, fait occire le Roi Alboin son mari, puis étant aveuglée d'un appétit désordonné cuidant faire mourir son second mari, fut d'elle-même cause de sa mort, suivant ses deux maris en l'autre monde³ ».

La pièce de Rucellai montre une princesse qui accepte l'union avec le vainqueur de son peuple, Albuin, pour protéger les femmes gépides du sort malheureux des victimes collatérales des guerres, c'est-à-dire le viol en règle par les Lombards. Elle s'unit à lui pour sauvegarder son peuple, et c'est son amant Almachilde, déguisé en demoiselle sur les conseils de la nourrice de la reine, qui rejoint Albuin dans la chambre nuptiale et le tue après que les serviteurs du roi ont quitté la pièce⁴. C'est malgré tout, alors que le mariage entre Albuin et Rosmunda a été parfait qu'Almachilde frappe, puisque le régicide entre dans la chambre où « Albuin est étendu sur le lit / Comme [Rosmunda] l'avait laissé⁵ ». L'union entre les deux nations est consommée, même si c'est dans la honte et dans la résignation. Rucellai choisit de terminer sa pièce sur cette révélation et sur une prière chrétienne de l'héroïne, célébrant un dieu unique. De la conclusion, de la fuite de

¹ Parue une première fois en 1525, notre édition de référence est celle de Venise, parue en 1550. Aucune traduction de l'œuvre en français ne semble paraître ni au XVI^e siècle, ni après.

² Comme semble l'attester *Le Ravissement de Céfale, représenté à Florence aux Noces Royales*. Traduit d'Italien en François [de Chiabrera, *Il rapimento di Cefalo*, 1600], inclus dans *Les Tragédies de Nicolas Chrestien, sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.

³ Belleforest, François de, *Le Quatriesme tome des histoires tragiques, partie extraites des œuvres italiennes du bandel, et partie de l'invention de l'Autheur François. Contenant vingt-six Histoires, enrichies et ornées avec plus de diligence que les precedentes par François de Belle-forest Comingeois*, À Turin, par Jerosme Farine, 1571, p.547-596.

⁴ La pièce ne semble pas avoir été traduite dans son intégralité. Apollinaire, dans son *Théâtre italien* (Paris, Louis-Michaud, s.d., p.71-74) en a donné une version française du récit du crime, situé au dernier acte. Almachilde, revêtu des habits de Rosmunda, entre dans la chambre royale et « [l]a nourrice/ Souleva de ses mains la couverture./ Alors le jeune homme avec l'épée/ Qu'il avait cachée dans ce but./ Pendant le temps que je me retouruais/ Pour ne pas voir, lui coupa la tête./ Cela fait, je vis un grand fleuve de sang./ Mêlé d'une plus grande quantité de vin et d'écume./ Couler du tronc palpitant. » Notons la similitude de l'action sanglante avec celle évoquée plus tôt du *Mystère de Judith et Holopherne*, dans le *Mystère du Viel testament*. Almachilde, habillé en femme, est une nouvelle Judith, qui tue le tyran en le décapitant avant de s'en aller, tandis que les serviteurs détournent pudiquement le regard du crime sanglant. La Bible n'évoque pas cette pudeur du regard de la servante de Judith qui est juste chargée de rester à l'entrée de la tente comme à son habitude.

⁵ Ibidem.

la reine chez les Romains avec son Almachilde, désormais son époux, des attraits qu'elle met en avant pour séduire Longin, de sa mort enfin, Rucellai ne dit rien.

C'est Chrestien qui rétablit les faits d'après la nouvelle de Belleforest. Mais, alors que le sort de Rosmunda est celui des vaincus et que c'est sous la contrainte et parce qu'elle a conscience de son rôle politique de protectrice de son peuple, qu'elle cède aux ordres d'Albuin, la Rosemonde de Chrestien semble jouir d'une union agréable. Chez Rucellai l'action se concentre sur une journée, du champ de bataille où Rosmunda cherche la dépouille de son père que des soldats décapitent, à la mort d'Albuin décapité à son tour. Rosemonde chez Chrestien est mariée depuis longtemps à Alboin, dont elle souffre les banquets imbibés depuis un temps indéfini mais que l'on soupçonne relativement long.

De l'engagement politique d'une reine pour sa nation, on ne retrouve rien chez Chrestien. Ce n'est pas par souci de son peuple que Rosemonde a épousé Alboin. C'est par convenance, voire par amour. Et lorsqu'elle prend son époux en horreur, c'est la ruse qu'elle emploie qui oblige les hommes à sa solde à tuer le roi. Ce n'est pas ici la ruse d'un amant malheureux qui résout l'intrigue. Et le personnage se dessine encore infiniment roué et doté d'une forte ambition personnelle lorsqu'il prend la décision d'assassiner son second époux pour régner sur Ravenne. Alors que chez Rucellai le crâne du père est l'objet de l'horreur, chez Chrestien il n'apparaît pas. Tout juste voit-on dans un premier acte apparaître l'ombre de Comonde, le père défunt de la reine, bientôt rejoint par Tysiphone. Il se plaint du sort fait à son chef, devenu le calice de son gendre, et de l'indifférence de sa fille :

Une pesante humeur m'assoupit endormie,
De façon que mon corps semblait privé de vie,
Quand le flatteur Morphée mon père me fit voir
Pâle, et défiguré, tout tel qu'au bas manoir
Sont les ombres des morts, de son chef la cervelle
Jaillissante tombait dessus sa face belle :
De ses plaies le sang comme ruisseaux coulait,
Et me semblait dormant que triste il m'appelait
En ces termes ci [...]
Pourquoi ne venges-tu l'insupportable injure,
Que ton époux me fait troublant mon doux repos ?
Et pourquoi souffres-tu qu'il prophane mes os¹ ?

C'est parce que l'ombre est venue la visiter en songe que Rosemonde, jusque là nullement dérangée par le hanap royal et qui clâmait jusqu'alors sa réussite conjugale², s'en irrite et prend la décision de se débarrasser de son encombrant et barbare époux :

Jusques à quand hélas ! jusques à quand sera-ce
Que je verrai régner du Roi Lombard l'audace ?
Jusqu'à quand le verrai-je insolent, impieux,

¹ Rosemonde, acte III, p.56.

² « Et de ma part j'appelle heureuse la journée/ Que nous fûmes liés sous les lois d'Hyménée./ Un grand bien m'est venu d'un funéreaux malheur./ d'un extrême désastre est sorti mon bonheur » (acte II, p.37).

Troubler ainsi des morts le repos ocieux¹ ?

Rosemonde qui clamait son amour pour son époux subit la visite d'un songe vain et imitant Cambyse ou Astiages² elle y prête crédit. Pieuse, elle subit dès lors une transformation, car l'ombre de Comonde est venue des enfers guidée par Tysiphone. Le rôle de la furie indique clairement que Rosemonde est sans doute le jouet d'une machination infernale jalouse de son bonheur conjugal qui, il est vrai, est choquant, même avant la querelle du *Cid*. Or cette intervention depuis les enfers tourne la pièce vers un nouveau genre : la tragédie politique. Si les plans d'Albouin et Narsès étaient clairement définis dès le premier acte, Rosemonde était étrangère à la stratégie de la bataille. Dès lors que l'ombre la visite, un poison, identique à celui qui la tuera, ironie du sort, œuvre dans son esprit et de douce et aimante, elle recherche la vengeance et dessine sa machination contre son époux.

Rosemonde est un drame de l'ambition et de la trahison féminine et du pouvoir destructeur de la beauté. Mais c'est aussi et surtout la tragédie d'un personnage dont la réussite personnelle, une fois goûté au pouvoir, prévaut sur le sort de son peuple. Car à aucun moment dans la pièce Rosemonde ne parle de ceux qui ont été les vaincus d'Alboin. Elle demeure obstinément sourde et aveugle à l'existence de sa nation.

Nous avons dans le cours de cette étude vu la scénographie de cette pièce qui joue, comme beaucoup d'autres de notre période, sur l'utilisation du voile et de la chambre pour révéler les lieux du crime. La mort d'Alboin perpétrée dans la chambre nuptiale, lieu féminin, domaine de Rosemonde a ceci de particulier qu'elle ouvre aussi sur l'ethos du personnage. Fermé à la machination, lorsqu'il s'ouvre, c'est pour découvrir que la femme peut être politique et meurtrière. La chambre de Rosemonde, c'est son esprit. Et alors qu'elle a discouru de ses états d'âme lorsqu'elle était encore amoureuse de son époux, elle ne révèle plus rien lorsque sa chambre mentale et scénographique est révélée. Ce n'est que par le dialogue, et plus par le monologue que nous apprendrons son cheminement. Lorsque les lieux s'ouvrent les bouches se ferment et laissent la place à l'action sanglante et éclatante, jusqu'à la résolution : criminelle contre son père, criminelle contre ses époux, adultère, criminelle encore contre ses peuples, elle ne mérite que la punition. Chrestien la tue par où elle a péché : c'est parce qu'elle trompe un nouvel époux qu'elle meurt, empoisonnée.

¹ Acte IV, p.68.

² Il est intéressant de noter que Mainfray utilisera ces personnages dans la tragédie de *Cyrus triomphant*. Cette allusion peut éventuellement voir se dessiner des influences et des lectures communes chez les auteurs, voir un jeu de références.

2. Jacques Du Hamel, *Acoubar* (1603)

Le motif de la femme trompeuse est récurrent dans les pièces d'inspiration romanesque. Après *Rosemonde*, *Fortunie*, qui a séduit *Acoubar* roi de *Guylan* et est réfugiée désormais chez *Castio* au *Canada* où elle a trouvé un nouvel amour en la personne de *Pistion*, chevalier français, est aussi un modèle de duperie. Pour préserver son nouvel amant, qu'elle entretient privément dans sa tente, elle cache à *Acoubar*, dont nous avons dans le cours de ce mémoire étudié l'assaut contre les falaises de *Canada*, son nouvel engouement. Si, en revanche, nous n'avons pas étudié la scénographie de la tente dans cette œuvre, c'est parce que les actes qui s'y déroulent sont largement commentés devant le public. Il est alors inutile pour Du Hamel d'en révéler l'intérieur. Les actes qui s'y déroulent révélés au public, la pensée de *Fortunie* étalée au grand jour ne nécessitent pas la démonstration du lieu où elle reçoit son amant :

Encore cette nuit pour ma prise dernière
 J'ai reçu dans tes bras ma faveur coutumière.
 Encore cette nuit j'ai cueilli plusieurs fois
 Le bien que l'on désire aux amoureuses lois¹

Alors que les troupes d'*Acoubar* commencent à se lasser, c'est elle qui propose un divertissement capable de les satisfaire : une joute pendant laquelle le roi se battra contre *Pistion*, déguisé en sauvage inéduqué, contre qui le roi pense gagner fort rapidement. *Acoubar* est alors trahi, navré à mort, et *Pistion* se révèle. *Acoubar* toutefois le pardonne, car il « [sait] bien que [sa] dame/[lui] commanda de faire un acte si infame² ».

Seul *Castio*, roi juste qui faisait passer le besoin de ses populations avant le sien propre, pouvait faire régner la paix en *Canada*. Sa mort signale une vacance du pouvoir dangereuse pour tous les peuples réunis malgré eux à *Acoubar*. Dès lors, la désertion de ses soldats menace le nouveau roi de *Canada*. Isolé auprès de *Fortunie*, qu'il pense reconquise, il oublie son devoir de roi et de capitaine :

L'armée se débande, et la crainte si fort
 A saisi vos soldats que tous vous cuident mort.
 Si vous ne paraissez, votre armée en déroute
 Rentre dans les vaisseaux, et jà se sauve toute³

Ergaste, le gentilhomme d'*Acoubar*, lui rappelle les devoirs royaux :

Le bruit y est commun : l'amour ne vous doit point
 Causer de mettre bas toute crainte et tout soin :

¹ *Acoubar*, acte IV, p.54, *Pistion*.

² *Ibid.*, acte V, p.70.

³ *Ibid.*, p.49.

Si l'ennemi venait à rallier sa force
 Nous serions en danger surpris de telle amorce,
 Donnez encore trêve à la Dame ce soir¹.

La pièce de Du Hamel met en parallèle quatre personnages politiques aux méthodes de gouvernement bien différentes. Castio, en premier lieu, représente le bon roi, soucieux des ses États et de son peuple, chef militaire qui meurt dignement en combattant. Il disparaît de la scène tragique² pour laisser la place au système probatoire qui permettra d'évaluer le règne d'Acoubar, mais confie les guides de son État à Pistion :

Courage Pistion, que ma mort ne vous donne
 Un désespoir encor de sauver ma couronne.
 Elle flotte mais quoi ? rallie si tu peux
 Mes gens pour la défendre et te rejoindre mieux³

Acoubar, dans un second temps, est un personnage de roi incapable d'exercer correctement sa fonction, car, saisi par l'amour, il lui est loyal. Sa conquête militaire est une conquête amoureuse. Et c'est pour cette raison, parce qu'il est aveuglé par ses sentiments, qu'il est finalement trompé — Fortunie aime désormais Pistion et ils s'allieront pour tuer le roi. Il est incapable de régner, si ce n'est par la violence et l'extermination des ennemis. Il ne peut rassembler ses troupes tandis qu'il tente de séduire Fortunie. Son absence inquiète et crée la mutinerie. Il ne parvient pas non plus à unifier les peuples, puisque ce qui effraie Ergaste, c'est bien que la désertion ne réduise trop les effectifs de Guylan qui serait vaincus si les Sauvages canadiens se réunissaient. C'est par la menace, plutôt que par la persuasion de la justice ou de la légitimité de son gouvernement et de son entreprise, qu'Acoubar conserve ses troupes. Alors qu'il s'était par ailleurs résolu à détruire la population des Sauvages, sur les conseils d'Ergaste, il se résout à les préserver :

Non, non, ne doutez point : nous ne sommes que bien
 Parmi nos ennemis, et si ne craignons rien :
 Car tous ceux qui ont pu échapper la mêlée
 N'oseraient attaquer la moindre de l'armée.
 Et que faisons-nous donc ? que restons-nous ici
 Puisque tous leurs efforts ne tendent qu'à merci ?
 Avancez surement, puisqu'en leur donnant vie
 Ils recevront joyeux votre Gendarmerie.
 Que requérez-vous plus d'un Sauvage défait
 Que se rendre à vos pieds comme un humble sujet ?

Avant de leur promettre, de manière tout à fait démagogique, pour leur réconfort, le tournoi et les divertissements, manœuvre dilatoire dont le but sera dans un premier temps de satisfaire Fortunie,

¹ Ibidem.

² Disparaît-il d'ailleurs ? Les nombreuses allusion aux corps disséminés sur la terre de Canada — la scène — peuvent laisser penser que la dépouille peut rester sur scène pendant les trois premiers actes de la pièce.

³ Ibid., acte II, p.34, Castio.

mais dans un second temps de montrer aussi sa supériorité martiale sur les autres et de dissuader désormais les renégats :

FORTUNIE
 Sire, puisque le ciel favorable aujourd'hui
 Vous rend malgré l'effort victorieux sur lui,
 Puisqu'avec peu de morts vous avez le trophée
 Contentez-vous du sang de la charge donnée.
 N'allez point plus avant pour suivre ces fuyards
 Qui ne virent jamais de si rudes hasards
 Nourris dans les forêts.

ACOUBAR
 Pour vous je leur pardonne,
 Retenant néanmoins le sceptre et la couronne.
 Qu'ils retournent chez soi les filles, les enfants,
 Les chefs, les colonels, qui fuient par les champs,
 Les femmes, les soldats si la foi on me garde,
 Seront en sûreté dessous ma sauvegarde¹.

Fortunie représente un troisième élément politique. La défaite d'Acoubar et la confiance des Canadiens envers Pistion sont le gage d'une réussite politique et guerrière qui conjindra les peuples américains sous le gouvernement du Français et de sa maîtresse. C'est le but avoué de toute la manœuvre lancée contre le roi de Guylan :

Ainsi gagneras-tu cent mille ans de pardon,
 Ce sera charité, et œuvre pitoyable
 De sauver de la mort d'un Prince misérable
 Une île jà déserte : en signe de ta foi
 Ce peuple t'élira dorénavant son Roi :
 Il te réclamera, et moi ta Fortunie
 Plus chère mille fois que leur propre Callie
 Fille de Castio, qui prenant le support
 De ses pauvres sujets à tes pieds tomba mort².

Enfin se révèle Pistion, dans la dernière tirade de la pièce qui ponctue la mort d'Acoubar :

Tu es mort néanmoins : désormais je peux bien
 Jouir de Fortunie et ne craindre plus rien.
 Je suis Roi du pays : et sans doute de guerre
 Pourrai dorénavant gouverner cette terre :
 Je n'ai plus de pareil duquel l'ambition
 Se voulut égaler au sort de Pistion.
 Car pour toutes ses gens, ils n'ont pas le courage
 De tenir ici ferme après un tel orage.
 Je les étonnerai en mettant cette nuit
 Acoubar dans leur camp par mes troupes conduit :
 E si demain quelqu'un après que la lumière
 Les aura éclairés reste encore derrière,
 Il verra le courroux d'un Prince qui bénin
 Lui aura fait savoir le trouble de sa fin :
 Je ne pardonnerai à pas un des Gendarmes
 Si pour me résister ils se mettent en armes : [...]
 Le Lion qui a pu malgré les voix hurlantes

¹ Ibid., acte III, p.46-47.

² Acte V, p.65.

Des dogues éveillés, passer jusques aux tentes
Du berger endormi, lors qu'il l'a dévoré
Démembre puis après le troupeau à son gré¹.

S'il prétend régner dans la paix, il menace toute rébellion d'une répression sanglante.

La pièce de du Hamel propose dans une scénographie fortement symbolique que nous avons étudiée la mise en place d'un royaume européen, établi par la ruse dans une terre sauvage. Fortunie, femme, sauvage, jouit de l'intelligence politique la plus affûtée de la pièce. Parce qu'elle ne combat pas, ce qui est l'occupation principale des hommes dans ces terres lointaines, soit pour la conquête, soit pour le divertissement, elle peut aisément comploter, tromper, et vaincre. Ouvertement double, son espace personnel reste en hors scène car il n'est pas besoin de le révéler.

L'attaque d'Acoubar relève d'une conquête amoureuse autant que de celle d'un État. Mais ces falaises infranchissables représentent Fortunie et son impossible séduction. Déjà posté là-haut, déjà arrivé, déjà satisfait, Pistion ne peut qu'observer le spectacle de la déroute d'un ennemi qui n'était pas le sien, que le sort a placé sur sa route et que la ruse, la chance et la vaillance française ont pu défaire.

¹ Ibid., p.70.

3. *Le More cruel* (ca 1608)

Les premières années du XVII^e siècle en Normandie voient s'actualiser à travers plusieurs tragédies l'altérité exacerbée par la présence sur l'échafaud d'un Païen soumis à ses passions, confronté sur scène aux contradictions d'un Chrétien — l'Espagnol Rivierey dans le *More cruel* — ou aux questionnements du Chrétien qui se trouve devant l'échafaud tragique, qui le contemple, se réfléchit en lui et jouit du spectacle de ses débordements. À travers les actions édifiantes dirigées par ces cruels orientaux, c'est la société du début du XVII^e siècle, ses hésitations et ses doutes que les auteurs entreprennent de représenter. Or à aucun autre endroit qu'en France — et en Normandie — on ne trouve autant le personnage du barbare africain ou ottoman, païen ou musulman¹, initié par Bounin avec sa *Soltane* en 1561², qui explique d'ailleurs son propos dans sa dédicace au chancelier de l'Hospital :

Aux leçons [des Muses], après laborieusement y avoir dépensé quelques heures, il m'est venu l'avis de faire monter les Solymans sur le Théâtre, plutôt pour affiner et assagir nos Français de leurs périls tragiques, que pour arrogamment faire quelque empreinte de moi³.

À travers l'étude de cette altérité exacerbée pour un public normand — ou simplement français et chrétien — du début du XVII^e siècle se met en jeu encore une fois le questionnement de l'individu et de sa responsabilité particulière. Par la représentation de ce personnage d'un esclave maure, c'est le poids d'une décision unilatérale et des différences de point de vue qui sont évoqués mais surtout — encore et toujours — c'est l'interrogation sur la légitimité d'une forme de souveraineté qui est mise en balance, en même temps que l'interrogation sur le théâtre et son pouvoir de réflexif et réfléchissant.

La Tragédie françoise d'un More cruel envers son seigneur nommé Rivierey, Gentil homme espagnol, sa Damoiselle et ses Enfants a été publiée au début du XVII^e siècle chez Abraham Cousurrier. Elle est parue anonymement et n'est pas datée, cependant les recherches de H.C.Lancaster inspirées des travaux de Beauchamps⁴, ont permis d'en affiner la date de publication. En effet l'édition du *More cruel* est contemporaine d'autres tragédies du commencement des années 1610,

¹ Peut-être en Angleterre toutefois, mais à une bien moindre échelle qu'en France. Shakespeare met en action Othello ou le Maure Aaron dans *Titus Andronicus*, Marlowe écrit *Tamerlan*, et Kyd *Soliman and Persida*.

² Gabriel Bounin, *la Soltane tragedie, par Gabriel Bounin lieu-tenant de Chasteau-rous en Berry*, Paris, Guillaume Morel, 1561.

³ G. Bounin, dédicace de *la Soltane* « à monseigneur Monsieur de l'Hospital, chancelier de France ». On peut d'ailleurs remarquer qu'un sonnet liminaire à *la Soltane* est signé François de Belleforest, c'est-à-dire le traducteur-adaptateur de Bandello, qui use lui-même de la comparaison avec les Turcs pour édifier — et divertir — son lectorat chrétien.

⁴ « Je les ai mis sous la même date, parce qu'elles sont rassemblées dans un même volume, et qu'elles sont imprimées dans la même ville, chez le même libraire et du même format. On pourrait soupçonner aussi, et par le mauvais style et par la ridicule intrigue, qu'elles sont toutes du même auteur. », Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault, 1735, 3 vol., cité dans H.C.Lancaster, *A history of french dramatic literature in the seventeenth century*, Part I : *The pre-classical period* (1610-1634), Baltimore, John Hopkins University Press, 1929, p. 74.

constituant ce que Lancaster nomme le « groupe de Rouen »¹. Parmi celles-ci trois, publiées sous reliure avec le *More cruel*, sont datées : il s'agit d'*Axiane ou l'amour clandestin*, « enregistrée le huitième jour de Decembre, mil six cens treize² », de la *Tragédie mahometiste*³ publiée par Cousturier en 1612, et de la *Tragédie de la chaste et vertueuse Susanne*⁴ ce qui amène Lancaster à dater approximativement notre tragédie de 1612-1614⁵. Toutefois, nous avons fait le choix de dater ces œuvres, auxquelles appartiennent les tragédies à sujet vétero-testamentaire précédemment étudiées des alentours de l'année 1608, date où les presses d'Abraham Cousturier semblent les plus prolixes.

L'intrigue de la pièce est résumée par son long titre⁶ : un esclave maure, rudoyé par son maître, un gentilhomme espagnol, décide de s'en venger et guette le moment propice. Celui-ci arrive quand le maître conscient de sa cruauté envers son esclave, prend la décision de l'affranchir, sans toutefois tenir compte de l'avis contraire de la Damoiselle son épouse. La tragédie pourrait s'arrêter ici — ou plutôt ne jamais commencer : le More enfin libéré pourrait enfin retrouver ses foyers. Mais l'Espagnol, nommé Riviere choisit au contraire de le garder à son service et pour lui montrer sa bonne foi, le charge d'une mission de confiance : assurer la sécurité de sa famille — sa femme et ses trois fils — pendant que lui, Riviere, en bon gentilhomme, va s'adonner au passe-temps favori d'un homme de son rang, la chasse. C'est l'occasion tant désirée du More qui se présente enfin. Enfermé dans le château du Maître avec ses *protégés*, il exerce sa vengeance sur eux : il viole la femme sous les yeux des enfants, puis lance chacun de ses otages depuis le haut de la tour devant Riviere, accouru pour tenter de le ramener à une raison toute chrétienne. Son forfait accompli, la seule solution qui reste au More pour que sa vengeance soit parfaite et n'appelle pas à

¹ « The Rouen group », H.C. Lancaster, *A history of french dramatic literature...*, *op.cit.*, p. 74. Dans ce groupe de Rouen, Lancaster signale huit pièces, même si seules *Axiane*, le *More cruel* et la *Tragédie mahometiste* sont effectivement reliées. Dans ce groupe de Rouen, on trouve notamment une *Belle Hester*, attribuée à Ville Toustain, même si elle est signée « Iapien Marfrière ». Ce nom, qui semble un pseudonyme et même une anagramme a fait penser à Lancaster que se cache en fait derrière lui Pierre Mainfray dont cette pièce serait en conséquence la première œuvre connue. (H.C. Lancaster, *A History of french dramatic literature...*, *op.cit.*, p. 75).

² Anonyme, *Axiane ou l'amour clandestin. Tragédie ou se remarque la ruze d'un Amant, qui achapte la mort de sa maistrresse, au prix de la vie de son Rival. Autant admirable en ses effectes, que ingenieuse en l'invention de ces vers*, Rouen, Louys Coste le Jeune, 1613, dernière page. Cette tragédie, publiée non chez Cousturier mais chez Louys Costé, présente pourtant au frontispice une gravure aux traits identiques au *More cruel*, typique de la maison Cousturier et du ciseau de l'imprimeur, que la *Tragédie mahometiste* quant à elle ne présente pas. La pratique de l'édition partagée était alors courante chez les libraires pour imprimer des productions de fort tirage, pour réduire les investissements individuels et minimiser les risques, comme le souligne Philippe Goujard dans *La Normandie aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Ouest France Université, 2002, p. 239. Il est possible, si le recueil n'est pas factice, que pour rivaliser avec l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, les deux imprimeurs rouennais aient voulu s'associer pour l'édition de ces textes théâtraux inédits, alors que du Petit-Val semble détenir de fait une forme de monopole pour l'édition dramatique à Rouen.

³ Anonyme, *Tragedie mahometiste ou l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet fils ayné du Roy des Othomans, nommé Amurat à l'endroit d'un sien amy & son fidelle serviteur, lequel Mahumet pour seul jouir de l'Empire fit tuer son petit frere par ce fidelle amy, & comment il le livra en la puissance de sa mere pour en prendre vengeãce, chose de grande cruauté*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612.

⁴ Anonyme, *Tragedie de la chaste et vertueuse Susanne, ou l'on veoit l'innocence vaincre la malice des Juges*, Rouen, Abraham Cousturier, 1614.

⁵ Christian Biet dans une étude récente avoue pencher pour une composition légèrement antérieure à 1610 : « « Echange et contre-échange ». Le maître et l'affranchi sur le théâtre de l'échafaud. L'action cruelle et la dramaturgie des contradictions dans *Le More cruel* (circa 1608) », in *Les Arts du spectacle III*, éd. M.-F. Wagner, Paris, Champion, 2004, note 4. Une recherche sur les baux des différentes boutiques de Cousturier pourrait peut-être éclaircir la situation.

⁶ Titre dont la longueur semble bien ridicule face à celle de la *Tragédie mahometiste*. Mais l'auteur de cette dernière économise par ce biais un argument.

son tour rétribution par la vengeance ou la justice des hommes, est que l'action se termine définitivement : le More s'élimine de l'équation dramatique en se jetant à son tour du château surplombant la mer. Il laisse en bas des murailles un père et époux éploré, mais aussi défiguré : le More a en effet obligé Rivieri à se couper le nez en échange de ses enfants.

Le sujet du drame est, comme le signale l'argument, tiré de l'une des *Novelle* de Bandello¹. Ce que l'auteur ne précise pas, c'est que la source à laquelle il puise son intrigue n'est pas la nouvelle italienne elle-même, mais sa traduction et son adaptation par Belleforest, dont plusieurs éditions paraissent à Rouen de 1603 à 1607². Cette donnée permet alors d'expliquer l'« erreur » de numérotation de la nouvelle dans le recueil — XXI^e du livre III chez Bandello, XXXI^e chez Belleforest et dans l'argument — mais aussi le passage du nom de Rinieri de notre gentilhomme chez Bandello, à Rivieri — à l'orthographe plutôt française — chez Belleforest et donc dans la tragédie.

Trois traits particuliers se dégagent de cette tragédie. Tout d'abord nous avons affaire à une pièce dans laquelle les protagonistes ne semblent être que des personnages-types. Ensuite, à la lecture de la pièce, on ne peut s'empêcher de lui voir des similitudes avec d'autres tragédies, antiques ou ses contemporaines, mais aussi à des œuvres non dramatiques des décennies précédentes. Enfin, en interrogeant le système de la représentation de la pièce qui passe par la mise en abyme du théâtre, la typologie des personnages et l'intertextualité qui la définit, on peut aborder la question de la métathéâtralité de la pièce et celle de la satisfaction des goûts du public, ou plutôt des publics.

A. Une tragédie de types.

Les personnages de la pièce ne portent pas de nom. Ils sont désignés par leur qualité ou leur fonction : la Damoiselle, le Fils aîné, le More, Premier et Deuxième chasseurs. Deux exceptions cependant sont à relever : le personnage du gentilhomme espagnol, Rivieri, et celui du « chasseur-messager » de l'acte III qui devient « Godart messager » à l'acte IV. Cette distinction s'effectue dans la didascalie et non dans le corps même du texte de la tragédie.

a. Le More

Le personnage du Maure ou plus largement du « Barbare » africain dans la littérature des XVI^e et XVII^e siècles français est assez récurrent et significatif pour qu'on lui consacre une thèse

¹ « Ce sujet est tiré des Histoires Tragiques du Bandel trente-et-unième Histoire. », Argument de la tragédie du More, *Le More cruel*, p.555.

² François de Belleforest, *Histoires tragiques extraites des œuvres Italiennes du Bandel*, Rouen, P.l'Oyselet, P. Calles, 1603-1604, 7 vol.

de doctorat¹. Cependant, dans sa recherche, Guy Turbet-Delof souligne que ce personnage est plus présent dans la littérature romanesque, récits de voyage et autres, que dans la littérature dramatique. En effet, le Noir dans le théâtre français du XVII^e siècle est un personnage rare². On le retrouve pourtant dans trois tragédies normandes du début du siècle : *Les Portugais infortunés*³, la *Tragédie Mahométiste* et le *More cruel*. Ces trois pièces ont en commun des scènes de cruauté qui permettent d’esquisser le visage du Barbare de théâtre⁴.

Pourtant, le seul *More cruel* suffit à en dessiner les traits. D’abord grâce aux écrits de Bandello dans lesquels l’auteur trouve sa fable. La nouvelle XXI du livre III des *Nouvelles*⁵ est un plaidoyer contre l’esclavage des Noirs, mais il ne s’agit en aucun cas pour l’ecclésiastique d’un sursaut de morale chrétienne et de respect de l’homme, quelles que soient sa couleur et sa religion, mais de l’expression d’une crainte de la société occidentale envers les Barbares musulmans, ancrée dans les esprits depuis les Croisades, qui stigmatise la figure du Maure en littérature :

les serviteurs, eux, ne doivent être battus qu’une fois : sur-le-champ, leur payant leur gage, il faut les envoyer à la grâce de Dieu et ne jamais plus les reprendre. Avec les Maures surtout [...] il convient de ne pas agir autrement car ils sont mauvais de nature⁶.

ou plus loin :

On voit donc aisément combien il est dangereux de s’embarrasser de pareille engeance⁷ !

plus loin encore, en conclusion de la nouvelle :

C’est pourquoi je serai d’avis qu’on ne se servît point de cette sorte d’esclaves car il en est rarement de fidèles [...] tout cela n’est rien, comparé à la cruauté bestiale qui les anime.⁸

¹ Guy Turbet-Delof, *L’Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVI^e et XVII^e siècles*, thèse de doctorat d’Etat de l’Université Paris III, février 1971, Lille, Service de reproduction des thèses, 1973.

² Le Noir, en tant que tel, mais on lui associe toute la « barbarie », c’est à dire les musulmans, Turcs, Caffres, etc. A côté de ce Maure / Caffre, musulman, païen de toutes façons, on trouve effectivement, comme dans la *Tragédie mahométiste*, des Turcs (Amurat est « Roy des Othomans »). Le premier modèle de ces personnages est celui de la *Soltane* de G. Bounin en 1561. On les retrouvera plus tard, en Normandie chez Mainfray, dans *La Rhodienne ou le cruauté de Solyman* (1621) et dans *Cyrus triomphant* (1618). L’Orient et son histoire, mythifiée ou récente et romancée, ont pris place dans la tragédie normande de l’époque.

³ Nicolas Chrétien des Croix, *Les Portugais infortunés*, in *les Tragédies de N. Chrétien des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608

⁴ Ne résistons pas à la tentation de redonner les descriptions, déjà fournies par R. Lebègue et Jean Rousset (*La Littérature de l’âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 86-87), de la cruauté de ces « barbares » qui semblent toujours croître dans la recherche des souffrances à infliger : dans les *Portugais infortunés*, des Portugais échouent sur une plage après avoir fait naufrage au Cap de Bonne-Espérance. Ils y rencontrent des Caffres surpris de leur couleur qui tentent dans un premier temps de leur ôter avec de l’eau la couleur blanche de leur peau. Les Africains dépouillent ensuite les Européens de leurs biens et de leurs vêtements. Eleonor, noble portugaise, jalouse de sa vertu et de sa pudeur, s’enterre jusqu’à la poitrine pour masquer sa nudité. Elle meurt bientôt de faim — et de honte ? — ainsi que ses deux enfants. Sur la cruauté et l’horreur des actions de vengeance de la Sultane de la *Tragédie mahométiste*, notons qu’ici la cruauté ne s’opère pas en raison d’une quelconque intolérance religieuse ou sociale, comme précédemment, mais qu’il s’agit « seulement » de la vengeance d’une mère, dont l’emportement se trouve en conséquence en partie justifié. La « Soltane » vient, pour reprendre ses mots, d’entailler le ventre de l’assassin de son fils : « Ô doux contentement/ Ce n’est rien que ceci il faut, il faut encore/ Que j’en tire le cœur et que je le dévore/ Ici elle tire son cœur, puis dit/ Je le tiens, le voici, ô cœur vil exécration [...] / Je te mangerai cœur, et d’un courage fort/ Je te tronçonnerai de la cruelle mort:/ De toi mon cher enfant je suis ores vengée/ Mais je veux de son sang en boire une goulée/ Ici la Soltane boit de son sang. (*Tragédie mahométiste*, dernière scène).

⁵ Matteo Bandello, *Nouvelles*, Paris, Imprimerie nationale, 2002, p. 489-493.

⁶ Bandello, *Nouvelles*, livre III nouvelle XXI, p. 489.

⁷ Idem, p.489.

⁸ Ibid., p.493.

L'auteur du *More cruel* utilisera cette conception plus occidentale qu'italienne depuis les Croisades pour créer son rôle du More. Mais surtout, faisant « feu de tout bois », il utilise même l'anecdote « historique » du meurtre de l'abbé de Saint-Simpliciano à Milan, assassiné par son esclave maure, à son service depuis trente ans, en pleine nuit, pour un soufflet qu'il lui avait donné dans la journée, alors que chez Bandello cet incident est signalé dans la dédicace introductive à sa nouvelle mais n'en fait pas effectivement partie¹. On peut remarquer qu'ici la vengeance du Maure de Saint-Simpliciano s'exerce après — seulement — un acte déplacé de son maître : sa cruauté, réelle, rapportée comme telle dans la dédicace, n'en paraît que plus inique et féroce. Chez l'auteur anonyme du *More cruel*, le More et Rivierey lui-même affirment que les coups ont été donnés de nombreuses fois et avec violence. Cette différence de traitement vient en quelque sorte justifier la vengeance du More. On y reviendra. C'est, en tout état de cause, cette action nocturne de l'esclave du prélat italien qui dénonce le deuxième trait de caractère du Maure-More : outre sa cruauté, les deux auteurs le présentent, l'un dans la lettre dédicatoire de sa nouvelle, l'autre dans le corps même de sa tragédie, comme un traître.

Il est ensuite aisé de définir le dernier trait de caractère du personnage inspiré lui aussi de Bandello : le More est un animal sauvage certes — la férocité de l'action du Maure de l'abbé l'atteste —, mais aussi lubrique, qui a pu hériter sa bestialité du climat de sa patrie dont la chaleur pervertit toute vie. La justification s'en trouve peut-être dans un autre écrit de la vraie source de l'auteur du *More cruel*, chez Belleforest, qui déclare que l'Afrique qui est « monstrueuse en animaux » est encore « plus farouche en la façon de vie des hommes² ». Effectivement, dans le *More cruel*, l'esclave viole la Damoiselle, épouse de Rivierey, au mépris de la vertu toute chrétienne de la dame.

Car en effet, c'est bien à un musulman que nous avons affaire, comme l'indiquent les premiers vers de la pièce et l'appel fréquent à Mahomet, dans toute la première tirade :

Ô prophète Mahon qui as sous ta conduite
 Tout le peuple qui tient ta loi qui est écrite, [...]
 Aie pitié de moi Saint Prophète et regarde [...]
 Sois donc à mon secours Mahon je te supplie :
 Assiste à mes desseins et d'un œil de pitié
 Permets que ce tyran soit par moi châtié³.

La simple annonce de la confession du Noir avertit de la cruauté de ses actes et du manque de pitié de son personnage. L'auteur semble dénoncer l'intolérance du musulman pour la foi catholique, en

¹ Ibid., p.489, et *More cruel*, acte I.

² Belleforest, *L'Histoire universelle* traduite de J.Boemus, Paris, G.Mallot, 1570, Préface, cité par Turbet-Delof, *L'Afrique barbaresque...*, op.cit., p.72.

³ *More cruel*, acte I, p.556-557.

écourtant par exemple la prière-confession¹ de la Damoiselle avant qu'elle ne meure et, bien sûr, en bafouant en même temps que sa vertu l'idéal de la vertu chrétienne :

Est-ce assez discouru, est-ce assez caqueté ?
N'as-tu pas à ton Christ encore barbeté ?
Que veux-tu maintenant qu'il te fasse à cette heure ?
Tes plaintes, tes regrets ne sont rien je t'assure².

Or, sus, donc dépêche !
Que te sert de ton Dieu l'impuissante recherche³ ?

Traduction de cette vision du More, la rapidité de compréhension du danger par le chasseur-messager au troisième acte qui retarde, par des paroles inutiles, l'annonce du péril que le fils aîné tente vainement de lui faire : il ne comprend pas quel danger encourt la famille jusqu'au moment où l'enfant dit simplement « notre More⁴ » : cet homme du peuple traduit l'idée commune que l'on se fait, à l'époque, du musulman

Trente avecques moi ne pourraient garantir
Votre Mère ni vous et ne saurions tant faire
Que ce barbare Turc n'exerce sa colère,
En faisant de vous tous tout à sa volonté
Car son cœur est félon et plein de cruauté⁵

Combinant tous ces traits, le More est mu par sa volonté vindicative, qui devient une question d'honneur et de dignité, tant physique que morale, au sein de sa religion :

Je ne souffrirai point qu'il me soit reproché
De par mes compagnons d'avoir été touché
D'un maître si méchant sans avoir pris revanche
Et lui avoir rendu bien vivement au change⁶

Plus que son honneur personnel c'est, en quelque sorte, l'honneur de tous ses compagnons et coreligionnaires que le More doit défendre en se vengeant, ainsi que sa place dans la société des hommes. Ce que Rivierey lui a en effet ôté en le réduisant en esclavage d'une part, c'est bien évidemment sa liberté, mais d'autre part, en le battant, c'est à sa qualité d'homme qu'il a porté atteinte :

Non, il n'aura l'honneur d'avoir battu un More,
Sans qu'il lui ait laissé l'éternelle mémoire
Pour connaître qu'il faut châtier les humains
Non comme les juments et les jeunes poulains,
À qui est dédié l'éperon et la houssinne
Pour les dompter, de peur leur rage maline⁷

¹ Idem, acte V, p.588.

² Ibid., acte IV, p.578.

³ Ibid., acte V, p.588.

⁴ Idem, acte III, p.571.

⁵ Ibid., acte III, 23^{ème} page.

⁶ *More cruel*, acte I, p.557.

⁷ Idem, acte III, p.567. Notons que les animaux auxquels le More fait référence sont en outre non des mâles, mais des femelles et des petits. En le battant, Rivierey lui enlève même les prérogatives de son sexe et de son âge.

En conséquence, il affirme son besoin de prendre vengeance de son maître, dût-il en mourir, et laisse de côté ses états d'âme. Après une légère hésitation, il opère une vengeance éclatante.

b. Rivierey

Dans un premier temps, il faut remarquer que le nom de Rivierey paraît superflu dans cette tragédie. Rivierey est le seul personnage nommé, pourtant son patronyme ne semble d'aucune utilité dans la mesure où dès le titre il apparaît comme accessoire : le titre donne « son seigneur nommé Rivierey, Gentil homme espagnol » : était-il besoin d'ajouter un nom à un personnage déjà qualifié par son statut social et sa nationalité ? En dehors d'une citation prouvant le lien au texte de Belleforest, on ne voit pas tout d'abord l'intérêt de ce recours au nom du personnage : en effet, Rivierey apparaît, de la même manière que « son » More, comme un prototype, celui du Noble ibère dans une tragédie¹ au XVII^e siècle.

L'Espagne revêt à son tour l'image d'une terre dont les habitants sont cruels, ou en tout cas manquent de la mesure nécessaire à tout chrétien : la punition qu'il a infligée à son esclave devient *a posteriori*, pour Rivierey lui-même, disproportionnée par rapport à la faute commise :

La faute n'était pas envers lui si cruelle
Pour prendre sur son corps vengeance si mortelle²

La responsabilité de cette faute est rejetée par le gentilhomme sur sa condition d'être humain, victime de sa cruauté et de son impétuosité. Puisqu'il est un homme il est soumis aux passions humaines :

Rivierey, malheureux homme rempli d'envie
Convaincu de soucis transi de fâcherie
Attristé (vrai sujet) de nous autres humains
D'être pour peu de cas cruels et inhumains ;
Comme je l'ai été, et le suis quand j'y pense³

Au début de la pièce Rivierey est le modèle de la réussite aristocratique : il est beau, détient ses richesses dans un château qu'il a fait construire, est bien marié et père de trois fils. Il est retiré des folies de la ville et vit tranquillement sur ses terres en province. Il est pourtant sûr de sa réussite, de sa supériorité. C'est de cette insouciance que se sert le More pour le tromper.

Pourtant Rivierey s'interroge. Il ne fait plus rien sans réfléchir après avoir laissé libre cours à sa violence contre son More et questionne sa femme sur la conduite à tenir par deux fois dans la pièce. D'abord pour savoir s'il doit libérer son esclave de ses chaînes. Ensuite, lorsqu'il décide de

¹ Particulièrement normande. Comme chez Nicolas Chrestien des Croix, il semble y avoir derrière cette critique du noble espagnol (chez Chrestien ils sont portugais) fervent catholique, par-là ennemi de la Réforme, mais aussi dans une certaine mesure, simplement « espagnol » donc, au même titre que l'Angleterre d'autre part, ennemi héréditaire de la France.

² *More cruel*, acte I, p.557.

³ Ibidem.

partir pour la chasse, alors qu'elle lui demande de différer cette partie, il l'interroge sur un rêve qu'elle aurait fait qui les préviendrait d'un danger. Par deux fois, la Damselle s'alarme et lui recommande de réfléchir avant d'agir. Par deux fois il ne l'écoute pas et les motifs qu'elle invoque ne le touchent pas : le caractère « méchant [de] la gent barbaresque¹ » qu'elle lui proteste et un rêve porteur de mauvais présages. Par deux fois, la Damselle se soumet à son seigneur et maître, sans plus discuter.

En ce qui concerne le discours sur cette partie de chasse, on relève des références à la mythologie, contenues notamment dans les *Métamorphoses* d'Ovide : d'abord, en guise de prévention dans le discours de la Damselle, le mythe d'Adonis² qui n'écoulant pas sa maîtresse Vénus, court au devant du danger pendant une chasse et meurt tué par un sanglier. Ensuite de manière plus allusive, dans le discours même de Rivier, lorsqu'il évoque son envie de chasser le cerf : on a une référence au mythe d'Actéon³, mis en pièces par ses chiens après que Diane l'a changé en cerf pour le punir de l'avoir vue nue. Dès le premier acte nous avons une annonce de ce qui va se produire, dans le discours du More : il prévoit de faire du corps de Rivier une « Métamorphose⁴ ». Rivier, qui détient la prémonition de sa femme — limpide pour le spectateur-lecteur qui connaît les desseins du More — reste pourtant certain de ses instincts et de son bon droit. C'est en refusant tous ces indices en même temps que ce que lui imposerait la raison — sa femme lui a rappelé plus haut le cas de l'abbé de Saint-Simpliciano — que Rivier commet une nouvelle erreur⁵, une transgression, presque un *hybris*. En ne respectant pas les lois de la nature humaine, qui lui imposeraient de rester auprès des siens en bon père, et en privilégiant son plaisir et ses loisirs, il met en danger sa famille. Ce que l'on peut d'ailleurs noter, pour corroborer l'égoïsme du personnage, c'est sa réaction dans sa dernière réplique :

Hà ! cruelle Journée
 Hà ! Père malheureux perverse destinée
 Pourquoi ; Hélas ! pourquoi ; ô gracieux Soleil
 Montres-tu à mes yeux ton visage vermeil
 Me voilà demeuré sans Enfants et sans Femme
 Qui aurai désormais de cruel père blâme
 D'avoir vu devant moi assassiner mon sang⁶

Nous n'avons pas ici affaire à une plainte pour les souffrances endurées par les personnages massacrés, et encore moins à une réplique moralisante à tendance humaniste. Non : c'est un homme qui se plaint de ses souffrances personnelles.

La punition et ses conséquences ne tardent alors pas et jouent même sur le total retournement de situation. Comme l'indique le More lui-même, son affranchissement a fait de lui le nou-

¹ Ibid., p.557.

² Ovide, *Métamorphoses*, livre X, v. 503-739.

³ *More cruel*, livre III, v. 131-250.

⁴ Ibid., p.556.

⁵ Sa première erreur étant sans doute celle d'avoir un esclave, maure de surcroît, la suivante de l'avoir battu, puis affranchi, enfin de lui avoir confié la vie de ses proches sachant qu'il est pourtant issu d'une race sanguinaire. Mais sans doute la plus grande erreur de Rivier est-elle, pour résumer, d'être né espagnol.

⁶ *More cruel*, acte V, p.590.

veau maître¹. Rivierey en refusant d'entendre raison se condamne lui-même. Sa famille, parangon de la famille noble², est détruite³. C'est alors peut-être finalement ici que réside l'intérêt de nommer le personnage : si tout est perdu pour lui, le seul bien qui lui reste, c'est effectivement le symbole de sa naissance et de son rang, contenu dans son patronyme.

c. La Damoiselle

Si nous sommes dans une tragédie de personnages-types, il convient de remarquer que ces caractères fonctionnent généralement par opposition deux à deux. En conséquence, la Damoiselle, fervente catholique qui prend le temps se sachant condamnée de se livrer à une dernière confession, est, bien plus que son époux, le personnage qu'il faut opposer au More musulman. C'est elle en effet que l'auteur pose en champion — ou championne — de la chrétienté et qui rappelle que le More est « de notre foi chrétienne ennemi capital⁴ », allant, après son viol, jusqu'à donner des précisions sur sa connaissance du personnage en le nommant « incirconcis⁵ », ce qui ajoute à la crudité de l'action, à laquelle par ailleurs le spectateur a commencé d'assister, une part de vérité.

Dans le même registre d'ailleurs, en ce qui concerne la violence, que l'on pourrait presque dans le cas précédent appeler la justesse, des termes employés par la Damoiselle, on trouve dans ses répliques une part d'incongruité par rapport à ce que l'on a pu établir du personnage en amont. Dans cette réplique notamment, dans laquelle elle propose au More de lui infliger à elle les pires supplices plutôt que d'attenter à la vie de ses fils :

Mais fais-moi ô bourreau le pis que tu pourras
 Arrache-moi les yeux arrache-moi les bras
 Mets en pièces mon corps tenaille-moi déchire
 Mon cœur en mille parts, c'est ce que je désire
 Dépêche vite je ne crains point la mort
 Pourvu qu'à mes enfans tu ne fasses aucun tort⁶.

Le More, pourtant archétype du cruel, ne suivra pas les propositions, exprimées dans cette tirade par un langage rude et qui traduisent, rappelons le cas de la tragédie des *Machabées* de Jean de Virey, une possibilité technique des feintises exercées sur le théâtre normand et peut-être, pourquoi pas, une attente des publics. C'est ici que réside aussi la plus grande opposition des deux personnages. La Damoiselle submergée par la peur et la souffrance laisse libre cours à une fureur topique et à son désespoir. Le More face à elle, qui a enduré la perte de sa liberté et les coups de Rivierey, a

¹ « Il me faut maintenant inventer le moyen / Que mon maître cruel soit pris dans mon lien » (Ibid., p.561).

² On peut noter qu'effectivement Rivierey, même s'il ne semble être qu'un petit noble de province retiré dans ses terres, a trois fils, symbole d'une grande réussite dans son milieu, puisqu'il dispose ainsi de tous les atouts pour installer sa famille dans les fonctions militaires mais aussi dans le Clergé.

³ Si l'on regarde dans le détail la mauvaise fortune de Rivierey est encore plus flagrante. On le présumait beau, il est défiguré. Il avait trois fils, on les lui a ôtés. Il était marié à une épouse vertueuse et catholique : on l'a flétri et réduit son ultime confession au strict minimum. Il régnait en maître, il est devenu le valet, obéissant à toutes les conditions imposées par le More. Enfin, son château, condamné, mais exposé sur scène renferme ses richesses. Rivierey n'a plus rien et l'édifice dressé sur le théâtre devient le symbole de ce revirement de fortune.

⁴ *More cruel*, acte IV, p.577.

⁵ Idem, acte IV, p.576. Le préfixe « in » ici n'est pas de privation mais signifie au contraire le fait d'être « en état de ».

⁶ Ibid., acte IV, p.577.

calculé sa vengeance, la préparant de longue date. Dès sa première tirade en effet, qui sert d'ailleurs d'exposition à la tragédie, il annonce son projet de vengeance :

Non, je m'en vengerai, car à la vérité,
Je ne l'ai offensé pour avoir mérité
Que cet homme cruel jette son feu inique
Contre moi son esclave et pauvre domestique [...]
Or pour bien me venger je veux dorénavant
Me montrer devant lui le plus obéissant,
Que faire se pourra, si que par ma feintise
Il ne connaisse point ma secrète entreprise¹

Le More a lu Machiavel :

il y a deux manières de combattre, l'une par les lois, l'autre par la force : la première sorte est propre aux hommes, la seconde propre aux bêtes [...] il est besoin de savoir bien colorer [sa] nature, bien feindre et déguiser ; et les hommes sont tant simples et obéissent tant aux nécessités présentes, que celui qui trompe trouvera toujours quelqu'un qui se laissera tromper².

Il a apprivoisé son maître et a pris sa place — dans tous les sens du terme d'ailleurs après le viol. Face à lui, la demande de la Damselle de la torturer mais de laisser ses enfants libres mais surtout, l'empressement qu'elle met à vouloir libérer ses enfants et dans l'énumération des supplices qu'elle propose, montre à quel point elle souhaite au plus vite en finir. Le More, au contraire, veut faire durer sa vengeance, qui ne pourra s'accomplir que lorsque son spectateur privilégié sera présent. Tant que Riviere ne sera pas revenu en scène, le More n'agira plus. L'action en revanche se précipitera dès que l'Espagnol pourra assister à sa tragédie.

C'est sur cette même politique du retardement que jouera, mais trop tard, la Damselle lorsque, ses enfants tués, elle voudra prier pour son Salut. Le More interrompt alors sa confession, qu'elle veut pouvoir parfaire :

LA DAMOISELLE. — Laisse-moi présenter mon oraison à Dieu
Avant que de mourir.
LE MORE. — Or sus donc dépêche
Que te sert de ton Dieu l'impuissante recherche ?
LA DAMOISELLE. — Ô Sauveur des humains qui au prix de ton sang
Nous à tous rachetés de l'inferral étang [...]
Je te requiers merci en toute humilité
Te suppliant Seigneur par ta sainte Influence
De me faire pardon, du méfait et offense
Que j'ai commis vers toi, transgressant ton vouloir
Plaise-toi, ô Seigneur de vouloir recevoir
Mon âme entre tes mains³

¹ Ibid., acte I, p.557.

² Machiavel, *le Prince*, [1513], Raymond Aron éd., Paris, Livre de poche, 1962, chapitre XVIII, « Comment les princes doivent garder leur foi », p.123-125. « Colorer sa nature », « feindre et déguiser », c'est en effet ce que fait le More. Pour accomplir sa tâche, il feint d'avoir admis les lois des Blancs, les lois instituées par la foi chrétienne. Musulman, noir, il tient autant dans l'imaginaire collectif de l'homme que de la bête, en conséquence à la ruse — le renard — il ajoutera la force — le lion. Et pour la réussite de son entreprise, il se mue en blanc européen, pour mieux tromper son maître.

³ *More cruel*, acte V, 44^{ème} page.

On peut donc remarquer que, quoiqu'il arrive, la donne est faussée dans cette tragédie, car aucun personnage ne joue sur le même registre. À la déploration et la fureur héritée des tragédies latines et des Humanistes de la Renaissance de la Damoselle, le More oppose un dynamisme et une dramaturgie de l'action. Lorsque la Damoselle cède enfin à cette dynamique, c'est le More qui retarde son accomplissement, faute de spectateurs — ou plutôt du *bon* spectateur. Dans cette tragédie où l'échange est faussé à la base, il ne peut y avoir qu'opposition, schématiquement retranscrite dans les caractères des personnages.

Si nous avons affaire à des personnages-types, qui est opposable à qui ? On ne sait pas vraiment qui, des deux personnages masculins, est le plus tortionnaire et le plus injuste dans ses condamnations. La damoiselle peut être leur antithèse à tous les deux. Elle semble pure, face à un mari violent, colérique, égoïste, jouisseur, mauvais père et mauvais époux, et encore plus face à un More cruel, sauvage, manipulateur et lubrique. Pourtant, comme eux la Damoselle commet une erreur, celle de ne pas résister aux commandements de son mari et de ne pas savoir imposer ses avis. Telle Cassandra, ses prémonitions ne sont pas crues parce qu'elle n'a pas la puissance et la patience pour les lui faire accepter. En conséquence, sa plus grande erreur c'est d'être trop soumise à son mari et, si les caractères principaux requis chez une femme sont la douceur et l'obéissance envers l'époux, ce sont ces qualités qui, dans le *More cruel*, la font échouer dans son domaine de prédilection en tant que femme, c'est-à-dire ses fonctions liées à la procréation et à l'éducation des enfants.

À côté de ces devoirs domestiques la femme doit assurer pour toute la cellule familiale les œuvres de charité et de miséricorde, mettant alors en évidence une de ses qualités premières, la compassion. Et ici encore, elle n'y réussit pas, ne parvenant ni à faire changer son mari, ni à assurer à ses enfants un Salut, ni à montrer pour le More la juste dose de pitié pour le sort qu'il a connu alors qu'il était esclave. C'est donc par le seul biais de la confession qu'elle pourra être sauvée, dans cette tragédie. Mais le More lui renie la possibilité de la parfaire.

B. L'intertextualité

La référence scénographique à la *Médée* de Sénèque, admise par tous les commentateurs de la pièce, semble évidente : le More, comme l'Africaine, est en haut de la maison et en jette les enfants. On peut éventuellement aussi mettre en avant la probable intertextualité de la pièce avec des œuvres précédemment parues en Normandie, sans toutefois qu'on puisse affirmer que *Le More cruel* leur a en effet été postérieur, puisque la date d'impression, si elle peut renseigner sur la saison théâtrale, ne permet pas de préciser la date de création des œuvres. On peut aussi soulever la possibilité qu'outre les probables connaissances de pièces normandes mettant à la même époque en scène des barbares cruels, voire sanguinaires, dont probablement *les Portugaiz infortunez* et la

Tragédie Mahometiste, il est éventuellement possible que l'auteur du *More cruel* ait eu connaissance des œuvres jouées par ses contemporains sur les scènes anglaises, notamment celles de Shakespeare. Il semble aussi qu'il y ait des références précises mais sous forme d'allusions, mais que seul un public d'érudit pouvait à l'époque reconnaître, à des auteurs français du siècle précédent.

a. *Médée* de Sénèque

Chez Sénèque, Médée, grimpée sur le toit de la maison qu'elle occupait avec Jason et leurs fils, après avoir tué l'un des deux enfants, jette le second aux pieds de son mari. Avant cela, Jason l'a suppliée d'exercer sa vengeance sur lui plutôt que sur un enfant innocent. On ne peut ignorer la similitude des deux actions.

Dès la scène d'exposition l'héritage des mystères est évident : le personnage noir et satanique du More qui ouvre la tragédie par un long monologue procède du même principe en effet que les personnages de diables (Mégère, Satan ou divinités païennes) que l'on trouve dans les mystères d'une part et dans la tragédie sanglante de la période étudiée (notamment dans *les Portugais infortunés* de Chrestien des Croix ou l'on trouve un long monologue du Génie du Cap de Bonne-Espérance). On y voit aussi peut-être non une imitation de Sénèque mais tout du moins une large inspiration : comme chez le Latin, tout s'est joué avant le début et l'on assiste à la mise en marche du malheur et du destin des personnages. Nous avons notamment une seule action dont la conduite débute dès le premier acte avec la tirade du More qui expose parfaitement cette unique action de la pièce : ayant subi de nombreuses fois les coups de son maître, le More entend s'en venger pour retrouver son honneur perdu. L'auteur du *More* ne s'encombre pas de scènes de délibération et de dialogues qui n'auraient aucune utilité pour la menée de sa tragédie : il utilise le hors-scène, choisissant de ne montrer justement que l'action et non les fioritures discursives qui l'accompagneraient. C'est ainsi que l'on passe de l'acte I où Rivier y décide de libérer de ses fers son esclave à l'acte II, sans transition¹, où le More, d'esclave est devenu serviteur dans la maison de son maître.

Pour y revenir, le rapprochement entre la fin de *Médée* et celle de la nouvelle de Bandello a dû aussi frapper l'auteur du *More cruel* au point de citer, voire de parodier la pièce latine dans le corps de son texte. Pourtant, notre More dit lui-même qu'il ne veut pas faire comme Médée :

Car je me veux venger bien d'une autre façon,
Que Médée ne fit du parjure Jason
Voici, voici la main qui sera la meurtrière
Ensemble des enfants et aussi de la mère².

¹ Il n'y a effectivement pas de scène de transition proprement dite entre deux actes. Tout ce qui retarderait le déroulement de l'action est accompli hors scène et rapidement évoqué à chaque début d'acte. Et dans ces conditions une différence de traitement a lieu entre le spectateur et le lecteur. Si le premier bénéficie en effet de la représentation, le second jouit des gravures typiques de la maison Cousturier qui montrent l'épisode de l'affranchissement à peine raconté dans le corps de la tragédie. De même le frontispice du premier acte montre le More pourchassé par son maître. Voir supra, p.000

² *More cruel*, acte IV, p.577.

C'est cependant bien ce qu'il fait : il tue la femme et les fils de celui qu'il considère comme un traître, et ce sous ses yeux, ce qui est tout aussi intéressant. Sans dire que le More est une figure de Médée, l'on peut relever les mêmes motifs : les subterfuges, le mensonge pour établir la confiance du maître — Créon ou Rivierey —, les incantations notamment dans des passages lyriques comme des suppliques à des puissances supérieures. Où Médée dit :

J'invoque la foule des ombres silencieuses, et vous, dieux mânes, Chaos obscur, sombre demeure du ténébreux Dis, cavernes de la Mort sordide, entourées par les eaux du Tartare. Laissez vos supplices, âmes, et accourez à ces noces d'un nouveau type¹

ou plus loin :

Maintenant à l'appel de mes incantations, astre des nuits, viens, revêts-toi de ton plus affreux visage, brandis la menace de ton triple front²

le More répond :

L'heure assez tôt viendra qu'il payera l'usure,
Des maux que j'ai souffert : venez doncques Pluton,
Mégère, Tysiphone et sa sœur Aleceton,
Hâtez-vous vite tous tous je vous appelle
Pour me tenir Escorte à ma juste querelle³

On retrouve le même principe dans les différentes prières que le More adresse au « prophète Mahon » lors de sa première tirade à l'acte I⁴ et plus loin à l'acte III⁵.

Comme Médée⁶, le More hésite à frapper et à assouvir pleinement la vengeance qu'il a planifiée, utilisant jusqu'à la même structure de césure en milieu de vers pour marquer la décision qui sera maintenant sans appel de la mise à mort des enfants :

Mais comment, ces petits payeront-ils l'offense
De celui-là duquel je veux prendre vengeance
Et serait-ce là raison, n'aurais-je pas grand tort
Si à ces Innocents j'avais donné la mort :
Non, ie ne veux user de fureur violente
Sur ce pauvre troupeau de jeunesse innocente
Qui ne m'a fait nul mal, hé ; quoi donc cet infait
Vivra il impuni d'un si lâche forfait⁷

Jusqu'à la fin le More imitera *en actes* les paroles de Médée, puisque chez Sénèque le personnage dit :

¹ Sénèque, *Médée*, in *Tragédies*, tome 1, trad. F.-R. Chammartin, Paris, les Belles Lettres, 1996, vers 740 et suivants.

² *Idem*, v. 750-751.

³ *More cruel*, acte III, p.566.

⁴ *Idem*, p.556.

⁵ *Ibid.*, p.589.

⁶ *Médée*, *op.cit.*, v. 929 et suivants.

⁷ *More cruel*, acte II, p.567.

Mon seul repos sera de voir l'univers écrasé avec moi dans ma ruine : que tout s'en aille avec moi. Il est doux de tout entraîner avec soi lorsqu'on périt¹

tandis que le More après avoir exterminé la famille de Rivierey, se jette dans le vide entraînant dans sa chute tout l'univers du gentilhomme, ne laissant aucune chance à la justice des hommes.

Se pose enfin la question du dernier trait majeur des tragédies sénéquiennes : le recours aux stichomythies. Forsyth relève qu'on ne trouve pas souvent dans cette œuvre les marques habituelles de l'influence sénéquienne². Ce qui est intéressant c'est de remarquer le seul passage aux stichomythies dans le *More cruel*, au tout début de l'acte IV : la discussion entre les deux chasseurs, porteuse de lieux communs sur les Barbares, Turcs, forcément criminels. Cette scène ne nous rapprocherait pas seulement de Sénèque par la voie directe, mais aussi par la voie hypothétique d'une influence des auteurs anglais contemporains sur le théâtre normand du XVII^e siècle, notamment la scène des fossoyeurs et des scènes de clowns en général, de l'œuvre de Shakespeare.

b. L'influence anglo-normande.

La scène des deux chasseurs, entre autres, permet en effet de s'interroger sur l'influence d'auteurs contemporains sur le *More cruel*, en mettant de côté ici cette éventuelle influence sur d'autres pièces normandes de l'époque. Nous avons affaire dans l'acte IV à deux chasseurs qui débattent presque vers à vers de la confiance que l'on peut accorder aux maures et le risque qu'encourt Rivierey après la libération de son esclave. Nous avons donc deux personnages de plutôt basse extraction — par rapport à Rivierey en tout cas — qui dialoguent sur une question épineuse. Ils discutent de thèmes inhérents à la foi catholique, comme la question du pardon, mais encore de la nature de l'humain. Ce passage rappelle la scène des fossoyeurs dans Hamlet, où, après la mort d'Ophélie, les deux personnages de *clowns* discutent le plus sérieusement du monde de la question du suicide et de la manière dont il est accepté suivant le rang social du mort.

On peut être amené à se poser aussi la question de l'influence éventuelle d'autres pièces contemporaines ou légèrement antérieures mettant en scène des Noirs ou des musulmans, notamment la *Tragédie Mahométiste*. Le Noir, Barbare, Caffre ou Maure de tragédie exprime toujours, on l'a vu, la cruauté qu'il tient de la terre de ses ancêtres. Ce qui est intéressant c'est qu'avant la loi de la vraisemblance on a affaire à un auteur qui tient compte de la croyance de son personnage et de ses origines. C'est un progrès : l'auteur de la *Tragédie Mahométiste* donnait à la foi musulmane des dieux aussi nombreux que païens, mélangeant les divinités antiques et romaines dans une enveloppante vision de cette religion³. L'auteur du *More cruel* montre à la fois son érudition et son

¹ *Médée*, op.cit., vers 426-428.

² E.Forsyth, *la Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640), le thème de la vengeance*, op.cit., p.293.

³ Si le More cite des divinités antiques païennes, c'est pour les convoquer à son appui, de manière topique. À aucun moment en effet il n'admet croire en elles, alors qu'il expose clairement sa foi en Mahon. Il appuie d'ailleurs cette foi sur des textes saints : « Ô prophète Mahon qui as sous ta conduite /Tout le peuple qui tient ta loi qui est écrite ».

souci de vérité, mais aussi la connaissance de son More, personnage réduit en esclavage mais qui connaît le texte sur lequel repose sa religion¹, mais aussi Machiavel ou, pourquoi pas, Sénèque.

À côté de la scène des chasseurs, la question de l'influence des auteurs anglais se pose d'une autre manière. On peut alors proposer, sans toutefois pouvoir l'affirmer, rappelons-le, une possible influence des auteurs élisabéthains sur les auteurs normands — ou une réciprocité. On sait que Garnier a été importé, traduit puis joué en Angleterre ; Montchrestien y a été exilé. Pourquoi les échanges auraient-ils été en sens unique ? L'on sait par ailleurs, nous l'avons vu, que des troupes anglaises sont venues jouer en France. Antoine Adam en évoque une venue louer l'Hôtel de Bourgogne en 1598². Frances A. Yates, dans un article qui constitue encore à ce jour la source d'informations la plus complète en ce qui concerne la venue d'acteurs anglais en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, signale la présence d'au moins deux troupes anglaises à la même époque³. Parmi les pièces qui permettraient de s'interroger sur ces éventuels échanges, le *More cruel* est celle qui suscite le plus de surprises et de coïncidences. Parce qu'en littérature du XVII^e, lorsqu'on dit « maure » on pense sans aucun doute « Othello » et « Aaron⁴ ».

Ce que l'on remarque c'est que nous sommes, avec le *More cruel*, dans une tragédie dite « de la vengeance », héritée sans doute de Sénèque mais aussi probablement de ses successeurs-imitateurs anglais. On pense à *la Tragédie espagnole* attribuée à Kyd ou à la débauche d'horreurs de *la Tragédie du vengeur* de Tourneur. Elliot Forsyth a noté que le traître dominait l'action dans *la revenge tragedy* de 1607 à 1620⁵. On est donc dans cette pleine période, mais en France. On date *Othello* de la fin de l'année 1603 ou du début de l'année 1604. Dans le *More cruel* et dans *Othello* on a un personnage de More-maure. Toute la symbolique de la pièce se trouve condensée dans son titre *la tragédie d'Othello le Maure de Venise*. Comme dans le *More cruel* nous y avons affaire à un personnage exilé dans une contrée qui lui est inhospitalière par la loi et la religion des hommes qui y demeurent. Malgré son départ pour gouverner le territoire qui lui est confié⁶, Othel-

¹ Comme un protestant.

² A.Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1997, p.167. Le bail pour la location de l'Hôtel de Bourgogne date du 25 mai 1598. Une semaine plus tard, les Confrères faisaient prononcer contre les Anglais une « sentence du Châtelet [...] tant pour raison du susdit bail que pour le droit d'un écu par jour, jouant par lesdits Anglais ailleurs qu'audit hôtel », (cité par Frances A. Yates « English actors in Paris during the lifetime of Shakespeare », [1925], in *Ideas and ideals in the North European Renaissance*, Collected Essays, vol. III, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1984, p. 83-95).

³ Frances A. Yates, « English actors in Paris during the lifetime of Shakespeare », [1925], in *Ideas and ideals in the North European Renaissance*, *op.cit.* Outre la troupe signalée par Adam, elle cite Héroard, le médecin du futur Louis XIII qui assistait en même temps que le Dauphin à une représentation de comédiens anglais à Fontainebleau en septembre 1604.

⁴ Christian Biet a quant à lui comparé notre More au maure Aaron dans *Titus Andronicus*, qui en échange de la tête des fils de Titus, demande sa main. Titus obtempère, se coupe la main — ainsi qu'un de ses fils survivants qui voulait empêcher que le bras sauveur de Rome soit amputé — et l'on apporte effectivement sur la scène pour respecter l'échange les têtes des deux fils de Titus. Plus avant dans la tragédie, ce sont les mains et la langue de sa fille Lavinia qui avaient été tranchées, pour l'empêcher de dénoncer ses violeurs. Dans le domaine de la cruauté ce court résumé montre bien que la tragédie française et normande du premier XVII^e siècle n'a rien à envier à sa contemporaine élisabéthaine. (Christian Biet, « Echange et contre-échange ... », *op.cit.*)

⁵ E.Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille*, *op.cit.*, p.298-299.

⁶ Comme dans le *More cruel*, le personnage est confiné dans une île. C'est sans doute cette retraite qui chez l'un permet de réfléchir et d'ourdir une vengeance, chez l'autre crée une sensation d'enfermement qui fait participer à faire perdre toute raison.

lo demeure soumis à des règles qui ne correspondent pas à sa culture. Dans les deux pièces en outre, c'est un personnage de traître qui mène l'action : Iago et le More. On a l'impression, à la lecture de la pièce normande, que le personnage du More est à la fois Iago et Othello : traître et noir, le directeur de l'action mais aussi sa victime. Dans le théâtre du XVI^e siècle français, Forsyth remarque que l'on avait déjà recours à des personnages vils qui menaient l'action qualifiés de « tyrans vindicatifs »¹. Ces personnages sont généralement des rois, hauts dignitaires ou militaires. La particularité du More cruel réside dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un personnage puissant politiquement ou militairement, contrairement à Othello, mais qu'il dirige malgré tout l'action de bout en bout, cédant toutefois comme les personnages anglais à la fureur de ses passions : la vengeance pour le More, la jalousie chez Shakespeare.

Comme Othello, le More doit réparer un affront qui lui a été fait. Mais la méthode employée est celle de Iago. En connaisseur de Machiavel, le More ruse afin de détourner tout soupçon de l'esprit de son maître. Il y parvient si bien que Riviere l'affranchit. Quant à Iago, jaloux du succès et des honneurs de son supérieur auxquels sa médiocrité ne lui permet pas d'accéder, il instille dans l'esprit d'Othello le même sentiment de jalousie — amoureuse cette fois-ci — en lui imposant l'idée qu'il est trompé par sa femme. L'action du *More cruel* est unique, mais elle est surtout unilinéaire et tout à fait comparable au plan que l'enseigne d'Othello met en place. C'est d'ailleurs sur le même modèle qu'Iago et le More séduisent leurs maîtres respectifs et mettent ainsi en marche leur action vindicative. A l'acte I, scène 2 d'*Othello*, Iago assure Othello de son affection. Puis dans la scène 3, comme le More ou Médée, il invoque l'enfer et la nuit pour concourir au succès de son entreprise. A la fin de la scène 1 du deuxième acte, son plan prend forme. A l'issue de la scène 3 de ce même acte, le plan est mis en place et la conclusion de fait, inéluctable : Othello exilé dans une île devient plus facilement la proie d'Iago. La machination n'a plus qu'à suivre son cours.

Comme Iago, le More tient le spectateur-lecteur au courant de la progression de son idée par des monologues. Et comme dans *Othello*, le caractère emporté du personnage du Maure va précipiter la conclusion. Celle du *More cruel* est rapide, dynamique, favorisée par les deux caractères faibles des aristocrates² : au premier acte, par un long monologue, le More nous annonce qu'il veut se venger des coups que lui a portés son maître. Son plan n'est pas encore ourdi, il ne dispose pas de la liberté physique nécessaire pour le formaliser, mais le besoin de vengeance est puissant. Entre l'acte I et l'acte II, le More a été libéré de ses chaînes hors scène, ce qui lui donne une plus grande liberté d'action et de pensée : il se permet donc « d'inventer le moyen / que [son] maître cruel soit pris dans [son] lien »³. Il hésite entre le feu et « la poison »⁴. Plus loin il assure

¹ E.Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille*, op.cit., p.298-299.

² Le manque de raison et le désir de jouissance de Riviere et l'effacement de son épouse face à lui.

³ *More cruel*, Acte II, 10^{ème} page.

⁴ *Idem*. Le poison n'est jamais qu'envisagé dans le *More cruel* comme un moyen de tuer. Mais si l'on considère *Othello*, on doit remarquer que dans cette tragédie la parole de Iago est poison. D'où le châtement que s'impose Iago

son maître de son affection et de sa fidélité¹ — tout comme Iago — ce qui lui laisse bientôt le champ libre pour exercer sa vengeance sur les proches de Riviere dont il a la garde :

Or je puis maintenant me venger du grand tort
Que mon maître m'a fait, car je puis mettre à mort
Madame et ces enfans²

Une fois que, suivant les ordres de son maître, il les a escortés dans le château, la fin devient certaine. Dans le même nombre de monologues — trois — et de dialogue — un seul — qu'Iago, le More a mis son plan en œuvre.

C'est pourtant la toute fin, en ce qui concerne le sort du traître, qui paraît varier. Dans *Othello*, le Maure meurt après avoir tout perdu. Le traître choisit le mutisme mais reste en vie, voué tout de même à la justice des hommes, et peut être doit-on conclure de l'excuser, puisqu'il n'a été qu'un catalyseur de la violence naturelle de son maître. Dans la pièce normande, le More n'a rien à attendre de la justice des hommes surtout en terre catholique et préfère se livrer à la justice de son dieu. Mais jusqu'au bout il est resté un rôle parlant, dans un théâtre où finalement action est parole, et réciproquement. L'action du More se termine par son suicide où celle d'Iago se clôt sur son mutisme. C'est finalement Riviere qui resté vivant est contraint au mutisme, quand, partant dans une élégie après le suicide du More, le premier chasseur lui rappelle qu'il est plus urgent d'aller chercher les corps de sa femme et de ses enfants. Le traître de toutes façons est donc voué au silence, et c'est sur ce dernier, favorable au recueillement et à la réflexion, que se ferme chacune des deux tragédies qui mettent en scène des personnages de Maures et de traîtres éclatants.

Autres références

Ces références que je vais citer ne sont sans doute pas anodines mais peu nombreuses. Il y a dans un premier temps Rabelais, et ce qui peut porter à une plus importante interprétation, Ronsard.

En effet, invoquant Dieu avant d'être violée par le More, la Damoiselle n'obtient une réponse que de son agresseur :

Tu l'as beau invoquer s'il vient à ton recours
Or puisque je te tiens sujette sous ma grâce
Il convient que tu sois couverte de ma race³

après la catastrophe en choisissant de se taire. Dans le *More cruel* qui favorise l'action et la vitesse d'exécution, le choix du poison est tout de suite éliminé. En effet, comment en finir vite, si ce n'est pas le fer.

¹ *More cruel*, 14^{ème} page.

² *Idem*, 16^{ème} page.

³ *More cruel*, 21^{ème} page.

Ce dernier vers contient exactement la même expression que celle que Panurge utilise pour séduire la dame de Paris sur laquelle il a jeté son dévolu :

Ma dame, ce serait bien fort utile à toute la république, délectable à vous, honnête à votre lignée et à moi nécessaire, que fussiez couverte de ma race ; et le croyez, car l'expérience vous le démontrera¹.

La référence à un ouvrage interdit par la Sorbonne permet de penser que l'auteur du *More cruel* adresse un clin d'œil à ses lecteurs plus attentifs et érudits².

Enfin, on trouve par deux fois, sous forme de slogan ou de formulette l'expression :

Si je faux qu'une ardente et horrible tempête
Entremêlée d'éclairs m'escarbouille la tête³.

Dans son *Hymne de l'automne*, qui décrit la passion et les écueils de la profession de poète, Ronsards

[Euterpe]En me disant ainsi : « Puisque tu veux nous suivre,
Heureux après la mort, nous te ferons revivre
Par longue renommée, et ton los ennobli,
Accablé du tombeau, n'ira point en oubli.
Tu seras du vulgaire appelé frénétique,
Insensé, furieux, farouche, fantastique,
Maussade, malplaisant, car le peuple médit
De celui qui de mœurs aux siennes contredit.
Mais courage, Ronsard ! les plus doctes poètes,
Les sibylles, devins, augures et prophètes,
Hués, sifflés, moqués des peuples ont été,
Et toutefois, Ronsard, ils disaient vérité.
N'espère d'amasser de grands biens en ce monde :
Une forêt, un pré, une montagne, une onde
Sera ton héritage, et seras plus heureux
Que ceux qui vont cachant tant de trésors chez eux.
Tu n'auras point de peur qu'un Roi, de sa tempête,
Te vienne en moins d'un jour escarbouiller la tête
Ou confisquer tes biens, mais, tout paisible et coi,
Tu vivras dans les bois pour la Muse et pour toi. »⁴

C'est donc une profession de foi du poète que signe Ronsard, mais aussi à sa suite — sous forme de satire ? — l'auteur du *More cruel* en se réclamant de cette expression Ronsardienne. On

¹ Rabelais, *Pantagruel*, chapitre XIV, « Comment Panurge fut amoureux d'un haulte dame de Paris, et du tours qu'il luy feist ». Notons que nous sommes avec le *More cruel* chez Abraham Cousturier — c'est toutefois Raphaël du Petit Val qui publia les ouvrages rabelaisiens — dont les incursions dans la librairie théâtrale ne sont que rares et épisodiques. Son domaine de prédilection est en effet la littérature en langue purinique et les ouvrages libertins (au deux sens du terme) et égrillards. On peut d'ailleurs noter, peut-être pour appuyer les paragraphes précédents que c'est après son duel avec un Anglais — qu'il a d'ailleurs gagné —, que Panurge approche la dame.

² La référence s'arrête-t-elle là ? La fin du *More* et son tonitruant « adieu, en général » dans un dernier acte qu'il a plusieurs fois annoncé comme celui qui démarre mais termine aussi la tragédie, ne sonne-t-il pas comme le *acta est fabula*, « la pièce est jouée » qui sont les dernières paroles attribuées à Rabelais ?

³ *More cruel*, acte II, 15^{ème} page et acte V, 41^{ème} page.

⁴ Pierre de Ronsard, *Hymne de l'automne*, in *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, t.6, éd. Prosper Blanchemain, Paris, P. Jannet, 1857. C'est indépendamment de l' *Abbrégé de l'art poétique françois*, (Paris, G. Brion, 1565) qu'il faut considérer cet extrait, comme d'ailleurs l' « épître au lecteur » qui tient lieu de préface à la *Franciade*, puisque Ronsard y met au premier rang des genres littéraires la poésie héroïque. On ne peut en outre qu'écarter la possibilité qu'il s'agit, pour l'auteur du *More cruel*, de faire un rime.

peut aussi supposer qu'il s'attribue le droit de juger de la supériorité d'un genre sur l'autre. En usant de cette expression et de cette rime, l'auteur du *More cruel* s'inscrit en faux par rapport au poète de la Pléiade : ce n'est pas la poésie héroïque qu'il convient de consacrer comme genre suprême de la littérature, mais un genre hybride, c'est-à-dire une tragédie¹ tirant sa source d'une œuvre romanesque, sans autre règle conductrice de composition que la satisfaction, par une action dramatique unique et enlevée et l'abondance d'effets choquants², de tous les publics.

Le More cruel a été mis en scène par Jean-Philippe Clarac et Olivier Deloeuil au Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine et au Théâtre de Amandiers de Nanterre en 2010. L'œuvre utilise, nous l'avons dit, l'un des éléments scénographiques récurrents — et donc signifiants selon nous — du théâtre rouennais : le mur ou la forteresse. La forteresse apparaît comme le point central de focalisation du spectateur. On trouve sur scène une autre scène, et Riviere est contraint de demeurer le spectateur impuissant de la mise à mort des siens. Le châtement personnel que lui impose le More est de lui-même parlant : avoir le nez coupé est la punition des passe-volants, c'est-à-dire bien sûr les hommes amenés au sein des armées pendant les revues pour en augmenter le nombre et donc les subventions, mais le terme désigne aussi par extension les resquilleurs au théâtre. Riviere, invité qui n'a pas payé sa place pour le spectacle, subit ce supplice³. Le caractère métathéâtral de l'œuvre a été souligné par Christian Biet. La forteresse est un « petit théâtre supérieur. On en appelle au spectateur, en le mettant devant la réalité du spectacle, l'impossibilité d'être ouï et d'y prendre part. Et parce qu'il est témoin et incapable, il est amené à s'interroger sur son rôle dans le théâtre, mais aussi sur l'action qu'on lui présente, sur scène ou dans la vie, à même donc de créer une réflexion⁴. En effet, par le traitement sanglant mis en exergue par le dispositif scénique, l'auteur anonyme du *More cruel* cherche à provoquer la réflexion d'un public sur le théâtre, mais aussi sur la vie dans la perspective d'un *theatrum mundi*. Si l'on a vu se réaliser des actions violentes, si l'on a été le témoin muet ou confortablement aveuglé des exactions du siècle qui vient de s'achever, si l'on en a été victime, ou encore bourreau, le théâtre devient un outil de réflexion ontologique.

¹ En ce qui concerne la consécration de la tragédie, il rejoindrait Pierre Laudun d'Aigaliers dans le V^{ème} livre de son *Art poétique françois*. Tout dans cet écrit théorique est en effet disposé pour stratégiquement éliminer la poésie héroïque, ce qui lui permet d'« affirmer la suprématie absolue de la tragédie et en sous-main l'autorité d'Aristote », Introduction, p. LXXI de *L'Art poétique françois*, Jean-Charles Monferran dir., Paris, S.T.F.M., 2000.

² Ou frappants : le *striking effect* des Anglais.

³ « Saigner du nez » signifie encore « prendre peur », comme l'indique une remarque contenue dans les Registres secrets du parlement de Rouen pour l'année 1570 où, alors que la semaine de Pâques entraîne dans la capitale normande des heurts, la garde bourgeoise n'intervient pas et est accusé d'« avoir saigné du nez » face à la fureur populaire. (Amable Floquet, *Histoire du parlement de Normandie*, vol.III, p. 64-69, et Registre du Parlement du mois d'avril 1570.) Montchrestien lui-même emploie l'expression dans *Hector* : « Empêche que les Grecs ne puissent estimer / Qu'Hector saigne du nez quand il se fait armer » (Montchrestien, *Hector*, *op.cit.*, acte II).

⁴ Réflexion, de *reflectio*, action de retourner en arrière, signifie bien sûr dans un premier sens le phénomène par lequel des ondes ou des particules se réfléchissent sur une surface, comme un miroir, et signifie ensuite évidemment le fait d'arrêter sa pensée sur quelque chose pour l'examiner en détail. Mais ces deux sens du mot sont intéressants en l'occurrence quand on les confronte au troisième qui est le changement de direction d'un corps après un choc avec un autre. Dans le cadre de la représentation dramatique de notre théâtre irrégulier, ne s'agit-il pas effectivement d'une pensée réfléchie à partir de la rencontre d'un corps souffrant qui permet d'effectuer un retour en arrière sur soi-même ? Le dispositif scénique est un outil, un miroir déformant dans lequel on se réfléchit et par lequel on réfléchit.

Saint Ignace de Loyola voyait dans la contemplation de la mort une discipline salutaire. La pensée de la mort apparaît pour le jésuite comme le plus violent remède contre les passions. Qu'en est-il alors de la mise en action du spectacle de la mort ? Ce que l'on peut penser, à la lecture de certaines pièces, c'est que le côté moral a bien vite été rattrapé par le goût des sensations fortes, et que l'édifiant a été supplanté par le loisir. En première lecture c'est effectivement ce qui ressort du *More cruel*. Nous sommes avec cette pièce dans le modèle même de ce que Jean Rousset nomme le « théâtre de la cruauté¹ ». L'expression réutilisée postérieurement aux écrits d'Artaud, permet de s'y reporter. Pour Artaud, « sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits² ». Cette conception rejoint donc celle du Jésuite.

Où la passion triomphe de son combat avec la raison c'est aussi la complexité des personnages qui est mise en avant. Sans dualité, sans dilemme, sans s'interroger sur son choix entre la raison — l'esprit et la réflexion — et la justification par *sa* loi de ses actes, le personnage du *More* n'existe pas.

4. *Estienne Bellone, Les Amours de Dalcméon et de Flore (1610)*

Nous avons déjà amplement traité de cette pièce dans notre présentation scénographique des indices matériels de la représentation rouennaise. Aussi, nous nous proposons ici d'en résumer les points les plus importants. Christian Biet a d'ailleurs fourni récemment une étude de la pièce dans un article intitulé « Vaut-il mieux se marier que brûler³ ? ». Dans cet article il met en évidence le fait que si le sujet est antique, et tragique, puisque nous sommes dans un royaume face à un personnel dramatique noble, les préoccupations des personnages éponymes sont toutes domestiques et contemporaine de l'époque où la pièce se joue. L'union des deux jeunes gens qui brûlent l'un pour l'autre n'est pas au goût du roi Atamente, elle ne lui est d'ailleurs même pas proposée, puisqu'il a dirigé son choix vers un noble de ses vassaux. Dalcméon et De Flore sont donc soumis à une question des plus importantes : convient-il de céder à la passion, d'aller à l'encontre du pouvoir des pères et de se résigner à un rapt, certes consenti par la princesse, ou de consommer une union sans la bénédiction du mariage, qui le voue à une damnation certaine et à une condamnation terrestre tout aussi sûre si leur amour vient à être découvert. Personnel dramatique comique perdu dans un sujet de tragédie, abandonné de son valet, Dalcméon perd tout soutien et se retrouve rapi-

¹ J.Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p.81.

² A.Artaud, *Le théâtre de la cruauté*, in *Le Théâtre et son double*, p.153.

³ Biet, Christian, « Vaut-il mieux se marier que brûler ? », in *Discours juridiques et amours littéraires*, Actes de colloque de Brest, éd. E. Ribemont et J.-P. Dupouy, Paris, Champion, à paraître en 2013. Nous le remercions ici pour la communication de cet article encore inédit.

dement emprisonné. De Flore, inconsciente de son devoir de fille de roi, absente du sentiment de l'intérêt matrimonial, familial et dynastique, et qui est à l'origine de l'intrigue d'enlèvement source de l'action, néglige cette donnée. La passion trop vive, annihile toute réflexion politique. C'est l'amour et le désir qui mènent au rapt.

La scénographie de l'escalade que nous avons mise en évidence accompagne cet égarement d'un jeune homme de comédie dans une tragédie politique. Sans aide et imprévoyant, Dalcmeon se trouve dans une position délicate et est arrêté. Incapable de s'opposer à l'impériorité de l'amour de De Flore, et malgré l'intervention providentielle de l'ombre de la mère de la jeune femme venue les sortir de ce mauvais pas, il est, encore, repris, et meurt emprisonné. De Flore subit le même sort, suivie de sa nourrice. Parce qu'on est en tragédie, on meurt. Et Dalcmeon meurt d'autant plus vite qu'il n'est pas dans son monde.

Les quelques indices dont on dispose sujet de Bellone sont fort encourageant pour le dessin de l'historiographie de la représentation théâtrale rouennaise au commencement du XVII^e siècle. *Dalcmeon* n'est pas sa seule publication. Il se revendique en effet l'auteur de *Chansons folâtres et prologues tant superlifiques que drôlatiques des comédiens françois*, parus en 1612 à Rouen chez Jean Petit. Il s'agit d'œuvres composées ou attribuées à Bruscombille qui les avait fournies à l'Hôtel de Bourgogne. Dans l'édition de 1612, quelques variantes de la main du poète tourangeau semblent confirmer que Bellone, deux ans après la parution de son *Dalcmeon* est encore à Rouen, et surtout qu'il est en lien avec des comédiens qui jouent régulièrement dans la ville et suffisamment pour qu'un imprimeur comme Jean Petit propose une parution de ces entrées en matières destinées à faire rire les publics avant les représentations dramatique. Peut-être même Bellone est-il aussi comédien. Rien ne permet de l'affirmer, mais cette découverte a ceci d'éclairant que la vie dramatique que l'on soupçonne importante dans la capitale normande trouve des pratiques similaires aux pratiques parisiennes et les exploite, tant sur scène qu'en librairie.

Rappelons enfin la scénographie de la pièce : après des rencontres sous les arbres, où ils se jurent un parfait amour, les deux amants tentent un enlèvement par une scène d'escalade, après que De Flore et sa nourrice ont traversé la chambre du roi pour parvenir à une fenêtre. Sur scène, donc, nous trouvons un petit théâtre supérieur, dont une issue s'ouvre et se ferme pour permettre ces échappées, mais qui montre bien qu'on est aussi dans la garde-robe du monarque. L'impossible réussite de l'entreprise tient autant au personnage de Dalcmeon incompetent en tragédie, qu'à cette disposition infernale qui oblige les évadées à passer devant le cerbère royal.

La pièce de Bellone, extrêmement vivante et dynamique, ne souffre aucun temps mort. On s'aime, on s'éloigne, on prend les décisions, on s'échappe, on échoue, on retente, on meurt à un rythme effréné. En jouant sur les dispositifs de la scène rouennaise et de la scène française de l'époque, Bellone montre un talent de composition indéniable et indique aussi l'intérêt et le goût

des publics pour des intrigues romancées, amoureuses, mettant en marche une altérité sociale qui contraint à l'évasion, non dénuées d'humour et qui, aussi, font trembler.

II. SUJETS D'HISTOIRE OU D'ACTUALITÉ RÉCENTE

1. *Antoine de Montchrestien, L'Écossaise (1601) ou La Reine d'Écosse (1604)*

*Ce n'est pas sans raison, peuple ingrat et barbare,
Que de tout l'Univers l'Océan te sépare¹.*

Les premières images du film *Hamlet* de Lawrence Olivier², adaptation de la pièce de Shakespeare, montrent un château d'Elseneur perdu au milieu des flots, battu par une violente marée. Petit à petit, la caméra s'introduit dans l'enceinte médiévale pour se perdre dans les sombres méandres de ses couloirs. Empruntant des escaliers, la caméra subjective pénètre plus avant dans la bâtisse pour terminer sa course dans une salle du trône obscure. Olivier a voulu montrer par le biais de cet artifice l'enfermement des personnages dans une scénographie qui représente l'un des thèmes principaux de la pièce, celui du piège. Quitter Elseneur, c'est mourir, mais y rester, c'est périr aussi.

L'Écossaise de Montchrestien (1601), et sa légère réécriture sous le titre de *La Reine d'Écosse* parue trois ans plus tard, s'inspirent selon nous de la même idée du piège que la pièce de Shakespeare, absolument contemporaine de celle du Normand. Dans la tragédie de Montchrestien, l'Angleterre est le piège, la mer un obstacle insurmontable, qui condamne la reine d'Écosse à demeurer où son sort l'enferme : la patrie de sa cousine dont elle ne peut s'échapper et où elle mourra, donc.

Il serait fastidieux, à la suite de Jane Conroy qui a fourni une large étude du thème de l'exécution de Marie Stuart dans le théâtre européen depuis le XVI^e siècle³, de revenir sur ses conclusions concernant la pièce de Montchrestien. En outre la récente thèse de Charlotte Bouteille-Meister traitant des tragédies d'actualité aux XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle en France⁴ étudie aussi dans une très large mesure les enjeux politiques et dramaturgiques de la pièce. C'est pourquoi nous renvoyons le lecteur à ces travaux, en espérant qu'il nous en excusera, pour

¹ Tragédie manuscrite de *La Tragédie de Marie Stuart*, 1690, citée par Jane Conroy, *Terres tragiques. L'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII^e siècle*, Tübingen, Narr, 1999, p.75.

² Two cities films, Grande-Bretagne, 1948.

³ Conroy, Jane, *Terres tragiques, l'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française au XVII^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Biblio 17 – 114, 1999.

⁴ 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 d' Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2011.

nous concentrer sur la question scénographique de l'œuvre, ou plutôt sur l'absence de scénographie et du moindre indice spatial, et sur le sens à lui apporter.

La scénographie induite de l'œuvre est, donc, absolument opaque. Montchrestien ne s'est en rien attardé sur les éléments de décoration de l'œuvre. La couleur locale ne semble pas l'intéresser. On passe, vraisemblablement, du palais d'Élisabeth — la reine d'Angleterre — à celui où est enfermée Marie, sans pour autant que le changement soit absolument certain. C'est dans un non lieu, dans un espace indéfini que se joue cette œuvre, où les reines ne se rencontrent jamais, et où les actions simultanées sont absentes.

L'argument de la pièce ne permet pas de définir clairement les lieux où se joue l'intrigue, différents de ceux de l'épisode réel et volontairement tus par l'auteur. Au premier acte, la reine d'Angleterre est inquiète car son pays est menacé politiquement de l'extérieur tandis qu'elle détient sur son territoire sa rivale accusée d'avoir voulu attenter à sa vie. Un Conseiller tente de convaincre Élisabeth de la culpabilité de la reine d'Écosse et de la nécessité d'éliminer cet élément encombrant pour le bien de tous et de l'État. La Reine rappelant le lien familial qui la lie à la captive, énumère les raisons morales, puis politiques qui lui interdisent de se résoudre à cette extrémité. Elle opte pour la clémence. Au second acte, le Chœur des États, c'est-à-dire le parlement vient supplier la reine d'exécuter l'ennemie. Élisabeth réitère ses précédents arguments puis cède aux demandes des représentants du peuple. Elle se résout seule pourtant à empêcher l'exécution. Davison, à l'acte III, a pour mission d'avertir la reine d'Écosse de la sentence prononcée par l'autre souveraine. Après avoir, seul, prévu les conséquences de cette information, on voit la reine raconter les épisodes marquants de sa vie et annoncer qu'elle pressent que sa fin est proche. Après l'annonce de Davison qui l'a rejointe, elle se réjouit de la nouvelle qu'elle perçoit comme une libération. C'est elle qui console ses suivantes. À l'acte IV, la reine d'Écosse recommande son âme à Dieu. Enfin, son maître d'hôtel qui n'a pu accompagner sa maîtresse jusqu'au lieu du supplice se livre à des imprécations contre la nation anglaise. Un messager vient raconter la mort exemplaire de Marie Stuart.

Outre l'indéfinition des lieux d'enfermement et du lieu même où la reine d'Angleterre reçoit les représentants de son parlement, marquant qu'elle aussi est soumise aux dures lois de son pays, Montchrestien utilise le récit d'une tempête qui aurait obligé Marie Stuart à accoster en Angleterre alors qu'elle voulait rentrer en France :

Cependant je m'enfuis [...]
 Et m'embarquant sur mer je maudis mille fois
 Les destins ennemis, mon Royaume et ses lois.
 Mais comme si la mer eût quelque intelligence
 Avec la terre ingrate où j'ai reçu naissance,
 À peine fus-je entrée en son calme giron
 Ému dessous ma Nef des seuls coups d'aviron,
 Que je vis aussitôt les plaines écumeuses,
 Faire blanchir l'azur des vagues orgueilleuses,
 Qui menaçaient aux bords par leur mugissement

Le naufrage en ma nef gémissante âprement.
 Je single nonobstant, doutant moins la tempête
 Que le danger des miens qui couraient à ma tête ;
 Aussi pensais-je bien trouver plus de repos
 Au fort de la tourmente, au beau milieu des flots,
 Qu'entre un peuple agité de félonnie et d'ire
 Qui la mort de sa Reine injustement désire.
 Le Ciel ne permit pas comme je le voulois,
 Que je mouillasse l'ancre au rivage Gaulois,
 [...]
 Tantôt gît notre Nef ès gouffres enfoncée ;
 Tantôt haute s'élève aux étoiles poussée [...]
 Une fière bourrasque à nos vœux importune
 La vient jeter aux bords des barbares Anglois,
 Peuple double et cruel, dont les suprêmes lois
 Sont les lois de la force et de la tyrannie¹

Le Ciel œuvre alors pour rejeter la nef de Marie sur les côtes anglaises où elle est arrêtée. L'impossible fuite, l'action de la providence, la description du tangage du navire sont autant d'indices de l'enfermement subi par la reine et représenté sur scène. La tragédie de la Reine d'Écosse n'est pas celle de son exécution, mais celle de son emprisonnement. Car l'exécution capitale qu'elle endure avec constance et qu'elle appelle de ses vœux met fin à ses souffrances et à sa privation de liberté. Le drame de Marie Stuart, selon Montchrestien, ce n'est pas la mort, fût-elle aux yeux de l'auteur et de sa génération injuste, mais bien sa captivité de dix-neuf ans.

Cette pièce, dont on sait qu'elle fut jouée à Paris en 1601 par le témoignage et la plainte adressée par l'ambassadeur Winwood à Pomponne de Bélièvre², et à Orléans en 1604, n'utilise pas les scénographies connues au temps où Montchrestien rédige sa tragédie. C'est obstinément que l'auteur supprime toute allusion au décor et ajoute dans les accidents de la vie de la reine d'Écosse, une tempête qui l'empêche de rejoindre des terres plus clémentes. Jouant alors sur le pathétique de la situation et éventuellement sur la question de la Providence, Montchrestien crée un dramaturgie de l'enfermement absolument innovante en Normandie, où le lieu vide est signifiant. Et alors que les autres auteurs dramatiques de la même époque vident la scène de leurs personnages lors du dénouement de leurs tragédies, Montchrestien vide la scène de tout système référentiel signifiant, marquant l'insularité, l'impossible évasion et le sort inéluctable.

¹ Montchrestien, *la Reine d'Écosse*, acte III, v. 791 et suivants.

² Winwood, sir Ralph, *Memorials of State in the Reigns of Queen Elisabeth and King James I*, 1725, évoqué par Conroy, op.cit., p.42.

2. Nicolas Chrestien des Croix, *Les Portugais infortunés* (1608)

Ils sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits : là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun, que nous devrions plutôt appeler sauvages. En ceux-là sont vives et vigoureuses les vraies, et plus utiles et naturelles vertus et propriétés, lesquelles nous avons abâtardies en ceux-ci, et les avons seulement accomodées au plaisir de notre goût corrompu¹.

En 1553, le galion Saint-Jacques avec à son bord un groupe de Portugais menés par Sépulvède échoue au cap de Bonne Espérance. Cherchant leur sauvegarde, les survivants pénètrent dans les terres et rencontrent une tribu Caffre qui déjà habituée aux exactions des Européens les dépouille de leurs quelques biens restant et condamne par son inaction les plus faibles à une mort certaine. C'est cet épisode, qu'il tire de l'*Historiarum indicarum* du père Maffei que Chrestien des Croix dramatise en 1608 dans sa tragédie des *Portugais infortunés*. Deux éditions modernes du texte en expliquent les circonstances et rappellent la mise en jeu de cette confrontation d'antagonismes tant visuels que culturels : en 1991, Maynor Hardee publie le texte avec introduction et notes chez Droz, et en 2006 il paraît à nouveau dans le recueil *Théâtre de la cruauté et récits sanglants* dirigé par Christian Biet. Pour les détails de l'affaire et les enjeux dramaturgiques évidents de cette rencontre, nous renvoyons aux préfaces de ces éditions. Nous proposons ici une étude de l'absence de scénographie et du caractère de pénitents des Portugais échoués, livrés à eux-mêmes et au regard du public jusque dans leur nudité sur une plage ou dans une forêt d'une Afrique inhospitalière.

Si les Portugais sont dépouillés de leurs biens, de leurs armes et de leurs habits, c'est parce que les Caffres qui les reçoivent craignent que ces étrangers inattendus ne s'en prennent à leur nation et souhaitent s'en prémunir. Mettant en jeu les interrogations sur les infériorités présumées des indigènes des nouveaux mondes et sur la violence des conquêtes de nouvelles terres découvertes par les Européens depuis une quarantaine d'années à l'époque des faits, Chrestien propose des Portugais nus, en situation de pénitence, dont la survie repose sur une entraide que les tentatives de survie empêchent.

Nus ou en chemise, portant un cierge, telle est la position du condamné à faire amende honorable dans le droit français de l'Ancien régime. Or ces Portugais de Chrestien

¹ Montaigne, Michel de, *Essais*, « Des cannibales », 000.

sont des criminels en puissance, exploiters de populations supposées mineures et sans âme. Chrétiens, catholiques orthodoxes, leur naufrage n'est que la conséquence des erreurs de leur nation et de l'Europe conquérante. Condamnés à mourir, les Caffres les condamnent aussi à subir les outrages réservés aux criminels.

C'est donc nus qu'ils vont paraître devant le public normand habitué au spectacle de l'exécution judiciaire publique, où l'on observe le condamné mourir et où l'on souhaite, comme nous l'avons plus tôt abordé, qu'il meure bien. Si la mort de Sose nous est ôtée à la vue, c'est qu'elle ne peut être symboliquement efficace et qu'il a déjà, beaucoup souffert. En revanche, il est intéressant d'observer que les morts que Chrestien nous impose, qui ont en outre la particularité de ne pas répandre de sang, sont celles de Éléonore et de ses fils, morts de faim et d'épuisement.

Le reproche majeur que l'on peut faire à ce personnage féminin, c'est de ne pas avoir réussi à sauver ses enfants. Pour préserver sa pudeur, elle s'enterre jusqu'à la poitrine et masque ce qui dépasse par un manteau de ses cheveux. Or la solution trouvée par le personnage féminin pour se préserver est justement la raison de la mort de ses enfants. Au lieu de chercher un moyen de les protéger ou de les nourrir, elle pense à elle et leur refuse un dernier secours. Après avoir défilé nue, c'est à demi-enterré qu'elle succombe. Or, en droit français, cette punition était réservée aux mères infanticides. Chrestien joue alors sur ce système référentiel extrêmement parlant. Il expose les corps, non suppliciés mais torturés en leurs tréfonds, pour évoquer leur potentiel éminemment criminel. Il offre à voir de belles morts de chrétiens qui s'en remettent à Dieu sans comprendre pourtant la raison de cette punition capitale. Porteur de toute la cruauté occidentale, représentant d'un ultracatholicisme criminel qui rappelle les zèles des guerres de religion, les Portugais de Chrestien meurent en offrant un spectacle judiciaire.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Dans le catalogue des textes rouennais traitant un épisode biblique, il manque, à notre avis, un élément essentiel qui marque la particularité de ce corpus : aucun texte n'y a pour sujet l'épisode de Judith. Or cet oubli est nécessaire : Judith est guerrière, et les pièces à sujet vétéro-testamentaires des années 1599-1610 attestent d'un retour à l'ordre et d'un désir de paix. On n'est plus en guerre.

Nous avons voulu souligner l'enchaînement des textes tirant leur sujet de l'Ancien testament sous un angle chronologique. Il ne s'agissait pas en les examinant de démontrer un but commun des auteurs, mais de souligner au contraire l'hétérogénéité de leur propos. Oscillant entre les visées spirituelles et prônant la concorde, ou soulignant leur caractère spectaculaire à même de créer du plaisir et de la réflexion chez le spectateur, elles offrent une vision éclairante des buts pluriels des dramaturges. Si certains reviennent sur le passé, le réécrivent, l'utilisent pour remettre en jeu les événements récents des guerres de religion. En se tournant vers un passé commun, les auteurs poursuivent cependant un but commun : évoquer la foi, certes, mais aussi rappeler qu'elle n'est pas tout et qu'elle doit tempérer les prétentions personnelles, l'ambition, et qu'elle n'absout pas d'une responsabilité personnelle. Le Dieu vengeur de l'Ancien testament atteste de la possibilité de prendre les armes et de se montrer cruel. Mais son évocation permet aussi de rappeler que les temps, historique, politique, dramaturgique, ont changé et qu'il convient désormais de s'édifier grâce à la mémoire et au souvenir, et surtout de ne pas nier sa responsabilité ou sa participation plus ou moins consentie pendant les troubles.

Le sujet religieux devient champ d'expérimentation et miroir du temps de ceux à qui l'on représente ce théâtre. Il évoque un passé lointain mais considéré, encore, comme historique, et rappelle les cruautés antérieures pour remémorer aussi les cruautés actuelles. La matière vétéro-testamentaire a ceci de prégnant qu'elle parle autant aux catholiques qu'aux réformés. Et c'est cette éloquence qu'exploitent les auteurs.

Par ailleurs, en proposant le seul sujet hagiographique, donc catholique, du temps, Jean Heudon œuvre pour cette foi. Son texte, bien que célébrant dans ses pièces liminaires le règne d'Henri IV, montre une allégeance profonde au catholicisme qui ne peut plus être incarné en France et qui doit se réclamer désormais, lors de l'époque de composition, du roi d'Espagne, seul garant de la foi.

Ce que l'étude du corpus antique des années 1599 à 1610 impose c'est que les auteurs usent des mythes pour expérimenter de nouvelles formes ou réintroduire d'anciennes pratiques scénographiques et dramaturgiques qui ont fait leur preuve. Innovantes sinon par leurs sujets du moins par leurs propositions scénographiques et poétiques, les tragédies de Berthrand, Champ-

repus, Hays et Heudon établissent une nouvelle ère dramaturgique qui exploite pourtant des objets référentiels déjà éprouvés à la scène.

Usant du mythe de Troie comme d'une transposition de la royauté française qui se remet des heurts religieux, les auteurs montrent le sort de vaincus et celui de vainqueurs même si, comme le rappelle Andromache dans *Pyrrhe* :

C'est un pauvre confort en son affliction
D'en voir d'autres pâtir de semblables misères¹.

Les tragédies à sujet moderne proposent aussi un système probatoire du passage du récit romanesque ou d'actualité à la scène. Elles interrogent un terreau commun de connaissances et jouent sur un système référentiel basés sur les mises en scène des autres genres dramatiques et des autres sujets tragiques, en proposant cependant une innovation : leurs sujets mêmes, inédits et qui jouent sur l'insertion dans la scénographie connue d'intrigues nouvelles, dont la particularité est de d'apposer cette modernité sur des objets de mémoire.

Et pendant toute cette période, on imprime onze fois les *Tragédies* de Robert Garnier.

¹ *Pyrrhe*, acte II, p.15.

4^E PARTIE.
 LE THÉÂTRE NORMAND
 FACE À LA MONTÉE DU POUVOIR ABSOLUTISTE
 1611-1640

*Un peuple peut aisément souffrir qu'on exige de lui
 de nouveaux tributs ; il ne sait pas s'il retirera point
 quelque utilité de l'emploi qu'on fera de l'argent
 qu'on lui demande : mais quand on lui fait un affront,
 il ne sent que son malheur, et il y ajoute l'idée de tous
 les maux possibles¹.*

*Nous sommes sous un roi si vaillant et si sage,
 Et qui si dignement a fait l'apprentissage
 De toutes les vertus propres à commander,
 Qu'il semble que cet heur nous impose silence,
 Et qu'assurés par lui de toute violence
 Nous n'avons plus sujet de te rien demander².*

Le règne de Louis XIII en Normandie est marqué, comme les précédents, par de nombreux heurts. D'abord des gentilshommes se soulèvent dans toute la province, et la mort d'Henri IV fait croire un temps à la possible reprise des hostilités religieuses. Le parlement agit pour juguler ces révoltes et soulèvements. Ensuite, les années 1610 sont marquées par une forte instabilité institutionnelle. La révolte de Condé et l'incapacité de trouver un gouverneur adéquat pour cette province charnière obligent le roi et le conseil à nommer Marie de Médicis gouvernante de la province en 1612, charge dont elle se dépossèdera en partie deux ans plus tard au profit du maréchal d'Ancre. Mais ce nouvel acteur sur la scène politique normande, étranger, italien, menant des pro-

¹ Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* [1734], in Société Montesquieu, *Œuvres complètes de Montesquieu*, t.2, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p.71.

² Malherbe, *Prière pour le Roy Henry le grand* [1605].

jets pharaoniques pour la construction d'une citadelle à Quillebeuf suscite, encore, la crainte des Normands. La nouvelle de sa mort réjouit la province qui félicite le roi.

La prise de pouvoir personnel de Louis XIII, absolue en 1617 après cet assassinat, est marquée par un déni profond des instances normandes et de leur pouvoir. Tout au long de son règne, Louis s'appliquera en effet à réduire les pouvoirs des institutions normandes, en nommant, notamment, de zélés Parisiens pour encadrer la province. En outre, l'augmentation des impôts prélevés sera la raison de plusieurs révoltes, dont la plus féroce est celle des Nus-Pieds, en 1639, réprimée dans le sang.

Comme nous l'avons déjà noté, il est flagrant de réaliser que plus le siècle avance, plus l'historiographie et les témoignages se font rares. C'est donc, encore, vers Floquet et son *Histoire du parlement* que nous avons dû nous tourner, pour tenter de dessiner les conditions de l'éclosion des dernières tragédies qui voient le jour dans cette période. Celles-ci sont peu nombreuses. On en compte quatre entre 1611 et 1617 : *Axiane ou l'amour clandestin*, *Sainte-Agnès* et la *Victoire du Phébus français* et *La magicienne étrangère*. Nous avons déjà largement étudié trois de ces pièces lors de notre travail scénographique. Nous en ferons un bref rappel. Quatre autres tragédies paraissent entre 1618 et 1640 : deux œuvres de Pierre Mainfray, *La Rhodienne* et *Cyrus triomphant*, *Guillaume d'Aquitaine* et *Rosimonde ou le parricide puni*. Nous traiterons très rapidement de la troisième pour les mêmes raisons précédemment citées.

CHAPITRE 8. LA PÉRIODE DE RÉGENCE (1610-1617)

Comme toute période de régence, celle de Marie de Médicis est marquée par des troubles. Même si les institutions rappellent leur allégeance à la couronne, elles ont les plus grandes difficultés à maintenir le calme dans la province, où les nobles notamment se soulèvent face aux pouvoirs grandissants des favoris de la reine, dont Concini. La question religieuse est, pendant un temps mise de côté. Ce n'est que dans les années 1620, avec le soulèvement de la Rochelle, qu'elle reviendra sur le devant de la scène politique et guerrière.

Les remontrances du parlement pendant ces premières années du règne touchent principalement la question de la création des offices et des taxes grandissantes. Elles ne sont cependant que l'amorce des grandes levées des années 1630 qui épuiseront la province.

Dans la nuit du 14 au 15 mai 1610, les gouverneurs qui étaient à la cour pour les cérémonies du sacre de Marie de Médicis rentrent précipitamment à Rouen pour annoncer la nouvelle du régicide. De grandes perturbations dans la ville suivent cette nouvelle. On enjoint alors de

faire prières pour le roi, et de disposer les consciences de manière à ce qu'il n'arrivât aucun remuement, d'empêcher que les prédicateurs n'émussent et excitassent le peuple à aucune mauvaise conspiration, mais le retinssent, au contraire, dans l'obéissance aux lois et au magistrat¹.

Au prêche de Quevilly, on exhorte aussi à la prière pour la mémoire du feu roi. Les corps de ville envoient au parlement des actes assurant l'entente entre leurs membres dans les temps qui s'annoncent troublés. La crainte, en effet, est la minorité du roi qui risque d'entraîner des séditions parmi les grands du royaume. Le parlement réuni en hâte soulève cette question par la voie de l'avocat général du Vicquet, qui proclame :

L'obéissance à un prince puissant, victorieux et en la force de l'âge, est recommandable aux sujets ; mais celle qui se rend à un prince mineur d'ans semble plus volontaire, et accompagnée d'une sincère affection, laquelle témoigne l'espérance du succès du prince, par la grâce de Dieu, assistance du bon ange de ce royaume, devoir et fidélité des bons sujets. J'estime que chacun témoignera, en toutes actions, l'obéissance et le respect dus au roi, et soumettra l'intérêt particulier au bien de son service, lequel ne se peut faire avec troubles et contentions, toujours de mauvais exemple, aussi peu avec artifices et dissimulations odieuses à toutes légitimes puissances².

Pourtant dès les premiers jours suivant la mort d'Henri IV, on voit en Normandie

¹ Floquet, *Histoire du parlement IV*, *op.cit.*, p.271.

² Idem, p.275.

plusieurs personnes, portant les armes, et autres de diverses qualités, au lieu de se rendre près des gouverneurs et lieutenants du roi, afin de recevoir leurs commandements pour le service de S.M. et de l'État, s'assemblent par troupes, avec armes, pour faire entreprises sur les places fortes, villes, châteaux, maisons de particuliers ; il y en a qui se sont emparés de quelques maisons fortes, qui ont pillé, volé les biens y étant ; d'autres qui se sont logés en des carrières et autres lieux et places, où les voleurs faisaient retraite ordinaire durant les dernières guerres civiles¹.

Une vingtaine de gentilshommes, anciens ligueurs, prennent d'assaut des villes fortifiées de la province. On publie alors un arrêt défendant

à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'enlever de la ville aucunes poudres à canon, balles, boulets, armes, biscuits, et autres munitions de guerre et matériaux qui y peuvent servir, sans le congé et permissions du gouverneur ; de s'assembler en armes, d'entrer en aucunes places fortes, ni maisons de particuliers, de s'en saisir sans l'autorité du roi et commissions du gouverneur, sous peine de la vie²

Ou encore

à tous gentilshommes et autres de faire ou faire faire aucunes fortifications ès maisons, places et châteaux ; et d'y contraindre les paysans sans l'ordre du roi³

Tout au long des années 1610, le parlement rend des arrêts défendant aux gentilshommes de se battre entre eux et de se saisir de châteaux propriétés du roi ou de ceux de leurs ennemis, ou encore de fortifier leurs propres immeubles. On voit ici les premières imprécations pour le démantèlement des places fortes, qui sera finalement réalisé sous le ministère de Richelieu après la paix d'Alès. Le parlement est, en Normandie, à l'origine de ces démantèlements. À plusieurs reprises il en réfère au roi et lui demande :

Ordonnez, Sire, la démolition des petites places inutiles, qui sont comme les arbres fruitiers nés sur les précipices de rochers, dont les oiseaux et bêtes mangent, et les hommes ne goûtent point. Ainsi, ces places ne servent point à V.M. ni à vos sujets, en temps de paix ou de guerre, mais de retraite aux lâches et aux méchants (qui n'osent aller aux armées), pour prendre les deniers de V.M., piller les marchands et les laboureurs, empêcher le trafic, gâter vos forêts [...] Que ce que V.M. a ordonné de semblables nids de chats-huants et de voleurs, soit enfin exécuté⁴.

Après ces tentatives de soulèvements, le terrain des grondements de la ville et de ses institutions réside dans le traitement des impôts, notamment celui de la Paulette. Au cours de cette décennie, les demandes insistantes des magistrats normands de voir cesser cet impôt. La préoccupation majeure à ce sujet est l'impossibilité pour les nobles qui se battent pour le bien du roi et le maintien de son État de parvenir à une quelconque judicature, conservée par les nobles de robe et les bour-

¹ Ibid., p.276.

² Registre des rapports civils du 19 mai 1610, *ibid.*, p.277.

³ *Ibidem.*

⁴ Registres secrets du 19 juin 1617. Il est bon de noter cette date, Concini est déjà mort et que les magistrats demandent surtout le démantèlement de Quillebeuf.

geois par le biais des successions. On voit alors se dessiner de nouvelles formes de protestations nobiliaires pour de nouveaux sujets, et c'est sans doute dans la province, l'un des éléments fondamentaux de ce nouveau temps institué par le règne de Louis XIII : si l'on se bat moins, la noblesse se doit de trouver de nouvelles occupations, et cet état réclame le droit de participer à la vie législative et juridique des provinces.

La Normandie est confrontée par ailleurs à une forme de vacances dans ses institutions qui la mettent à mal. Si le comte de Soissons est nommé gouverneur en 1610. Mais sa mort deux ans plus tard interroge sur la personne à qui confier cette province réputée séditieuse. Le choix se porte sur la reine régente. Marie de Médicis est nommée gouvernante et lieutenant général pour le roi au gouvernement de Normandie par lettre patentes des 28 et 29 novembre 1612. Mais la reine demeure à la cour, et la Normandie est pendant un temps livrée à elle-même et sans gouvernement effectif. En effet, les registres du parlement s'inquiètent en 1614 de l'absence d'un gouverneur. L'archevêque récemment nommé, François II de Harlay, reste lui aussi bien loin de son archiépiscopat. On ne trouve pas non plus de lieutenant général pour le roi, tandis que les postes de capitaines de la garde bourgeoise n'ont pas été remplacés. Pourtant on n'ose tenir des élections, tant le risque de sédition est grand et le manque de police criant.

Cette même année, le prince de Condé se rebelle contre l'avancée des favoris de Marie de Médicis. Il tente d'engager les parlements dans sa lutte, mais ses tentatives sont rapidement déjouées par celui de Rouen, notamment, qui refuse de lire les courriers que lui adresse le prince et qui pour marquer son allégeance à la couronne les fait parvenir à la cour non décachetés.

En 1615, on prend finalement la décision de nommer au moins les deux capitaines de la garde bourgeoise qui appartiennent par tradition au corps des magistrats du parlement. Le duc de Montbazon, faisant fonction de gouverneur, s'offusque de cette décision car il veut exercer un droit de contrôle sur ces nominations. On voit ici comment progressivement, encore, le pouvoir central tente de diriger par ses propres hommes les institutions provinciales. On fait craindre au parlement un éventuel détournement du prince de Condé vers la province pour soumettre Rouen à sa sédition contre le roi. Le parlement abandonne alors son privilège sous le prétexte de la gestion urgente des affaires courantes¹, et Montbazon a gain de cause et nomme deux de ses affidés pour la durée d'un an à la condition que les troubles suscités par Condé durent en effet.

On agit progressivement de Paris pour rétablir une situation conflictuelle faute de représentants de l'État. François II de Harlay entre enfin dans sa province au mois de janvier 1616. De son côté Marie de Médicis, comme nous l'avons dit, a confié une partie de sa charge au gouvernement de Normandie à son favori Concini en 1616 après la paix de Loudun. L'Italien œuvre alors

¹ « Mais nous avons divers avis de l'armée des princes, qui s'enfle et augmente fort ; elle a dessein de tourner vers la Normandie ; il est nécessaire, le roi étant absent, d'y pourvoir promptement ; laissons donc là cette formalité », *Histoire du parlement IV, op.cit.*, p.318-319.

dans la province, mais de manière fort inquiétante pour ses habitants : il y renforce ou veut faire reconstruire les places fortes — le fort Sainte-Catherine de Rouen, détruit pendant le dernier règne, comme place des résistances au pouvoir royal, la cité de Quillebeuf — et tente de nommer ses hommes à la protection de la capitale — notamment au Vieux Palais, ordinairement réservé à des hommes fidèles au roi —, sans raison apparente, et fait craindre aux Normands et à Paris un coup d'État.

C'est autour de cette figure que se dessine la fin de la régence et la prise de pouvoir personnel de Louis XIII. Dramaturgiquement, l'assassinat de Concini perpétré à Paris sous l'ordre du souverain connaîtra à Rouen une résolution encomiastique du pouvoir de Louis XIII par la publication de deux tragédies d'actualité, *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps* et *La Magicienne étrangère*. Jouant, tant politiquement que scénographiquement sur la forte symbolique de la forteresse, la crainte de l'étranger se manifeste en Normandie par des remontrances au maréchal sur ses levées et par la célébration d'un roi qui prend enfin son pouvoir et le retire à des suppôts de Satan.

Tirant ses observations des registres du parlement, Floquet explique le sentiment des Rouennais devant l'avancée de cet étranger :

Se faire des zélateurs en Normandie, y lever des troupes, s'y ménager des places, d'où il pût tenir en échec ses ennemis, et, au besoin, le roi lui-même, c'était tout le plan de Concini ; et à peine arrivé à Rouen il s'était mis en œuvre. L'hôtel du Bec, où il était logé, fut assailli de courtisans et de visiteurs, adorateurs de la fortune du favori [...] : « Aimez-moi, Monsour, et je vous ferai favor¹ »

Le parlement vient aussi le saluer par députation dans sa résidence. Il lui demande d'exercer sa nouvelle charge et « de contenir un chacun en son devoir et fidélité, et garder le pauvre peuple des oppressions qu'il avait, ci-devant, souffertes par la levée des gens de guerre² ». Ses menées dans la ville empêchées par le parlement, il cherche à fortifier Pont-de-l'Arche, dont il a acheté le gouvernement, mais aussi, donc, de renforcer Quillebeuf en « y employant un nombre innombrable de personnes, faisant couper les rochers, afin que le flot de la mer l'environnât, de douze heures en douze heures³ ». L'entreprise de Concini pourrait être innocente, mais elle sonne à Rouen comme à Paris, comme une sourde menace. En effet Quillebeuf se trouve juste à l'embouchure de la Seine et en aval de Rouen. Pont-de-l'Arche se situe juste en amont de la cité capitale. Le risque de la prise de contrôle de ces deux points par Concini est le contrôle des marchandises en provenance du commerce extérieur vers les villes qui bordent la Seine, la levée de taxes jusque là indues et en dehors du fisc royal. Le Pont-de-l'Arche permet se même contrôle des hommes et des biens vers Paris. Concini, par ces positions géographiques, est dans la possibilité de contrôler le cours de la

¹ Idem, p.321.

² Ibidem. La levée d'armes fait référence aux sommes et aux hommes alloués pour lutter contre la rébellion de Condé.

³ Ibid., p.322-323.

Seine et, éventuellement, d'affamer les capitales. Le risque, donc, est bien évident tant à Rouen qu'au Louvre.

Pourtant, si Paris a nommé le maréchal d'Ancre à la tête de la province, celle-ci a fait quelques difficultés à entériner la succession de ces charges au fils de Concini. En effet, alors que les lettres patentes qui nomment le fils du maréchal en survivance de son père à la lieutenance générale au gouvernement de Normandie sont signées du Louvre le 25 juin 1616, ce n'est que le 21 avril 1617 que le parlement les lit à l'audience dans le but de les enregistrer. Trois jours plus tard Concini est massacré. Le parlement s'empresse alors de faire consigner dans ses registres :

que le dictum de l'arrêt du 21 n'avait été ni signé, ni mis au greffe, pour raison de l'exécution de mort du maréchal d'Ancre, entrant au Louvre le lundi 24, et déclarations du roi, depuis ensuivies contre sa mémoire ¹

Après la nouvelle de la mort du favori, la Normandie se réjouit et Floquet note même qu'une dispute éclate entre le parlement et les échevins de la ville, pour savoir qui devrait en premier envoyer une délégation au roi pour le féliciter de la mort du maréchal.

Sur les ordres du roi, on détruit les fortifications de Quillebeuf, puisque les ordres qui avaient justifié leur réparation étaient « supposés ou surpris ».

Le parlement vient témoigner sa gratitude au monarque :

Le feu roi votre père disait que cette place ne pouvait faire bien au royaume ni en temps de paix, ni en temps de guerre. La rébellion de Paris, de Rouen, du Havre, l'avait bâtie ; leur fidélité l'a dû démolir. Les malheurs et morts précipités sur tous ceux qui l'ont voulu fortifier, ont fait voir que l'ange tutélaire de la France répugne à cette fortification ; et semble que toutes les imprécations de Josué, faites sur ceux qui bâtiront les murs de Jéricho, sont tombées sur ceux qui ont entrepris de mettre cette paille en l'œil aux rois, et leurs villes capitales de Paris et de Rouen².

C'est par cet acte sanglant que Louis XIII marque définitivement sa prise pouvoir. En ordonnant la mort de Concini, le roi sauve Paris, rassérène les Normands et asseoit définitivement, pense-t-il, son règne. Il réduit aussi, sans doute la puissance de sa mère et réduit son conseil. Il nomme comme gouverneur de la province, pour succéder à la régente, le duc de Longueville, sans penser, sans doute que le choix de ce gentilhomme est un risque puisque ce dernier est, malgré tout, fidèle à la reine et représentant d'une noblesse qui n'entend pas perdre ses privilèges.

¹ Registres secrets du 28 avril 1617, *ibid.*, p.335.

C'est donc cette période, moins troublée que les années précédentes, que ponctuent les quelques tragédies qui y paraissent à Rouen. Nous avons déjà abordé la scénographie de trois d'entre elles dans la seconde partie. Il convient maintenant de souligner leur composition absolument dénuée de règles. En revanche, elles proposent une réflexion sur le spectacle théâtral, en même temps qu'elles interrogent sur l'évolution des mentalités et sur le miroir déformant qu'elles montrent à la réflexion de leurs spectateurs.

Tandis qu'*Axiane*, dont on sait qu'elle fut jouée par la troupe de Valleran le Conte en 1607, propose une réflexion sur le pouvoir des pères et sur le deuil, *La Victoire du Phébus français* et la *Magicienne étrangère* peut-être écrites par le même auteur, concluent l'action frappante de la mort de Concini en célébrant la prise de pouvoir foudroyante de Louis XIII, accueillie dans sa province comme une libération du tyran italien, mais montrent aussi, sans doute, qu'il faut demeurer vigilant car la révolte gronde encore et rien n'est acquis.

I. AXIANE OU L'AMOUR CLANDESTIN (1613)

Nous avons déjà évoqué la scénographie de cette tragédie, parue en 1613 chez Loys Costé, qui s'est plutôt illustré au cours de sa carrière dans l'édition de petits livrets drôlatiques. Cette tragédie est sa seule incursion dans le genre sérieux, et démontre, à notre sens, l'engouement croissant des Rouennais pour les genres théâtraux, puisque ces éditions ne sont plus alors l'apanage des trois grands imprimeurs du temps, Raphaël du Petit-Val, Théodore Reinsart et Abraham Cousturier.

Cette pièce, nous l'avons dit, a sans doute été jouée par la troupe de Valleran le Conte en 1607 à Bourges. Sa venue en Normandie, si elle n'en était pas originaire, témoigne du fait que les textes voyagent et parcourent la France. Pourtant, un bémol doit être apporté à l'affirmation du succès de l'œuvre, qu'on ne peut dénier puisqu'elle paraît en librairie : comme le montre l'entreprise de longue haleine d'Alexandre Hardy lorsqu'il entreprend l'édition de ses tragédies, si *Axiane* jouit du prestige du passage de l'événement — la représentation — au monument — le livre — c'est sans doute que le texte est déjà fort connu à travers la France et la Normandie, et que Valleran, s'il en détient les droits, la cède à Costé parce qu'il ne peut plus l'exploiter en scène. Ou, peut-être encore, la pièce n'appartient à personne et Costé le premier a l'idée brillante de l'imprimer, et de l'accompagner de gravures qui illustrent sa mise en scène plus que l'action de la pièce, sans doute de la main de son associé ponctuel Abraham Cousturier.

En tout état de cause, elle semble être soit un sujet d'invention, soit tirer sa fable d'un éventuel roman de l'époque dont on n'a su retrouver la trace. La tragédie est une intrigue matrimoniale. Deux rivaux se disputent une amante promise à l'un mais éprise de l'autre. Mais parce qu'on est en tragédie, l'issue de ce triangle amoureux ne peut qu'être fatale et parce que l'amoureuse est une princesse, le sujet en est sans doute politique. Axiane est le seul enfant survivant de sa fratrie. Son frère est mort pendant une guerre indéfinie, et son père se doit de trouver un parti convenable à sa fille et digne de diriger son État. Pourtant, ce point, capital politiquement, n'est qu'à peine évoqué dans la pièce. L'intrigue amoureuse prend toute la place et ne permet pas au spectateur de s'attarder sur une succession dynastique. C'est sans doute ici d'ailleurs que réside le but de l'auteur anonyme de l'œuvre : il compose un texte qui joue sur les codes attendus et déjà pratiqués par ses confrères à la même époque, et offre plus une réflexion sur le théâtre et sur le divertissement, que sur les règles de succession.

A. Acte I : juxtaposition et exposition

La pièce débute par une discussion entre Axiane et sa nourrice : on entre immédiatement dans le vif du sujet. Axiane brûle d'amour et ne parvient pas à éteindre sa flamme. Ravagée, elle cède à son empire. Pourtant elle s'écrie :

Pourquoi plus te dépeindre un tourment amoureux
Qui parle devant tous à mon front langoureux,
Pourquoi t'illuminer une chose si claire¹

Le jeu de l'actrice se doit dès lors d'être flagrant. Elle se consume, et a honte de ne pouvoir le dissimuler au public présent devant la scène. Elle se tait, car l'action, le jeu sont suffisamment éloquents et il n'est plus besoin de discourir sur l'évidence même. L'auteur joue sur le caractère absolument performatif de la parole théâtrale. Axiane a annoncé son mal, il n'est plus besoin de déplorer ou se lamenter. Il convient de passer à un autre point. Ce que fait la nourrice presque immédiatement.

Elle rappelle la nécessité de se marier très vite avec un parti assorti :

Désormais, désormais pour les jugales flammes
Mures dans vous, pouvez faire l'élection,
D'un parti répondant à votre affection,
Comparable de sens, renommé de vaillance,
Mutuel envers vous de chaste bienveillance
Le plus tôt vaut le mieux²

Pourtant ces sages conseils ne reprennent pas, comme on pourrait le penser l'épître de Paul au Corinthien³. Ce n'est pas parce qu'elle brûle de passion et pour l'éteindre enfin qu'il convient qu'Axiane entre dans le lien conjugal, c'est parce qu'il faut un chef à son « Empire orphelin » :

Le plus tôt vaut le mieux, puisqu'un astre malin
Rend votre frère mort, cet Empire orphelin :
Votre frère ravi de la parque félonne
Naguère aux grands hasards de l'horrible Bellonne ;
Ha que je le regrette ! ha quel espoir c'était,
Et les yeux et les cœurs de tous il entêtait⁴

Son frère est mort, on doit trouver un digne successeur à son père vieillissant. Après ces quelques remarques politiques de bon aloi, nous sommes en tragédie rappelons-le, la nourrice revient pourtant sur leurs précédents devis :

Or, dites, reprenant nos premières brisées,
Qui vous a dans le sein ces flammes attisé⁵

¹ *Axiane ou l'amour clandestin*, acte I, p.4, Axiane.

² Ibidem, la Nourrice.

³ I Cor, 7,9 : « S'ils ne peuvent garder la continence, qu'ils se marient ; car il vaut mieux se marier que brûler. »

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

C'est le duc de Médine qui a su charmer la princesse : or il est beau, certes, mais courageux et a su épauler dignement son père lors de la guerre où son frère a perdu la vie. Il est honorable et de rang assez élevé pour prétendre l'épouser, la nourrice le concède. Cependant, un obstacle se dresse potentiellement contre les vœux amoureux d'Axiane : si elle veut jouir de cet époux qu'elle se promet, il est nécessaire d'obtenir l'accord de son père, pense la nourrice. Axiane cependant n'est pas de cet avis :

LA NOURRICE

[...] Pendant du vouloir d'un père qui peut tout
En ce nocier hymen, ou conjoint ou dissout.

AXIANE

La dissoudre Nourrice auparavant le monde
Retomberait dissous dedans la nuit profonde,
Qu'il m'aime seulement, j'en supplie les dieux
Aussi sévèrement que témoignent ces yeux,
Alors certes alors, ni crainte paternelle
Non, me dût sa rancœur pourchasser éternelle,
À ma rébellion proposer cent trépas,
Je ne démarcherai mon projet d'un pas,
Je ne consentirai qu'homme vivant me touche,
Qu'en qualité d'époux, ou qu'il entre en ma couche¹.

Ces propos tenus par une jeune femme choquent la nourrice :

Parlez modestement, avec plus de respect,
D'une impudicité le propos est suspect,
Car en lui résistant vous allez au contraire,
Ce qu'un père commande il nous le convient faire²

Axiane proteste encore :

Qu'un lien paternel nos courages n'oblige,
Autrement de ma part je répute prodige,
Prodige dessus tout monstres de cruauté,
Qui force mon désir³ ?

La Nourrice lui rétorque alors que le parti choisi par Axiane lui est bien accordé : il suffit maintenant que le duc de Médine soit en effet amoureux d'elle, comme le prétend Axiane, et qu'il fasse sa demande au roi, et chacun sera content.

La nourrice sort pour aller s'enquérir des sentiments du duc. Immédiatement après sa sortie, sans qu'on indique si Axiane quitte à son tour la scène, ce qui semble proposer une juxtaposition des séquences les unes à côté des autres, et définir ici au moins deux lieux, la chambre d'Axiane et la salle du trône, le roi et le duc de Saxe s'entretiennent. Le roi veut connaître la ré-

¹ Ibid., p.6.

² Ibidem.

³ Ibidem.

compense qu'il peut accorder à cet Allemand pour son aide lors des derniers événements guerriers :

Je ne puis dignement vos valeurs exalter,
 Je ne saurais donner de louange capable
 À votre bon secours, ô guerrier indomptable [...]
 Vous avez expié le meurtre de mon fils,
 Ces mânes satisfait, sa belle ombre apaisée [...]
 Je suis d'un soin fâcheux et d'un doute rongé,
 Ce que je dois offrir à vos rares mérites [...]
 Et me dis que tu veux d'avantage obtenir,
 DUC, honneur des germains, Alcide secourable ;
 Que veux-tu emporter pour gage mémorable,
 Et de ma bienveillance et de celle des miens,
 Fût-ce ma propre vie, en un mot tu l'obtiens¹.

Après s'être — un peu : sa réplique timide dure six vers, le roi l'enjoint de lui dire ce qu'il désire sur six autres — fait prier, le duc de Saxe révèle enfin la récompense qu'il souhaite :

Sire, vous le pouvez, de gendre m'acceptant,
 Au comble de mon heur vous m'élevez content².

Le roi accorde immédiatement la main de sa fille, rétorquant, à l'inverse des présomptions de la nourrice de la séquence précédente, qu'il ne sait « parti / Auquel plus volontiers [son] sang fût assorti³ ».

Le roi assure en outre son futur gendre de l'accord qu'Axiane ne manquera pas de donner à ce beau projet :

De ma part elle est tienne, et crois qu'elle n'ira
 Contre ma volonté, alors qu'on lui dira⁴

Nous sommes donc ici déjà pris dans un conflit des générations. Axiane a, à la séquence précédente, affirmé qu'elle n'obéira pas à son père et préférera fuir plutôt qu'épouser un homme qu'elle n'aime pas. Le roi la promet malgré elle à Saxe, et lance, irrémédiablement la machine tragique performative : puisqu'Axiane a dit, Axiane va faire.

Pour l'heure elle renonce à épouser Saxe dans l'immédiat, prétextant le deuil de son frère encore en cours, et qu'elle prévoit de garder un an, malgré l'instant plaisir de son père de la voir convoler rapidement. C'est le duc de Saxe, présent pendant tout cet entretien, et qui n'a pour lors pas parlé une seule fois à sa promis, qui conclut l'affaire :

Sire, de la forcer je ferais conscience,

¹ Ibid., p.8-9, le Roi.

² Ibid., p.10, Saxe.

³ Ibid., le Roi.

⁴ Ibidem.

J'attendrai ce bonheur autant qu'il lui plaira,
Et l'espoir cependant ma flamme adoucira¹.

Cet acte est celui du conflit des générations. Le roi et Saxe représentent l'autorité et la sagesse, ainsi que pour le duc la noble galanterie qui oublie son désir pour complaire à sa promise. Or Axiane se trouve comme perdue dans un temps qui n'est pas le sien : princesse, elle pense à l'amour plutôt qu'à la dynastie, et songe à abandonner son devoir, dans l'espoir d'un amour pour l'instant à sens unique, si on l'oblige à épouser un homme qu'elle n'aime pas. C'est avec crudité d'ailleurs qu'elle parle de son désir, qui la fait brûler et qu'elle conçoit d'éteindre dans un lit nuptial, tandis que son père, lorsqu'il célèbre le même élément de mobilier, y voit la promesse « que Junon déjà n'honore de ces fruits / leur beau couple royal, après neuf mois produits² ».

Dès l'abord, et dans l'ignorance encore des sentiments du duc de Médine envers la princesse, le spectateur est mis devant cette antagonisme flagrant : l'amour contre la promesse d'une descendance, la passion et le plaisir physique contre le sentiment dynastique. Cette exposition permet de confronter deux générations dramatiques : celle de la déploration et du discours, représentée par le roi et Saxe et celle de l'action lapidaire d'Axiane et sans doute, mais on ne le sait pas encore, de Médine.

B. Acte II : mélange des registres

L'acte deux de cette pièce fait entrer un acteur dont nous avons brièvement parlé lors de notre prologue, que l'on a revu avec le *More cruel* et qui sera de nouveau sur scène avec les *Portugais infortunés*. Il réapparaît ici et qu'il est sans doute important que nous évoquions : une troupe théâtrale emploie, comme celle du Pardonneur en 1556, des enfants, ou ici, au moins un acteur d'un âge relativement peu élevé, qui dans *Axiane* est le Page du duc de Saxe. Si sa dénomination laisse entendre qu'en effet, il est fort jeune, l'acte V au cours duquel on l'interroge nous éclaire un peu plus. Le Conseiller du roi annonce, en effet, que « la vérité se tire aisément des enfants³ ».

Ce page a un rôle important, qui va permettre à l'auteur d'exercer un ingénieux mélange des genres, en lui faisant surprendre les confessions amoureuses d'Axiane et de Médine, réunis en scène, dans les jardins du palais. Axiane, après s'être livrée à une imprécation où elle demande aux dieux de lui venir en aide dans un projet matrimonial qui ne la séduit pas, rencontre Médine que sa nourrice est allée chercher. Le page les surprend car il a été chargé par Saxe d'apporter un présent à Axiane. Voyant la rencontre, il se dissimule pour mieux entendre ce que les amants vont se dire

¹ Ibid., p.11.

² Ibid., p.10.

³ Ibid., acte V, p.52.

et voir ce qu'ils vont faire. Se met alors en place un jeu d'aparté où le page commente allègrement l'action à laquelle il assiste.

LA NOURRICE

[...] J'amène le meurtrier qui vous a saccagée,
Décrétez contre lui tel arrêt que voudrez,
Il se soumet souffrir tout ce que résoudrez.

LE PAGE

En ce commencement rien de bon je n'augure.

AXIANE

Il me contentera pour plus grande torture
De ne plus s'éloigner ni de plus dédaigner,
Qui veut par tous moyens son courage gagner,
Qui lui présente un Sceptre et une chaste couche.

LE PAGE

Hélas ! tout est perdu, puisqu'en ce point on touche¹.

C'est aussi, à ce seul endroit de la pièce qu'Axiane évoque son ascendance royale et le trône qui reviendra à son époux légitime. Mais cette allusion est brève, et sera bientôt remplacée par l'évocation d'un enlèvement consenti, fort peu approprié dans la bouche d'une princesse.

Médine se confie à son tour : il aime Axiane et se livre corps et âme à cette passion. Le rapprochement physique devenant possible, les deux jeunes gens, accompagnés de la Nourrice, appréciable chaperon, rentrent dans le palais où l'on découvrira plus tard qu'ils y ont échangé de très nombreux baisers.

Le duc de Saxe rejoint alors son page, ou celui-ci retourne auprès de lui, et l'informe de la scène à laquelle il vient d'assister. Alors que le page use de périphrase pour tenter de ménager son maître, Saxe le menace de le frapper s'il ne dit pas immédiatement la vérité. Cette scène, à l'intérieur du cadre tragique, apporte un élément comique sans doute inspiré de la comédie latine redécouverte au XVI^e siècle par la traduction de Térence et Plaute :

LE PAGE

[...] La princesse à l'instant à point nommée sortie,
Montrait bien qu'elle avait dressé cette partie,
Même au joyeux accueil à des petits discours,
Ne tendant qu'à fonder de nouvelles amours.

SAXE

De nouvelles amours, impudent téméraire ?
Ce n'est que la nommer impudique et faussaire.
Poursuis.

LE PAGE

Vous vous fâchez d'ouïr dire la vérité,
M'accusant d'imprudence et de témérité.

SAXE

Sais-tu pas vers chacun la libre courtoisie,
N'empêche là-dessus d'entrer en jalousie².

¹ Ibid., acte II, p.15.

² Ibid., p.18-19.

Encore une fois, ici, Saxe évoque cette courtoisie légèrement désuète qui l'empêcherait de penser du mal de sa dame. Il déchanté bientôt :

LE PAGE
 Aussi n'ai-je déduit qu'en somme leur devis,
 Et ne pouvez encor y asseoir un avis.
 SAXE
 Tu fais de l'entendu en chose qui se passe,
 Achève, quelle part a-t-il tant en sa grâce.
 LE PAGE
 Tant qu'ils s'entre-sont promis le mariage.
 SAXE
 Promis le mariage ? [...]
 Je mourrai paravant que cela s'effectue.
 LE PAGE
 Elle outre plus blâmait le pouvoir rigoureux,
 D'un qui voulait forcer son désir amoureux.
 SAXE
 Ô Cieux ! c'est fait de moi¹

Après ce récit circonstancié, Saxe songe à prendre son épée et provoquer Médine en duel. Il s'aperçoit pourtant qu'Axiane est tout aussi coupable que son amant : c'est elle qui a prétexté un deuil d'un an pour repousser le mariage promis par le roi. Il s'inquiète en outre de la lubricité des actions réalisées sur scène entre la princesse et son amant :

Or me dis s'ils n'ont point leurs paroles oisives
 Muées devant toi en carresses lascives².

La réponse du page ne peut soulager ses craintes :

Je présume qu'elle ait en un lieu plus secret
 Leur couple énamouré qu'elle gardait discret³.

Résolu dans un premier temps à en découdre, Saxe retrouve sa galanterie première et prend la décision d'aller demander des comptes au roi.

C. Acte III : l'affrontement ?

L'auteur nous épargne la redondance de la relation du mensonge d'Axiane. En effet, quand débute l'acte III, Saxe lui a déjà raconté la tromperie de la princesse. Le roi affirme son indignation et tente de rassurer son vassal, en lui affirmant que Jupiter

¹ Ibid., p.19.

² Ibid., p.21.

³ Ibidem.

Ne saurait néanmoins lui ni sa destinée
 Retracter une loi, la mienne étant donnée
 Ma foi est un arrêt, irrévocable [*sic*] loi
 Doncques pour ce souci qui te tient en émoi,
 Axiane compagne à ta couche promise,
 Son deuil étant fini n'aura plus de remise¹

Saxe soupçonne pourtant qu'Axiane a pu offrir sa virginité à Médine. Le roi promet dans ce cas une punition exemplaire :

En ce cas je promets une peine exemplaire
 Châtiant sa luxure, et ma foi satisfaire².

Saxe proteste pourtant, toujours avec galanterie, qu'Axiane ne peut avoir laissé bafouer son honneur. Il propose, plutôt que le roi foule au pied sa fille, comme il le promet, de s'entretenir avec elle et de découvrir la vérité. Il craint en outre que contrainte à avouer et abjurer son amour, sa flamme sans doute naissante et encore hésitante ne s'attise pour Médine, dont on cache encore le nom. Le roi se résout à l'avis de Saxe, quoique l'action ait sa préférence :

Puisqu'il te plaît passer par la plus douce voie,
 Et qu'en ce mien courroux ardent ne la foudroie,
 Va la trouver, argue en chacune action,
 Sonde l'intérieur de son affection,
 Figure-lui de loin sa fraude reconnue,
 Et combien elle agrée à mon âge chenu,
 Sa réponse entendue, nous prendrons le niveau
 Propre à déraciner l'erreur de son cerveau,
 La soumettre au devoir, soit de gré soit de force.
 [...] Souviens-toi que tu as un absolu pouvoir³.

C'est finalement Médine que croise Saxe. Le premier a décidé de se vanter de l'amour que lui porte la princesse et arbore au nez de son rival un anneau qu'elle lui a offert en gage de son attachement. Après un court débat qui assure Saxe de ses craintes, Médine quitte la scène après l'avoir défié. Aucun duel pourtant ne se déroulera sur scène. C'est par la ruse et par la tromperie que ce représentant de la nouvelle ère supprimera son rival, incapable par ses valeurs nobles de le prendre à partie, et trop lent à cause de sa galanterie uniquement portée vers l'amour pour le provoquer en duel.

Saxe trouve enfin Axiane — ou plus exactement le personnage féminin relaie Médine sur scène — et lui reproche non l'amour qu'elle porte à Médine, mais le mauvais choix de ce bavard inconséquent qui manifeste trop ouvertement les faveurs qu'il tient de la princesse. Après l'avoir accusé de le tromper, il lui réclame des justifications. Axiane évoque alors une ressemblance physique de Médine avec son défunt frère qui justifie l'attachement tout fraternel qu'elle prétend lui

¹ Acte III, p.23.

² Ibid., p.24.

³ Ibid., p.25.

porter. Saxe accepte ces explications, mais demande un gage de la promesse d’Axiane de l’épouser, supérieur à l’anneau qu’arbore Médine. La princesse lui promet alors avant demain de lui faire parvenir un présent. Alors qu’il réclame encore un baiser, la princesse lui rétorque que son deuil, intimé par Athéna, ne saurait le souffrir et recommencerait pour une nouvelle année si elle lui accordait. Saxe se range galamment à cet avis et quitte la scène, content de l’engagement de la princesse.

L’acte III est celui des affrontements physiques et verbaux impossibles. Saxe, trop prompt à se ranger à l’avis de son interlocutrice, accepte ses explications. Indécis et circonspect quant aux prétentions de Médine — un galant homme ne saurait accorder crédit à un effréné qui manque à l’honneur de sa dame en affirmant haut et fort qu’elle l’aime et en trompe un autre pour lui —, il rechigne à attaquer le prétentieux. Face au roi encore, il joue la carte de la modestie et de la persuasion, quand le roi opinerait pour une action frappante. C’est là le drame de ce personnage. Trop enclin à tergiverser et à parler, il omet l’importance de l’action dramatique et de l’action tout court. Face à la vivacité et la rouerie de Médine, il ne peut faire le contre-poids. En montrant ce personnage incapable d’agir parce qu’il parle et pense trop, l’auteur met en avant l’incongruité de la réflexion à haute voix et de la déploration, que seule une action frappante pourra réduire à néant.

D. Acte IV : la trahison

À l’acte IV, Axiane rejoint de nuit Médine à qui elle reproche d’être trop bavard et de mettre à mal leur projet d’enlèvement. Elle lui apprend qu’elle prévoit pour adoucir les craintes de Saxe de lui offrir un présent. Médine lui réclame le bijou. Axiane sort le chercher et pendant son absence le duc nous informe de son projet de vengeance. Ici réside l’énigme et le paradoxe de la pièce : alors que Saxe est trompé, c’est Médine qui souhaite se venger, sans préciser la raison. Représentant de ce nouveau théâtre d’action, il prend des décisions rapides et parfois expéditives, et crée, par sa seule présence, l’action dramatique et l’intrigue elle-même. Sans lui en effet, Axiane obéirait à son père et épouserait le duc de Saxe.

Axiane revient, portant la chaîne qu’elle promet à « ce matin d’enfer¹ » de Saxe. Médine lui promet de la lui restituer dans une heure. Axiane ne s’inquiète pas du projet de son amant, et le laisse en scène avec le bijou. Ils s’embrassent sur la promesse de se retrouver le lendemain et de plaisirs nouveaux, car Axiane annonce qu’elle l’attendra « seule, exprès en [sa] chambre enfermée² ».

Le matin vient et le roi discourt avec son conseiller des songes vains qui parcourent les nuits des hommes :

¹ Acte IV, p.37, Axiane.
² Ibid., p.38.

Parmi l'infinité des visions nocturnes,
 Aucunes sont des maux courrières importunes,
 Autres à nos esprits se forgent à plaisir,
 Comme vous pouvez bien ces nuages choisir,
 La figure tantôt d'une Fée effroyable,
 Tantôt d'un trépassé la fosse larmoyable,
 D'un Dragon qui s'élançait à l'Hydre ressemblant,
 Bref, d'objets fantastiques ainsi le faux-semblant,
 Selon que les humeurs de notre frêle masse
 Penchent intempérés en leur substance grasse,
 Mon songe n'est touché de leur contagion,
 Et c'est pourquoi j'y mets plus de religion,
 Plus de ferme croyance et de glaceuse crainte,
 Son image à mes yeux incessamment empreinte¹.

Le songe qui a tarauté le roi cette nuit est moins réalisable sur scène que ces apparitions infernales, aussi le raconte-t-il à son conseiller, et au public. Deux lions se battaient dans un champ et Axiane était étendue morte entre les deux bêtes. Le roi se refuse pourtant à y trouver une quelconque prémonition. L'auteur, par ce rêve, utilise un topos de la dramaturgie que nous étudions. Mais il joue aussi d'une forme de réalisme en ne faisant pas intervenir les apparitions citées avec mépris par le souverain. On y trouve même une forme de moquerie, toute métathéâtrale : ces personnages cités montrent la connaissance du dramaturge des subterfuges de son époque pour faire intervenir une crainte, une prémonition. Dans notre seul corpus, Mégère, des Ombres, des Furies viennent visiter les hommes et réclamer vengeance ou annoncer des malheurs futurs. L'auteur anonyme se joue de cette habitude, en ne l'exploitant pas et en dénonçant son caractère artificiel. Il lui préfère un récit animalier, plus symbolique, plus métaphorique, mais tout de même simple dans sa lisibilité. Le songe protatique à la charge d'un personnel infernal est expédié aussi vite que les récits des actions précédentes et que la question de la politique. Si l'on est là pour faire un spectacle, il se doit, malgré tout, d'être de qualité et de ne pas user de subterfuges grossiers.

Le roi et son conseiller sortent de scène en annonçant le sacrifice de cent victimes sur les autels de Jupiter pour conjurer le rêve prémonitoire. Médine entre alors, muni du présent pour Saxe qu'il révèle avoir empoisonné. Le collier est enfermé dans un linge pour se préserver. Dans un monologue relativement long au regard des autres morceaux de bravoure de la pièce — quarante vers —, il annonce son projet de tuer Médine, rassure le public sur la virginité d'Axiane² et conçoit que son projet, même s'il est cruel, n'a rien d'exceptionnel :

De tous les autres dieux à qui Jupin commande :
 Je les prends à témoin derechef derechef
 menteur les suppliant de m'écraser le chef
 Qu'une couarde peur ne m'a rendu perfide,
 Que je ne lui tends point ce cordage homicide,
 Abattu de courage ou craintif d'un hasard,
 Ou chacun de nous deux peut disputer sa part,
 Que croyant obtenir ce bonheur de son père
 Ma lame eût prévenu ce poison mortifère,

¹ Ibid., p.39.

² Son innocence est « entière conservée ». Ibid., p.41.

La contrainte m'absout de ce lâche forfait,
Et tout autre en ma place eût le semblable fait¹

Contrairement à Saxe, qui n'agit pas parce que la parole est reine, Médine n'accomplit d'action sanglante car il est dans une position délicate. Ce n'est pas son honneur qui est en jeu, mais celui d'Axiane. Pour le préserver, il use du poison, remède aux lâches. Il proteste pourtant de son courage, mais en réalisant son dessein, il prive le spectateur d'un intermède actif auquel il aurait pu trouver du plaisir. L'auteur, par la voix de Médine, s'en excuse, mais en même temps il prépare son public à la scène de la mort de Saxe et sans doute, puisqu'elle ne fait pas partie du complot et qu'il faut que tout le monde souffre, d'Axiane.

E. Acte V : l'amoncèlement des corps sur scène

Tous les personnages de la pièce vont se retrouver en scène lors de cet acte final. Ils seront même absolument tous présents lors de la dernière séquence où le roi épaulé de son conseiller interroge la Nourrice et le Page, seuls témoins de l'intrigue encore vivants, autour des corps sans vie de Saxe et Axiane empoisonnés par Médine qui paraît enfin.

Mais avant cela, les deux morts en instance se retrouvent pour que Saxe touche enfin le présent promis par Axiane. Non content de seulement le tenir, il demande à la princesse de baiser l'objet, et lui-même y pose ses lèvres à de nombreuses reprises. Saisi de folie, ou déjà atteint par le poison, œuvre lubrique du traître Médine, Saxe tente de forcer Axiane à lui baiser les lèvres :

Sus, que je vous rebaise, ô relique sacrée,
Comme d'un nouveau feu l'âme tu me recrée,
Leur charme empoisonné n'est que charme et qu'appas,
Mon corps débilite chancelle sous mes pas,
Madame, secourez avant que je trépasse
D'un baiser à moi propre, hé ? secourez de grâce.

AXIANE

Réfrénez je vous prie ces discours forcenés,
De quelle sorte hélas ! les yeux vous contournez.

SAXE

Ne pensez pas ici faire de la rebelle

J'userai de mes droits.

AXIANE

Ô fortune cruelle,

Ô étrange accident : Page, Nourrice, amis.

SAXE

Je le veux en dépit de tous mes ennemis.

AXIANE

Secourez ce seigneur qu'un poison vient de prendre.

SAXE

Dépêchez vite, je ne puis plus attendre.

AXIANE

Hé revenez Monsieur, où est votre raison.

SAXE

¹ Ibid., p.41-42.

Vos longues cruautés la tiennent en prison,
D'où elle sortira, ou je perdrai la vie¹.

Saxe, cette fois-ci définitivement atteint par le poison, languit et trépassé, très rapidement, en quatre vers, avant qu'Axiane ne commence aussi à sentir les effets de l'onguent et meure, tout de suite après lui, en ayant pris soin de parler de la coloration noire du front du gentilhomme, sur six vers, avant d'annoncer en seulement deux vers qu'elle sent à son tour l'effet du poison.

La Nourrice accourue aux cris de sa maîtresse abandonne la mourante, trompant l'attente du spectateur, au lieu, comme toute bonne nourrice de tragédie, de se tuer sur le corps de son enfant.

Le roi parvient aussi dans la chambre de sa fille — la malheureuse recevait donc son prétendant seule dans ce lieu — et la découvre chancelante sur le cadavre de Saxe. Axiane fait promettre au roi avant de mourir de ne pas chercher à punir le responsable de sa mort. Elle ne le nomme pas, ce qui justifie sans doute la recherche qu'en fait le roi. Encore une fois, et cette fois-ci dans le but manifeste de satisfaire son public, l'auteur déjoue les codes habituellement rencontrés. Si Axiane demande à son père de ne pas rechercher le coupable, il devrait obéir aux prières d'une mourante. Il n'en est rien. Représentant de la justice, le roi entend éclairer cette affaire. Il convoque le page — un enfant — et la nourrice — une femme —, témoins discutables s'il en est, et les interroge. Leurs deux demi-témoignages concordant, le roi est prêt à poursuivre Médine. Mais celui-ci, encore, déjoue les attentes du public : il pénètre éploré dans la chambre d'Axiane et confirme les témoignages reçus. Il regrette de ne pas avoir provoqué un combat avec Saxe :

Tu vivrais Axiane, et ma dextre échauffée
De ce prix glorieux t'obtiendrai le trophée²

Voulant racheter ses fautes, il se transperce de son épée sur les deux cadavres gisant déjà sur scène, devant tous les autres personnages demeurés là. Le roi, dont on attendrait encore le suicide, sans pourtant évoquer un gouvernement qui nécessiterait qu'il survive, appelle la mort mais ne fait rien pour s'y jeter. Son conseiller rappelle alors le désordre contenu sur scène, demande au roi de cesser ses plaintes, car il est temps maintenant de faire le ménage, de vider la scène, où pour l'heure on s'amasse :

Sire, aux grands accidents il faut un grand courage,
Et ainsi qu'un Pilote expert atteint l'orage,
De moments en moments, prêt à lui résister,
Les Monarques constants soient prêts à le dompter,
Eux qui sont plus sujets d'une ignoble commune,
Au revers périlleux de l'aveugle Fortune :
Prenez donc patience, et armé de raison,
Procurez à ces corps leur dernière maison¹.

¹ Acte V, p.47-48.

² Ibid., p.54-55.

Cette tragédie a la particularité d'interroger sur le jeu théâtral et la composition, en contrecarrant les attentes des publics. Lorsqu'on attend un duel, il n'est pas réalisé, comme le suicide récurrent d'une nourrice ou d'un père éplorés, fût-il roi. De même, le songe protatique est moqué, ainsi que l'amour courtois représenté par Saxe, jusqu'à ses dernières répliques tout du moins, mais rappelons qu'il y est sans doute touché par le poison, qui ne parvient pas à séduire et ne permet pas à son représentant assez de rouerie pour déjouer les pièges qui se présentent à lui.

En proposant en outre un personnel dramatique typique de la tragédie — un roi, une princesse, une nourrice, des gentilshommes, un conseiller — mais aussi des ingrédients comiques — un triangle amoureux, une entrevue secrète commentée pour le public —, le dramaturge propose non seulement une réflexion sur l'art dramatique, mais un petit manifeste traduisant aussi des habitudes de composition de ses confrères, qu'il déjoue, dénonce, souligne et détourne.

Son dernier acte en est encore un exemple frappant. Alors que la tragédie consiste à vider la scène, la comédie à la remplir, tout le monde se presse au dernier acte pour constater les décès, débattre, discuter, observer, mais à de très rares vers seulement, déplorer. Malgré tout une forme de morale ironique semble guider la fable : Axiane qui a refusé de suivre les ordres de son père, parce qu'elle a oublié les principes du genre auquel elle appartient, qu'elle aurait dû fuir ou obéir, se retrouve, bien malgré elle, réunie dans la mort à celui qu'elle ne voulait pas vivant.

¹ Ibid., p.56.

II. LA VICTOIRE DU PHÉBUS FRANÇAIS (1617)

Les deux tragédies à présent brièvement étudiées traitent de la réception en Normandie du coup d'État réalisé par le roi contre les favoris de Marie de Médicis. À Rouen, nous l'avons vu, la nouvelle de la mort de Concini est accueillie avec une entière satisfaction que traduit la *Victoire du phébus français*, tragédie encomiastique qui célèbre cette victoire stratégique et politique du roi. *La Magicienne étrangère*, qui paraît sans doute quelques mois plus tard, après le procès de Léonora Galigai, forme un diptyque avec cette première œuvre, dont le but est d'exempter la reine mère de toute faute dans les pratiques de ses favoris et de légitimer le roi, en montrant des personnages burlesques, proches des démons et magiciens qui séparés sur terre, se retrouvent aux enfers plutoniques.

Nous avons déjà dans une large mesure étudié l'échafaud sanglant qui clôt la *Magicienne étrangère*. Nous proposons donc au lecteur de consulter les passionnantes études de Charlotte Bouteille-Meister sur ces deux œuvres d'actualité politique¹.

Si la *Magicienne étrangère* atteste de la présence d'un échafaud sur scène, destiné à l'exécution de la condamnée qui recommande son âme à Dieu, aucun édicule de ce genre n'est à noter dans la *Victoire*, puisque Concini est abattu au Louvre, puis son corps traîné dans les rues de Paris. Les deux pièces, relativement courtes, se composent de quatre actes seulement.

Au premier acte de *La Victoire*, Python – Concini annonce qu'il a été convoqué au Louvre. Après avoir évoqué ses entreprises normandes, il annonce son départ. La scène deux voit Phébus et ses gentilshommes prendre la décision d'exécuter le maréchal. La juxtaposition indique qu'on représente sur scène une ville de Normandie d'où part Python, et Paris, où le roi siège au Louvre. À l'acte II, Galligay, à Paris, s'entretient avec le démon Ruburo : elle se félicite de sa rapide ascension sociale favorisée par Satan. La scène 2 est une scène de voyage Python accompagné de son Homme de chambre se rend à Paris. Aux propos de Concini qui annonce sa prise de pouvoir prochaine, le serviteur lui répond qu'il n'est « aimé dedans la Normandie² ». Ils pénètrent dans le Louvre :

Python
 Mais entrons dans le Louvre il est déjà haut jour.
 Homme de Chambre
 Entrez vous voilà jà au milieu de la Cour.
 Python
 Voici jà Antimars qui devers moi s'avance³

¹ 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 d'Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2011.

² *Victoire*, II, 2, p.17.

³ *Ibid.*, p.18.

Suit la mise à mort de Python qui a tenté de sortir son épée. Anti-Mars le frappe, les Archers le percent de toutes parts. Alors que les soldats continuent à torturer le corps, Anti-Mars, sans distinction de scène, a rejoint Phébus pour lui faire le récit de la rencontre. Anti-Mars réclame qu'on réfléchisse à la manière d'enterrer Python.

Ruburo se réjouit au commencement de l'acte III d'avoir gagné l'âme de Python. Galligay survient et il lui annonce son veuvage. Galligay s'en prend au démon qui n'a pas su ou pas voulu protéger son maître. Le grand Prévôt arrive, chargé d'emmener la veuve à la Bastille. La scène 2 voit deux bandes de bourgeois et une bande de crocheteurs torturer et détruire la dépouille de Python dans les rues de Paris. À l'acte IV Phébus et des émissaires des cours souveraines se réjouissent de la mort du traître qui soulage la France. Le roi engage à aller chanter un hymne pour célébrer Jupiter qui lui a permis de mettre à bien son projet.

Extrêmement courte, la pièce propose cependant plusieurs lieux référentiels. Si l'action débute à Rouen, le reste se déroule à Paris, au Louvre, dans la cour et dans la salle du conseil, chez Galligay et dans les rues de la capitale représentées. La pièce, ses actions et son langage sont extrêmement dynamiques et les déplacements sont rapidement effectués. Pourtant malgré la proximité géographique de la ville de Paris avec Rouen, celle-ci peut dénoter un exotisme pour les Normands qui assistent à la représentation. Paris, ville politique et son Louvre représenté permettent d'user éventuellement des mêmes dispositifs scéniques qu'une représentation de tragédie dans un palais quelconque. Les indices métonymiques sont absents, et c'est la parole qui prend en charge le commentaire des déplacements. S'il est fort probable que la pièce ait été représentée, la rapidité de sa composition (Concini est assassiné le 24 avril, sa femme meurt le 8 juillet, c'est pendant ce laps de temps que la pièce est composée puisque Galligay ne meurt pas dans *La Victoire*) tend à prouver que l'auteur a produit une pièce de propagande rapidement exploitable, imprimable et apprenable, au dispositif clair et facilement commenté pour pouvoir créer la pièce dans le temps même de l'action qu'elle reprend. Les différents lieux proposés par l'œuvre n'entrent pas dans un processus d'établissement d'une dramaturgie innovante, mais bien dans des lieux déjà existants pour être investis rapidement et proposer par ce commentaire non une recherche esthétique mais la confirmation de la prise de pouvoir du roi.

CONCLUSION DU CHAPITRE 8

Les tragédies qui paraissent dans la période de la régence sont de trois sortes. Les dernières commentent l'actualité politique de la nation et de la province, en célébrant la mort d'un tyran qui cherchait à usurper le pouvoir du roi. Si la *Victoire du phébus français* pâtit sans doute d'une volonté d'imprimer le texte très rapidement pour le distribuer et le représenter, sa décoration peu originale et semble-t-il admise par la connivence permet une adaptabilité de l'œuvre à n'importe quel type de salle, de théâtre ou de société. En revanche *La Magicienne étrangère* permet encore de célébrer la disparition de la sorcière, mais aussi d'interroger par la disposition exceptionnelle d'un échafaud sur l'échafaud l'efficacité de la justice terrestre et du système de la rédemption : si voir Galligay et Conchine réunis aux enfers fait rire, il n'en demeure pas moins que Léonora s'est contrite et repentie, et que si sa place n'était peut être pas immédiatement au Paradis, sa confession sincère aurait dû lui ouvrir les portes du purgatoire, non l'échouer sur les rives de l'Achéron. Si le système probatoire de l'échafaud du théâtre fonctionne scénographiquement, poétiquement il indique que la justice a échoué à rendre son office, parce que c'est en effet la mort qu'on vient voir, pas la rédemption.

Nous avons vu en outre que si *Axiane ou l'amour clandestin* ne semble pas jouir d'un dispositif innovant, les gravures de l'édition permettent de réfléchir aux modalités de la représentation rouennaise.

Enfin, avec *sainte-Agnès* on observe la disparition progressive de l'accessoire signifiant du voile, synonyme de sainteté et de religion. Après cette œuvre étudiée plus haut, en effet, le voile ne reparâtra pas en Normandie.

Peut être plus que pour les périodes précédentes, les quelques pièces de cette courte période de régence proposent des dispositifs différents et sinon innovants, qui marque, comme l'hétérogénéité des sources exploitées, une hétérogénéité des modes de représentation.

CHAPITRE 9.

LE RÈGNE DE LOUIS XIII : LE TEMPS DES HUMILIATIONS (1618-1640)

On nomme le duc de Longueville gouverneur de la province après l'assassinat de Concini. Si l'attribution de cette charge honorifique satisfait le duc, elle servira aussi d'appui à Marie de Médicis lors des affrontements entre la mère et le fils. Si la Normandie sera à nouveau brièvement le terrain de quelques échauffourées, c'est surtout sur la question de l'impôt qu'elle se heurte au souverain et à son ministre Richelieu. À l'extrême fin de la période, lassé des remontrances du parlement et insatisfait de son incapacité à réprimer la révolte des Nus-Pieds, le parlement sera interdit.

Les dernières œuvres du corpus marquent inévitablement la transition entre les anciennes formes libres et référencées visuellement par le biais de la scénographie et de la mémoire collective, et l'unification de la composition nationale qui s'insère dans un nouvel univers mental et spectaculaire d'horizontalité et de palais à volonté. Cependant, si ces œuvres commentent ce changement, elles n'en attestent pas encore. Elles font encore œuvre d'indépendance dans leur composition, la représentation d'actions sanglantes sur scène, et dans l'utilisation des éléments scénographiques qui ont permis de démontrer sinon une originalité d'une province, du moins celle d'une époque.

I. HISTORIOGRAPHIE

En 1619, le duc de Longueville prend donc la tête de la province. L'année suivante, une querelle éclate entre Louis XIII et Marie de Médicis¹. La reine s'est retirée à Angers, où les mécontents se rassemblent et qui devient le point de départ de toutes les séditions. Beaucoup de ces mécontents même si les terres favorables à la reine-mère s'étendent sur une frontière maritime allant de Dieppe à Bordeaux. Sur ce littoral, il existe encore quelques places fortifiées qui peuvent poser problème au parti du roi en cas de révolte à l'intérieur des remparts d'une cité.

Dans cette conjoncture, c'est la Normandie qui inquiéter le roi : elle est gouvernée par le duc de Longueville rattaché au parti de la reine, lui-même soutenu par de nombreux officiers de la ville de Rouen d'une part, et des membres du parlement de Normandie par ailleurs. La Basse-Normandie elle aussi est soumise à d'autres pouvoirs que celui du roi et de son gouvernement. Le comte de Thorigny y commande, aidé du comte de Belin et face à la figure tutélaire du grand prieur de Vendôme, insistant sur son amour de la province, les menaces et les rappels à l'ordre lointains car parisiennes de Louis XIII semblent bien minces.

Pour tenter de lutter contre ces prises de position contraires à l'intérêt de la couronne, le cardinal de Richelieu organise un travail de sappe systématique de l'administration royale. Les États de Normandie sont fortement taxés, le parlement décide de cesser tout versement et de ne plus enregistrer les édits fiscaux pour se protéger. Louis XIII ordonne alors pour avorter cette rébellion la prise de corps de plusieurs parlementaires et envoie des émissaires chargés de contrôler les décisions de la cour et d'en référer à la couronne.

À la lecture des événements qui jalonnent l'histoire de la ville de Rouen et de la province du début du XVI^e au milieu du XVII^e siècle, la Normandie peut aisément passer pour un pays de sédition prêt à tout soulèvement. À lire de plus près, on s'aperçoit en fait que d'une part les édits préssurent les Normands de taxes, et que la Normandie souhaite jouir le plus possible de la liberté héritée de la Charte aux normands de Louis XII.

Par ailleurs, une épidémie de peste réapparaît en 1619 à Bayeux et Caen puis s'étend sur toute la province jusqu'en 1626. L'épidémie dure 20 ans. Les champs sont en friche, la disette règne. Aux frontières de la France, c'est la guerre qui menace. En 1635 début la guerre de trente ans. Puisque l'Espagne campe sur la somme. La Normandie devient une province frontière ter-

¹ La relation de cet épisode particulier de la Normandie, qui annonce la mise en place d'un pouvoir absolu de la part de Louis XIII, est grandement redevable aux érudits normands du XIX^e siècle, notamment à A. Canel, qui en 1869, pour le compte de la société des bibliophiles normands, établissait un recueil des relations et , discours et récits manuscrits et publiés à l'époque des faits ici relatés. En règle générale, les travaux de nos érudits normands sont fort peu exploités mais consistent en une mine inépuisable d'informations que nous avons su, nous l'espérons, exploiter à bon escient.

restre, traversée par les troupes. En outre, les impôts pèsent de plus en plus lourd sur un pays durement éprouvé. L'imposition reste particulièrement sévère en Normandie, qui paie le quart des impôts du royaume et notamment de la taille. Cette pression fiscale devient de plus en plus insupportable. Le cardinal de Richelieu promet de diminuer la taille... il l'augmente en 1630 et renouvelle plusieurs fois l'opération. Tant de promesses non tenues provoquent la méfiance, puis la colère. Les États de Normandie, réunis en 1634, puis en 1638, protestent en vain. Le roi a besoin d'argent pour la guerre. Et, plus encore que la taille, pèse sur la Normandie la gabelle.

Dans son ouvrage *Le Gouvernement de François I^{er} dans ses rapports avec le Parlement*, R. Doucet rappelle :

C'est une tradition, pour les maîtres de la Normandie, d'exploiter durement cette province, soit qu'elle fût considérée comme particulièrement riche, soit qu'elle se laissât dépouiller plus facilement¹.

La province est érigée en novembre 1449 en l'une des quatre généralités du royaume. À elle seule, elle supporte en conséquence un quart de la taille nationale², alors que ni sa population, ni son étendue géographique ne représentent cette part du territoire. Toutefois, les recherches entreprises par les historiens ne peuvent déterminer l'exact montant des sommes versées³.

Parallèlement à cet impôt direct, la mise en place de taxes indirectes, nommées *aides*, fait peser de lourdes charges sur les commerçants normands. En effet, la fiscalité indirecte porte essentiellement sur les ventes de vin et de sel, produits de consommation courante dont la Normandie est à la fois productrice — jusqu'au début du XVII^e siècle il existe encore quelques vignes en Normandie qui produisent un vin médiocre qui sera bientôt remplacé par des importations presque exclusives d'Aquitaine — importatrice et exportatrice. On taxe alors dès l'arrivée au Havre le vin de Bordeaux, imposé à nouveau à chaque passage d'une douane sur la Seine⁴. Dès 1594, la consommation des urbains, après délimitation de territoires de bourgeoisie, sera imposée, tandis que

¹ Roger Doucet, *Le Gouvernement de François Ier dans ses rapports avec le Parlement*, Paris, Honoré Champion, 1926, t.II, p.199.

² « La Normandie paie le prix de sa brutale réincorporation à l'espace français. Pierre Gouhier a calculé la part relative de l'impôt normand à l'État : de 25% au XVI^e siècle, elle s'abaisse à 15% au XVII^e, 10 à 11% à la fin du XVIII^e. L'indice est fragile, difficile à interpréter ; des facteurs faussent le calcul (ainsi l'accroissement du territoire national) : la surcharge n'en est pas moins évidente au XVI^e siècle. En face, plaçons la part des frappes de monnaies, normandes : 11,8% de 1493 à 1550, 10,3% de 1551 à 1610, 6,4% de 1611 à 1680 — arrondissons à 12, 10 et 6 % — l'écart écrasant confirme l'écrasement. » (Boüard, *Histoire de la Normandie, op.cit.*, p.280).

³ « Le brevet, quand on le connaît, ne donne que les sommes demandées à la province ; encore certaines crues sont-elles ajoutées après le brevet. [...]Le bilan de la fiscalité reste à établir, mais on peut, en ce qui concerne l'impôt direct, arriver à un ordre de grandeur. [...]Lorsque la régente, après Pavie, fixe ses besoins à 2.665.000 livres, la Normandie doit payer 637.340 livres ; la crue, comme la taille représente le quart de l'imposition du royaume, aux états de Pont-Audemer (juillet 1512) : 74.000 livres sur 300.000. Cette coutume se poursuit jusqu'à la surintendance de Bullion qui note : « Il y a trois généralités (en Normandie) qui portaient quasiment le quatrièmes des impositions du Royaume », notation postérieure à la création de la troisième généralité normande, Alençon, donc en 1636. Or la Normandie fiscale ne comprend que 4.442 communautés d'habitants (vers 1585) sur les 27 ou 28.000 du royaume. » (M. de Boüard dir., *Histoire de la Normandie*, p.273-274).

⁴ « Cette imposition prend le nom de quatrième, et le gardera même lorsque le taux d'imposition se sera nettement élevé. Ce n'est que sous Henri IV que ce régime sera modifié par l'édit du 24 avril 1594 instituant les « nouveaux impôts », dont le taux est défini par la pancarte du 2 mai suivant. » (Idem, p.274).

les ruraux, dont on favorise l'auto-consommation — la couronne renonce à les assujettir, en raison de son incapacité à contrôler leurs biens de consommation courante — ne participent pas aux recouvrements de ces aides ni à la gabelle.

L'histoire de l'impôt en Normandie demeure en conséquence une histoire des troubles urbains dus aux levées récurrentes, souvent présomptives d'une province riche, et, au même titre que le droit, les taxes en Normandie seront la raison des réticences des généralités normandes et de soulèvements réprimés par la violence.

Réactions institutionnelles

Héritage de l'administration anglaise de la Guerre de Cent ans¹, la fiscalité en Normandie ne se modifie que très sommairement pendant le XVI^e siècle et les habitudes prises pendant celui-ci par le pouvoir central vont mener la province aux révoltes qui accompagnent le commencement du XVII^e siècle² et qui seront fortement réprimée par le cardinal de Richelieu. Depuis 1355, la monarchie avait accordé à la Normandie les mêmes institutions fiscales qu'au reste du pays, en complétant l'organisation par élections de généraux des finances par la création d'une Cour des Aides (définitive dès 1462), et les réunions régulièrement tenues d'États généraux de la province — souvent nommés États provinciaux³. Cette manifestation de l'intérêt du pouvoir royal pour la province lui permet de conserver pendant longtemps l'illusion de son autonomie dans l'administration de ses finances⁴.

Toutefois, l'unité fiscale de la province, composé d'une (Rouen), puis deux (la généralité de Caen est créée par l'édit de Cognac de 1542 confirmée par l'installation des trésoriers généraux par l'édit de Blois de 1552) et enfin trois (Alençon en 1636) généralités⁵, est sérieusement mise à

¹ Émile Léonard rappelle que la fiscalité pesant sur la Normandie remonte au-delà de l'occupation anglaise (1417-1450) mais est consolidée pendant cette période sous la régence de Jean de Lancastre. Cette importance de la fiscalité normande se ralentira légèrement sous le ministériat de Colbert, « mais les institutions mises en place dans la première moitié du XVI^e siècle pour le recouvrement de l'impôt, ne subiront plus jusqu'à la Révolution, que des retouches légères. » (Émile Léonard, *Histoire de la Normandie*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, 2^e édition)

² « Cette empreinte de l'occupation anglaise a eu pour conséquence la création d'une nouvelle Normandie, celle de l'impôt. [...] À la Normandie des archevêques, [...] à la Normandie des ducs [...], vient s'ajouter la, puis les généralités normandes ; c'est l'espace défini par Henry VI comme « notre duché de Normandie et pays conquis par feu notre très cher seigneur et père que Dieu pardonne », et qui devient, après la reconquête « tout notre païs et duché de Normandie, élection d'Alençon, comté du Perche, prévosté de Chaumont et accroissement de Magny, compris Ponthoise ». Jusqu'à la création de l'élection de Pontoise et son rattachement à la généralité de Paris, cette « plus grande » Normandie ne subira que de légères retouches portant sur des échanges de quelques paroisses [...] » (Michel de Boüard, *Histoire de la Normandie*, *op.cit.*, p.267.

³ Entre 1500 et 1630, les trois États de la Normandie se réunissent cent-vingt fois.

⁴ Émile Léonard, *Histoire de la Normandie*, *op.cit.*, p.85.

⁵ « La création des bureaux des finances exerçant collégalement les fonctions dévolues aux deux trésoriers de France et aux deux généraux de finances (édit de Poitiers de juillet 1577) ne fait que renforcer l'indépendance des bas Normands. L'unité ne se justifiait plus guère dès lors que l'autonomie n'était plus qu'une fiction ; le rôle de Rouen comme capitale de la province en devenait pesant. Ce morcellement de la province quant aux charges financières devait se compléter par le morcellement dans le domaine du contentieux ; pourquoi maintenir un seul auditoire des généraux, c'est-à-dire une seule cour des aides dès lors qu'il y avait deux bureaux de finances ? [...] Mais la symétrie entre la gestion et le contentieux n'en était pas mieux respectée qu'auparavant puisque, depuis mai 1636, un troisième bureau des finances existait à Alençon ; à une haute et une basse Normandie était ainsi venue s'adjoindre une moyenne Normandie, assez arbitraire, dont le centre se trouvait être une ville frontière. Ce n'était en fait que le vieil apanage d'Alençon augmenté de morceaux enlevés aux deux autres généralités. » (Michel de Boüard, *Histoire de la Normandie*, *op.cit.*, p.268).

mal dès le milieu du XVI^e siècle, institutionnalisant la division entre Haute et Basse-Normandie, qui perdure encore aujourd'hui :

L'unité et l'autonomie de la province subissent au XVI^e siècle de sérieuses atteintes. La marche vers l'absolutisme « versaillais » commence avec François I^{er}, et se poursuit par à-coups jusqu'à l'humiliation de la province en 1639. Si l'unité de la province est ainsi malmenée, son autonomie n'est pas mieux respectée. Certes, après une tentative infructueuse en 1543, une chambre des comptes est installée à Rouen suivant l'édit de juillet 1580, renouant avec la tradition rompue en 1451. Mais à cette date, la chambre des comptes n'est plus qu'un organisme archaïque, à l'image du domaine royal qu'elle est chargée de surveiller, et des hommages, aveux et dénombrements qu'elle doit conserver. Cette « décentralisation parisienne » n'est qu'un faux semblant¹.

Dès lors, les réunions des États ne servent qu'à retarder l'impôt, et plus à le consentir, en évoquant les difficultés de la province à s'en acquitter. À plusieurs reprises au cours du XVI^e siècle notamment, afin de tenter de faire perdre sa mauvaise habitude au pouvoir central², et se prévalant des malheurs qui touchent la province pendant les temps troublés des Guerres de religion, les États rappellent la « calamité et pauvreté des contribuables [du] pays de Normandie³ », et...

vu l'extrême pauvreté et indigence en quoi sont réduits [les] sujets de ladite généralité de Caen, [...] tant par les dangers de peste, famine universelle ci-devant advenus que par les exactions sur eux faites par aucuns nos officiers qui en sont en prévention⁴

... les rois successifs consentent à baisser l'impôt pesant sur les généralités normandes⁵ et les Normands obtiennent ainsi partiellement satisfaction.

Le manifeste de la Ligue de 1576 entendant...

¹ Idem, p.268-269.

² Le règne de François Ier notamment, avec toute la séduction légendaire dont savait faire preuve ce souverain, est jalonné de demandes de consentement à l'impôt — nécessaire depuis la Charte aux Normands. Si François Ier se fait accorder en décembre 1520 un don de dix mille livres pour contribuer à l'entrevue du Camp du Drap d'Or, la sollicitation du paiement pour la rançon du roi après la désastre de Pavie, à la seule généralité de Rouen, de 75.000 livres — c'est-à-dire la moitié de la somme réclamée aux Parisiens — s'oppose d'abord à une demande de réduction de cette part. Les échevins parviennent tout de même à faire réduire cette contribution à 50.000 livres. (Decaëns Henry, *Histoire de Rouen*, Paris, Éditions Gisserot, 2003, p.53).

³ Extrait de la décision d'Henri II de réduire les impôts pesant sur la Normandie en 1559, consentant une réduction de 300.000 livres, cité par Henri Prentout, *Les États provinciaux de Normandie*, Caen, E. Lanier, 1925-1927, vol. 3, 1927, p.150.

⁴ Déclaration de Charles IX en 1561 réduisant l'impôt pesant sur la Normandie. Cité par M. de Bœnard, *Histoire de la Normandie*, op.cit., p.271.

⁵ En 1559, 1561, 1570, 1576 ; en 1586, le président du parlement de Normandie, Claude Groulart, écrit à Henri III : « Depuis deux ans, Sire, Votre Majesté en a touché un grand nombre d'argent, que nous sommes contraints de la supplier qu'elle ne se ressouvienne jamais, et ne nous impute la trop grande facilité dont nous avons usé. Si nous en refusons quelques autres en ce moment, ce n'est point sans de grandes et justes considérations, y ayant apparence de ruine toute évidente et bien peu de profit.[...]Votre pays de Normandie est, de soi, si stérile, qu'il ne produit rien de précieux et rare.[...]Si avec toutes ces calamités, on y ajoute une surcharge excessive, V.M. doit croire qu'il faudra qu'ils succombent du tout, sans espérance de ressources. [...] Et nous, Sire, à qui V.M. a daigné commettre une partie de la tranquillité de votre province, serions très mauvais serviteurs, et infidèles sujets, indignes de l'honneur que vous nous faites, si nous ne vous mettions devant les yeux l'état auquel nous sommes réduits. [...] » À ces remontrances de Groulart, Henri III répond par la métaphore du bon pilote qui, dans la tempête, doit « jeter à la mer partie des biens et marchandises afin de sauver le navire ». (A. Floquet, *Histoire du Parlement de Normandie*, tome 3, Rouen, Édouard Frère, 1841, p.234, citant un manuscrit de Claude Groulart alors conservé à la Bibliothèque municipale de Rouen sous le n°68).

restituer aux provinces de ce Royaume et états d'icelles les droits, prééminences, franchises et libertés anciennes, telles qu'elles étaient du temps du roi Clovis, premier roi chrétien¹

... une nouvelle idée d'une autonomie des régions, dont la Normandie compte profiter, se met en place. Les États généraux convoqués à Blois entre décembre 1576 et mars 1577 revendiquent le droit de consentir à l'impôt, suivis en cela par les états provinciaux :

Pour répondre par les trois états de Normandie à la demande du Roi, portée par ses lettres patentes du dix-neuvième jour d'août dernier, ont tous, d'un commun accord, protesté être très fidèles et très obéissants sujets et serviteurs de Sa Majesté, laquelle sera très humblement suppliée, comme en toute révérence ils la supplient, de remettre les tailles, subsides et autres impositions en la sorte que ils étaient du temps du Roi Louis douzième, et pourvoir quant et quant à la multiplicité des officiers qui ont été érigés depuis ce temps, en maintenant l'Église, la noblesse et le tiers-état en leurs libertés et prérogatives, suivant la charte normande².

En 1579, les états provinciaux décident de remplacer l'administration fiscale mise en place par le pouvoir central par des bureaux dépendants de leur propre chef, en raison des exactions et débordements commis par les officiers royaux :

l'une des plus grandes exactions qui se font sur le peuple est au département des tailles par les élections et paroisses [...] [Aussi] dans chaque vicomté seront nommés gens de bien et renommés pour faire en l'année le département particulier par les paroisses ; puis on élira quelque notable bourgeois de la ville principale de la vicomté qui fera la recette pour un an dont ils seront responsables³.

Le but des états est de supprimer à courte échéance la cour des Aides et les généralités, en confortant le pouvoir des juges de bailliage, répondant en appel du Parlement de Normandie⁴. Devant les tentatives répétées du pouvoir central à unifier le droit et les taxes, les états provinciaux de la Normandie proposent une refonte de l'institution fiscale qui serait une marche vers une forme de décentralisation, qui freinerait la marche à l'absolutisme. La monarchie, comprenant que ces déci-

¹ Manifeste de la Ligue, cité par Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, édité avec une introduction et des notes par André Thierry, Genève, Droz, 1991, tome V, Livres VII-VIII et IV, livre huitième, p.104.

² Copie de la réponse aux demandes du Roi, selon que elle a été arrêtée et signée des députés desdits états, « Fait et arrêté en la convention des trois États de Normandie, tenus à Rouen le dix-neuvième jour de novembre mil cinq cent soixante et dix-huit », contenue dans une lettre écrite par Émond de Panygroles, écuyer à un seigneur de Bourgogne, in M.L. Cimber et F. Danjou, *Archives curieuses de l'histoire de France, depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII, ou collection de pièces rares et intéressantes, telles que chroniques, mémoires, pamphlets, lettres, vies, procès, testaments, exécutions, sièges, batailles, massacres, entrevues, fêtes, cérémonies funèbres, etc., etc., etc.*, Paris, Beauvais, 1836, Première série, tome 9, p.263-287, p.284. Les États accordent cependant ce que le roi demande : « Et en ce faisant, et non autrement, accordent les dits trois États, pour cette année, la somme en quoi se montait la taille, pour ledit pays de Normandie du temps dudit Roi, suppliant sa dite Majesté se vouloir contenter, et croire que cette requête provient, non de défaut de bonne volonté, ains de l'impossibilité qui se trouve aux moyens du peuple de continuer des charges qu'il a portées ci-devant, ainsi qu'il a été en toute subjection et humilité remontré par les députés dudit pays, joints avec ceux des autres provinces de ce royaume, aux états généraux naguère tenus à Blois.[...] lesdits trois états s'assurent, pour la persuasion qu'ils ont de la piété, clémence et bonté de sa dite Majesté, qu'elle aurait grande compassion de l'oppression, tourment et misère de ses propres sujets, si elles lui étaient (sans fard et dissimulation) exposées et représentées. »

³ Michel de Boüiard, *Histoire de la Normandie*, *op.cit.*, p. 271 et Henri Prentout, *op.cit.*, p.150.

⁴ « Les procès et différends qui pourraient survenir seront vidés et jugés par les juges ordinaires » (Michel de Boüiard, *op.cit.*, p.271).

sions des États de Normandie portent atteinte à son pouvoir, passe outre ces remontrances et rappelle ses prérogatives par l'envoi de commissaires :

Dès 1579, passant outre aux remontrances des états, les commissaires du roi ordonnent « que départements de deniers demandés par Sa Majesté... » « pour ne laisser le service de Sa Majesté en arrière, que par provision, département et assiette en soit faite ». Si un délai « pendant lequel temps lesdits délégués se retireront par devers Sa Majesté pour entendre sur sa volonté » est accordé, il se réduit bientôt de six semaines à un mois, et toute modification de la somme imposable est soumise à l'agrément du roi¹.

Après ces déroutes de la fin du XVI^e siècle, les États se voient réduits à quémander l'autorisation de leur réunion. Les prérogatives provinciales connaissent un réel déclin qui, amorcé sous le règne d'Henri III, se voit presque consommé avec son successeur. Ainsi, les désordres accompagnant le début du règne semblent justifier l'absence de réunion jusqu'en 1594 au moins, mais par la suite, le monarque omet encore de procéder à la convocation des états. Basse et Haute-Normandie se joignent enfin pour réclamer au souverain une réunion en 1595. Les échevins des deux capitales normandes entendent

faire tenir les états de Normandie desquels le retardement nous serait d'autant plus fâcheux que nous espérons sous votre règne en recueillir plus de fruit que par le passé pour la volonté que vous avez du soulagement de votre peuple².

Après ces suppliques, les états sont convoqués, mais le consentement à l'impôt, contenu dans la charte aux Normands, et qui justifie la seule tenue des réunions, se transforme en une sollicitation de réductions d'impôts décidés depuis Paris³.

Déjà raréfiées sous son père, les convocations par Louis XIII de plus en plus espacées sont la preuve du déclin d'une institution moribonde. Les députés font ainsi remarquer en 1637, dans leur cahier de doléances leur « prochaine mort » :

Cette province n'a plus depuis quelque temps la liberté de ses assemblées annuelles, qui, dans les souffrances, rendait toujours au moins quelque témoignage que ses maux n'excédaient point son sentiment⁴

Irrégulièrement convoqués depuis l'audace de 1578, les états de Normandie s'éteignent en 1655. Dès lors,

non seulement la Normandie a perdu le droit de consentir l'impôt, mais encore celui de faire semblant.¹

¹ Idem, p.272.

² M. de Bouïard, *Histoire de Normandie, op.cit.*, p.272.

³ On en vient même à réclamer non plus une réduction, mais bien une stagnation d'une année l'autre des sommes à verser.

⁴ « L'interruption du pouls en un corps malade est un signe certain d'une extrême faiblesse et un présage certain de sa prochaine mort. » (Henri Prentout, *Les États provinciaux de Normandie*, Caen, Imprimerie de E. Lanier, vol I, 1925, p.354). Le cahier de doléances de 1637 ne sera utilisé qu'en 1638, la réunion des états ayant été reportée par le monarque.

Après ce rappel impétueux du pouvoir de la monarchie, les années suivantes sont le témoin d'un déclin irrémédiable de l'institution des états provinciaux en Normandie.

Réactions populaires

Dès le milieu du XVI^e siècle, les Normands ruraux les premiers deviennent violemment réticents aux impôts qu'on leur demande d'acquitter. En 1548, un soulèvement a lieu dans le pays d'Auge² en raison de la gabelle trop importante. En 1579, Falaise et Argentan sont le théâtre de la révolte des Gautiers, dont, dit-on, le nombre se porte à 8.000 hommes prêts à en découdre, fortement réprimés ensuite par les troupes du duc de Montpensier après le siège de la ville de Falaise.

La dernière décennie du XVI^e siècle voit un déplacement des révoltes se mettre en place vers les milieux urbains. De février à avril 1592 par exemple, Henri IV envoie son maître d'hôtel Duguey dans la généralité et la ville de Caen afin de faire procéder en diligence au prélèvement des taxes nécessaires pour financer les armées royales en Normandie³. Le début du XVII^e siècle se déroule dans un calme tout relatif et seuls les états, au rythme peu soutenu de leurs réunions souvent ajournées, se manifestent auprès de la monarchie pour la réduction des taxes.

De nouvelles difficultés prennent jour à partir de 1635, lorsque la guerre contre l'Espagne fait supporter à la province de nouvelles charges, tant en deniers qu'en hommes. Comme l'évoque l'ouvrage dirigé par Michel de Boüard qui est notre principale source ici, l'impôt normand avait triplé entre les règnes de Louis XII et de Louis XIII, soit en à peine un siècle. En quelques années, c'est-à-dire entre 1631 et 1643, il est à nouveau multiplié par trois⁴. Les méthodes évoluent aussi. La guerre coûte cher et l'on multiplie les charges et officialités⁵, d'une part, l'on demande aux nobles de justifier de leurs titres et propriétés⁶, on crée de nouvelles taxes, pour les artisans, portant sur leurs matières premières, cuir, papier, drap⁷.

¹ M. de Boüard, *Histoire de la Normandie*, op.cit., p.272.

² Les villes de Gassay, Cizay, Orgère, Montfort, Mardilly, Royville, Échaufort, Le Sap, Chaumont, La Chapelle, Neuville et Le Teillou se soulèvent.

³ Les lettres patentes précisent en effet qu'il s'agit d' « avancer, en toute diligence, le reste de la taxe imposée pour le fait desdites vivres. » (cité par M. de Boüard dir., *Histoire de Normandie*, p.275).

⁴ « La généralité de Caen paie, en 1631, 1 075 140 livres ; en 1638, elle doit payer 3 198 742 livres ; en 1643, le chiffre atteint 3 233 799 livres ; la montée est brutale. » (Idem).

⁵ Ici voir Floquet pour compléter le nombre de charges au parlement par exemple et à la cour des aides après 1635. « On crée également des offices ; rien que pour la basse Normandie, il y a l'installation d'un bureau des finances à Alençon, d'une cour des aides à Caen, d'une élection à Saint-Lô. Des sièges particuliers de vicomté sont installés un peu partout [...]. Tout ce qui peut servir à ramasser de l'argent est mis en œuvre. (Idem, p.277).

⁶ « En 1639, les « intendants de la justice en Normandie, note Bigot de Monville, obligèrent les nobles à représenter devant eux les titres de leur qualité et taxaient comme aisés les notables bourgeois et les plus riches du plat pays. » (Ibid., p.279).

⁷ « La société urbaine, plus diversifiée, connaît des comportements mieux définis et davantage motivés. À Rouen, les 16 et 17 novembre 1623, l'agitation contre les « monopoleurs » et les « donneurs d'avis » est déclenchée par les petits officiers de la ville auxquels on veut appliquer une ordonnance de révision du domaine ; le parlement ne cache pas sa sympathie pour les insurgés. En 1628, Michel de Marescot, venu pour établir une taxe sur les cuirs, réussit à s'éloigner ; « si les mutins l'eussent eu en leur puissance, il n'eust point retourné à Paris pour dire des nouvelles de sa commission ». C'est également la taxe sur les cuirs qui déclenche à Bayeux l'insurrection du 25 août 1639. À Rouen, en 1630 et 1632, ce sont les drapiers qui protestent contre les importations de draps d'Angleterre. En septembre 1634, un nouvel impôt sur le papier et les cartes à jouer suscite également une certaine agitation. Derrière ces émotions, les difficultés de la soudure, la crainte du chômage plus que la pression fiscale : Rouen est franche de taille. » (Ibid., p.280).

À ces manœuvres nombreuses, l'État en ajoute d'autres qui participe à alimenter le feu de la sédition qui couve parmi les urbains. Le roi ne convoque les états provinciaux ni en 1635, ni en 1636, et ceux de 1637 ne sont appelés à se réunir qu'au début de l'année suivante. Une fois ensemble, ils ne font que constater que leurs remontrances sont inutiles et ne participe à aucun soulagement de la province tant elles sont ignorées.

L'année 1639 est celle du plus grand soulèvement normand et de la dernière tentative d'autonomie contre le pouvoir central. Pendant quelques semaines, toute la Normandie va s'agiter, et les quelques révoltes paysannes et les insurrections urbaines se rejoignent. Le 16 juillet, l'on assassine à Avranches le lieutenant particulier du bailliage de Coutances qui apportait, croyait-on les nouvelles d'une nouvelle taxe sur les sauniers. La Basse-Normandie, les villes de Falaise, Domfront et Avranches, pays du sel, sont parcourues par des bandes se mettent en place, soutenues par la famille des Montgomery qui dirigent la révolte dans les campagnes. Les villes se soulèvent quelques semaines plus tard : Caen le 13 août, Bayeux le 25, Coutances début septembre. Rouen, fidèle à sa réputation séditeuse, voit les affrontements et les répressions les plus graves. Un contrôleur des teintures y est assassiné le 5 août, et face à la passivité du Parlement et des échevins, et la ville connaît quatre jours de violences contre les officiers de la couronne, du 20 au 23 août. Le Parlement n'informe toujours pas contre les séditeux, et le receveur général des gabelles est assiégé à son domicile. C'est contre les barricadés que le Parlement ordonne d'instruire¹. Forts de ce soutien de la cour souveraine, les émeutiers continuent leurs délits.

La répression est tout aussi violente. Le cardinal de Richelieu ne veut pas envoyer en Normandie une armée dépêchée depuis une frontière et le roi envoie Gassion et ses troupes à Caen en novembre, puis à Rouen le 31 décembre : six mille hommes à pied et mille deux cents cavaliers les composent. Leur seule présence juggle la révolte :

Des potences, des roues furent dressées en hâte, et justice fut faite, sur l'heure, de quelques séditeux arrêtés, les uns dans la mêlée, les armes à la main, les autres dans la ville, où ils s'étaient venus cacher après l'action. Plus de vingt-cinq périrent de la main du bourreau ; nombre de rebelles obscurs furent mis à la chaîne et envoyés aux galères ; « quantité de maisons jetées bas, et des croix élevées sur leurs débris²

Il est rejoint par Séguier, qui, à une harangue du Parlement demandant la clémence pour la ville qui n'avait à souffrir la punition nécessaire à quelques-uns répond :

Que les innocents n'avaient rien à craindre, et que ceux-là seuls qui avaient failli, ressentiraient les effets de la juste colère et de l'indignation du roi [qui] voulait venger son autorité blessée, laquelle il avait plu à Dieu lui mettre en main. Ceux qui avaient manqué se devaient assurer que le roi était résolu d'en faire un exemple proportionné à leur démerite³

¹ « Sur les violences commises envers les bourgeois par les personnes barricadées » (arrêt du Parlement cité par M. de Boüard, *Histoire de la Normandie*, op.cit., p.280.

² Mémoires du chancelier Séguier au roi, touchant l'abolition des Nus-Pieds du diocèse d'Avranches, 2^e volume des manuscrits de Séguier, page 11, cité par A. Floquet, *Histoire du Parlement de Normandie*, volume IV, op.cit., p.659.

³ Diaire du chancelier Séguier, 2 janvier 1640, cité par A. Floquet, *Histoire du Parlement de Normandie*, tome 4, p.676-677.

La passivité du Parlement devient complicité, et la cour est interdite, ainsi que tous les officiers. Des magistrats et officiers parisiens accompagnent le colonel, qui s'installent à demeure dans la capitale de la Normandie et prennent les rênes de la province¹. Les cours parisiennes des Aides et des Comptes reçoivent les pouvoirs de leurs homologues normandes. Les troupes sont installées chez l'habitant et une politique de terreur s'installe dans la ville. Plus tard, quand Séguier marche sur Caen, la sédition s'éteint devant la crainte de la présence d'une armée d'occupation. Les taxes qui n'avaient pas été prélevées depuis le mois de juillet sont finalement recouvrées, et la sédition s'éteint dans le sang et la diminution des pouvoirs provinciaux.

Les impôts diminueront finalement après Rocroi, en 1644 et 1645, sous le ministère de Colbert. Mais les révoltes de l'année 1639, qui visaient à une plus grande autonomie de la Normandie par rapport à la couronne, parachèvent son intégration juridique et fiscale. En cherchant le souvenir d'une autonomie utopique perdue depuis deux siècles, héritage d'une chartre aux Normands bafouée de longtemps, la Normandie, de manière peu concertée, a favorisé la répression du gouvernement et permis l'assimilation définitive à la France et apporté malgré elle une pierre pour l'édification de la monarchie administrative absolue.

¹¹ « Notre cour de Parlement est et demeure interdite, ainsi que tous les officiers qui la composent. Nous défendons à nos sujets de Normandie de reconnaître les dits officiers en qualité de juges ; déclarant, dès à présent, nuls et de nul effet, tous jugements, arrêts et autres actes qu'ils pourraient rendre » (Déclaration du 17 décembre 1639, portant interdiction du Parlement de Normandie, lue en la cour par le chancelier Séguier le 3 janvier 1640, cité par A. Floquet, Histoire du Parlement, op.cit., tome 4, p.684).

II. TRAGÉDIES

1. *Les œuvres de Pierre Mainfray : Cyrus triomphant (1618) et La Rhodienne (1621)*

Trois tragédies à ce jour sont signées Pierre Mainfray. La première est une édition troyenne de 1616 parue chez Jean Oudon et Yve Girardon, *Tragédie des forces incomparables et amours du grand Hercules. Ou l'on voit artistement despeinct sa generosité, son trespas, et son immortalité, malgré l'envie de Junon sa Marastre*. Les deux suivantes sont d'une part *Cyrus triomphant ou la fureur d'Astiages Roy de Mede, Tragedie* parue en 1618 chez David du Petit Val et *La Rhodienne ou la cruauté de Solyman, Tragedie ou l'on voit naïvement décrites les infortunes amoureuses d'Eraste et de Perside*, trois ans plus tard chez le même imprimeur. Ce sont ces deux dernières qui nous intéressent particulièrement.

On ne sait rien de cet auteur sinon qu'il est sans doute originaire de la ville de Rouen, qui est la dédicataire de son *Cyrus*¹. On s'entend pour le faire naître vers 1580 et mourir vers 1630. On s'accorde désormais avec Lancaster qui, le premier, a tenté de montrer que sa production précède la fin des années 1610 en lui attribuant la tragédie biblique précédemment évoquée de *La Belle Hester*, imprimée par Abraham Cousturier vers 1613. Cette tragédie signée Iapien Marfrière a en effet été considérée pendant longtemps de la plume de Ville-Toustain dans la mesure où elle jouxte une tragédie de cet auteur². Dans un groupe de textes — le *Rouen group* de Lancaster — il semble pourtant étonnant qu'un auteur signe une tragédie de son nom et une autre d'un pseudonyme : Lancaster pense que Iapien Marfrière est en fait une anagramme de Pierre Mainfray³.

Les deux tragédies semblent à première vue bien différentes. La première, *Cyrus triomphant*, est une tragédie politique. Astiages, roi des Mèdes a su en songe que le fils qui naîtrait de son unique fille lui prendrait sa place. Décidé à ne pas subir cet affront, il choisit de sacrifier Cyrus et charge de le tuer un fidèle général, Harpagus. Mais celui-ci ne trouve pas la force d'assassiner l'enfant et confie à son tour la tâche à un pasteur royal. Cependant la femme de ce dernier vient de mettre au monde un enfant mort-né, et plutôt que livrer l'enfant Cyrus aux bêtes sauvages, il

¹ Ouvrage de Magus honneur de Normandie
Ou jadis residiaient nos braves Ducs Normands
Dont le nom effrayait le cœur des Ottomans

Recois de ton (Mainfray) Cyrus qu'il te dédie (« L'Autheur à la ville de Roüen », *Cyrus*, 4^{ème} page).

² L'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale est d'ailleurs toujours catalogué sous le nom de Ville-Toustain. (BN Rés. Yf 3889)

³ « Now can we determine who was Iapien Marfrière ? The name has every appearance of being an anagram and the day of anagram was not yet over, as the cases of Montreux and Schelandre prove [...] I tried the names of the various dramatic authors of the period and found one, and only one, that would fit. It is that of Pierre Mainfray, native of Rouen, author of plays published from 1616 to 1625 », H.C. Lancaster, *A history of french dramatic literature in the seventeenth century*, op.cit., t. I, p.75.

l'emporte pour consoler l'éplorée. Le temps passe et Astiages apprend que son petit-fils qui aurait dû mourir est maintenant un jeune homme accompli. Il se venge de la félonie d'Harpagus en lui faisant manger un de ses fils. Harpagus à son tour cherche vengeance : il contacte Cyrus pour l'inviter à entrer en guerre contre son grand-père et le renverser. Cyrus accepte et vainc Astiages, dont Harpagus a rallié à lui une armée. La tragédie se clôt sur une scène entièrement féminine, où un Chœur des vierges de Mède vient déplorer l'exil du bon roi Astiages — que Cyrus n'a donc pas tué mais envoyé au loin — en regrettant qu'un étranger ait envahi le pays. Les vierges sont cependant rassurées par Mandane, fille d'Astiages et mère de Cyrus, qui leur explique que le vieux roi n'est pas mort et que Cyrus est l'héritier légitime de la couronne. Malgré la mort des jeunes hommes mèdes à la guerre et les destructions et exactions de l'armée de Cyrus, les vierges partent contentes de ce nouveau roi qui vient de prendre par la force un bien qui lui revenait de droit.

De la première histoire du *Printemps d'Yver*, œuvre romanesque parue en 1572, dont il tire son intrigue, Mainfray ne conserve que l'épisode de la conquête de Rhodes par Solyman, laissant au soin d'un argument et de deux longues expositions des deux amoureux, Perside et Eraste, le récit de ce qui précède la tragédie. A Rhodes, Perside et Eraste s'aiment et se font des présents de prix. Au cours d'un tournoi Eraste perd la chaîne d'or que Perside lui a donnée. Un chevalier la ramasse et l'offre à son tour à son amante. Perside voit au cou d'une autre le bijou et pense qu'Eraste l'a trahie. Sa jalousie pousse le jeune homme à récupérer la chaîne. Alors qu'il l'a enfin en main, il rencontre l'autre chevalier qui l'accuse de vol. Un duel s'ensuit pendant lequel Eraste tue le chevalier. Il ne reste au jeune homme qu'une solution pour se préserver, la fuite. Il part donc et rejoint la cour de Solyman au sein de laquelle il brille par ses exploits. L'Ottoman pour le récompenser de ses hauts-faits le fait Baccha. C'est ici que la tragédie commence. Perside à Rhodes se plaint de l'absence de l'homme qu'elle aime dont sa jalousie inconsidérée est la cause. Eraste à Constantinople se plaint de savoir Perside éloignée. C'est alors que Solyman décide de conquérir Rhodes. Eraste refuse de servir contre sa patrie, c'est donc sans lui et dans la violence que l'île sera conquise. Perside à cette occasion est faite prisonnière et amenée au sérail de Solyman qui l'aime immédiatement passionnément. Mais entendant les plaintes de la jeune fille, l'empereur qui comprend qu'elle en aime un autre et que cet autre est Eraste fait preuve de générosité en les faisant se retrouver et les marie. Il confie en outre Rhodes au gouvernement d'Eraste. Tout semble aller pour le mieux mais Solyman regrette son geste de générosité qui ne lui permet plus de tenter de séduire son ancienne captive. Brusor, son cousin et général à qui il demande conseil lui propose d'accuser Eraste de trahison et de le tuer incontinent pour jouir au plus vite de la jeune femme. Solyman se range à cet avis et fait décapiter le Rhodien. Perside apprenant la nouvelle de son veuvage fait fermer les portes de la ville à Solyman qui approche et du haut des tours, vêtue de l'armure de son époux, elle organise la résistance. Solyman ordonne qu'on tue ce chevalier, ce qui est fait. Privés de chef, les Rhodiens ouvrent la ville et Solyman découvre que celui qu'il a tué n'est autre que celle qu'il venait chercher. Pour se racheter après ses forfaits, il annonce qu'il fera construire une pyramide pour abriter les dépouilles des deux époux, mais qu'il doit tout de même

tirer vengeance de son mauvais conseiller qu'il voue donc à la pendaison, au gibet qui ornera la stèle sous laquelle reposeront Eraste et Perside.

Sujets historique et romanesque dirigent donc les deux tragédies rouennaises signées Mainfray. Mais alors que *Cyrus* semble se terminer sur une note d'espoir, la fin de *la Rhodienne* est toute tragique : si les Mèdes retrouvent leur roi légitime, les Rhodiens sont soumis à un pouvoir tyrannique dont la prise de fonction est réglée dans le sang. Toujours est-il que les deux tragédies présentent le même personnage de roi au jugement inique, en outre païen — l'un explique sans doute l'autre — et que contre toute attente, *Cyrus* ne se termine pas vraiment mais ouvre plutôt la perspective d'une lente et pénible reconstruction d'un État, d'une nation, d'un peuple, sous la conduite d'un roi, nouvel Œdipe, qui partage la légitimité du sang et l'illégitimité de sa prise de pouvoir.

Mainfray, en utilisant pour ces deux tragédies les mêmes personnages topiques dans un même décor, dont nous avons déjà brièvement parlé, déplace sa fable géographiquement et de la sphère politique à la sphère amoureuse. Il établit l'inutilité des règles dont il a, sans doute, déjà entendu parler, en les contournant. Inscrivant ses tragédies dans le lieu théâtral du jeu de paume rouennais, il montre qu'on peut avec un même lieu, un même personnel dramatique, jouer sur ces bases pour créer deux œuvres d'inspiration et de sujet différents.

A. Un exercice de style

Il est possible, même si celle-ci est perdue, qu'une première édition de *la Rhodienne* ait été exactement contemporaine de *Cyrus*. Écrites à la même époque, les deux tragédies proposent deux images d'un même roi. Ou plus exactement elles exposent l'image topique d'un grand roi qui n'en est pas moins homme et qui, en conséquence, se trouve soumis à ses passions et devient un tyran. Si l'on confronte les deux entrées en matière des deux souverains, on ne peut que constater que c'est le même personnage qui parle, employant les mêmes termes et jouant sur les mêmes images de la toute puissance du roi dans les deux tragédies :

ASTIAGES — Soit que le clair Phébus à la perruque blonde
 Sorte des moites flots pour éclairer le monde,
 Ou que vers le Vesper, dans les Thétides eaux,
 Achevant sa carrière, il baigne ses chevaux :
 Son bel œil [...]

 Ne voit sur le plancher de la terre habitable
 Monarque, Potentat, Prince, Empereur ni Roi,
 (En vaillance et bonheur) qui soit égal à moi¹

SOLYMAN — Soit que le clair Phébus pour darder sa lumière
 Fasse du firmament déboucler la barrière,

¹ *Cyrus triomphant*, I, 1.

Ou que devers le soir il aille dans les eaux
De l'humide Thétis abreuvant ses chevaux
Si ne voit-il pourtant sur ce globe habitable
Prince ni Roi qui soit à moi seul comparable¹

Tout puissant, le roi n'en est pas moins soumis à ses passions. Astiages qui gouverne toute l'Asie est assailli par une *libido dominandi* insatiable qui lui fait perdre toute intelligence politique. Il est roi et père, mais parce qu'il est mauvais père, il est incapable de sauvegarder son Etat de l'envahisseur Perse. Solyman quant à lui est un chef militaire, et c'est son désir ou son amour pour une femme qui le conduit à commettre des erreurs.

C'est donc à une œuvre atypique que nous avons affaire, une variation sur le même thème par un auteur original, qui grâce à ces deux fables, l'une tirée de l'antiquité, l'autre de la récente source romanesque que constitue *le Printemps d'Yver*, dédouble le personnage du roi barbare, en en faisant, dans deux tragédies contemporaines, un homme et un souverain, et par-là même le démythifie, tandis qu'il participe à côté à l'établissement d'un nouveau mythe, celui d'un roi tolérant, un Cyrus-le-Juste.

B. La chaîne des responsabilités

A la source de la fable, se trouve dans *Cyrus triomphant* un songe d'Astiages qui lui révèle qu'il sera déposé par son petit-fils. Assuré de la bonne intention des dieux qui lui délivrent ce message, Astiages lui accorde tout crédit et prévoit que ce petit-fils qui n'est pas encore né ne vivra pas pour le destituer. Malgré les préventions de ses mages qui lui assurent pourtant que les rêves ne sont :

[...] qu'une fumée, une ombre
Une feinte, un chimère, une idée, et un vent
Qui nos esprits lassés la nuit va décevant
Ou le ressouvenir d'une chose passée,
Qui s'offre épouvantable à notre ame oppressée²

Astiages persiste à vouloir interpréter son songe comme un oracle, et ce sont finalement les mages-conseillers qui se rangent à son avis : s'ils sont raisonnables, Astiages n'en est pas moins roi.

De la même manière, il nous annonce au premier acte qu'il a déjà marié sa fille à un homme de plus basse condition, Cambyse, « Persan d'ignoble extraction³ », au risque donc de la

¹ *La Rhodienne*, II, 2.

² *Cyrus triomphant*, I, 1, Mantheon.

³ *Idem*, I, 2, Mandane. Si chez Cyrus Cambyse est un étranger non noble, dans l'histoire il est roi de Perse, ce qui a son importance.

voir devenir mère, et de favoriser ainsi la naissance de son bourreau¹. Indifférent à la règle dynastique, il règne dans l'immédiat, sans songer à l'avenir et quand Harpagus, son lieutenant qu'il charge de supprimer Cyrus âgé de seulement huit jours, évoque la possibilité que l'enfant soit un jour habile à lui succéder, Astiages le reconnaît mais réfute cette possibilité car il refuse qu'un étranger lui succède au gouvernement de Médie :

Oui mais je ne veux pas que le peuple Médois
Recoive après ma mort des Rois Persans les lois²

C'est contre toute intelligence politique qu'agit Astiages, en faisant de son héritier légitime par le sang un étranger et en mariant sa fille en dessous de sa condition, au mépris d'unions plus assorties ou plus politiques. L'erreur d'Astiages est de ne considérer que le présent, et de ne pas prévoir le futur. Ce n'est toutefois qu'une conséquence de sa condition royale : dans la mesure en effet où il tient son pouvoir des dieux, il peut considérer qu'il n'a pas à s'inquiéter dans sa succession. Il se décharge du futur sur les dieux et sur le destin.

De la même manière il s'affranchit de toute responsabilité dans le projet de meurtre de Cyrus et pour aller plus loin, il se décharge de sa culpabilité en chargeant un autre de répandre le sang. Dans la gradation de ses méfaits enfin, le meurtre du fils d'Harpagus et l'acte contre nature qu'il inflige à son lieutenant ne sont à ses yeux que la juste rétribution par une vengeance sanglante d'une félonie du général qui a refusé de tuer Cyrus. Lorsque son conseiller Areolle à qui il confie son projet cannibale évoque les conséquences universelles possibles d'un acte si odieux, il admet que les cataclysmes sont un risque à courir et qu'il ne peut plus reculer :

Quand le Soleil devrait eclipser sa lumière
Le ciel se rendre obscur, la mort s'épouvanter,
Faire trembler la terre et la mer irriter :
Si faut-il accomplir mon dessein téméraire
Puis j'ai déjà le fils de ce faux refractaire
Tellement qu'en ceci afin de me venger
Il ne reste sinon que lui faire manger³

Progressant toujours plus dans ses projets de crimes contre-nature, allant jusqu'à la réalisation de l'un d'eux, par ailleurs sans conteste le plus transgressif, Astiages en voulant déjouer le sort ne fait que marcher vers son destin et le provoquer. En conséquence assurant sans cesse que les dieux et le destin justifient ses méfaits, il reste malgré tout le seul responsable de ses malheurs et de ceux de son peuple qui, pendant la conquête de Cyrus enfin devenu adulte, seront grands.

La première nouvelle du *Printemps d'Yver*, intitulée *Histoire d'Eraste et de Perside* traite des débordements amoureux et soutient que les grands malheurs des amants viennent toujours des

¹ A deux reprises en effet (I, 1 et II, 1), le roi évoque la torture que constitue le fait d'être assailli par ce songe qui le prive de repos et lui fait craindre l'avenir : « Qu'inventerai-je donc afin de me venger / De celui qui m'a fait si longtemps affliger / Perturbé mon repos, martyrisé ma vie / Et de pouvoir mourir cent fois donné l'envie » (II, 1).

² *Cyrus triomphant*, II, 1.

³ *Cyrus triomphant*, III, 1, Astiages.

femmes qui ne savent pas contrôler leurs passions, notamment leur jalousie. Il cite l'exemple de Perside qui furieuse de trouver la chaîne d'or qu'elle avait offerte à son amant Eraste autour du cou d'une supposée rivale, oblige celui-ci à récupérer le bijou ce qui provoque un duel au cours duquel il tue un gentilhomme. L'exil forcé d'Eraste est donc une conséquence des excès de sa maîtresse, ainsi que toute la malheureuse — ou tragique — histoire qui s'ensuit.

Mainfray choisit de ne débiter sa tragédie qu'au moment où Solyman, auprès duquel Eraste a gravi les échelons de la hiérarchie militaire, décide de conquérir Rhodes. Parce qu'il demeure fidèle à sa patrie le Rhodien ne participe pas à la soumission de la ville et ne connaît pas le sort de Perside¹. La décision généreuse de Solyman permettrait de conclure ici l'intrigue par un mariage, comme dans une comédie. Cependant l'on est ici dans une fable tragique et de la responsabilité de Perside dont découlaient tous les malheurs des amants, on passe à la responsabilité personnelle de Solyman, qui ne parvient pas à maîtriser son amour ou son désir pour la jeune femme :

Je sens un fier vautour qui dévore mon âme
Et un Ethne de feux qui sans trêve m'enflamme [...]
Hà que je manquais bien de prudence et cervelle
Quand je me dépouillai d'une chose si belle²

Comme Astiages il en est réduit à demander conseil et se tourne alors vers son cousin et général Brusor. Celui-ci, comme son empereur et en bon musulman de tragédie, est tout aussi inapte aux discours d'amour, et propose, à la demande de Solyman, une action qui lui accordera sans doute les faveurs de la belle Perside :

SOLYMAN — [...] tu peux trouver l'invention
Pour la faire céder à mon affection
BRUSOR — Je la sais, mais grand Roi il y pend de la vie
SOLYMAN — Il n'importe il convient accomplir mon envie.
BRUSOR — [...] Tant qu'Eraste sera en ce monde vivant
[...] Vous ne pourrez avoir d'elle la jouissance
[...] Il faut mander Eraste ici secrètement
Puis alors qu'il sera devant votre présence
De crimes et de forfaits charger son innocence
SOLYMAN — Et quoi que lui dirai-je ami conseille-moi.
BRUSOR — Qu'il vous a manqué de promesse et de foi
[...] ne pouvant nier ces crimes inventés
Devant tous vos Bacchats sans faire d'autre enquête
Vous lui ferez trancher incontinent la tête³.

¹ *La Rhodienne*, III, Eraste : « Quel miracle est cecy, hà ma chère Perside, / Quel génie immortel en ce sarrail vous guide, / Qui vous a mise icy, et quoy, et avez-vous / Plus que Rhodes échappé des Turcs l'aigre courroux. »

² *La Rhodienne*, IV, 1, Solyman.

³ *Idem*.

Il convient de remarquer le dynamisme de la scène dans laquelle deux généraux discutent de l'amour et de comment le gagner. Parce qu'ils sont des soldats et parce qu'ils sont Turcs, Solyman et Brusor projettent de conquérir Perside par les armes. Après un acte généreux qui avait ajouté à sa gloire d'Empereur et d'homme, Solyman va se livrer à un acte inique, mais lorsqu'il s'agira de punir le coupable, lorsqu'il devra reprendre sa qualité de juge, et alors même qu'il aura sa part — prépondérante — de responsabilité dans la fin tragique d'Eraste et de Perside et qu'il voudra réparer l'affront envers eux commis, c'est par un acte généreux qu'il commencera :

O Amants bien-heureux qui tous mes sens troublez
 Par la mort désunis et ores assemblés
 Pour chasser de mon chef tous sinistres encombres
 Et apaiser là-bas vos bienheureuses ombres,
 Je vous veux élever un mausole ou cercueil
 Qui sera comme vous en beauté sans pareil¹

tout de suite annihilé toutefois par un acte de vengeance personnelle que lui commande son naturel sanglant :

Puis dessus ce tombeau je ferai faire encor
 Une superbe pointe où l'on pendra Brusor
 Lequel me conseilla envenimé d'envie
 De dépouiller Eraste et d'honneur et de vie [...]
 Or je vais de ce pas Brusor donc faire prendre
 Pour le tombeau construit dessus faire pendre²

Ainsi à la fin de cette chaîne de responsabilité, Solyman parvient à s'affranchir unilatéralement et personnellement de toute culpabilité dans les morts d'Eraste et de Perside.

Le recours à un conseiller dans les deux tragédies ne procède pas d'une question politique mais bien d'un besoin ou d'un désir particulier du personnage qui le convoque. Entre alors en jeu une question de compétence des conseillers, mais aussi des rois, à être justes, à aimer — Solyman — ou à diriger un Etat — Astiages — et, dans les deux cas, à endosser la mission attenante et corollaire de la fonction royale, celle de juge. Chacun de ces deux souverains cède donc à sa passion pour le pouvoir ou pour une femme. Mais avant d'être des hommes d'autant plus faillibles qu'ils tombent de haut, Soliman comme Astiages détiennent une légitimité à être rois et surtout personnages de tragédie.

Astiages, nous l'avons vu, règne de manière attentiste en fonction des décisions de dieux dont il tient son pouvoir :

¹ *La Rhodienne*, V, 2, Solyman.

² *Idem*.

Je commande au destin, je force la victoire [...]
 Le ciel cède à mes vœux, le preux Mede m'adore,
 Les Dieux veillent pour moi¹

Il règne ainsi non par le Droit mais par le sort, ce qui explique peut-être l'incapacité politique dont il fait preuve en mariant sa fille en dessous de sa condition ou en voulant éliminer son héritier mâle. Astiages règne pour sa gloire, non pour son État.

Face à lui Solyman se réclame d'une longue dynastie de princes ottomans qui ont tous marqué l'histoire des conquêtes de sa nation. Fort de cet héritage, il trouve une légitimité à régner dans sa lignée, et une légitimité à gouverner et à conquérir dans les exemples de ses ancêtres :

L'illustre Obocara surprit Jérusalem
 Auparavant nommée et Solyme et Salem
 Le vaillant Ottoman conquit la Bithinie
 [...]
 Mechmet lui succéda qui surprit la Carie
 Presque le Negrepont, Epyre, l'Achaye,
 Macédone, Lesbos, Trésibonde, le Pont
 [...]
 Et la grande cité dite Constantinople.
 Mon géniteur Selin imitant ces guerriers,
 Pour se ceindre le chef de mille verts lauriers
 S'empara même du Bosphore de Thrace :
 Et moi pour imiter de ce Prince la trace
 Je veux belliquement dans peu Rhodes empiéter²

Grand prince il revendique comme un devoir la conquête d'autres pays pour agrandir son Etat, mais surtout, prince ottoman, « antique fléau du Pontiphe Romain »³, ce sont les rives chrétiennes de la Méditerranée qui l'attirent. Son entreprise de réduire Rhodes sous son commandement tient d'une ambition dynastique, celle d'étendre la religion musulmane dont il est le gardien. Contrairement au roi de *Cyrus triomphant*, Solyman a une idée de la monarchie qui doit se poursuivre dans la continuité et ne pas être une œuvre isolée.

Si son père ne dispose pas d'une intelligence monarchique comme Solyman, Mandane est quant à elle la représentante de la continuité de la couronne dans *Cyrus triomphant*. Alors que son père contre toute attente l'a mariée à un simple seigneur elle se plaint à sa fille de chambre, Arnobe. Son discours, si féminin au départ se révèle éminemment politique :

[...] [Astiages] m'a malgré moi et mon affection
 Donnée à un Persan d'ignoble extraction :
 Parti qui nullement ne s'assorte et égale
 Avec un rejeton d'une souche Royale :

¹ *Cyrus triomphant*, I, 1, Astiages.

² *La Rhodienne*, II, 2, Solyman.

³ *Idem*.

Devait-il pas plutôt pesant sa qualité
 Me donner pour épouse à un Roi redouté,
 A quelque Potentat ou bien à quelque Prince
 Gouvernant le timon d'une belle province
 Mais quoi sans me donner quelque Prince de loin
 Si mon père de moi eut voulu prendre soin
 N'a-t-il pas en sa Cour des Princes dont la race
 Ne cède aux autres Rois de cette lourde masse¹

Dans une seule tirade Mandane expose clairement le destin d'une fille de roi. Les stratégies matrimoniales qu'elle évoque sont la base du gouvernement d'un prince et en refusant de s'y soumettre sous le prétexte de sa propre survie, Astiages a commis une erreur que même un personnage de femme, éloignée de la sphère politique et incapable en droit a su déceler².

Mais dans cette tragédie ce n'est pas en tant que fille d'Astiages qu'apparaît tout d'abord Mandane, mais déjà en tant que femme de Cambyse. Dès la première scène du premier acte Astiages nous apprend que sa fille est mariée. Or ce Cambyse qu'elle peine à considérer digne d'elle, demeure un personnage hors scène tout au long de la pièce. Outre le côté pratique d'un tel subterfuge — Cambyse seigneur perse demeure dans son Etat — il faut considérer que Mandane, mère de Cyrus doit représenter son fils dans la tragédie et justifier sa légitimité.

C'est de ce point de vue qu'il convient de considérer la dernière scène du dernier acte. Après l'invasion des armées de Cyrus et d'Harpagus qui s'est rallié à lui, un Chœur des Vierges de Médie vient déplorer en scène la perte du bon roi Astiages et les ravages causés à la nation. Mandane est, face à ce chœur, la seule représentante du gouvernement et prend en charge la consolation des vierges. Astiages n'est pas mort mais exilé, et Cyrus n'est pas illégitime mais héritier direct de deux rois. Elle publie aussi le crime et la sanction du ciel envers son père, justifiant ainsi encore, s'il en était besoin, le droit de Cyrus à régner sur la Médie en rappelant qu'Astiages était un roi cruel aux jugements iniques tandis que Cyrus est juste et clément :

Vous n'ignorez aussi quel était son dessein
 Contre mon cher Cyrus qui ne faisant que naître
 Il avait destiné aux bêtes pour repaître :
 Et encor que Cyrus l'ait par deux fois dompté
 Il ne lui a l'honneur totalement ôté,
 Il était Roi de Mede et or il est le Prince
 Du terroir d'Hyrkanie, assez belle province :
 Où il terminera heureusement ses jours³.

Personnage topique, la reine de tragédie se voit substituée dans *la Rhodienne* par le personnage de Perside, femme amoureuse et noble qui prend les armes pour lutter contre l'envahisseur turc.

¹ *Cyrus triomphant*, I, 2, Mandane. Je rappelle que contrairement aux dires de Mandane, son époux n'est pas un petit seigneur mais roi de Perse.

² N'oublions pas que la tragédie est un œuvre de la régence de Marie de Médicis, et que les femmes depuis soixante ans ont participé au gouvernement en France et dans d'autres pays. Il n'est donc pas incongru que Mandane ait un esprit politique. Le personnage correspond au contraire à une réalité de l'époque et justifie par lui seul la légitimité de Cyrus. On y reviendra.

³ *Cyrus triomphant*, V, 2, Mandane.

Issue de la littérature romanesque du XVI^e siècle, amoureuse emportée puis guerrière casquée, Perside conjugue deux *topoi*. A la fois Perside et Bradamante ou Clorinde, elle protège sa ville de l’envahisseur au prix de sa vie. Mais contrairement à ses illustres devancières, aux nombres desquelles l’histoire compte aussi Jeanne d’Arc, elle n’est pas une vierge guerrière, mais une veuve. Dès lors ce ne sont plus les personnages des poèmes épiques qui deviennent la source de Mainfray à la suite d’Yver, mais le personnage biblique de Judith, lui aussi topique, veuve qui prend en main la sauvegarde de son peuple en allant au devant de l’envahisseur pour tuer son chef.

Derrière elle la Rhodienne a tout le peuple de sa ville qui déjà soumis par la bataille précédente vivait sous le gouvernement d’Eraste. Il faut toutefois marquer une réserve, significative par rapport à la forme-genre dans laquelle nous nous trouvons. Nous avons vu plus haut que les souverains Astiages et Solyman poursuivent un but personnel au sein d’une fonction publique et politique. Il en est de même pour Perside. En montant sur les remparts de Rhodes, ce n’est pas tant sa ville ou la Chrétienté qu’elle défend contre l’envahisseur, mais sa vertu :

Tu ne nous prendras pas dans ton perfide piège,
Mais quoi quelle assurance en aura on or à toi,
Dis-moi Tigre inhumain, qui sans Dieu et sans foi
D’une âme barbaresque et sanglante et ingrate
As fait injustement mourir mon cher Eraste
Tu penses par sa mort accomplir ton désir
Tu penses par sa mort m’avoir à ton plaisir
Mais plutôt que le Soleil éteindra sa lumière
Dans le sein de Thétis son humide hôtelière¹

Si Perside défend sa vertu et son amour pour Eraste, c’est donc individuellement, pour un dessein particulier ou privé, qu’elle apparaît aux remparts de la ville. De même c’est pour sa survie, pour éviter un massacre, que la ville, une fois Perside morte, ouvre ses portes à Solyman. Chacun poursuit donc dans cette tragédie un but personnel, visant à la satisfaction de ses désirs, de ses aspirations, et tout simplement à la survie.

C. Raffinement de la vengeance

Quatre vengeances personnelles s’exercent dans cette tragédie. La première est celle d’Astiages envers son lieutenant Harpagus qui l’a trahi en ne mettant pas à mort Cyrus. En mauvais roi, donc en mauvais juge, détenteur de règles ancestrales de droit, Astiages n’exerce pas sa vengeance, acte judiciaire, contre le traître lui-même et seulement, mais contre son lignage et envers un innocent. En faisant manger à Harpagus son fils, il veut lui faire « sans mort, endurer une peine / Pire que mille morts, voire plus inhumaine »². C’est donc par un acte d’une cruauté si ex-

¹ *La Rhodienne*, V, 2, Perside.

² *Cyrus triomphant*, III, 1, Astiages.

trême qu'elle fait craindre un total renversement du monde¹ qu'Astiages prend vengeance de son général.

Au cours des premières scènes dans lesquelles il intervient, Astiages répète que le supplice qu'il endure avec l'idée de la naissance d'un enfant qui le supplantera, lui donne envie de mourir :

Un songe déceptif comme un cruel Tyran
Depuis deux ou trois jours va mon cœur martyrant
Gêne ma conscience, et chagrinant ma vie
De mourir à tout coup me fait naître l'envie²

Qu'inventerai-je donc afin de me venger
De celui qui m'a fait si longtemps affliger
Perturbé mon repos, martyrisé ma vie
Et de pouvoir mourir cent fois avoir l'envie³

Sa mort est donc considérée comme un soulagement des maux terrestres par Astiages. Lorsque plus loin il exprime sa haine de son petit-fils qui marche sur la Médie, il fait encore remarquer :

Non, il faut généreux contre lui résister
Il faut par un combat son ost accravanter
Et lui montrer comment une belle couronne
Que par la seule mort à autrui ne se donne⁴

Le roi met en première position de ses intérêts sa couronne, symbole de son caractère sacré, ensuite son sceptre, symbole de son pouvoir humain et juridique, enfin sa vie⁵. Or comme l'indique Mandane, Cyrus exile son grand-père mais ne le tue pas. Avec l'appui d'Harpagus il a conquis la Médie et pour tous deux tirer vengeance de celui qui a exercé un jugement inique sur chacun d'eux, condamnant Harpagus à souffrir moralement toute sa vie, ils pratiquent à leur tour une vengeance, qui sous le gouvernement de Cyrus, se doit d'être proportionnée : pour qu'il puisse souffrir et, pourquoi pas, méditer, voire prier et se racheter, on ne tue pas Astiages mais on l'exile après lui avoir confisqué les symboles de sa souveraineté. L'ancien roi terminera sa vie en Hyrcanie.

De la même manière, en refusant de céder à Solyman et en attisant sa fureur depuis les remparts de Rhodes, Perside le conduit à la mettre à mort. Par ce geste la jeune femme le condamne à vivre avec son désir inassouvi et joue aussi sur le raffinement de la vengeance, qui exercée par une femme, qui plus est chrétienne, ne se déclare pas ouvertement comme acte vindicatif.

¹ « Faire servir à son corps son enfant d'aliment / Cecy peut faire horreur à la cruauté mesme, / Espouventer l'enfer, effrayer la mort blesme, / Faire honte au Soleil, voiler le Firmament, / Faire irriter la mer, trembler cet element / Et remettre le tout en sa cause premiere. », *Cyrus triomphant*, III, 1, Areolle.

² *Idem*, I, 1, Astiages.

³ *Ibid.*, II, 1, Astiages.

⁴ *Ibid.*, IV, 2, Astiages.

⁵ *Ibid.*, « Quel desaste impiteux, quel malheur inhumain / Me veut faire arracher le sceptre de la main / Ou plus-tost en un coup par quelque extremes envie / Me priver de couronne et de sceptre et de vie ? »

L'intrigue de la tragédie de *Cyrus triomphant* s'étale sur de nombreuses années. Au premier acte Cyrus n'est pas encore né et lorsqu'on le rencontre au quatrième acte il est adulte et en âge de commander une armée. Par ailleurs ces qualités semblent chez lui innées. Elevé par un pasteur et sa femme¹, dans une existence manifestement pastorale, il vit

Et ses braves effets, ses gestes, ses merveilles
Sont volés depuis peu jusques à mes oreilles
Aussi soit à la lutte ou à jeter un pal
A tirer une flèche à piquer un cheval
A la course, à la danse ou à toutes milices
Où les jeunes guerriers prennent leurs exercices
Il surpasse d'autant ses autres compagnons
Qu'un grand Pin paraît haut sur les petits buissons²

Cyrus conjugue donc les qualités d'un homme de Cour, puisqu'il sait danser, à celles d'un guerrier et d'un meneur d'hommes. La scène qui précède la bataille montre en outre sa prudence, face à Harpagus qui veut verser du sang pour tirer vengeance de la mort de son fils et précipite l'affrontement³.

L'attitude d'Harpagus vient elle aussi justifier la souveraineté de Cyrus. En refusant de tuer l'enfant qu'il présente comme l'héritier du trône, Harpagus le préserve. Mais bien plus tard, après qu'Astiages lui a fait manger son fils et qu'il a lui-même écrit à Cyrus pour qu'il s'empare de la Médie, le roi offre à son général s'il vainc les Perses de lui succéder sur le trône⁴. En tout état de cause, en suivant Cyrus, Harpagus, homme juste, général, meneur d'hommes, fait preuve de loyalisme et soutient celui qu'il considère comme le vrai roi⁵.

D. Le sort du peuple

Nous avons vu plus haut que le peuple rhodien choisissait de se rendre à Solyman après la mort de Perside. Dans l'une comme dans l'autre des tragédies de Mainfray le peuple est une vic-

¹ Le pasteur indique que sa femme vient de perdre un enfant. C'est donc pour la consoler qu'il agit ainsi. Mais l'acte généreux du berger n'est pas dénué de tout calcul. En sortant de scène après avoir recueilli l'enfant il dit en effet : « Cyrus possédant d'Astiages le sceptre / Touché de nos bienfaits saura nous reconnoître », *Cyrus triomphant*, II, 2, Pasteur royal.

² *Cyrus triomphant*, III, 1, Astiages.

³ *Idem*, V, 1, Harpagus : « Quoy favoris de Mars, quoy enfans de Bellonne, / Dont le nom, dont l'honneur et la gloire rayonne / Ainsi qu'un clair Soleil de rayons esclairey, / Qui vous tient en suspends, qui vous arrête icy, / Non non suivez mes pas, non, quittez cette place / Et portant sur le front la terreur et l'audace / Pressez pied contre pied de nos glaives trenchans / Allons nos ennemis renverser sur les champs ». Dans l'histoire, Harpage n'a pas combattu aux côtés de Cyrus. Il s'est contenté de ne pas combattre.

⁴ *Cyrus triomphant*, IV, 2, Astiages : « Si vos bras foudroyans ainsi comme jadis / Renversent les Persans dessus nos champs occis / Je proteste les Dieux presence de mes princes / De vous faire après moy le chef de mes Provinces ».

⁵ Dans d'autres circonstances sans doute aurait-il accepté. Mais on ne doit pas oublier la scène de cannibalisme qui a eu lieu hors de l'échafaud et dont Harpagus doit tirer vengeance. Si Astiages est plus roi que père, Harpagus est à la fois général et père.

time des guerres menées par les rois. Lorsque Cyrus marche sur la Médie, il réclame à ses guerriers un massacre des soldats ennemis :

Sus donc, braves guerriers, sus donc braves soldats[...]
Faites dessous vos coups retentir les montagnes
Couvrez de corps meurtris et de sang les campagnes
Affrontez l'ennemi et de tête et de cœur
[...] Prodiguez votre sang pour m'acquérir la Mede¹

Mais bien plus que ces quelques lignes, c'est l'arrivée intempestive, inattendue et archaïque d'un chœur en toute fin de tragédie qui nous apprend les massacres qui ont eu lieu dans le pays. Dans la conquête par le Perse étranger, Cyrus, c'est tout l'état qui a été ruiné :

As-tu² bien, dis-je, pu voir nos belles cités
Nos palais sourcilleux, nos soldats indomptés
Nos Vierges, nos vieillards, nos autels et nos temples
De ce qui fut de beau les vivantes exemples,
Verser, brûler, occir³, violer, profaner,
Et de nos vieux aïeux les tombeaux ruiner³

Le dessin que les Vierges font des ruines de Médie montre que si Cyrus n'est pas un étranger ses troupes avec qui désormais les Mèdes vont devoir vivre n'ont pas respecté les Etats conquis. C'est dans le sang et la destruction que s'est faite l'annexion d'un Etat qui, de droit, revenait au conquérant. Dans ces images de destruction, se profile un questionnement : si Cyrus est effectivement un roi juste, comment a-t-il pu laisser se commettre de telles exactions ? Dans la mesure où en outre, les tombes et les monuments sont en ruine, mais où les hommes par ailleurs sont morts dans les champs⁴ mais encore — et surtout — les Vierges qui viennent déplorer à la fin de la tragédie annoncent paradoxalement qu'il n'y a plus de vierges en Médie⁵, on peut se demander quelle société Cyrus va contribuer à bâtir ou rebâtir, et sur quelle mémoire la population mède se reconstruira.

Dans la mesure où les traces du passé et les espoirs à venir sont pillés par l'envahisseur, la tragédie de Mainfray semble proposer de faire table rase de la tragédie elle-même.

Mainfray avait déjà avec sa tragédie des *Forces incomparables et amours du grand Hercule* publiée à Troyes, participé à l'édification du mythe d'Henri IV. On doit considérer *Cyrus triomphant* comme une continuation de cet ouvrage. Ce roi par le sang qui doit conquérir un état qui lui revient de droit par la guerre et la ruse, ce roi d'un petit pays, la Perse-Navarre, qui est appelé à

¹ *Cyrus triomphant*, V, 1, Cyrus.

² Elles s'adressent à Astiages qui n'a pas protégé et a perdu ses peuples.

³ *Cyrus triomphant*, V, 2, Chœur des Vierges de Mede.

⁴ *Cyrus triomphant*, IV, 2, Astiages : « Si vos bras foudroyans ainsi comme jadis / Renversent les Persans dessus nos champs occis / Je proteste les Dieux presence de mes princes / De vous faire après moy le chef de mes Provinces ».

⁵ *Idem*, V, 2, Chœur des Vierges : « Nos Vierges, nos vieillards, nos autels et nos temples [...] / Verser, bruller, occir, violer, prophaner »

devenir le roi d'un Empire ottoman-France, c'est Henri IV et c'est aussi Louis XIII, qui à la fin des années 1610 doit anéantir l'ennemi usurpateur — le Python de ce temps – Concini — recommencer une lutte contre les protestants du midi, ramener à l'ordre sa propre mère. Face à des guerres et des querelles intestines, Louis XIII doit, à nouveau, conquérir l'État chèrement acquis par son père. *Cyrus triomphant*, tragédie destinée à plaire aux publics, vient encore ajouter une pierre à l'édification du mythe Bourbon.

Dans la Bible en effet, Cyrus est présenté comme un conquérant, mais un conquérant juste et le symbole de la tolérance religieuse¹. Dans ces conditions, la publication de *Cyrus triomphant* en 1618, alors qu'Henri IV est mort depuis huit ans, ne fait qu'alimenter le thème de la continuation dynastique. Les événements de l'année 1617 et la prise de pouvoir personnel de Louis XIII remettent en jeu ces questions monarchiques et dynastiques. *Cyrus triomphant* contient dès lors les espoirs de toute une population du rétablissement d'une tranquillité que le règne trop bref d'Henri IV n'a pu totalement installer et que sa mort brutale a mise en danger dans la mesure où le gouvernement a été confié à une femme, qui plus est étrangère. En publiant *Cyrus triomphant* en 1618, Mainfray transfère le mythe de bon roi Henri IV sur la personne de son fils, Louis le Juste.

Cambyse est absent de l'échafaud, c'est donc Mandane - Marie de Médicis qui prend place. Si elle n'a pas dans la tragédie le rôle politique que la vie lui a confiée, elle est toutefois la diplomate, celle qui rassure le peuple sur les bonnes intentions du roi, la reine sacrée qui légitime par le sang la conquête et la souveraineté. Le mariage d'un roi est un acte politique dans le sens où il allie des familles, mais aussi dans celui où il participe à la continuité dynastique. Dans la France majoritairement catholique du début du XVII^e siècle, cette vision perdure et les stratégies matrimoniales des grands du royaume ont moins pour but de donner une reine aux sujets, que des dauphins à la France. On est avec ce *Cyrus triomphant* dans l'exercice de la loi « salique »² : ce n'est pas parce qu'il est le fils de Mandane que Cyrus peut obtenir le royaume d'Astiages, mais parce que Mandane sa mère est l'épouse de Cambyse, roi de Perse, et qu'à la suite de son père il hérite d'un royaume et d'une armée qui lui permettent d'envisager les conquêtes d'autres Etats, dont celui d'Astiages. C'est parce qu'il est déjà roi qu'il peut exercer sa vengeance, et parce qu'il est juste qu'il n'exercera pas contre Astiages une vengeance sanglante.

En justifiant le père du roi présent Mainfray participe à la célébration de deux des lois fondamentales du royaume, celles de la continuité de la couronne et de la masculinité, et d'un espoir de prompt rétablissement d'un gouvernement légitime, viril et juste.

¹ Voir surtout 2 Chroniques 36 :22,23, et Esdras 1 : 1-10.

² Sur l'éviction des femmes et des descendants par les femmes à prétendre à la succession du trône de France, héritée des Francs Saliens, voir Fanny Cosandey, *La Reine de France, symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000, chapitre 1 : « La loi salique », qui expose les fondements et les raisons historiques de la règle de dévolution de la couronne de France.

Le théâtre de Mainfray se situe à la période charnière du XVII^e siècle où parallèlement à la tragédie irrégulière et aux survivances de la tragédie des Humanistes commence à se développer la pastorale dramatique. Toujours est-il que nous nous trouvons, au milieu des années 1610 et au début des années 1620 à une période de transition. Mainfray semble en avoir conscience.

Ce que semble vouloir prouver Mainfray avec ces deux tragédies jumelles, dont l'intrigue est la même déplacée de la sphère politique à la sphère sentimentale, c'est que quels que soient les avis sur la poésie et notamment sur le genre dramatique et la tragédie, il n'y a pas de règles qui ne puissent être enfreintes. La particularité de *la Rhodienne* est de commencer mal pour trouver au milieu de l'intrigue un soulagement grâce au mariage approuvé par Solyman. Tragédie dont le sujet est tiré d'un roman, *La Rhodienne* est un sujet totalement feint¹ et se termine mal. *Cyrus triomphant* est un sujet réel, qui se termine *a priori* bien. Plus qu'ailleurs dans ces deux tragédies où pourtant la cruauté — scène de cannibalisme ou décapitation d'Eraste — est reléguée en dehors de l'échafaud, le terme de tragédie se prête à définir le sanglant.

L'utilisation du barbare confronté à une autre barbarie est un ingrédient supplémentaire, un autre *topos* que le théâtre de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle a largement exploité, des *Portugais infortunés* au *More cruel*, de *la Soltane* à *la Tragédie mahométiste*, et qu'il continuera à exploiter par la suite. Pour former à réfléchir sur le théâtre encore en constitution, il faut proposer un reflet à travers un miroir déformant.

Par l'utilisation de nombreux *topoi* et de procédés de la littérature de son époque — recours archaïque au chœur, appel au sanglant et à l'horreur, vierge ou veuve guerrière, tournois chevaleresque, femme politique, cruel barbare, songe prémonitoire² — Mainfray procède à un catalogue littéraire de son époque, et montre qu'il n'est pas besoin de règles de la composition dramatique, ou de la composition poétique, puisque celles-ci s'instituent d'elles-mêmes, se répandent dans tous les genres, et aussi naturellement qu'elles sont arrivées, passent de mode : dans la tragédie de Mainfray se condense la littérature d'une époque.

Cyrus triomphant, qui montre la naissance au monde d'un grand roi, capable de force et de pardon, paraît en 1618. L'année précédente, la Normandie a su exploiter dans deux tragédies la mort de Concini, gouverneur de la province, et celle de Leonora Galigai³. La prise de pouvoir de Cyrus le Grand désigne bien l'éviction d'un barbare, où Concini, gouverneur de la Normandie jusqu'à sa mort, devient un Astyages qu'on évince, et où Mandane – Marie de Médicis intervient à

¹ Même si par ailleurs elle se passe à une époque et un lieu donnés et que Solyman-Soliman a vraiment existé.

² Allant jusqu'à l'anachronisme pour souligner son propos, Mainfray compare le rêve prémonitoire d'Astiages (VI^e siècle avant J.C.) à celui de « Calphurnie / Alors qu'elle songea que l'on ostoit la vie / A Cesar son espoux, son songe fut-il vain », *Cyrus triomphant*, I, 1, Astiages.

³ Dans deux textes d'actualité anonymes : *La Victoire du Phébus français contre le Python de ce temps. Tragédie. Où l'on voit les desseins, pratiques, Tyrannies, Meurtres, Larcins, Mort et Ignominie dudit Python*, Rouen, Thomas Mallart, s.d. [1617] et *La Magicienne étrangère, tragédie, en laquelle on voit les tyranniques comportements, origine entreprise, desseins, sortilèges, arrêt, mort et supplice, tant du Marquis d'Ancre que de Leonor Galigai sa femme, avec l'aventureuse rencontre de leurs funestes ombres*, Rouen, Geuffroy et Besongne, 1617.

la fin dans sa fonction de mère du roi, imposant le pouvoir de son fils et le représentant, après l'acte sanglant qui amène Cyrus – Louis XIII définitivement et indiscutablement au pouvoir.

Dans une époque où les rapports entre la mère et le fils ne cessent de se détériorer, présenter une Mandane qui approuve les agissements de son fils et se range totalement à sa direction de l'État, c'est montrer bien sûr que Louis XIII a su prendre en main la France — et la Normandie — mais aussi que sa mère est bien présente à ses côtés, et cela participe donc à la louange et la valorisation du couple mère – fils, dont l'illusion tient, alors, encore.

Par ailleurs dans *la Rhodienne* nous avons réellement un siège actualisé sur scène : un roi barbare vient assiéger une ville chrétienne, ville défendue par une femme forte. Nous sommes en 1621.

Or que se passe-t-il l'année précédente dans le royaume de France ? La reine mère est retranchée à Angers et lance une nouvelle guerre contre son fils tandis que le gouverneur de la Normandie en poste depuis 1619, le duc de Longueville, va se ranger du côté de Marie. En Basse-Normandie au même moment, le Grand Prieur Alexandre de Vendôme, gouverneur du château de Caen reçoit leur influence. Louis XIII envoie des troupes en Normandie, parcourt lui-même la province pour y assurer son règne, est dignement reçu à Rouen, puis quitte cette ville le 12 juillet 1620, car le temps presse. À Caen en effet, la garnison, tenue par des hommes d'Alexandre de Vendôme, tient en respect la population après s'être enfermée au château. La population de Caen est donc dans une situation bien délicate : les remparts de la ville ne tiendront pas contre une invasion des troupes royales, mais si les bourgeois se rangent au parti du roi, ils connaîtront la force de représailles du château. Le 17 juillet, on tire de la forteresse vers les tranchées creusées par l'armée royale, mais quelques soldats retranchés y reconnaissent Louis XIII : agitation dans le château qui se rend le soir même alors qu'une poignée de rebelles s'enferme dans le donjon. Ces derniers se rendent le lendemain, et Louis XIII pardonne à ces hommes leur *folie* passagère.

Nous avons bien ici un siège effectif de ville, qui ne dure qu'une dizaine de jours, mais qui a soulevé la douloureuse question politique et stratégique de la dangerosité de conserver des places fortes en France¹. Mainfray a vécu ces quelques jours qui ont réellement mis en danger le gouvernement de Normandie, d'une part, et l'intégrité du royaume de France de l'autre. Le cas était tellement important que Louis XIII s'est déplacé lui-même pour imposer son pouvoir.

¹ Et dont l'enseignement sera tiré dès les années suivantes, puisque la campagne de démantèlement des places fortes débute dès 1624, et se précipite après le long siège de la Rochelle : « Il faut raser toutes les places qui ne sont point frontières, ne tiennent point les passages des rivières, ou ne servent point de bride aux grandes villes mutines et fâcheuses.[...] Faire que le roi soit absolument obéi des grands et des petits, remplir les évêchés de personnes choisies sages et capables ; racheter le domaine du royaume et augmenter son revenu de la moitié, comme il se peut, par moyens innocents. Il restera encore d'autres désordres à régler, mais c'est assez pour la première fois de remédier aux principaux. » (Cardinal de Richelieu, « Avis donné au Roi après la prise de la Rochelle pour le bien de ses affaires » [13 janvier 1629], in *Instructions diplomatiques et papiers d'État du cardinal de Richelieu*, recueillis et publiés par M. Avenel, tome 3^e, 1628-1630, Paris, Imprimerie Impériale, « Collection de documents inédits sur l'Histoire de France publiés par les soins du ministre de l'Instruction publique, Première série, Histoire politique », 1858, p.180-181).

Or qu'avons-nous dans *La Rhodienne* ? Solyman qui vient à nouveau conquérir par les armes une place qu'il a déjà gagnée ; une veuve téméraire et vengeresse, qui tient tête à l'assaillant étranger : on est tenté d'y voir d'un côté Louis XIII et de l'autre le parti de la reine : les identités et l'herméneutique nous égarent. On ne peut affirmer que la Normandie est tout acquise au parti de Marie de Médicis et des mécontents, nous l'avons vu avec l'hospitalité rouennaise, mais nous devons admettre que la transposition est troublante.

Nous pouvons peut-être dire d'abord que Mainfray adresse un message au roi, ne réclamant pas son indulgence, mais bien plutôt une reconnaissance des souffrances imposées au peuple français d'une part, du fait des guerres incessantes depuis bientôt un siècle, qu'au peuple normand d'autre part, touché autant que les autres provinces mais bien plus soumis qu'elles à des pressions fiscales ou militaires, du fait de sa prétendue richesse pourtant déjà déclinante. Parce que celui qui assaille, l'étranger qui vient réclamer un pays qui ne s'est pas soumis à sa foi, et qui vient donc convertir en masse, c'est le roi de France, tandis que les Normands dans la ville assiégée, sont bien les victimes muettes mais implorantes, soumises, de cette prise de pouvoir et de cette possession violente. Mais aussi, au regard du public auquel Mainfray s'adresse, c'est bien une reconnaissance des souffrances communes, si ce n'est communautaires, et de leurs figures imposées — soumission, silence, amertume, ressentiment sans doute — que l'auteur livre à la représentation puis à l'édition.

Mainfray écrit à la toute fin d'une période qui, succédant aux guerres de religion, puis à l'édit de Nantes, a exprimé dans la violence les rancoeurs passées. Ce qui transparait dans ses deux pièces, qui font toutes deux référence à une actualité brûlante, c'est la soumission, voire l'effroi, face à des formes de tyrannie, qui succèdent à d'autres. En effet, si les places fortes sont situées dans les villes, et ne les protègent pas comme remparts contre l'envahisseur, elles sont bien là pour surveiller, et rappeler une forme de puissance — d'abord féodale, puis gouvernementale — face à laquelle le bourgeois n'est rien. Et c'est peut-être ici que réside le caractère le plus surprenant voire paradoxal de notre scénographie rouennaise : système référentiel, elle rappelle sans cesse par sa disposition de forteresse veillant sur le peuple, à l'intérieur même de la salle de spectacle — et de divertissement — la puissance permanente et continuelle d'une domination, physique comme politique. Tandis que les actions conjointes du roi de France et du cardinal de Richelieu mènent les instances locales à une perte progressive mais certaine de leurs pouvoirs et attributions, tant judiciaires que juridiques et législatives, tandis que le pouvoir central impose l'ascension de séides parisiens zélés aux postes les plus hauts de la province¹, cette dramaturgie, si ce n'est sa scénographie — les travaux d'Anne Surgers et Fabien Cavaillé nous rappellent la similitude des procédés scéniques de l'Hôtel de Bourgogne et des indices textuels et picturaux contenus dans les gravures de certains textes normands — s'escamote dès le milieu des années 1620.

¹ La seule famille de Longueville conservera jusqu'à la Fronde, avec les succès que l'on connaît, son gouvernement de Normandie tandis que des horsains continueront à s'imposer par le biais des charges vénales dans toute l'administration normande.

CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE

À l'issue de cette période, après les avoir imprimées huit fois, on n'imprimera plus les *Tragédies* de Garnier.

Nous avons déjà abordé dans le commencement de cette étude le cas particulier de la tragédie de *Guillaume duc d'Aquitaine* dont nous aurions pu parler encore ici. Nous avons mis en avant lors de l'étude de sa scénographie la particularité de deux scènes d'assaut de forteresses représentées, dont l'une est avortée avant même que Guillaume, qui se joint à une guerre, ait pu prendre une arme. Nous avons montré comment cette inanité de la structure marque un profond changement dans la poétique dramaturgique de l'époque, et comment la scénographie chez Trote-rel entérine et commente cette modification profonde de la scénographie.

Les deux pièces de Pierre Mainfray proposent une réflexion sur le même thème, dans la scénographie habituellement constatée et signifiante de la forteresse pour la *Rhodienn*e horizontalement et entamant une déploration chorale pour *Cyrus triomphant*. Nous avons pu montrer que Pierre Mainfray s'adapte, lui aussi, à un nouveau goût tout en conservant encore un peu de liberté dans le choix du traitement de l'horreur dans ses sujets. Si Harpagus est furieux et aide Cyrus, rappelons que c'est parce qu'Astiages lui a fait manger son propre fils. S'il ne représente pas la scène, Mainfray utilise malgré tout l'imaginaire collectif de l'enfant dévoré.

Avec *Rosimonde ou le parricide puni*, le glissement est presque absolument reçu. Huit années se sont écoulées entre *Guillaume* et ce dernier texte, et ces huit années ont suffi pour abandonner définitivement l'ancienne forme. Bien que publié uniquement à Rouen, cette tragédie anonyme reprend le sujet de la *Rosemonde* de Chrestien des Croix, mais crée dès l'abord une relation amoureuse entre Helmechis et Rosimonde, au détriment d'Alboin qui meurt rapidement hors scène, entre les actes II et III. Un moment d'horreur se trouve à l'acte premier, quand Rosimonde défaille : elle a vu le crâne de son père entreposé sur scène. L'intrigue met en scène un accostage auprès de Longin, une nouvelle trahison amoureuse, un double empoisonnement et un suicide final. Mais malgré tout, la langue a changé, le propos s'est poli, les didascalies, nombreuses en marge de l'ouvrage et, surtout, une division en scène se présente, où les entrées et les sorties des personnages justifient la coupure.

Si la bienséance est encore loin, si l'unité de temps et de lieu sont encore à l'état d'ébauche, *Rosimonde* fournit surtout une nouvelle forme de publication : plus aérée, plus travaillée, mieux corrigée que nos textes des années précédentes. Le glissement d'un genre libre des règles à un genre normé passe à Rouen par la modification des travaux d'impression et par la modification progressive de la scénographie. Le livre et le spectacle se modifient, confirmant que les goûts ont changé.

CONCLUSION

On s'étonne de la facilité surprenante avec laquelle l'Assemblée constituante a pu détruire d'un seul coup toutes les anciennes provinces de la France, dont plusieurs étaient plus anciennes que la monarchie, et diviser méthodiquement le royaume en quatre-vingt trois parties distinctes, comme s'il s'était agi du sol vierge du Nouveau Monde. Rien n'a plus surpris et même épouventé le reste de l'Europe, qui n'était pas préparée à un pareil spectacle. « C'est la première fois, disait Burke, qu'on voit des hommes mettre en morceaux leur patrie d'une manière aussi barbare. » Il semblait en effet qu'on déchirât des corps vivants : on ne faisait que dépecer des morts¹.

Hors de Paris, il n'y a point de salut pour les honnêtes gens².

Théâtre est un palais à volonté³.

La profusion de sang et l'étalage de corps torturés, écorchés, parfois démembrés sur le théâtre rouennais aurait pu nous conduire à nous intéresser au parallèle entre et théâtre d'anatomie. Toutefois, notre souci de mettre en évidence une particularité normande nous a conduite à démontrer que la scène rouennaise joue davantage sur l'étalage de curiosités au sein du cabinet théâtral que constitue la scène. En effet, l'étalage d'étrangetés et d'étrangers est récurrent. Solyman, le More cruel, Conchine et Galligay, mais aussi Antiochus par rapport aux Machabées, Nabuchodonosor, Cyrus pour les Mèdes, les Caffres et les Portugais, Acoubar et Castio, tous les personnages de la *Tragédie Mahommétiste*... les auteurs des tragédies normandes mettent en scène des étrangers, certes cruels, mais dont la cruauté est inhérente à leur caractère non français.

¹ Alexis de Tocqueville, *L'Ancien régime et la révolution*, in *Œuvres complètes d'Alexis de Tocqueville*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, 7^{ème} édition, Livre II, Chapitre VII, p. 111.

² Molière, *Les Précieuses ridicules*, [1659] scène 9.

³ Notice scénographique de *Suréna* de Corneille, *Mémoire de Mahelot*, édition Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005, p.326. La pièce est créée en 1674 et la notice est de Michel Laurent. Dans la suite du *Mémoire*, l'information scénographique est récurrente, avec quelques variantes : « Théâtre un palais à volonté » (*Edipe*), « Théâtre à volonté » (*Pompée*). À partir de cette notice, les scénographies de l'Hôtel de Bourgogne ne représentent plus, à quelques exceptions près (*Le menteur*, *Jodelet prince* — *Le Géôlier de soi-même*, *Mariane*, *Crispin musicien*, etc.) qu'un lieu unique.

Les auteurs proposent le spectacle d'une altérité exacerbée entre les personnages qui opposent leurs antagonismes extrêmes et qui permettent de représenter des oppositions flagrantes comme de transposer par leur biais les heurts religieux des guerres précédentes, que les édits de pacification interdisent de commémorer. La mise en scène de l'étranger, cruel, clairement opposé dans ses mœurs et dans ses croyances à l'Européen et au Français du commencement du XVII^e siècle, permet de lutter contre cette amnésie forcée par le biais de l'allopathie. On montre l'ailleurs et ses souffrances pour transposer les luttes françaises et détourner le devoir d'oubli en une possibilité de devoir de mémoire, et en proposant ces altérités comme représentations des tragédies politiques et guerrières qui ont marqué le territoire français.

L'objet des auteurs est aussi, sans doute, à chercher ailleurs. La Normandie, terre de conquérants et d'explorateurs, de négociants, de commerçants, bénéficie d'une culture du monde extra-occidental. Nous avons évoqué les découvertes et les menées vers l'ailleurs initiées depuis la Haute-Normandie et notamment la ville de Dieppe. Dépourvue d'université, elle bénéficie tout de même de l'enseignement d'un prêtre venu de la ville d'Arques, Pierre Desceliers, qui tient une chaire d'hydrographie et a pu mener ses recherches et dispenser son savoir auprès des aspirants marins de la cité, et dont les remarques sur les noirs Africains ont pu influencer les auteurs de théâtre normands du début du XVII^e siècle mettant en scène des personnages à l'altérité physique dénotant leur cruauté morale :

À Dieppe, dans l'entourage d'Ango, se manifestait un intérêt particulier pour les contrées lointaines, comme le dépeignent les arts et la cartographie. Dieppe était un centre majeur pour cette dernière, les cartographes les plus célèbres étant Jean Rotz, Nicolas Desliens, Pierre Desceliers et Guillaume Le Testu. On détient peu d'informations sur la vie de Desceliers. Dans un document de 1537, il est cité comme Pierre Desceliers, prêtre, vivant à Arques, une petite ville marchande près de Dieppe. Georges Fournier nous en dit davantage, en mentionnant, dans la seconde édition de son *Hydrographie* (1663) des prêtres d'Arques, qui étaient d'excellents géographes, dont l'un se nommait Desceliers. Ce cartographe est aussi cité dans *Les antiquités et chroniques de la ville de Dieppe*, écrit vers 1682 par David Asseline, qui affirme que Desceliers fut le premier à avoir peint des cartes maritimes en France et qu'il était un géographe et astronome d'un tel génie qu'il était capable de dessiner une carte du monde avec, depuis son centre, une projection de toutes les parties du monde¹.

¹ Pierre Desceliers, *Mappamondes*, s.l., s.n., 1553. « In Dieppe, around Ango, there was a special interest in the far-off lands, as reflected in its art and its cartography. Dieppe was a major centre for the latter, the most famous map makers being Jean Rotz, Nicolas Desliens, Pierre Desceliers and Guillaume Le Testu. Not much is known about Desceliers's life. In a document of 1537 he is mentioned as Pierre Desceliers, priest, living in Arques, a small market town near Dieppe. A more informative source is Georges Fournier, who, in the second edition of his *Hydrographie* (1663), mentions priests from Arques, who were excellent geographers, of which one was named Desceliers. The cartographer is also mentioned in *Les antiquités et chroniques de la ville de Dieppe*, written, c. 1682, by David Asseline, who claimed that Desceliers was the first to have drawn sea charts in France and that he was such a talented geographer and astronomer that he was able to make a world map with, in its centre, a projection of all the parts of the world. » (Jean-Michel MASSING, « The image of Africa and the iconography of lip-plated Africans in Pierre Desceliers's World Map of 1550 », in Earle T.F. et K.J.P. Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.51, nous traduisons). Voir encore à ce sujet Charles ROBILLARD DE BEAUREPAIRE, « Pierre Desceliers, prêtre, demeurant à Arques », in *Recherches sur les établissements d'instruction publique et la population de l'ancien diocèse de Rouen*, Caen, A. Hardel, 1863.

La disposition sur la scène de personnages dénotant d'une inquiétante étrangeté vient aussi célébrer le caractère de découvreurs des Normands. Les auteurs, en écrivant des tragédies, les acteurs, en les mettant en scène, proposent de petits cabinets de curiosité où l'interrogation sur l'Homme et sa nature prend place. Cette célébration de l'identité normande avait déjà été révélée au cours de l'entrée royale d'Henri II, en 1550, où l'on avait reproduit un village de Brésiliens à l'intérieur de Rouen. Dans son article « L'ordre du rituel et l'ordre des choses¹ », Michael Wintroub montre le double propos des Rouennais offrant au roi la représentation d'une petite part de l'Amérique. Le temps séculier suspendu pour l'entrée solennelle revêt alors la signification d'une séance de démonstration de la supériorité française, et la célébration des particularités normandes. La tragédie, légèrement postérieure à cette manifestation, peut revêtir la même symbolique par l'exposition de ces monstres d'étrangeté qu'elle se représente et qu'elle se donne en miroir déformant de son étrangeté et de sa monstruosité, offrant aux spectateurs une réflexion sur cette altérité et jouant sur le devoir d'oubli.

Michael Wintroub affirme dans son article sur les festivités solennelles de 1550 que l'entrée du roi et les événements choisis par la municipalité dans leur organisation servent à célébrer à la fois l'intégration de la cité dans le domaine royal et la soumission au souverain, mais rappellent aussi l'importance d'une culture provinciale dans ces célébrations, soulignée par les choix pratiques des représentations mises en avant lors du rituel. Elles marquent aussi une forme d'opposition au pouvoir royal, en mettant en évidence l'organisation de la cité. Elles sont enfin une tentative d'imposer la supériorité de la ville par rapport aux autres métropoles urbaines du royaume qui ont déjà performé le rituel :

En tant qu'événements célébrant la culture et l'identité municipale, les festivités ne servaient pas seulement de moyen de pression sur les rois, mais aussi d'armes dans les luttes symboliques que se livraient les centres urbains rivaux du royaume².

La ville, suspendue dans le temps est désarmée lors de l'entrée royale. C'est donc en masse qu'elle défile et assiste aux cérémonies, pour montrer cette duplicité inhérente au rituel : d'une part elle négocie ses privilèges, d'autre part elle se soumet en proposant au souverain la représentation de son pouvoir, en jouant de l'allégorie par l'exhibition de monstres que le symbole royal ou le symbole de l'État doit détruire. La mise en exergue de la puissance du roi et de la France s'opère aussi, à Rouen, par l'accomplissement de combats opposant les représentants symbolisés de l'État et de ses ennemis.

C'est le cas de la vie taxinomique du village de Brésiliens que Rouen fait construire en 1550 :

¹ WINTROUB, Michael, « L'ordre du rituel et l'ordre des choses : l'entrée royale d'Henri II à Rouen (1550) » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2001/2, 56^e année, p.479-505.

² Idem, p.482.

Depuis l'estrade spécialement construite pour [...] offrir [au roi] une vue étendue, son regard pouvait embrasser à la fois l'Ancien et le Nouveau Monde, puisque, devant lui, sur une petite bande de terre de deux cents pas de long et de trente-cinq de large, se trouvait un village brésilien. À chaque extrémité du pré se dressaient des demeures bâties à l'aide de troncs grossièrement équarris, couvertes d'un toit composé de rameaux feuillus et entourés de pieux pointus. « Des genêts, genièvres, buis, et leurs semblables, entreplantés de taillis épais » avaient été peints en rouge pour ressembler à des arbres du Brésil. « Des perroquets, ételiers et oisons de plaisantes et diverses couleurs voletaient et gazouillaient dans les branches et des guenons marmotes et sagouins grimpaient. » Le village n'avait pas de nom, mais trois cents personnes l'habitaient — hommes et femmes — tous entièrement nus : « sans aucunement couvrir la partie que nature commande ». Cinquante étaient d'authentiques « sauvages » amenés du Brésil par un marchand bourgeois de Rouen. Leurs joues, lèvres et oreilles étaient percées et orées de longues pierres polies de couleur blanche ou d'un vert d'émeraude. Les autres étaient des marins normands qui jouaient aux sauvages¹.

Le travail de Wintroub porte sur de la narration, celle d'un spectacle, mais une narration malgré tout, vue par le prisme du regard et de l'encomiastique relationniste de 1550. La relation est donc à placer dans le contexte inquiétant du relativisme religieux, social et épistémologique de l'époque mais ne sert pas uniquement à mettre en évidence ses significations emblématiques. Le relationniste l'exprime très clairement : la volonté rouennaise qui émerge de ces peintures vivantes est d'honorer le roi en lui représentant des scènes réelles, ou prétendues telles, plutôt que de le recevoir « par simulacres, ou plate peinture² ». Or ce n'est pas le spectacle qu'il faut interroger mais sa signification dans le contexte historique des années 1550 et du commencement des heurts religieux. Cette mise en scène du Nouveau Monde se place dans une atmosphère inquiétante, où le relativisme ambiant permet de mettre en avant la société qui offre au roi le spectacle de ses conquêtes, mais aussi par la réalisation dans le village d'une attaque d'autres sauvages, par la répétition des affrontements quelques instants plus tard entre des Français et des Portugais, de montrer l'instabilité du monde et de réfléchir à la difficile manière de rétablir un ordre, et de construire une identité — normande, française ? — au sein des temps troublés.

Le village des Brésiliens permet de mettre en avant une catégorie culturelle, celle de l'Autre, qui permet, par réflexion, de s'interroger sur l'étrangeté et l'étranger, sur le différent. Cette catégorie culturelle permet en outre de voir se dessiner la catégorisation d'une élite culturelle française. Après la scène pastorale de la vie de village brésilien, une guerre s'engage entre les Toupinabaulx [Tupinambas], alliés aux Français, et les Tabagerres, alliés des Portugais. Les Tupinambas écrasent sans souci leurs assaillants, et c'est la mise en place de la supériorité des Français et de leurs alliances qui est performée. Les Normands opèrent alors une formidable intégration de leurs intérêts propres, commerciaux, locaux, avec l'intérêt national. En défaisant les Tabagerres, ce sont les Portugais qui échouent, et la représentation des Brésiliens revient à dramatiser les conflits européens.

¹ Ibid., p.480.

² *C'est la déduction...*, op.cit., fol.Diii(r).

Wintroub souligne qu'outre cette déclaration d'appartenance à la nation française, le rituel permet de faire entendre le discours spécifique des locaux responsables de l'organisation des festivités :

Des neuf personnes responsables de l'entrée royale que mentionnent les archives municipales de Rouen, toutes appartenaient explicitement à la noblesse de robe. À l'accession de ce groupe à des rôles socialement influents correspondent d'immenses efforts pour promouvoir des modes de représentation et de perception culturellement distincts, afin de légitimer leur nouveau rang au sein de la société.¹

Le rituel revient alors à célébrer une nouvelle gestion des affaires et ses responsables, et à manifester la redéfinition des élites du pouvoir municipal et de la culture française.

L'itinéraire de l'entrée du roi, qui débute par l'observation du village des Brésiliens et se poursuit, immédiatement après, par la bataille navale entre les navires français et les navires portugais, pour une raison économique — les Portugais qui tentent de voler la cargaison de bois du Brésil aux Français sont défaits — représente ce changement des mœurs souhaité par les élites locales et entérinent cette modification de la gestion de l'État. Alors qu'Henri II relève le caractère martial des Brésiliens, qui défendent leurs terres, attaquées sans raison par les Tabagerres, et dont le comportement est identiques aux luttes de territoires d'une ancienne noblesse d'épée toute guerrière². Le déplacement de l'action sur la Seine entérine ce glissement : ce n'est plus pour la terre ou l'honneur qu'il convient de se livrer bataille, mais pour les richesses.

C'est la noble barbarie des Brésiliens qui doit alors être interrogée, mais surtout la notion de « barbarie » elle-même, telle qu'elle est véhiculée par les écrits du XVI^e siècle. Wintroub se livre à une brève étude de l'histoire du terme, qui permet d'identifier les barbares aux Français, comparaison dont le théâtre saura s'inspirer dans le cadre des tragédies qui représenteront ces cruels barbares sur la scène normande. La barbarie au XVI^e siècle est évoquée à de nombreuses reprises alors pour définir la langue française. Érasme souligne l'inhumanité de la langue française pour expliquer la facilité avec laquelle un enfant allemand peut l'assimiler³. La constatation de la

¹ Wintroub, « L'ordre du rituel... », art.cit., p.484-485.

² « [Le] plaisir [du roi] n'était pas seulement dû à la victoire des Français et de leurs alliés du Nouveau Monde sur les Portugais, mais également au fait qu'il pouvait s'identifier avec l'esprit martial si admirablement incarné par les sauvages du Brésil ; car lui aussi était un guerrier. Comme le dit le seigneur de Brantôme : le roi est 'tout martial, [il] aime ardemment faire la guerre'. À l'image de son roi, la vieille noblesse militaire française s'identifiait également à ces idéaux, comme l'indique le succès que rencontrèrent à la cour des œuvres comme *Le roman de la rose* et *Amadis de Gaule*. Les cannibales brésiliens amenés à Rouen pour l'entrée du roi excellaient précisément à incarner ces valeurs chevaleresques qu'exaltaient ces ouvrages fameux. Comme l'explique le chroniqueur de l'entrée royale, leur habileté et leur courage surpassaient même ceux des anciens héros de Troie dont les Français étaient les descendants. » (idem, p.485-486).

³ « Un enfant allemand peut facilement apprendre le français en quelques mois presque inconsciemment tout en étant absorbé par d'autres activités. [...] s'il est possible d'apprendre avec une telle facilité une langue aussi barbare et irrégulière que le français, où l'orthographe et la prononciation diffèrent, qui a des sons durs et des accents qui s'incrustent difficilement dans le domaine de la parole humaine, alors à quel point devrait-on être capable d'apprendre le grec et le latin ? » (Érasme, « A Declaration on the Subject of Early Liberal Education for Children », in Rummel, E. (éd.), *The Erasmus Reader*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, p.86, cité par Wintroub, « L'ordre du rituel... », art.cit., p.486.

barbarie de la langue française n'est cependant pas seulement celle d'auteurs étrangers : Wintroub cite encore la préface de la Bible d'Olivet qui affirme à son tour cette qualité barbare.

Toutefois, les auteurs français tentent d'affirmer les qualités de la langue française en réponse à ces accusations. C'est l'objet des divers arts poétiques publiés au XVI^e siècle. Dolet écrit notamment :

Prendre ce mien labeur en gré, et s'il ne réforme totalement notre langue, pour le moins pense, que c'est commencement, qui pourra parvenir à fin telle, que les étrangers ne nous appellerons plus Barbares¹.

La réhabilitation de la langue française, concrétisée avec Malherbe dont les écrits sont introduits à la cour au commencement des années 1620, est une œuvre de longue haleine qui débute donc dès le XVI^e siècle. L'entreprise poétique se conjugue avec un souci de rétablissement de la justice et des fondements de la société : dénoncer la barbarie des nobles, c'est mettre en évidence leur obsolescence et signaler la nécessité de réformer et de civiliser la France en vertu des nouvelles valeurs de la caste montante : les bourgeois et les nobles de robe.

Après avoir assisté aux deux batailles successives, Henri II entre dans la ville, où est dressée à son attention une statue d'Hector, saignant des blessures infligées par Achille :

Incarnation physique de la généalogie de la France selon Lemaire de Belge, Hector constituait un puissant symbole de nationalisme français — sa présence avait pour but d'atténuer la prétention des Italiens à revendiquer une supériorité culturelle sur la seule base de leurs ancêtres romains. Non seulement Troie précédait chronologiquement Rome, mais, qui plus est, sa culture était considérée comme incontestablement supérieure².

De là, Henri passe au couvent des Carmes où un double de lui-même — une peinture — est entouré de représentants de nombreuses nations réunis pour recevoir l'« aimable confédération et obéissance » émanant de la personne du roi. Si l'agencement rappelle les prétentions impériales du souverain français, il sert aussi à célébrer la promesse d'une conversion d'

En douceur la rudesse
De l'ennemi, par force ou par moyen,
Et lui étant Monarque terrien,
Restituera l'âge d'or à Saturne,
Qui l'accroîtra, comme Roi treschrétien,

¹ DOLLET, Estienne, *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre*, Lyon, Estienne Dollet, 1540, p.4-5. Le même souci se trouve chez SÉBILLET, Thomas, *art Poétique François*, [1548], Paris, Cornély, 1910, p.16 : « L'Ancienne pauvreté de notre langue Française, ou l'ignorance de nos majeurs, a fait, que ce que le Latin en la fleur de sa langue appelaît, carme ou vers, et que le Grec devant lui aviat nommé mètre, [...] a été en la lecture de la Poésie Française vulgairement appelé jusques à présent Rime » ; TORY, Geoffroy, *Champ fleury : auquel est contenu l'art et la science de la deue et vraye proportio des lettres attiques, quo dit autrement lettre antiques*, Paris, Geoffroy Tory, 1526, f.IIIr : « Et pour ce entre vous Grecs la langue de Nestor est comparé à miel fluent, Semblablement la langue des Ambassadeurs des Troyens ont leur voix toute florissante, et leur Oraison est dite Lirioessa. Liria, en Grec, sont fleurs. [...] Et pour ce nous Français avons cette opinion en somme, que quelconque chose que Hervule fasse, il le fait par sa façon dite et beau langage, Comme un homme sage qui sait persuader en soumettant à lui ce qu'il veut. »

² Wintroub, « L'ordre du rituel... », art.cit., p.489.

D'heur immortel, malgré toute infortune¹.

Cette conversion de la rudesse en douceur célèbre encore la promesse d'une communion des nations mais aussi celle d'une sauvagerie en polissage des mœurs et, partant, de la société selon ces nouvelles valeurs.

Des Carmes, le roi se rend au pont de Robec où, dans le jardin élyséen, François I^{er}, représenté sous les traits de Numa Pompilius, est célébré par la Bonne Mémoire comme protecteur des Lettres. Numa Pompilius, roi des Romains, avait accédé à l'immortalité en éduquant son peuple, sujets barbares, en un peuple vertueux :

C'est le repos le paradis heureux,
Des Rois qui sont des lettres amoureux,
François Ier y est franc et délivre
Henri second viendra qui le veut suivre
Bonne mémoire a fait ce lieu pour eux².

Après cette dernière scène, le roi entre dans la cathédrale, où il change symboliquement d'habits — où il se transfigure, donc — et conclut ce rite de passage de la barbarie à l'élégance et à la civilisation.

Les stations accomplies par le roi devant ces différents spectacles marquent donc cette transition entre la barbarie d'un art militaire qui définissait l'ancienne noblesse et la nouvelle civilisation, dénuée de sauvagerie, dans la langue et dans les manières, que représente la nouvelle noblesse de robe. Le cheminement humaniste de l'entrée de 1550 traduit la modification des mœurs, et le passage symbolique de la guerre à l'érudition. Le roi, figure christique dans ce chemin de croix, est le vecteur de cette transfiguration d'un monde en un autre. L'obligation royale de se prêter au jeu légitimise, par l'introduction de la possibilité de ressusciter l'âge d'or, les élites urbaines organisatrices de la célébration.

L'utilisation presque systématique des barbares dans la tragédie normande suit, selon nous, la même réflexion. Devant l'éclosion des arts poétiques, devant l'insistance croissante de la langue malherbienne dans les milieux courtois, le théâtre devient une forme autonome de ces modifications qui, en rappelant ce passé de conquérants des Normands, en établissant les pratiques barbares de ces autres mis en scène, montre que la littérature et le théâtre sont en pleine transformation de leur langage et de leurs modes de représentations, et cheminent vers un ailleurs plus polissé.

Si, dans l'entrée de 1550, le village des Brésiliens est l'allégorie d'un renouveau, elle permet de mettre en avant ces nouvelles façons de penser, de gérer, de diriger et d'intégrer une nou-

¹ *C'est la déduction...*, op.cit., fol.Riii(r).

² Idem, f.Oii(v).

velle forme de culture, issue, déjà, de la cour, qui envoie en province des émissaires à la tête des institutions et commence, déjà, à centraliser le pouvoir royal.

La réutilisation du thème de l'entrée à ce point précis de notre étude est nécessaire. Il faut rappeler que les entrées solennelles des souverains se font de moins en moins fréquentes au commencement du XVII^e siècle, pour disparaître tout à fait sous le règne de Louis XIV. Et si ces événements succombent, c'est qu'ils ne sont plus efficaces et ne démontrent plus la présence du roi dans ses provinces. Avec l'assimilation de la centralisation des pouvoirs, qui se traduit en littérature et en théâtre par la création de l'Académie française et l'édiction des normes de la composition dramatique, le roi est partout, toujours souverain, toujours présent. Et son insistante présence se traduit, sur les échafauds dramatiques, par la disparition des éléments scénographiques signifiants, hérités de l'ère médiévale et des échafauds des exécutions capitales, et par leur remplacement par une horizontalité qui se traduit, dans le *Mémoire de Mahelot*, par la notice récurrente de « Théâtre est un palais à volonté ».

Il convient donc de replacer la mise en scène rouennaise du Brésil en 1550 dans le contexte plus large de la mise en scène de l'étranger, et de l'étrangeté, dans le théâtre rouennais et français du premier XVII^e siècle. Or l'étranger et sa représentation passent aussi, nécessairement selon nous, par l'utilisation d'accessoires et de costumes. Si, après Deierkauf, on peut douter de la couleur locale imposée aux costumes à l'Hôtel de Bourgogne¹ à partir des années 1640, rien n'empêche de reproduire avant cette date une pseudo-couleur locale sur scène, par le biais d'indices factuels intelligemment disséminés². Un cimenterre, une coiffe particulière peuvent avoir été utilisés. De là à affirmer que cette recherche systématique est effectuée par les acteurs, il y a pourtant un détroit. Pourtant l'inventaire d'une partie de la garde-robe de Valleran le Conte nous est connu et accredité ce point : lorsqu'en 1606 il s'associe à Estienne Ruffin, pour parfaire le règlement des gages, les acteurs prennent en considération les costumes apportés par chaque partie. Pour Valleran, il s'agit de

Deux robes de drap d'or faites à la turque garnies de boutons à queues, une casaque de drap d'or sans manches, trois colletins à l'antique aussi de drap d'or, une casaque de velours cramoisi en broderie d'or et le colletin à l'antique de même étoffe [...] un cimenterre garni de sa garde et de son fourreau, garni d'argent, de chêne et mufle aussi d'argent³

Ces indices matériels permettent de s'interroger sur un jeu de la synecdoque, où le costume fait le moine, de même que, nous l'avons vu, les indices scénographiques font le symbole.

¹ Voir à ce sujet le chapitre IV de *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960, p.81-90.

² D'autant qu'on dispose, à notre époque, quoiqu'aucune édition normande n'en soit répertoriée, du *Recueil de la diversité des habits* de François Desprez (Paris, Richard Breton, 1564). Ce catalogue, qui a valeur documentaire pour le lecteur du XVI^e siècle, peut aussi apporter des indices sur les costumes à apporter aux personnages exotiques représentés. Ainsi, si la fraise portée par Médine dans *Axiane* ou le costume allemand du duc de Saxe des gravures, correspondent à l'accoutrement habituellement observé dans les ouvrages taxinomiques.

³ Appendice n°19, in *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi*, Philadelphia, Proceedings of the American Philosophical Society, 1947, p.390-391. Nous soulignons.

Les premières années du XVII^e siècle voient s'actualiser à travers plusieurs tragédies l'altérité exacerbée par la présence sur l'échafaud d'un Païen ou d'un Autre soumis à ses passions, confronté sur scène aux contradictions d'un Chrétien — l'Espagnol Riviere dans le *More cruel* — ou aux questionnements du Chrétien qui se trouve devant l'échafaud tragique, qui le contemple, se réfléchit en lui et jouit du spectacle de ses débordements. Le but de cet étalage est précisé par Gabriel Bounin avec sa *Soltane* en 1561¹, qui explique d'ailleurs son propos dans sa dédicace au chancelier de l'Hospital :

Aux leçons [des Muses], après laborieusement y avoir dépensé quelques heures, il m'est venu l'avis de faire monter les Solymans sur le Théâtre, plutôt pour affiner et assagir nos Français de leurs périls tragiques, que pour arrogamment faire quelque empreinte de moi².

S'interroger sur l'étranger, et sur le barbare c'est donc bien, s'il était encore besoin de le rappeler, s'interroger sur soi-même.

Mais l'interroger dans un lieu hautement symbolique, usant à la fois de la juxtaposition et de la verticalité, jouant sur la décoration de voiles qui se soulèvent et révèlent des morceaux cachés de la scène, c'est jouer sur les systèmes référentiels des Français qui assistent à ces représentations.

Nous avons vu que la tente, même militaire, même d'apparat, est le lieu où l'on reconnaît que se jouent les actions privées. Nous avons souligné la particularité, héritée des pratiques liturgiques de la transfiguration, qui permettent d'accéder à la sainteté quand un personnage passe derrière le voile. Nous avons souligné le caractère hautement symbolique de ce passage : la coulisse, le hors scène, comme tente ou comme rideau, est le lieu où disparaissent les personnages transfigurés, et signalent, autant religieusement que scéniquement, que lorsqu'on passe derrière, le spectateur ou le fidèle ne sait pas où l'on va.

Dans son article « les Élités du pouvoir et le prince : l'État comme entreprise », Robert Descimon signale que l'État moderne « s'est développé moins 'verticalement' que 'latéralement' [...] en conjonction avec les forces sociales dominantes », même s'il entretient avec ses serviteurs des relations parfois tumultueuses³. L'organigramme étatique révèle suit donc un développement identique à la scénographie du XVII^e siècle. Alors que de nombreuses œuvres du corpus rouennais mettent en évidence l'utilisation d'un « petit théâtre supérieur », cette utilisation cesse progressi-

¹ Gabriel Bounin, *la Soltane tragedie, par Gabriel Bounin lieu-tenant de Chateau-rous en Berry*, Paris, Guillaume Morel, 1561.

² G. Bounin, dédicace de *la Soltane* « à monseigneur Monsieur de l'Hospital, chancelier de France ». On peut d'ailleurs remarquer qu'un sonnet liminaire à *la Soltane* est signé François de Belleforest, c'est-à-dire le traducteur-adaptateur de Bandello, qui use lui-même de la comparaison avec les Turcs pour édifier — et divertir — son lectorat catholique.

³ Descimon, Robert, « Les élites du pouvoir et le prince : l'État comme entreprise », in Reinhard, Wolfgang éd., *Les Élités du pouvoir et la construction de l'État en Europe*, Paris, 1996, p.133.

vement, après le chant du cygne de la tragédie de *Guillaume d'Aquitaine* de Troterel, ou le dispositif est utilisé deux fois : une première pour souligner un ancien temps barbare où le regard baroque utilise la scène d'altitude pour montrer la cruauté d'un ravisseur et les tentatives effrénées d'un loyal amant de reconquérir galamment sa dame, une seconde fois dans un assaut avorté où la structure est montrée, mais pas exploitée. Cet insuccès et cette inocuité de l'action et du dispositif qui s'y joue indiquent le chemin vers la sainteté du duc Guillaume. Ils marquent aussi le passage d'un ancien temps à un nouveau, où le souverain n'a plus besoin de ces pratiques pour affermir son pouvoir qui passe par la parole et la prédication.

Ce n'est pas tant alors que l'action n'est plus primordiale : c'est que la parole est performative et que le verbe supplante l'acte. Troterel dans sa pièce marque ce passage et s'en accommode, le célèbre même. Le petit théâtre supérieur, déplacement de l'échafaud des exécutions capitales, perd de son sens et de sa charge symbolique. Parce que le droit criminel qui l'utilise est celui de l'État centralisé, parce que le roi est désormais, par le biais de ses commissaires et de fidèles envoyés en province, parce que l'exécution capitale a elle-même perdu son sens rédempteur et qu'on n'y assiste plus que pour voir bien mourir plutôt que mourir religieusement, il n'est plus efficace sur scène. La disparition de la verticalité en scénographie est une action symbolique du polissage des mœurs et de la mise en place de l'absolutisme.

Sur l'échafaud sanglant, sur le petit théâtre supérieur, dans les premières années du XVII^e siècle, on se regarde souffrir, on se regarde mourir, parce que les auteurs proposent une mise en action du devoir de mémoire que l'édit de Nantes réfute et interdit. La scénographie de l'assaut sur ce théâtre de surplomb rappelle les sièges vécus et endurés, et rappelle aussi que l'on a été victime, parfois bourreau, ou témoin plus ou moins actif des heurts. Et alors que les forteresses tombent en France sous la politique de Richelieu, qui après les sièges de la Rochelle et d'Alès met en évidence la dangerosité de ces lieux sécurisés à l'intérieur des villes pour le pouvoir royal, la scénographie de l'assaut disparaît à son tour. Parce que les lieux référentiels qui chargeaient le dispositif de sens disparaissent ou perdent eux-mêmes de leur charge symbolique, la scénographie s'étirole.

La question du voile et des chambres fermées interroge aussi sur le plan de l'horizontalité. Petit à petit, elles laissent la place au palais à volonté. La raison sans doute, en est identique. Ces dispositifs permettaient de révéler ou de masquer des intrigues privées réalisées à l'intérieur de l'espace public du théâtre. Avec la mise en place de la dramaturgie dite classique qui se greffe sur ce palais à volonté, on n'explore plus des cas tragiques, mais le fonctionnement de la royauté française par le biais de royaumes de fiction dans lesquels les rois représentent *le* roi. Or, parce que l'action, désormais, est politique, ses rebondissements ne méritent plus d'être masqués. Tout se joue à vue ou, si les bienséances ou la vraisemblance rendent cette réalisation impossible, le récit la remplace. Les tentures sont remplacées par des portes, et le lieu référentiel est public, hautement politique et aussi dangereux que celui que l'on masquait derrière le voile. Parce que tout peut se

savoir, tout peut s'entendre, tout peut se surprendre sur la scène classique, le voile qu'on soulève pour publier le crime est inopérant et inutile, puisque le crime n'est pas représenté, et la publicité se fait par la révélation et le verbe.

On ne se dissimule pas derrière les voiles de la scène normande. Le théâtre du premier XVII^e siècle n'est pas celui de l'action cachée, mais celui de l'action absolument montrée et réalisée sur scène, même si — surtout si — elle est sanglante. Le voile devient inefficace parce que le regard du roi est partout, que tout se sait et que tout est public et recentré vers Paris.

ANNEXES

Annexe 1 : Liste bibliographique et chronologique des éditions théâtrales normandes

Annexe 2 : Tableaux et graphiques des éditions rouennaises

Annexe 3 : Iconographie

ANNEXE 1

LISTE BIBLIOGRAPHIQUE ET CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES THÉÂTRALES IMPRIMÉES EN NORMANDIE ENTRE 1500 ET 1640

Nous nous sommes proposé d'établir une liste des impressions théâtrales normandes afin d'éclairer le lecteur sur l'importance de cet artisanat pour cette matière spécifique lors de notre période d'étude. Ainsi donnons-nous ici toutes les éditions rouennaises et caennaises d'œuvres théâtrales, princeps ou non. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité : en effet, seuls les titres de certains textes nous sont parvenus, soit parce qu'ils sont restés à l'état de manuscrit, soit parce que leur tirage minimal et leur conservation les ont voués à la disparition. Néanmoins, cette liste se propose d'être le point de départ d'une étude future plus large qui portera sur l'impression d'œuvres théâtrales en province et dans les pays de langue française au XVI^e et au XVII^e siècle.

Nous avons utilisé comme base de travail les catalogues des différentes bibliothèques (Bibliothèque Nationale, Bibliothèque Condé, Bibliothèques municipales de Versailles, Rouen et Caen, British Library, Bibliothèque royale de Belgique), ainsi que les listes données dans des ouvrages de référence, comme les travaux de Raymond Lebègue (La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573), Paris, Champion, 1929 ; Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610, in Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Paris, Droz, 1944, V, p.377 et suivantes ; le supplément de ces deux tableaux in Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Paris, Droz, 1947, IX), de Jacques Scherer (La Dramaturgie classique en France, Saint-Genouph, Nizet, [1950] 2001, p.443-456), d'Elliott Forsyth (La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance, Paris, Champion, 1994) et de Brunet (Manuel du libraire et de l'amateur de livres, Paris, Didot, 1860-1865, 5^e édition, 6 vol., et son supplément en 2 volumes, 1878-1880). Lorsque la date fait défaut, mais que nous avons pu circonscrire une période, nous avons choisi d'indiquer comme date possible de parution la première de ses bornes.

Notre décompte fait ainsi état de 176 publications théâtrales normandes¹ de facture moderne².

1566

1. FILLEUL Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon à la Royne*, Rouen, Georges Loyselet, 1566. L'ouvrage comprend : *Les Nayades ou naissance du Roy*, bergerie ; *Charlot*, bergerie ; *Téthys*, bergerie ; *Francine*, bergerie ; *Les Ombres*, comédie ; *La Lucrèce*, tragédie.

1582

2. BOUSY, Pierre de, *Méléagre. Tragédie françoise de Pierre de Bousy, Tournisien*, Caen, Pierre Le Chandelier, 1582.

¹ Nous excluons de ce décompte la *Comédie du pape malade*, pourtant publiée à « Rouen » puisqu'il semble établi qu'il s'agit d'une fausse allégation et que le texte est publié par Badius à Genève en 1561, (*Comédie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et plaintes sont au vif exprimées, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses supposts pour maintenir son siège apostatique et empescher le cours de l'Évangile sont cathégoriquement descouvertes, traduite de vulgaire arabic en bon romman et intelligible, par Thrasibule Phénice*, Rouen, s.n., 1561). Nous excluons aussi le rare corpus pontoisien de Thierry de Mont-Justin, car si Pontoise fait partie géographiquement du duché de Normandie, elle dépend de la généralité de Paris et de sa coutume (MONT-JUSTIN, Pierre Thierry de, *Les Œuvres premieres du Sieur de Mont-Justin*, Pontoise, s.n., 1601. Cet ouvrage contient les tragédies de *David persécuté* et *Coriolanus*). Nous excluons aussi les deux tragédies prétendument publiées à Rouen de Denis Coppée, puisqu'il s'agit aussi d'une supercherie (voir supra, p.000) : COPPÉE, Denis, *L'Execrable Assassinat Perpetré Par Les Janissaires En La personne du Sultan Osman Empereur De Constantinople, Avec La Mort De Ses Plus Favorits*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1623 et *Portraits de la fidélité de Manus Curtius, chevalier romain*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1624.

² À l'exception d'une *Patience de Job*, parue entre 1597 et 1638, que nous citons ici. Nous avons exclu de notre décompte le mystère de *L'Incarnacion et nativite de nostre sauveur et resdempteur Jesuchrist*, s.l., s.n., s.d. [Rouen, 1474] et *Les Laz d'amour divin à VIII personnages, c'est assavoir : Charité, Jesuscrisct, l'Ame, Justice, Vérité, Bonne inspiracion, les Filles de Syon, les Pecheurs*, Rouen, Thomas Laisné, s.d. [ca.1500].

1583

3. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1583.

1596

4-5. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Thomas Mallard, 1596 [2^e édition rouennaise]

- Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1596 [3^e édition rouennaise]

6-7. LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *La Médée, Tragédie. Et autres diverses poésies, par I. de la Péruse*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1596 [Poitiers, Marnefz et Bouchetz, 1556]

- Idem, s.d. [2^e édition rouennaise supposée]

8. MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Sophonisbe*, Caen, Vve Jacques Le Bas, 1596

9. VIREY, Jean de, sieur du Gravier, *La Machabée tragoedie, du martyre des sept frères, et de Solomone leur mere*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1596

1597

10. ANONYME, *La Patience de Job, selon l'histoire de la Bible, comme il perdit tous ses biens par guerre et par fortune et la grande pauvreté qu'il eust. Et comme tout luy fut rendu par la grace de Dieu. Et est à quarante neuf personnages*, Rouen, Romain [de] Beauvais, s.d. [1597-1638]

11. LE BRETON, Gabriel, *Adonis, tragédie française de Gabriel le Breton, seigneur de la Fon*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1597 [Paris, A. L'Angelier, 1579]

1598

12. BEHOURT, Jean, *La Polyxène, tragicomoedie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants, le dimanche 7 de septembre 1597*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1598

13. HAYS, Jean, *Les Premières pensées de Jean Hays*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598. L'ouvrage comprend : *Amarille, bergerie funèbre sur la mort de messire André de Brancas, amiral de France*, à 4 personnages, en vers ; *Cammate*, tragédie en 7 actes et en vers avec des chœurs

14. LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *La Médée, Tragédie. Et autres diverses poésies, par I. de la Péruse*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1598 [1556 ; 3^e édition rouennaise]

15. ROJAS, Fernando de [traduction de Lavardin], *La Célestine, tragicomédie traduit [sic] d'espagnol en français, où se voyent les ruses et tromperies dont les maquerelles usent envers les fols amoureux*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598

1599

16. BEHOURT, Jean, *Esaiï ou le chasseur en forme de tragoedie, nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants de Rouen, le 2 d'aoust 1598*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599

17. *Diverses tragédies de plusieurs auteurs de ce temps, recueillies par Raphaël du Petit-Val*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599. L'ouvrage contient : HEUDON, Jean, *Pyrrhe, tragédie* [1599 ; 2^e édition] et *Saint-Clouaud. Tragédie* [1599] ; LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *La Médée, tragédie et autres diverses poésies* [Poitiers, 1555] ; LE BRETON, Gabriel, *Adonis, tragédie française de Gabriel le Breton, seigneur de la Fon* [Paris, 1579 ; 2^e édition rouennaise]

18-19. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599 [4^e édition rouennaise]

- Idem, 8 pages supplémentaires [5^e édition rouennaise]

20. HEUDON, Jean, *Pyrrhe, tragédie de Jean Heudon, reveue et de nouveau¹ enrichie de son argument*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599 [1^e édition]

21. REGNAULT, Guillaume, *La Tragédie d'Octavie, femme de l'Empereur Neron, faite et composee par celui qui porte en son nom tourné. Ung à luy m'ellutagré. Enrichi d'une farce²*, Rouen, Jean Petit, 1599

22. VIREY, Jean de, sieur du Gravier, *La Machabée tragoedie, du martyre des sept frères, et de Solomone leur mere*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599 [1596, 2^e édition]

1600

23. ANONYME, *Tragedie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans, Native du village d'Emprenne, pres Voucouleurs en Lorraine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600

24. LE JARS, Louis, *Lucelle, tragi-comédie en prose françoise*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600 [Paris, Robert, Mangnier, 1576 ; 1^e édition rouennaise]

25. VIREY, Jean de, sieur du Gravier, *Tragedie de la divine et heureuse victoire des Macchabées, sur le Roy Antiochus, avec la repurgation du temple de Hierusalem*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600

1601

26. ANONYME, *Le Debat des Lavendières de Paris avec leur caquet*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1601-1608]

27. ANONYME, *Dialogue plaisant et récréatif entremeslé de plusieurs discours plaisans et facetieux, en forme de coq à l'asne*, Rouen, Loys Costé, s.d. [1601-1608]

28. ANONYME, *Le Discours du trespas de Vert Janet. Le Testament de Vert Janet qui fut pendu au neuf marché, on lui secour le collet, Lequel en fut assez fâché*, Rouen, Loys Costé, s.d. [1601-1608]

29. ANONYME, *Discours joyeux de la patience des femmes obstinées contre leurs maris fort joyeux et recreatif à toutes gens*, Rouen, Loys Costé, s.d. [1601-1608]

30. LA TAILLE, Jean de, *Saül le furieux, tragédie prise de la Bible, faite selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1601 [Saül le furieux, tragédie par J. de la Taille, s.l., 1568 et plus vraisemblablement Saül le furieux, tragédie prise de la Bible faicte selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques, plus une remonstrance pour le roy Charles IX à tous ses subjects, à fin de les incliner à la paix, avec hymnes, cartels, épitaphes, anagrammatismes et autres œuvres du mesme auteur, Paris, François Morel, 1572]

31. MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane*, Rouen, Jean Petit, s.d. [1601]. L'ouvrage contient : *L'Escossaire ou le Désastre, tragédie* ; *La Carthaginoise ou la Liberté, tragédie* ; *Les Lacenes ou la Constance, tragédie* ; *David ou l'Adulière* ; *Aman* ; *Bergerie*.

32-33. MONTREUX, Nicolas de, *La Sophonisbe tragedie, par le Sieur du Mont-Sacré, Gentilhomme du Maine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1601

- *Joseph le Chaste*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1601

1602

34. BRISSET, Roland, *Alcée, pescherie ou comedie maritime traduite de l'italien d'Ant. Ongaro*, Rouen, s.n. [Le Villain], 1602 [Paris, P.Mettayer, 1596]

35. LARIVEY, Pierre de, *Les comédies facétieuses de Pierre de L'Arivey, champenois, à l'imitation des anciens grecs, latins et modernes italiens à scavoir : Le Laquais, la Vefve, Les Esprits, Le Morfondu, les Ja-*

¹ Cette affirmation que l'on retrouve modulée sur toutes les éditions connues de la pièce (voir les n°66 et 138) permet de penser qu'une première édition, aujourd'hui perdue et dont la date communément proposée serait 1597, a existé.

² Notons que deux œuvres sont contenues dans cet ouvrage : la tragédie et une farce 000.

loux, les Escolliers, Rouen, Raphaël du Petit-Val, s.d. [1602] [Lyon, B. Rigaud, 1597 ; 1^e édition rouennaise]

36. LA TAILLE, Jean de, *La Famine. Tragedie, prise de la Bible et suyvant celle de Saül*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1602 [*La Famine ou les Gabeonites, Tragédie prise de la Bible et suivant celle de Saül. Ensemble plusieurs œuvres poétiques de Jehan de la Taille de Bondaroy gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de la Taille son frère*, Paris, F. Morel, 1573]

1603

37. CHAMP-REPUS, Jacques de, *Ulysse, tragédie françoise suivie de Poesies diverses*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603

38. CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603

39. DU HAMEL, Jacques, *Acoubar. Tragedie. Tirée des Amours de Pistion, et Fortunie, en leur voyage de Canada.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1603

40. VIREY, Jean de, sieur du Gravier, *La Machabée tragédie, du martyre des sept frères, et de Solomone leur mère*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1603 [1596, 3^e édition]

1604

41. BASIRE, Gervais, *Lycoris ou l'Heureuse bergère, pastoralle de l'invention du Sieur de Bazyre*, Rouen, Cl. Le Villain, 1604

42-43. BEHOURT, Jean, *Esaiï ou le chasseur en forme de tragoedie, nouvellement représentée au Collège des Bons Enfants de Rouen, le 2 d'aoust 1598*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1604 [1599, 2^e édition]

- *Hysicratée, ou la Magnanimité, tragoedie nouvellement représentée, au Collège des Bons Enfants*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1604

44. BELLEAU, Rémy, *La Reconnue*, in *Les Œuvres des Remy Belleau rédigées en deux tomes, reveues et corrigées en ceste dernière impression, tome I*, Rouen, Thomas Daré, 1604 [1565, 1^e édition rouennaise]

45. DES ROCHES, Madeleine et Catherine, *Tobie*, tragi-comédie, in *Les secondes œuvres de mesdames Des Roches*, Rouen, Hamillon, 1604 [*Les Œuvres de Mesdames Des Roches, de Poitiers, mère et fille, 2^e édition corrigée et augmentée de La Tragi-comédie de Tobie et autres œuvres poétiques*, Paris, A. Langelier, 1579]

46-48. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Théodore Reinsart, 1604 [6^e édition rouennaise]

- Idem, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1604 [7^e édition rouennaise]
- Idem, Rouen, Théodore Reinsart, 1604 [8^e édition rouennaise]

49. MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Les Tragédies d'Anthoine de Montchrestien, sieur de Vasteville A Monseigneur le prince de Condé. Edition nouvelle augmentee par l'auteur. Avec privilege du roy.* 1604. A Rouen, chez Jean Osmont libraire dedans la court du Palais [1601 ; 2^e édition]. L'ouvrage contient : *La reine d'Écosse* ; *La Carthaginoise ou la Liberté, tragédie* ; *Hector, tragédie* ; *Les Lacenes ou la Constance, tragédie* ; *David ou l'Adultère*.

1605

50. BERTHRAND, François, *Priam, roi de Troyes, tragedie*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1605

51-52. BLAMBEAUSAULT, I.D.L. de [Isaac de Laffemas], *L'Instabilité des félicités amoureuses ou la tragi-pastoralle des amours infortunées de Phélamas et Gaillargeste*, Rouen, Claude Le Villain, 1605

- [BLAMBEAUSAULT, de], *La Goutte, tragédie nouvelle, de l'imitation de Lucian*, Rouen, Claude Le Villain, 1605

53-54. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1605 [9^e édition rouennaise]

- Idem, 2 pages en moins [10^e édition rouennaise]

1606

55. BEHOURT, Jean, *Hypocratie, ou la Magnanimité, tragoedie nouvellement représentée, au Collège des Bons Enfants*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 [1604, 2^e édition]

56. BELLEAU, Rémy, *Les Œuvres poétiques de Remy Belleau*, Rouen, Cl. Le Villain, 1606 [1565, 2^e édition rouennaise]

57. *Diverses tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps recueillies par Raphaël du Petit-Val*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606. Cet ouvrage contient : DU HAMEL, Jacques, *Sichem ravisseur* [1606, 2^e édition] ; BEHOURT, Jean, *Esäü ou le chasseur* [1599, 3^e édition] ; OVYN, Jacques, *Tobie* [*Thobie*, 1606, 2^e édition] ; VIREY, Jean de, *La Machabée* [1] ; MONTREUX, Nicolas de, *Joseph le Chaste* [1601 ; 2^e édition]

58. PERRIN, François, *Sichem ravisseur, ou La circoncision des incirconcis, tragédie*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 [*Sichem ravisseur, Tragédie extraite du Genèse 34^e Chapitre*, Paris, Guillaume Chaudière, 1589]

59. [GRÉVIN, Jacques], *La Liberté vangée, ou César poignardé*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 [in *Le Théâtre de Jacques Grevin de Cler-mont en Beauvaisis, a tresillustre et treshaulte Princesse Madame Claude de France, duchesse de Lorraine. Ensemble, la seconde partie de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, V. Sertenas et G. Barbé, 1561]

60-61. HEUDON, Jean, *Pyrrhe, tragédie de Jean Heudon, parisien reveüe et de nouveau enrichie de son argument*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 [1599 ; 2^e édition connue]

- *Saint-Clouaud, Tragédie. De Jean Heudon parisien*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 [1599, 2^e édition]

62. LE BRETON, Gabriel, *Adonis, tragédie française de Gabriel le Breton, seigneur de la Fon, revu et corrigé*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 [Paris, 1579 ; 3^e édition rouennaise]

63. LE JARS, Louis, *Lucelle, tragi-comédie en prose françoise*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606 [1576 ; 2^e édition rouennaise]

64. OVYN, Jacques, *Thobie, tragi-comédie nouvelle, tirée de la S. Bible*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606

65. TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *La Driade amoureuse, pastorale de l'invention de Pre Troterel*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606

1607

66. DU HAMEL, Jacques, *Lucelle, tragi-comédie. Nouvellement mise en vers françois par J.D.H.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607 [Nouvelle traduction en vers du sujet mis en prose par Louis Le Jars]

1608

67. ANONYME, *Comédie admirable intitulée la Merveille, où l'on voit un capitaine françois, esclave du Soldam d'Egypte, transporté de son bon sens, ce donne au Diable pour s'affranchir de servitude, lequel il trompe mesme subtilement tant qu'il fut contrainct luy rendre son obligation*, Rouen, Abraham Cousturier, [1599 – 1615]

68. ANONYME, *Discours facétieux des hommes qui font saller leurs femmes à cause qu'elles sont trop douces. Lequel se joue à cinq personnages comme on peut veoir à la pae suivante*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

69. ANONYME, *Histoire tragédienne, tirée de la fureur et tyrannie de Nabuchodonosor*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

70. ANONYME [BAUTER DIT MÉLIGLOSSE], *Tragédie des Amours de Zerbin et d'Isabelle princesse futive, où il est remarqué les perils et grandes fortunes passées par ledit Zerbin, recherchant son Isabelle par le monde ; et comme il est delivré de la mort par Rolland*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1621 ; une édition troyenne sous le même titre est donnée par Nicolas Oudot en 1621]

71. ANONYME, *Tragédie françoise d'un more cruel envers son Seigneur nommé Riviere, Gentil homme Espagnol sa Damoiselle et ses Enfants*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

72. ANONYME [François AUFFRAY ?], *Tragedie nouvelle de Samson le Fort. Contenant ses victoires, et sa prise par la trahison de son Espouse Dalide, qui luy couppa ses cheveux, et le livra aux Philistins, desquels il occit trois mil à son trespas*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

73. ANONYME, *Tragi-comédie de la Rébellion ou mescontentement des Grenouilles contre Jupiter*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

74. ANONYME, *Tragi-comédie plaisante et facetieuse. Intitulée la subtilité de Fanfreluche et Gaudichon et comme il fut emporté par la Diable*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

75. ANONYME [Henri LEGRAND, dit TURLUPIN ?], *Tragi-comédie des Enfants de Turlupin, mal-heureux de nature. Où l'on void les fortunes dudit Turlupin, le mariage d'entre luy et la Boulonnoise, et autres mille plaisantes joyeusetéz qui trompent la morne Oisiveté*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

76-77. BORDEAUX, Christofle de, *Chambrière à louer, à tout faire*, Rouen, Abraham, Cousturier, s.d. [1608-1614]

- *Varlet à louer, à tout faire*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

78. CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Tragédies de N. Chrestien Sieur des Croix*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608. L'ouvrage contient : *Les Portugaiz infortunez ; Tragédie d'Amnon et Thamar ; Albouin ou la vengeance* [précédemment parue sous le titre *Rosemonde ou la vengeance*, Rouen, Théodore Reinsart, 1603 ; 2^e édition] ; *Le Ravissement de Céfale, représenté à Florence aux nopces royales, traduit d'italien en françois, avec un cantique présenté à Mgr le Dauphin le jour de son baptême*.

79. LE SAULX D'ESPANNAY, Jehan, *L'Adamantine ou le Désespoir*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1608

80. MARFRIÈRE, Iapien [Pierre MAINFRAY], *La Belle Hester, tragédie françoise tirée de la Sainte Bible*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

81. VILLE-TOUSTAIN, *Tragedie de la Naissance ou création du monde, où se void de belles descriptions des Animaux, Oiseaux, Poissons, Fleurs et autres choses rares, qui virent le jour à la naissance de l'univers*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

1609

82. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Théodore Reinsart, 1609 [11^e édition rouennaise]

83. GENETAY, Octave-César, *L'Éthiopique, tragi-comédie des chastes amours de Théagène et Chariclée*, Rouen, Théodore Reinsart, 1609

1610

84. ANONYME, *Discours facétieux et très récréatifs pour oster des esprits d'un chacun tout ennuy et inquiétude*, Rouan [sic], s.n., 1610

85. BELLONE, Estienne, *Les Amours de Dalcmeon et de Flore*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1610

86-87. BRUSCAMBILLE, *Prologues tant sérieux que facétieux, avec plusieurs galimatias, par le Sieur D.L.*, Rouan [sic], s.n., 1610

- *Prologues non tant superlifiques que drolatiques, par le Sieur D.L.*, Rouan, s.n., 1610

88. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1610 [12^e édition rouennaise]

89. TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *Theocris pastoralle de l'invention de P. Troterel Escuyer Sieur d'Aves*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1610

1611

90. BERTHRAND, François, *Tragédie de Pryam Roy de Troye* Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611 [1605, sous le titre *Priam, roi de Troyes, tragedie*, 2^e édition]

91. DU HAMEL, Jacques, *Acoubar. Tragedie. Tirée des Amours de Pistion, et Fortunie, en leur voyage de Canada.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611 [1603, 2^e édition]

92-93. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Adrien Oryn, 1611 [13^e édition rouennaise]

- Rouen, Pierre Loyselet, 1611 [14^e édition rouennaise]

94. LARIVEY, Pierre de, *Les comédies facétieuses de Pierre de L'Arivey, champenois, à l'imitation des anciens grecs, latins et modernes italiens à scavoïr : Le Laquais, la Vefve, Les Esprits, Le Morfondu, les Jaloux, les Escolliers*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611 [Lyon, B. Rigaud, 1597 ; 2^e édition rouennaise]

95. LE BRETON, Gabriel, *Adonis, tragédie française de Gabriel le Breton, seigneur de la Fon. Reveu et corrigé de nouveau par le mesme authœur*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611 [Paris, 1579 ; Rouen, 4^e édition rouennaise]

96-97. VIREY, Jean de, sieur du Gravier, *La Machabée tragoedie, du martyre des sept frères, et de Solomone leur mere*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611 [1596, 4^e édition]

- *Tragedie de la divine et heureuse victoire des Macabées, sur le Roy Antiochus, avecques la repurgation du temple de Hierusalem*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1611 [1600, 2^e édition]

1612

98. ANONYME, *Tragedie Mahomettiste où l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet fils ayné du Roy des Othomans, nommé Amurat à l'endroit d'un sien amy et son fidelle serviteur, lequel Mahumet pour seul jouïr de l'Empire fit tuer son petit frere par ce fidelle amy, et comment il le livra en la puissance de sa mere pour en prendre vengeance, chose de grande cruauté*, Rouen, Abraham Cousturier, 1612

99. ANONYME [Pierre TROTREL], *Les Corrivaux, comédie facétieuse*, Rouen, s.n. [Raphaël du Petit-Val], 1612

100-101. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, De Rouves, 1612 [15^e édition rouennaise]

- Rouen, Du Petit Val, 1612 [16^e édition rouennaise]

1613

102. ANONYME, *Axiane ou l'amour clandestin. Tragedie ou se remarque la ruze d'un Amant, qui achapte la mort de sa maïstresse, au prix de la vie de son Rival. Autant admirable en ses effects, que ingenieuse en l'invention de ses vers*, Rouen, Louys Costé le Jeune, 1613

103. ANONYME, *La Farce joyeuse de Martin Baton qui rabbat le caquet des Femmes : et est à cinq person-nages*, Rouen, Jean Oursel, s.d.

104-105. ANONYME [Mathurin LEROI], *L'Histoire et tragedie du mauvais riche, extraite de la Sainte Escri-ture, et représentée par dix-huit personnages*, Rouen, Daniel Cousturier, s.d.¹ [ca 1613]

¹ Une édition parisienne paraît en 1613. La facture de la pièce est très archaïque, proche de la moralité. L'auteur était vivant en 1589. Le texte peut avoir été écrit à la fin du XVI^e siècle et publié plus tard. Les dates d'activité de Jean Oursel et Daniel Cousturier sont toutefois obscures.

- Idem, Rouen, Jean Oursel¹, s.d.

106. BAUTER, Charles, *La Rodomontade, tragédie de Rodomont, avec sa descente aux Enfers, et la Mort de Roger*, Rouen, s.n. [Abraham Cousturier], 1613 [*La Rodomontade, Mort de Roger tragedies et Amours de Catherine, de Mèliglosse*, Paris, Clovis Ève, 1605]

107. BRINON DE BEAUMARTIN, Pierre de, *Baptiste ou La calomnie : tragédie traduite du latin de Buchanan*, Rouen, Jean Osmont, 1613

108. CHRESTIEN DES CROIX, Nicolas, *Les Amantes, ou La grande Pastorelle, enrichie de plusieurs belles et rares inventions et relevée d'intermèdes héroïques à l'honneur des François*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1613

109. LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *La Médée, Tragédie. Et autres diverses poésies, par I. de la Péruse*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1613 [1556 ; 4^e édition rouennaise]

1614

110. ANONYME [François AUFFRAY ?], *Tragédie de la chaste et vertueuse Susanne, où l'on voit l'innocence vaincre la malice des juges*, Rouen, Abraham Cousturier, 1614

111-112. BRINON DE BEAUMARTIN, Pierre de, *L'Éphésienne : tragi-comédie* [traduction de Georges Buchanan par Brinon], Rouen, Jean Osmont, 1614

- *Jephthé ou le vœu, tragédie traduite du latin de Buchanan*, Rouen, Jean Osmont, 1614

1615

113. AUFFRAY, François, *Tragico-médie morale, de la vie de l'homme. Embellie de feintes appropriées au subject à la France. Ensemble quelques autres pièces de poésie diverse*, Rouen, Manassez de Preaulx, 1615 [Paris, David Gilles, 1615, 2^e édition, 1^e édition 1614]

114. BELLONE, Estienne, *Les Chastes et infortunées Amours de Dalcmeon et de Flore*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1615 [*Les Amours de Dalcmeon et de Flore*, 1610 ; 2^e édition]

115. BRUSCAMBILLE, *Facécieuses paradoxes de Bruscambille, et autres discours comiques, le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations*, Rouen, Th. Mallart, 1615

116. DU HAMEL, Jacques, *Acoubar. Tragedie. Tirée des Amours de Pistion, et Fortunie, en leur voyage de Canada.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1615 [1603, 3^e édition]

117. TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *Tragédie de Sainte Agnès*, Rouen, David du Petit-Val, 1615

118-119. VIREY, Jean de, sieur du Gravier, *La Machabée tragédie, du martyre des sept frères, et de Solomone leur mère*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1615 [1596, 4^e édition]

- *Tragedie de la divine et heureuse victoire des Macchabées, sur le Roy Antiochus, avec la repurgation du temple de Hierusalem*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1615 [1600 ; 3^e édition]

1617

120. ANONYME, *La Victoire du Phébus françois contre le Python de ce temps. Tragédie. Où l'on voit les desseings, pratiques, Tyrannies, Meurtres, Larcins, Mort et Ignominie dudit Python*, Rouen, Thomas Mallart, s.d. [1617]

121. ANONYME [« un bon François neveu de Rotomagus »], *La Magicienne estrangère, tragédie. En laquelle on voit les tirannicques comportements, origine, entreprises, desseings, sortilleges, arrest, mort et supplice*,

¹ Les dates d'activité de ce Jean Oursel n'ont pu être déterminées : un Jean Oursel, fils de Louis, est Garde de la communauté plusieurs fois entre 1666 et 1699, mais la facture de l'édition ici en question en infirme sa paternité. En revanche, son grand-père, sur lequel on ne trouve pas plus d'informations, peut s'être prénommé Jean

tant du Marquis d'Ancre que de Leonor Galligay sa femme, avec l'avantureuse rencontre de leurs funestes ombres, Rouen, David Geuffroy et Jacques Besongne, 1617

1618

122. ANONYME, *Discours facécieux augmenté de plusieurs prologues drolatiques*, Rouen, s.n., 1618

123-128. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Robert de Rouves, 1618 [17^e édition rouennaise]

- Rouen, Pierre Loyselet, 1618 [18^e édition rouennaise]
- Rouen, Jérôme Courant, 1618 [19^e édition rouennaise]
- Rouen, J. Bouley, 1618 [20^e édition rouennaise]
- Rouen, A. Mourront, 1618 [21^e édition rouennaise]
- Rouen, Guillaume de La Haye, [22^e édition rouennaise]

129. MAINFRAY, Pierre, *Cyrus triomphant ou la Fureur d'Astiaques Roy de Mede, tragédie*, Rouen, David du Petit-Val, 1618

1619

130. ANONYME, *L'Histoire et tragédie du mauvais riche, extraite de la sainte Ecriture et représentée par 18 personnages*, Rouen, P. Allinne, s.d. [2^e édition rouennaise ; ca 1619¹]

131. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, Corneille Peterson ou Pitresson, 1619 [23^e édition rouennaise]

1620

132. ANONYME [BAUTER DIT MÉLIGLOSSE], *La Sophronie, tragédie françoise tirée de Torcato Tasso*, Rouen, Daniel Cousturier, s.d.² [ca 1620 ; une première édition troyenne est donnée par Nicolas Oudot en 1619 et une seconde en 1620 à Troyes par Yve Girardon]

133. COIGNÉE DE BOURRON, Hélié de, *Iris, Pastorale*, Rouen, David du Petit-Val, 1620

134. GAULTIER-GARGUILLE [Hugues GUÉRU, dit], *Les Tracas de la foire du pré, où se voyent les amourettes, les tours de passe-passe, la blanque, l'intrigue des charlatans, le courtage de fesses, le procès de l'homme de paille et son retour après sa mort, etc. dialogue burlesque*, Rouen, L. Maury, s.d.³

135. HEUDON, Jean, *Pyrrhe, tragédie de Jean Heudon, reveue et de nouveau enrichie de son argument*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1620 [3^e édition]

136. *Le Théâtre des tragédies françoises nouvellement mis en lumière*, Rouen, David du Petit-Val, 1620. L'ouvrage contient : HEUDON, Jean, *Pyrrhe, tragédie de Jean Heudon, reveue et de nouveau enrichie de son argument* [1599, 4^e édition] et *Saint-Clouaud, Tragédie. De Jean Heudon Parisien* [1599, 2^e édition] ; Virey, Jean de, *La Machabée* [1596 ; 5^e édition] et *La Victoire des Macchabés* [1600 ; 4^e édition]

137. TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *Gillette, comédie facétieuse*, Rouen, David du Petit-Val, 1620

1621

¹ Nous proposons cette date pour cette édition, car l'on sait avec certitude que Philippe Aline (ou Alinne) occupait alors la fonction de Garde de la communauté de Rouen (Lepreux, *Gallia typographica*, p.26).

² À la suite de Roméo Arbour, qui n'y fait pas référence dans *L'Ère baroque en France*, nous excluons la possibilité qu'une première édition de ce texte ait paru à Rouen en 1599, chez Abraham Cousturier, comme l'affirme toutefois la *Bibliothèque du théâtre françois*. Aucune trace de cette édition n'a pu être trouvée à ce jour, et cette première édition, par ailleurs attribuée à Aymard de Veins, n'est que conjecture. Nous conservons aussi l'anonymat de l'auteur de la pièce, car malgré les similitudes avec la *Rodomontade* dans le sujet et son traitement, rien ne permet d'affirmer que la pièce est en effet l'œuvre de Charles Bauter, dit Méliglosse. 000

³ Aux alentours de 1620. Selon Brunet, il s'agit de Laurent Maury père, libraire en 1602, dont le fils aussi prénommé Laurent, imprimeur de Pierre Corneille, sera admis à la maîtrise en 1631.

138. BASIRE, Gervais, *Le Berger inconnu, pastorale. Où par une merveilleuse aventure, une bergere d'Arcadie devient reine de Cypre*, Rouen, Claude Le Villain, 1621 [texte remanié de *Lycoris ou l'Heureuse bergère, pastorale de l'invention du Sieur de Bazyre*, Rouen, Cl. Le Villain, 1604]

139. BELLONE, Estienne, *Les Amours de Dalcmeon et de Flore*, Rouen, David du Petit-Val, 1621 [Raphaël du Petit-Val, 1610 ; 3^e édition]

140. MAINFRAY, Pierre, *La Rhodienne ou la Cruauté de Solyman, Tragedie. Où l'on voit naïvement decrites les infortunes amoureuses d'Eraste et de Perside*, Rouen, David du Petit-Val, 1621

141. TABARIN, *Les Ruses et finesses descubertes sur les chambrière [sic] de ce temps. Composée par Tabarin*, Rouen, s.n., 1621 [Paris, 1618]

1624

142. TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *Pasithée, tragicomédie*, Rouen, David du Petit-Val, 1624

1625

143. LE CLERC, Jacques, *Le Guerrier repenty. Pastorale tragique et morale*, Rouen, David Ferrand, 1625

1626

144. BRUSCAMBILLE, *Les œuvres de Bruscambille, contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations. Reveu et augmenté par l'auteur*, Rouen, Martin de La Motte, 1626

145. GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier conseiller du roi, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, David du Petit-Val, 1626 [24^e édition rouennaise]

146. HARDY, Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien, Tome Quatriesme*, Rouen, David du Petit-Val, 1626. L'ouvrage contient : *Le Mort de Daïre, La Mort d'Alexandre, Aristoclée ou le mariage infortuné, Fregonde ou le chaste amour, Gesippe ou les deux amis, Phraarte ou le trionfe des vrayx amants, Le Trionfè d'amour*.

147. TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *Aristène, pastorale*, Rouen, David du Petit-Val, 1626

148-149. VIAU, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Rouen, J. Cailloué, 1626 [Première édition in *Les Œuvres du Sieur Théophile*, Paris, P. Billaine et J. Quesnel, 1623. Édition rouennaise à partir de l'édition de 1626 de Paris, *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Jouxte la coppie imprimée à Paris)

- *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Rouen, J. de la Mare, 1626 [2^e édition rouennaise]

1627

150. BASIRE, Gervais, *La Princesse, ou l'Heureuse bergère*, [même texte que *Le Berger inconnu*, Rouen, Cl. Le Villain, 1621], Rouen, Claude Le Villain, 1627

151-152. MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Les Tragédies d'Anthoine de Montchrestien, sieur de Vasteville A Monseigneur le prince de Condé. Edition nouvelle augmentee par l'auteur. Avec privilege du roy.*, Rouen : P. de La Motte, 1627 [1601 ; 3^e édition – 2^e édition sous ce titre]. L'ouvrage contient : *L'Escossaire ou le Désastre, tragédie ; La Carthaginoise ou la Liberté, tragédie ; Hector, tragédie ; Les Lacenes ou la Constance, tragédie ; David ou l'Adultère*.

- Idem [4^e édition, in-12°]

153. TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *Philistée, pastorale*, Rouen, David du Petit-Val, 1627

154-155. VIAU, Théophile de, *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Rouen, J. de la Mare, 1627 [Paris, Billaine et Quesnel, 1623 ; 3^e édition rouennaise]

- *La Tragédie de Pasiphæe, par le sr Théophile, qui est nouvelle et n'a jamais esté représentée*, Rouen, J.-B. Behourt, 1627 [édition parisienne la même année chez Claude et Charles Hulpeau et Jean Martin, 1627]

1628

156. AUVRAY, Jean, *L'Innocence découverte, tragi-comédie*, in *Le Banquet des Muses, ou les Divers satires du sieur Auvray, contenant plusieurs poèmes non encore veuës ny imprimez. Ensemble est adjousté l'Innocence descouverte, tragi-comédie, par le même auther*, Rouen, David Ferrand, 1628

157. VIAU, Théophile de, *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Rouen, J. de la Mare, 1628 [Paris, Billaine et Quesnel, 1623 ; 4^e édition rouennaise]

1629

158. BARRY, René, *La Comédie des comédies. Traduite d'italien en langage de l'orateur françois. Par L.S.D.P.*, Rouen, Jean Bouley, 1629 [une édition à Paris aux dépens de l'auteur et chez Nicolas Costé à la même date]

159. VIAU, Théophile de, *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Rouen, J. de la Mare, 1629 [Paris, Billaine et Quesnel, 1623 ; 5^e édition rouennaise]

1630

160. BRUSCAMBILLE, *Les Fantaisies de Bruscambille, contenant plusieurs paradoxes, harangues et prologues facécieux, faicts par le Sieur des Lauriers*, Rouen, D. Ferrant, 1630

161-162. MAIRET, Jean, *La Sylvie*, Caen, Jacques Marquant, 1630 [Paris, François Targa, 1630]

- *Chriséide et Arimand*, Rouen, Jacques Besongne, 1630 [La même année, à Paris, il est indiqué sur l'édition « juxte la copie imprimée à Rouen, chez J. Besongne]

163-164. VIAU, Théophile de, *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Rouen, G. de la Haye, 1630 [Paris, Billaine et Quesnel, 1623 ; 6^e édition rouennaise]

- Idem, Rouen, La Motte, 1630 [7^e édition rouennaise¹]

1631

165. MAIRET, Jean, *La Sylvie*, Rouen, Bouley, 1631 [Paris, 1630, 2^e édition normande]

1632

166. TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *La Vie et sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine, écrite en vers et disposée en actes pour représenter sur le theatre*, Rouen, David du Petit-Val, 1632.

167. VIAU, Théophile de, *Les Œuvres du Sieur Theophile. Revueües, corrigées, et augmentées*, Rouen, J. de la Mare, 1632 [Paris, Billaine et Quesnel, 1623 ; 8^e édition rouennaise]

168. ROJAS, Fernando de, *La Célestine ou Histoire tragicomique de Caliste et Melibee. Composée en Espagnol, par le Bachelier Fernam Rojas et traduite de nouveau en François*, Rouen, Charles Osmont, 1633.

1634

169. MAIRET, Jean, *La Sylvie du sieur Mairet, tragi-comédie pastorale*, Rouen, Vve N. Courant, 1634 [1630, 3^e édition rouennaise]

¹ Au cours des années 1640, ces *Œuvres de Théophile* seront republiées quatre fois à Rouen par trois différents imprimeurs-libraires.

170. ROJAS, Fernando de, *La Célestine ou Histoire tragicomique de Caliste et Melibee. Composée en Espagnol, par le Bachelier Fernam Rojas et traduite de nouveau en François*, Rouen, Charles Osmont, 1634¹

1635

171. BRUSCAMBILLE, *Les œuvres de Bruscambille, contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations. Reveu et augmenté par l'auteur*, Rouen, Martin de La Motte, 1635 [2^e édition rouennaise]

172. RACAN, Honorat de Bueil, *Les Bergeries de Mre Honorat de Bueil, chevalier sieur de Racan*, Rouen, J. Boulley, 1635 [Paris, Toussaint du Bray, 1625 ; l'édition rouennaise porte l'information : 3^e édition]

1636

173. AUVRAY, Jean, *L'Innocence découverte, tragi-comédie*, in *Le Banquet des Muses, ou les Divers satires du sieur Auvray, contenant plusieurs poèmes non encore veuës ny imprimez. Ensemble est adjousté l'Innocence découverte, tragi-comédie, par le même auteur*, Rouen, David Ferrand, 1636 [1628 ; 2^e édition]

174. LA GAYE, Guillaume de, *Le Duelliste malheureux, tragicomédie*, Rouen, s.n. ou G. ou A. de La Haye, 1636

1639

175. MAIRET, Jean, *Chriséide et Arimand*, Rouen, Jean Cailloué, 1639 [1630, 2^e édition rouennaise]

1640

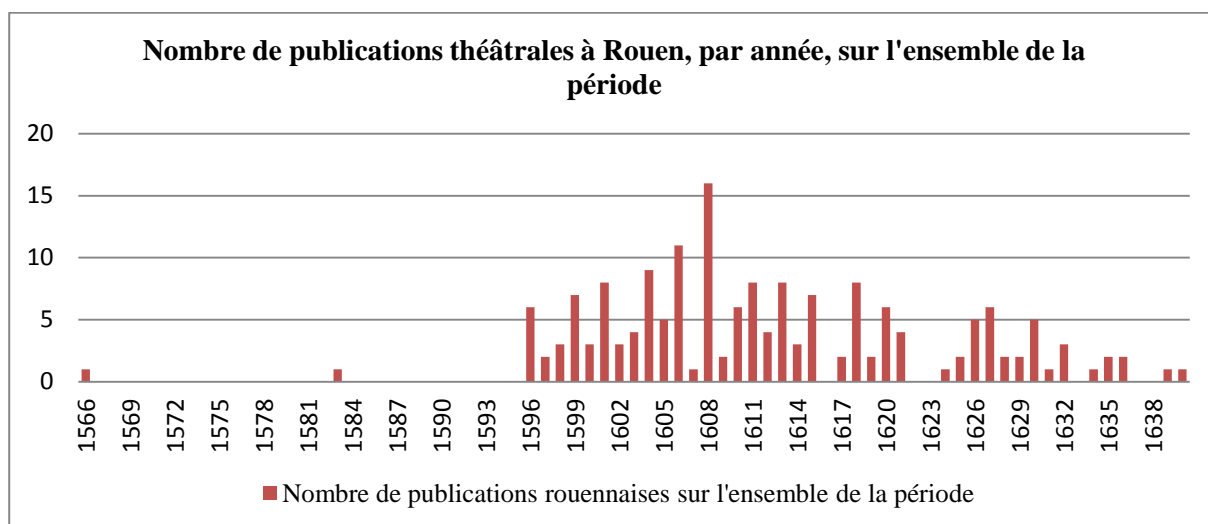
176. ANONYME [Nicolas du Perche ?], *Rosimonde ou le Parricide puny*, Rouen, Louis Oursel, 1640

¹ Une dernière édition portant le même titre est donnée par le même imprimeur en 1644.

ANNEXE 2

DONNÉES CHIFFRÉES ET STATISTIQUES

Pour la constitution de ces graphiques et tableaux, nous avons tenu compte de la liste de l'annexe 1, donc de la totalité des œuvres dont nous avons eu connaissance publiées à Rouen pendant notre période d'étude, de 1566 à 1640. Les genres sont ceux que les auteurs ou imprimeurs ont attribué aux œuvres publiées lors de leur première parution. Lorsque le genre de l'œuvre n'est pas précisé, nous nous sommes rattachée aux critères de définition des genres (personnel dramatique, registre, scénographie induite) afin de pouvoir classer l'œuvre.

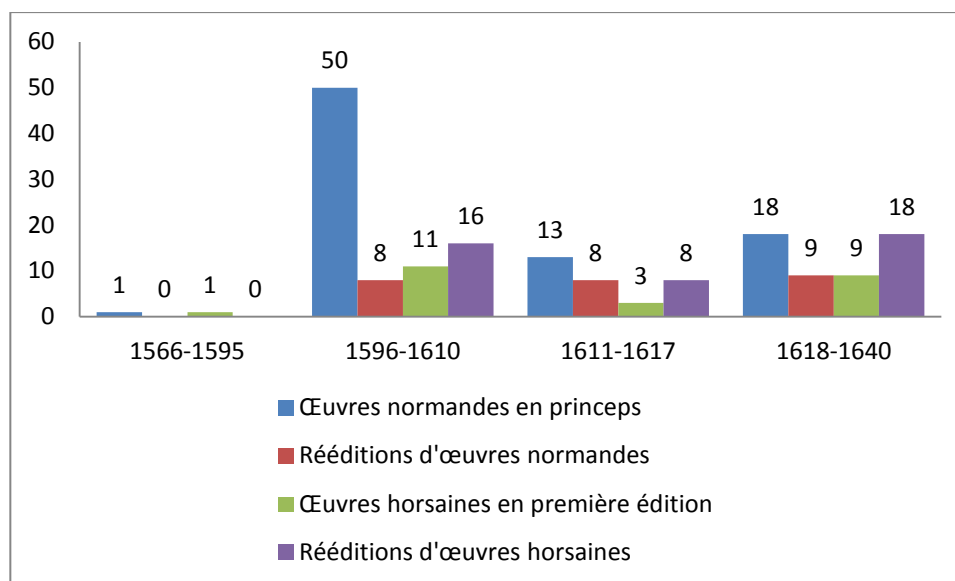
GRAPHIQUE 1 :**TABLEAU 1 : Nombre total d'éditions d'œuvres théâtrales parues à Rouen, par genre et par périodes**

GENRES	1566-1595	1596-1610	1611-1617	1618-1640	TOTAL
Tragédies	8	135	49	97	289
Tragi-comédies	1	23	6	22	52
Comédies	1	12	7	2	22
Pastorales	4	8	1	10	23
Farces et écrits drolatiques	0	10	2	6	18
TOTAL	14	188	65	137	404

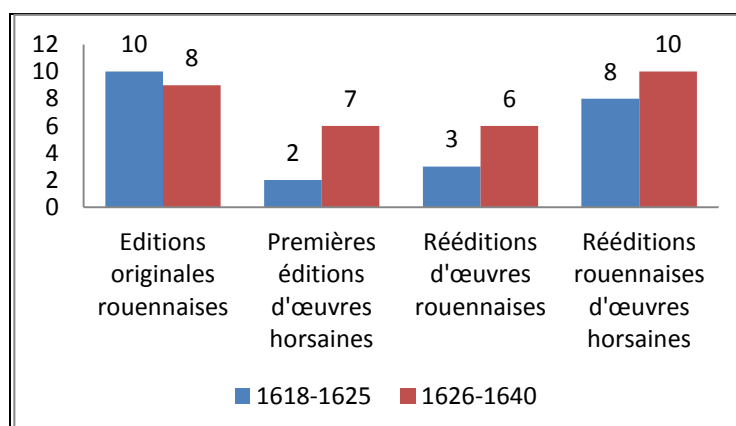
TABLEAU 2 : Nombre d'œuvres parues (édition princeps ou édition originale normande uniquement) par genre et par période

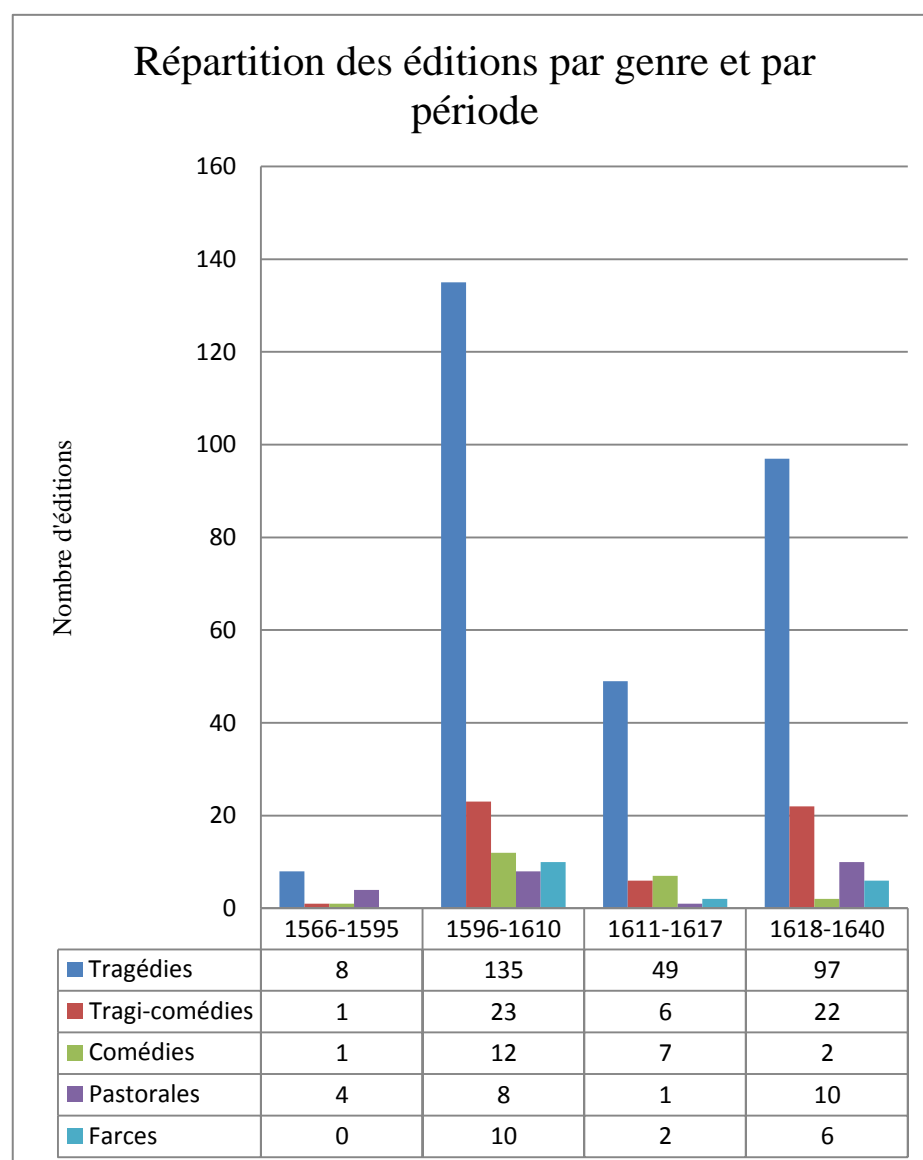
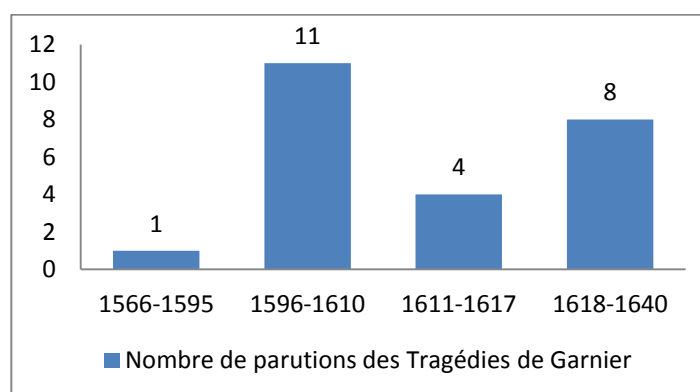
	Tragédies	Tragi-comédies	Comédies	Pastorales	Farces	TOTAL
1566-1595	8	1	1	4	0	14
1596-1610	37	10	10	6	10	73
1611-1617	10	2	1	1	2	16
1618-1640	9	10	2	6	6	33
TOTAL	64	23	14	17	18	136

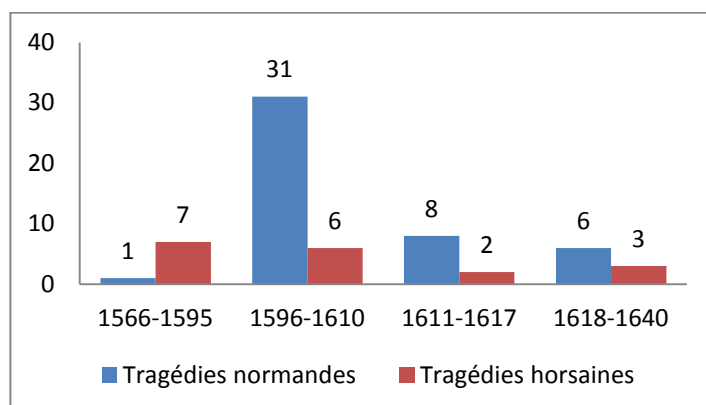
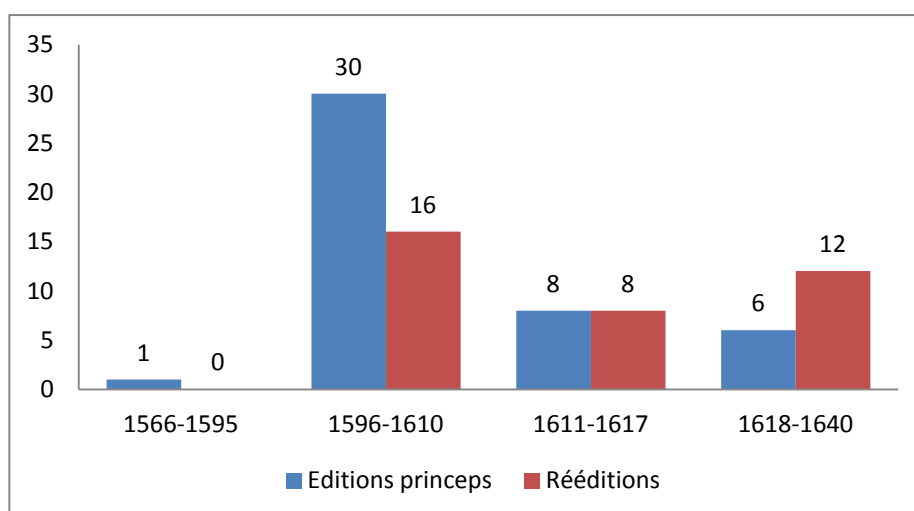
GRAPHIQUE 2 : Répartition des éditions et rééditions rouennaises et horsaines.



GRAPHIQUE 3 : Éditions et rééditions rouennaises et horsaines sur la période 1618-1640



GRAPHIQUE 4 :**GRAPHIQUE 5 : Nombre de parutions des œuvres de Garnier par période**

GRAPHIQUE 6 : Éditions originales normandes de tragédies :**GRAPHIQUE 7 : Impression de tragédies normandes**

ANNEXE 3

Pièces justificatives et documents d'archives

1. Contrat passé entre des bourgeois de la ville d'Alençon et Thomas Guitton, charpentier, pour l'édification d'un théâtre, le 18 octobre 1520¹

Le dix-huitième jour d'octobre MVCXX devant les tabellions d'Alençon furent présents messire Richard Auvray, prêtre, et honnêtes hommes Guillaume Chaslière, Robert Martel, Robin Pissot, et Jacques Houssemaine tous bourgeois d'Alençon d'une part, et Thomas Guitton charpentier paroissien d'Assé-le-Boisne [dans la Sarthe, près de Mamers]. Lesquels confessèrent avoir fait entre eux le marché et accord qui ensuit, c'est assavoir : qu'ils baillent audit Guitton qui a promis rendre et faire de son métier la charpenterie nécessaire être faite au boulevard de la porte de Sééz en cette ville d'Alençon, à servir pour le Mystère du commencement du monde.

I. Accomplir un échafaud pour servir de Paradis, qui sera mis et assis contre le boulevard et sera à trois étages et de la hauteur du boulevard, ou plus haut comme le cas requerra, et de largeur et longueur ainsi que la place le comportera, le tout clos par derrière depuis le premier plancher jusques au dernier plancher du haut. Les dits échafaud seront arrondis de pans tout ronds et y aura trois planchers.

2° Item, un autre échafaud pour servir d'un Enfer, lequel sera au coin de la porte de la muraille de la ville, et sera fait et composé d'un étage, dont le haut et pans du dit échafaud sera de la hauteur du boulevard de ladite porte et fait en manière d'appentis. Sur les dits appentis sera fait un autre petit étage pour servir de Limbes.

3° Item, entre les dits deux échafauds de Paradis et d'Enfer, sera fait un échafaud, comme est le boulevard, et à trois étages les uns sur les autres autant qu'il y aura de place vide entre les dits échafauds, et sera de six à sept pieds de largeur.

4° Item, seront faits échafauds à un étage sur le mur de la rue qui [devra] être faite pour servir au dit Mystère, lequel étage sera au-dessus dudit mur et à hauteur d'homme ; et seront lesdits échafauds portés sur étais, affermis par ledit mur par derrière et, par devant, par autres poteaux à pans portés sur les portes du feu.

5° Item, seront faits autres échafauds à un étage depuis le coin du mur d'arrêt à aller jusques aux murs de la ville tout au travers des fossés lesquels échafauds seront faits convenablement ; et iceux échafauds seront faits, au-dessus, de légers carreaux de bois.

6° Item, seront faits pareillement derrière des échafauds depuis le Paradis jusques au mur de ville pour entrer, et de la hauteur que comporte le tout.

7° Item, du côté des murs de la ville, seront faits autres échafauds semblablement portés que dessus ; pour iceux, y aura galerie pareillement pour entrer ès échafauds, et, à l'endroit d'une tour qui est aux dits murs, mise à faire auxdits échafauds y aura seulement une galerie.

8° Item, fournir tous les dits échafauds tout autour du Mystère (ès chevrons), bons et convenables pour soutenir la couverture entre les pièces, les cloisons entre les échafauds, de manière que l'on puisse clore de carreau entre chaque échafaud pareillement.

9° Item, fournir tous les dits échafauds de carreaux, de rouets et autres choses pour faire les planchers desdits échafauds.

10° Item, faire les cloisons de carreaux entre les dits échafauds de dix pieds en dix pieds ou plus ou moins, ainsi qu'il sera requis.

11° Item, sera sujet le dit Guitton de couvrir et revêtir de trois pans de carreaux de bois.

Laquelle besogne le dit Thomas s'oblige rendre toute prête de charpenterie un mois après Pâques prochainement venant, et ce pour la somme de quatre vingts écus d'or sol, à payrs à l'équipolent qu'il y aura de besogne de faite, et aura le dit Thomas les carreaux du dit bois.

Item, le dit Thomas sera accoutré de : une robe, de chausses, d'un pourpoint, d'un bonnet, de mouffles. Le tout pour les voyages requis, nécessaires aux dits mystères.

Item, le dit Thomas aura une chambre qui lui sera délivrée par les dessus en cette ville d'Alençon au plus près du dit lieu. Tous obligés corps et biens ès présence de Robin Morel et de Estienne Jolys.

¹ Despierres, Mme Gerasime [Éléonore Bonnaire épouse Despierres], *Le Théâtre et les comédiens à Alençon au seizième et au dix-septième siècle*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1892, p.4-6.

2. Arrêt du parlement de Rouen autorisant la troupe de Pierre Carpentier, dit Le Pardonneur, à jouer au jeu de paume du Port de Salut¹

Sur la requête présentée à la chambre ordonnée par le Roi au temps des vacances de la part de Pierre Le Carpentier dit Pardonneur, Toussains Langlois, Nicollas le Conte, Jacques Langlois, Nicollas Transcart et Robert Hurel, pour eux et trois petits enfants chantres, tous demeurant en cette ville de Rouen, narrative que, en vertu du congé à eux donné par le bailli de Rouen ou son lieutenant, ils ont commencé à jouer, en cette dite ville de Rouen, en la salle et maison où pend pour enseigne le Port de salut, pour moralité la *Vie de Job* et plusieurs farces joyeuses en quoi ils se sont conduits honnêtement sans nulle reproche pour la récréation des habitants de lad. ville ; et pour ce faire, lesd. suppliants, pour se habiller et vêtir selon leur jeu, ont pris plusieurs marchandises qu'ils ont encore à payer comme draps de soie, toiles et autres choses, en quoi ils sont demeurés grandement redevables ; à parfaire lesquels jeux ils auraient été empêchés par Mes Thomas Moysy et Robert Seheult, huissiers en la Cour, et défenses à eux faites de ne plus jouer ; tendant lesd. suppliants par leurd. requête leur permettre parachever leurd. jeu, et les défenses ainsi à eux faites par lesd. Moysy et Seheult, huissiers, être levées, à la charge pour l'avenir de ne faire sonner le tambourin par lad. vill, ni autre instrument faisant bruit, et de communiquer à telles personnes qu'il plaira à lad. chambre ordonner ce qu'ils ont l'intention de jouer ;

Vue par lad. chambre la requête des suppliants, conclusion sur ce du procureur général du Roi, auquel le tout a été communiqué, et la réponse de frère Mathier Deslanda, docteur en théologie et provincial de l'ordre des Carmes, et de Jehan Lambert, aussi docteur en lad. faculté, chanoine et pénitencier en l'église cathédrale Notre Dame de Rouen, auxquels, de l'ordonnance de lad. chambre, les moralités et farces que entendent jouer lesd. suppliants ont été communiquées, et oui le rapport du conseiller commissaire à ce député, tout considéré,

Il sera dit que la chambre a permis et permet auxd. Suppliants achever leur jeu ainsi par eux commencé parce qu'ils ne feront leurd. jeu que après vêpres et ne feront sonner le tambourin par la ville ni autre instrument faisant bruit pour assembler le peuple, et aussi qu'ils ne joueront la farce du *Retour de mariage*, et que en tous leurs jeux jusques à l'achèvement d'iceux s'y conduiront honnêtement et modestement ainsi qu'il appartiendra, et défenses faites, lad. moralité achevée de jouer sans permission de lad. chambre ou de la Cour de Parlement.

3. Interdiction de jouer farces et moralités aux jours gras, 27 janvier 1558² ; interdiction de toutes les réjouissances habituelles (jeux de hasards, masques, etc.) ; interdiction de recevoir femmes publiques ou de porter armes

Vue par la Cour la requête à elle présentée de la part de Pierre le Pardonneur, Nicollas Michel dit Martainville, Nicollas Coquevent dit le Boursier, Jacques Caillart et leurs compagnons, narrative que de tout temps il a été accoutumé en cette ville de Rouen de jouer moralités et farces pour la récréation du peuple et habitants d'icelle, suivant laquelle coutume les suppliants se seraient retirés par devers le juge de la police de cetted. ville afin d'avoir permission de jouer en chambre aux jours de fête moralités et farces, qui leur avait été accordé parce que en préalable ils se retireraient par devers la Cour, tendant lesd. suppliants lad. permission être autorisée par icelle Cour, ayant égard que esd. Farces et moralités ne se trouvera aucun scandale,

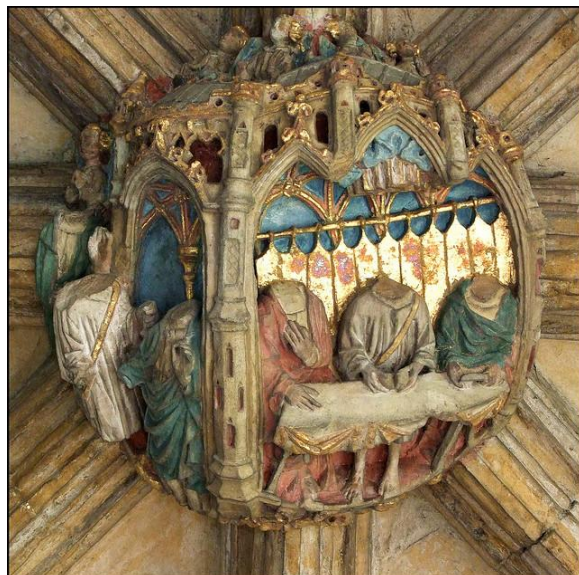
¹ Arrêt du 24 octobre 1556, *Registres du parlement*, registre d'arrêts, Archives départementales de la Seine-Maritime, cité par Michel Rousse, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, thèse de doctorat ès-Lettres sous la direction de Charles Foulon, Université de Haute-Bretagne, Nantes, 1983, volume 5, *La Confrérie des Conards de Rouen. Textes de farces documents d'archives*, p.78-79.

² Arrêt du 27 janvier 1558, *Registres du parlement*, registre d'arrêts, Archives départementales de la Seine-Maritime, cité par Michel Rousse, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, thèse de doctorat ès-Lettres sous la direction de Charles Foulon, Université de Haute-Bretagne, Nantes, 1983, volume 5, *La Confrérie des Conards de Rouen. Textes de farces documents d'archives*, p.82-85.

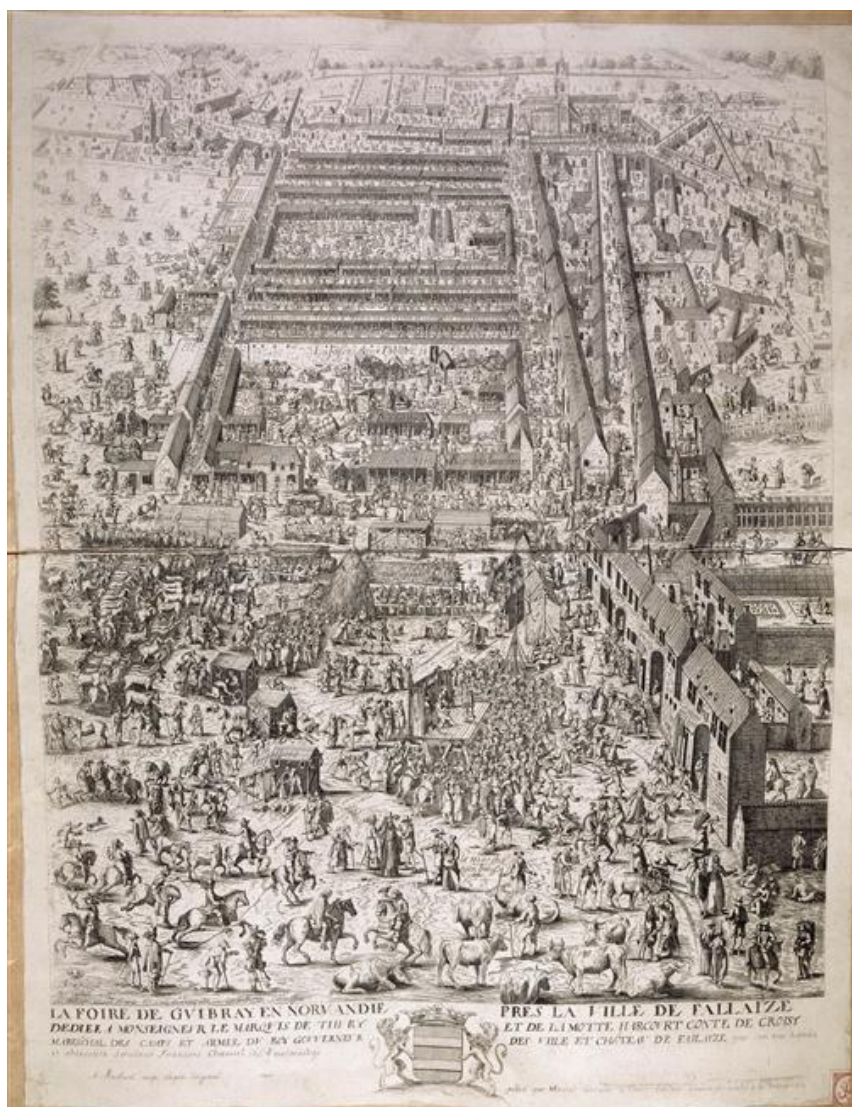
La Cour, ouï le procureur général du Roi, et vu l'arrêt donné en la chambre ordonnée par le Roi, durant les vacations, le vingt quatrième jour d'octobre 1556 a débouté et déboute lesd. suppliants de l'effet et entérinement de leurd. requête, leur faisant expresses inhibitions et défenses de jouer farces ni moralités ni faire sonner tambourins par la ville ni autres instruments faisant bruit pour assembler le peuple, et suivant les arrêts donnés en icelle le huitième jour de janvier mil cinq cent treize, vingt quatrième jour de novembre mil cinq cent trente six, vingt deuxième de décembre mil cinq cent cinquante et un et vingt et unième jour de janvier mil cinq cent cinquante et un ; considérant les grandes, vaines et inutiles dépenses qui se sont par ci devant faites à cause des masques, momons, habits dissolus et déguisés qui se portent indifféremment en cette ville de Rouen et ailleurs sous ce ressort par gens de toutes qualités contre et au préjudice des inhibitions et défenses mentionnées esd. arrêts publiées et réitérées à son de trompe et cri public par tout où besoin a été, sans avoir égard par ceux qui font telles superflues et inutiles dépenses qu'elles seraient en tout ou partie, trop mieux employées à la subvention des pauvres qui sont en grand nombre en cette province et autres urgentes nécessités de la chose publique ainsi que chacun peut voir et connaître ; considérant aussi autres grands inconvénients qui adviennent de ce que toutes manières de gens portent indifféremment contre lesd. défenses dagues, épées et autres bâtons invasis, aussi que toutes personnes sont plus adonnées à jeux de cartes, dés et autres jeux de hasard prohibés et défendus, dont seraient advenus et adviennent plusieurs inconvénients au grand scandale de justice et du peuple et pourraient encore ci-après advenir s'il n'y était pourvu par multiplication et exagération de peines, tant contre les délinquants que ceux qui les admettent et recèlent ; à lad. Cour ordonné et ordonne que inhibitions et défenses seront et sont faites et réitérées à son de trompe et cri public par les carrefours et autres lieux publics de cetted. ville à toutes personnes de quelque état ou condition qu'elles soient de porter masques par lad. ville ni ailleurs, directement o uindirectement, en quelque manière et pour quelconque occasion que ce soit, et à tous autres de les recevoir en leurs maisons ou autrement sous peine de trois cents livres d'amende et de confiscation de tous les habits de ceux qui auront porté masque et de deux cents livres d'amende contre les réceptateurs, et si défend la Cour à tous merciers et tous autres d'exposer en vente masques sur peine de cent livres d'amende, esquelles amendes et confscation d'habits la Cour a dès à présent condamné et condamne les contrevenants respectivement et lesquelles seront payées sans aucune dissimulatoin et si triendront les infracteurs prison ferme jusques au plain paiement à appliquer, savoir est la tierce partie d'icelles amendes et confiscation d'habits, au Roi, la tierce partie aux pauvres, et autre tiers au dénonciateur, et s'aucun se tiennent infracteurs qui n'aient moyen de payer lesd. amendes seront punis corporellement à la discrétion de la Cour, semblablement de porter par lad. ville et faubourgs épées, dagues et autres bâtons invasis, fors et réservé les gentilshommes non résidents en icelle ville, gens d'ordonnance et autres passant par icelle, sur les peines que dessus et confiscation desd. Armes ; outre à lad. Cour enjoint et commandé, enjoint et commande très expressément à tous vagabonds et autres n'ayant maîtres ou qui ne sont avoués par personnes de connaissance, qu'ils aient incontinent et sans délai, au plus tard dedans les vingt quatre heures de la publication des présentes, eux retirés hors de lad. ville et faubourgs sur peine de la hard ou telles autres peines que la Cour verra être à faire selon l'exigence des cas ; sont aussi faites inhibitions et défenses à tous hôteliers, taverniers, cabaretiers et tous autres de soutenir, permettre ne receler en leurs maisons filles ni femmes publiques et dissolues ni autres joueurs de dés, cartes et autres jeux défendus, leur enjoignant outre garder l'ordonnance sur le fait de la police desd. Tavernes sur peines d'en répondre en leurs propres et privés noms et autres peines arbitraires. Et si à lad. Cour enjoint et commandé, enjoint et commande très expressément au bailli de Rouen, ses lieutenants, avocat, procureur du Roi, enquêteurs aud. bailliage, de tenir la main à ce que ce présent arrêt soit exécuté, observé et gardé, et y faire et employer meilleure et plus prompte diligence qu'ils n'ont par ci-devant fait, auxd. Enquêteurs informer diligemment contre les infracteurs, même aux sergents compagnons de la Cinquantaine, arquebusiers, archers et arbalétriers, de vaquer et entendre à toutes heures appréhender lesd. infracteurs et les constituer prisonniers de sorte que la force en demeure à justice et qu'il soit contre eux procédé à la déclaration des peines et amendes susd. Sur peine de s'en adresser à tous les dessusd. Officiers et compagnons respectivement et d'en répondre en leurs propres et privés noms. Et outre ordonne la Cour que ce présent arrêt sera imprimé et attaché esd. carrefours et autres lieux publics et éminents et publiés es prônes des églises paroissiales afin que toutes personnes en puissent avoir connaissance et que aucun n'en puisse prétendre cause d'ignorance.

ANNEXE 4

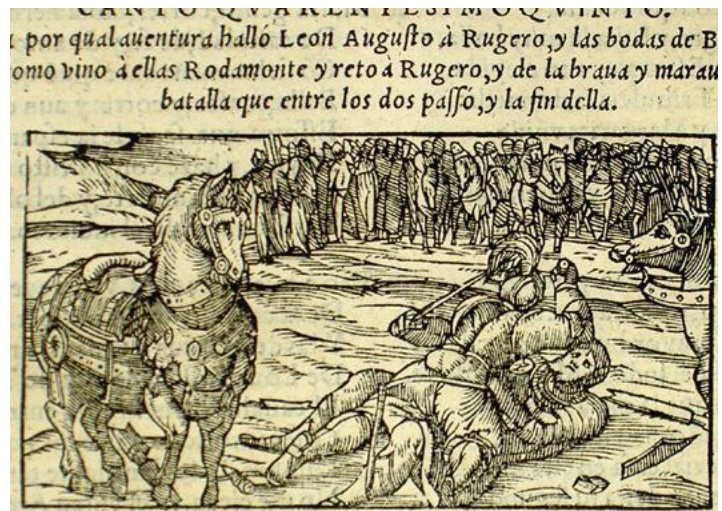
Iconographie



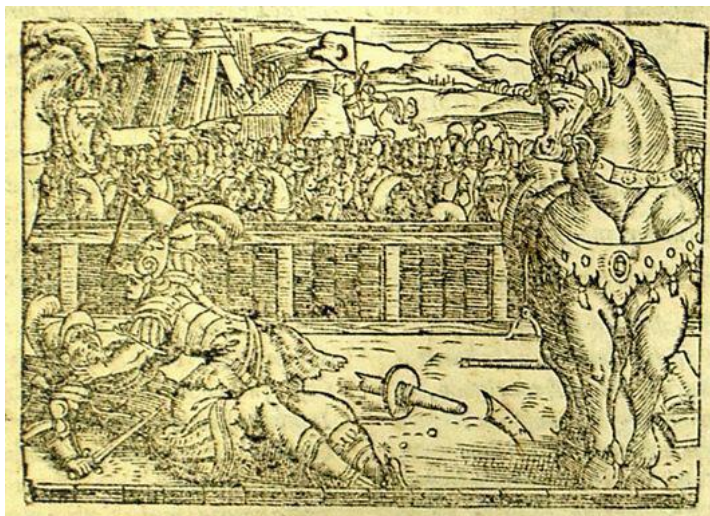
1. Scène des pèlerins d'Emmaüs, clef de voûte du cloître de la cathédrale de Norwich (XIII^e-XV^e siècle)



2. Anonyme, *La Foire de Guibray en Normandie près la ville de Fallaize dédiée à monseigneur le marquis de Thury et de La Motte, Harcourt, comte de Croisy, Mareschal des camps et armées du Roy gouverneur des ville et château de Fallaize*, Musée des Arts décoratifs, fonds Estampes, cote cliché 01-022149.



1. *La mort de Rodomont*, illustration du chant 46 de l'*Orlando furioso*, trad. Espinosa, Anvers, M.Nucio, 1558 (gravure sur bois, conservé à la médiathèque centrale d'agglomération Émile Zola de Montpellier, 31595(1) RES in-4°).



2. *La Mort de Rodomont*, chant 46, *Orlando furioso*, Venise, G.A. Valvassori, 1566, (Médiathèque Émile Zola de Montpellier, 10948 RES in-4°)

ANNEXE 5

LIEUX REPRÉSENTÉS DANS LES ŒUVRES ÉTUDIÉES

	TENTE	OBTURATION	MUR	SURPLOMB	FORÊT	GROTTE	PORT	NOMBRE DE LIEUX REPRÉSENTÉS
<i>Sophonisbe</i> - Montchrétien	?		?					2
<i>Machabée</i> - Virey	?		?					3
<i>Cammatte</i> -Hays	X	?			X			2
<i>Esau</i> - Béhourt	?	?			X			2 ou 3
<i>Pyrrhe</i> - Heudon	X	X	X	X				3
<i>Saint Clouaud</i> – Heudon	X	X	?		X			3
<i>Victoire des Machabées</i> - Virey	?		?			X		6
<i>Ulysse</i> – Champ-Repus	?		X		X		X	2 ou 3
<i>Rosemonde</i> – Chrestien des Croix	X	X						3 ou 4
<i>Acoubar</i> – Du Hamel	X	X	X	X	?		X	4
<i>Priam</i> - Berthrand	?	?	?					4
<i>Nabuchodonosor</i>	?		?					2
<i>Le More cruel</i>		?	X	X	X			1 ou 2
<i>Samson le fort</i>	X	?	?		?			2 ou 3
<i>Portugais infortunés</i> – Chrestien des Croix	?				X		?	1
<i>Amnon & Thamar</i> – Chrestien des Croix	X	X						2 ou 3
<i>Adamantine</i> – Le Saulx	?	?	?		X		X	3
<i>Belle Hester</i> - Marfrère	?	?	?					2
<i>Naissance ou création du monde</i> - Villetoustain	?				X			2
<i>Dalcméon et de Flore</i> - Bellone	?	X	X	X	X			3
<i>Axiane</i>	X	?	X					1
<i>Susanne</i>					X			1 ou 2
<i>Sainte Agnès</i> - Troterel	X	X						3
<i>Victoire du Phébus français</i>	?		X					5
<i>Magicienne étrangère</i>	?		?	X				5
<i>Cyrus triomphant</i> - Mainfray	?		X					3 ou 4
<i>La Rhodienne</i> – Mainfray	?		X	X				4
<i>La Mort de Daire</i> – Hardy	X	X			X			4 ou 5
<i>La Mort d'Alexandre</i> – Hardy	X	X	?					5 ou 6
<i>Guillaume d'Aquitaine</i> - Troterel	?		X	?	X	X		7 ou 8
<i>Rosimonde</i>	X						X	3 ou 4

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie indique les ouvrages que nous avons effectivement cités ou qui nous ont aidée à construire notre réflexion. Nous avons utilisé dans la mesure du possible les éditions originales des œuvres du corpus, en nous tournant parfois vers des éditions modernes que nous indiquons le cas échéant (E.M).

1. Sources

1.1 Textes endogènes

1.1.1 Tragédies

ANONYME, *Axiane ou l'amour clandestin. Tragedie ou se remarque la ruze d'un Amant, qui achapte la mort de sa maistresse, au prix de la vie de son Rival. Autant admirable en ses effects, que ingenieuse en l'invention de ses vers*, À Rouen, Chez Louys Costé le Jeune, Avec permission, suivant l'Arrêt de la Cour, 1613

———, *Histoire tragédienne, tirée de la fureur et tyrannie de Nabuchodonosor*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

———, *La Magicienne estrangere, Tragedie. En laquelle on voit les tiranniques comportemens, origine, entreprises, desseings, sortilleges, arrest, mort et supplice, tant du Marquis d'Ancre que de Leonor Galligay sa femme, avec l'avantureuse rencontre de leurs funestes ombres*, Par un bon François nepveu de Rotomagus, À Rouen, Par David Geuffroy, et Jacques Besongne, rüe des Cordeliers joignant saint Pierre, 1617

——— [Nicolas du PERCHE], *Rosimonde ou le Parricide puny*, Rouen, Louis Oursel, 1640

———, *Tragedie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans, Native du village d'Emprenne, pres Voucouleurs en Lorraine*, À Rouen, de l'imprimerie De Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand porte du Palais, à l'Ange Raphaël, Avec Privilège de sa Majesté, 1600

———, *Tragédie des Amours de Zerbin et d'Isabelle princesse fuitive, où il est remarqué les perils et grandes fortunes passees par ledit Zerbin, recherchant son Isabelle par le monde ; et comme il est delivré de la mort par Rolland*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

———, *Tragédie françoise d'un more cruel envers son Seigneur nommé Rivierey, Gentil homme Espagnol sa Damoiselle et ses Enfans*, À Rouen, Chez Abraham Cousturier, Libraire tenant sa boutique au bous de bas de la rüe Escuyere, s.d.

E.M > in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2006

———, *Tragedie Mahomettiste où l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet fils ayné du Roy des Othomans, nommé Amurat à l'endroit d'un sien amy et son fidelle serviteur, lequel Mahumet pour seul jouir de l'Empire fit tuer son petit frere par ce fidelle amy, et comment il le livra en la puissance de sa mere pour en prendre vengeance, chose de grande cruauté*, À Rouen, Chez Abraham Cousturier, tenant sa boutique au bas de la rüe Escuyere, Avec permission, 1612

E.M > in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2006

——— [François AUFFRAY ?], *Tragedie nouvelle de Samson le Fort. Contenant ses victoires, et sa prise par la trahison de son Espouse Dalide, qui luy couppa ses cheveux, et le livra aux Philistins, desquels il occit trois mil à son trespas*, À Rouen, Chez Abraham Cousturier, s.d.

———, *La Victoire du Phébus françois contre le Python de ce temps. Tragédie. Où l'on voit les desseings, pratiques, Tyrannies, Meurtres, Larcins, Mort et Ignominie dudit Python*, À Rouen, Chez Thomas Mallart, Libraire, dans la Court du Palais, s.d.

BEHOURT, Jean, *Esaiï ou le chasseur en forme de tragoedie, nouvellement representée au Collège des Bons Enfants de Rouen, le 2 d'aoust 1598*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599

———, *Esau ou le Chasseur, en forme de tragedie, Nouvellement representee au College des Bons Enfans de Rouen*, À Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand porte du Palais, à l'Ange Raphaël, avec Privilège de sa Majesté, 1606

———, *Hypsicratée, ou la Magnanimité, tragoedie nouvellement représentée, au Collège des Bons Enfans*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1604

BELLONE, Estienne, *Les Amours de Dalcmeon et de Flore, Tragedie*, Par Estienne Bellone Tourengau, Dediée à Monsieur du Vivier, À Rouen, de l'Imprimerie de David du Petit-Val, Imprimeur et Libraire ordinaire du Roy, 1621

BERTHRAND, François, *Priam, roi de Troyes, tragedie*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1605

[BLAMBEAUSAUT, de], *La Goutte, tragédie nouvelle, de l'imitation de Lucian*, Rouen, Claude Le Villain, 1605

BOUSY, Pierre de, *Méléagre. Tragédie françoise de Pierre de Bousy, Tournisien*, À Monseigneur d'Ysancourt et du Becquerel, Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, Capitaine d'une vieille compagnie françoise, et Lieutenant pour monsieur Do ès ville et chasteau de Caen, À Caen, chez Pierre Le Chandelier, 1582.

BRINON DE BEAUMARTIN, Pierre de, *Baptiste ou La calomnie : tragédie traduite du latin de Buchanan*, Rouen, Jean Osmont, 1613

———, *Jephté ou le vœu, tragédie traduite du latin de Buchanan*, Rouen, Jean Osmont, 1614

CHRESTIEN, Nicolas, sieur des Croix, *Rosemonde ou la vengeance. Tragedie* : par N. Chrestien sieur des Croix, Argenteinois, À Rouen, Chez Théodore Reinsart, devant le Palais, à l'Homme armé, 1603

———, *Tragédies de N. Chrestien Sieur des Croix, Argenteinois*, À Monsieur l'Abbé de Savigny, À Rouen, Chez Théodore Reinsart, pres le Palais, à l'Homme armé, Avec Privilège du Roy, 1608.

E.M > *Les Portugaiz Infortunez*, éd. A. Maynor Hardee, Genève, Droz, Slatkine Reprints, 1991.

> *Les Portugais infortunés*, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2006

Diverses tragédies de plusieurs auteurs de ce temps, recueillies par Raphaël du Petit-Val, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1599

Diverses tragédies saintes de plusieurs autheurs de ce temps recueillies par Raphaël du Petit-Val, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606

DU HAMEL, Jacques, *Acoubar. Tragedie. Tirée des Amours de Pistion, et Fortunie, en leur voyage de Canada*, Par Maître Jacques du Hamel Advocat en la Cour de Parlement. À Monsieur de Thiron, À Rouen, de l'imprimerie De Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand porte du Palais, à l'Ange Raphaël, 1611 [1603]

E.M > *The Earliest French play about America : Acoubar ou la loyauté trahie [by Jacques Du Hamel]*, republished with an Introduction by Margaret Adams White, New York, Institute of French Studies, 1931

> éd. critique avec introduction et notes par Roméo Arbour, Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, Les Isles fortunées n°3, 1973

FILLEUL Nicolas, *Lucrèce*, in *Les Theatres de Gaillon a la Royne*, Par Nicolas Filleul de Rouen, À Rouen, Chez Georges Loyselet, Avec Privilege du Roy, 1566

E.M > *Les Théâtres de Gaillon à la Royne*, éd. E. Robillard de Beaurepaire, Rouen, Imp. de H. Boissel, Société des bibliophiles normands 26, 1873

> *Les théâtres de Gaillon*, texte établi, annoté et commenté par Françoise Joukovsky, Genève/Paris, Droz/Minard, textes littéraires français, 1971

———, *Les Ombres*, [1566, in *Les Théâtres de Gaillon à la Royne*] in *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 1566-1573*, éd. Daniela Mauri, Monica Barsi, François Rigolot, Florence/Paris, L.S. Olshki/Presses universitaires de France, Théâtre français de la Renaissance Première série n°9, 1997

HAYS, Jean, *Les Premières pensées de Jean Hays*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598 [*Cammate*, tragédie en 7 actes et en vers avec des chœurs]

HEUDON, Jean, *Pyrrhe, tragédie de Jean Heudon, Parisien. Reveuë et recorgée de nouveau.*, À Rouen, De l'Imprimerie de David du Petit-Val, Imprimeur et Libraire ordinaire du Roy, 1620 [1599]

LE SAULX D'ESPANNAY, Jehan, *L'Adamantine ou le Désespoir*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1608

MAINFRAY, Pierre, *Cyrus triomphant, ou la Fureur d'Astiaques Roy de Mede, tragedie*, À Rouen, de l'imprimerie de David du Petit-Val, Imprimeur et Libraire, ordinaire du Roy, 1618

———, *La Rhodienne ou la Cruauté de Solyman, Tragedie. Où l'on voit naïvement decrites les infortunes amoureuses d'Eraste et de Perside*, À Rouen, Chez David du Petit-Val, Imprimeur du Roy, 1621

E.M > in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2006

———, [MARFRIÈRE, Iapien], *La Belle Hester, tragédie françoise tiree de la Saincte Bible*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

MONTCHRESTIEN, Antoine de, *Sophonisbe*, Caen, Vve Jacques Le Bas, 1596

E.M.> FRIES, Ludwig, « Montchrestien's 'Sophonisbe', Paralleldruck der drei davon erschienenen Bearbeitungen », in *Ausgaben und Abhandlungen aus dem gebiete des Romanischen Philologie*, Marburg, Elwertische Verlagsbuchhandlung, 1889, n°LXXXV

———, *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane*, Rouen, Jean Petit, s.d. [1601] [*L'Escossaire ou le Désastre, tragédie* ; *La Carthaginoise ou la Liberté, tragédie* ; *Les Lacenes ou la Constance, tragédie* ; *David ou l'Adultère*]

E.M > *Les Tragédies de Montchrestien, nouvelle édition d'après l'édition de 1604, avec notice et commentaire, par L. Petit de Julleville*, Paris, Plon/Nourrit et Cie, bibliothèque elzévirienne, 1891

> *Hector*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1975

MONTREUX, Nicolas de, *La Sophonisbe tragedie, par le Sieur du Mont-Sacré, Gentilhomme du Maine*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1601

E.M > texte établi avec notes, introduction et glossaire par Donald Stone Jr, Genève, Droz, 1976

REGNAULT, Guillaume, *La Tragédie d'Octavie, femme de l'Empereur Neron, faite et composee par celui qui porte en son nom tourné. Ung à luy m'ellutagré. Enrichi d'une farce*, Rouen, Jean Petit, 1599

Le Théâtre des tragédies françoises. Nouvellement mis en lumière, À Rouen, De l'imprimerie De David du Petit-Val, Imprimeur et Libraire ordinaire du Roy, 1620

TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *Tragédie de Sainte Agnès*. Par Le Sieur d'Aves, À Rouen, de l'imprimerie, De David du Petit-Val, Libraire et Imprimeur ordinaire du Roy, 1615

E.M > *Tragédie de Sainte Agnès*, publ. sur l'imprimé de David du Petit-Val, Rouen, 1615, par J.D. [Jules Deschamps], Paris, Librairie des bibliophiles, 1875

VILLE-TOUSTAIN, *Tragedie de la Naissance ou création du monde, où se void de belles descriptions des Animaux, Oiseaux, Poissons, Fleurs et autres choses rares, qui virent le jour à la naissance de l'univers*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. [1608-1614]

VIREY, Jean de, sieur du Gravier, *La Machabée tragoedie, du martyre des sept frères, et de Solomone leur mere*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1596

E.M > in *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, Bibliothèque du XVII^e siècle, 2009

———, *Tragedie de la divine et heureuse victoire des Macchabées, sur le Roy Antiochus, avec la repurgation du temple de Hierusalem*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1600

E.M > in *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, sous la direction de Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, Bibliothèque du XVII^e siècle, 2009

1.1.2. Autres textes dramatiques

ANONYME, *Tragicomédie des Enfans de Turlupin, mal-heureux de nature. Où l'on voit les fortunes dudit Turlupin, le mariage d'entre luy et la Boulonnoise, et autres mille plaisantes joyeusetéz qui trompent la morne Oisiveté*, À Rouen, Chez Abraham Cousturier, rue de l'Orloge, devant les deux Cycoignes, s.d.

E.M > in MONTARAN, Edme, *Recueil des livrets singuliers et rares dont la réimpression peut se joindre aux réimpressions déjà publiés [sic] par Caron*, s.l.s.n. [Paris, Imprimerie de Guiraudet], 1829, vol. III

———, [Pierre TROTREL], *Les Corrivaux, comédie facétieuse*, Rouen, s.n. [Raphaël du Petit-Val], 1612

———, *Comédie admirable intitulée la Merveille, où l'on voit un capitaine françois, esclave du Soldam d'Égypte, transporté de son bon sens, ce donne au Diable pour s'affranchir de servitude, lequel il trompe mesme subtilement tant qu'il fut contrainct luy rendre son obligation*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

———, *Dialogue plaisant et récréatif entremeslé de plusieurs discours plaisans et facetieux, en forme de coq à l'asne*, Rouen, Loys Costé, s.d.

———, *Discours facécieux augmenté de plusieurs prologues drolatiques*, Rouen, s.n., 1618

———, *Discours facétieux des hommes qui font saller leurs femmes à cause qu'elles sont trop douces. Lequel se joue à cinq personnages comme on peut veoir à la pae suivante*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

———, *Discours facétieux et très récréatifs pour oster des esprits d'un chacun tout ennuy et inquiétude*, Roüan [sic], s.n., 1610

———, *Discours joyeux de la patience des femmes obstinées contre leurs maris fort joyeux et recreatif à toutes gens*, Rouen, Loys Costé, s.d.

———, *Le Debat des Lavendières de Paris avec leur caquet*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

———, *Le Discours du trespas de Vert Janet. Le Testament de Vert Janet qui fut pendu au neuf marché, on lui secour le collet, Lequel en fut assez fasché*, Rouen, Loys Costé, s.d.

———, *Farce nouvelle tresbonne et fort ioyeuse à troys personnages dun Pardonneur dun triacleur : et dune taverniere. C'est assavoir Le triacleur. Le pdonneur Et la taverniere*, Paris, Nicolas Chrestien, s.d. in VIOLLET LE DUC, *Ancien théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, tome II, Paris, A.Jannet, 1854

———, *Les Laz d'amour divin à VIII personnages, c'est assavoir : Charité, Jesuscrist, l'Ame, Justice, Vérité, Bonne inspiracion, les Filles de Syon, les Pecheurs*, Rouen, Thomas Laisné, s.d.

E.M > éd. Veinant et Giraud, Paris, A. Pinard, 1833

———, *Tragi-comédie de la Rébellion ou mescontentement des Grenouilles contre Jupiter*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

———, *Tragi-comédie plaisante et facetieuse. Intitulée la subtilité de Fanfreluche et Gaudichon et comme il fut emporté par la Diable*, À Rouen, Chez Abraham Cousturier, rue de la grosse Horloge, devant les deux Cigoignes, s.d.

E.M > in MONTARAN, Edme, *Recueil des livrets singuliers et rares dont la réimpression peut se joindre aux réimpressions déjà publiés [sic] par Caron*, s.l.s.n. [Paris, Imprimerie de Guiraudet], 1829, vol. III

AUVRAY, Jean, *L'Innocence découverte, tragi-comédie*, in *Le Banquet des Muses, ou les Divers satires du sieur Auvray, contenant plusieurs poèmes non encore veuës ny imprimez. Ensemble est adjousté l'Innocence découverte, tragi-comédie, par le même auteur*, Rouen, David Ferrand, 1628

———, *L'Innocence découverte, tragi-comédie*, in *Le Banquet des Muses, ou les Divers satires du sieur Auvray, contenant plusieurs poèmes non encore veuës ny imprimez. Ensemble est adjousté l'Innocence découverte, tragi-comédie, par le même auteur*, Rouen, David Ferrand, 1636

BARRY, René, *La Comédie des comédies. Traduite d'italien en langage de l'orateur françois. Par L.S.D.P.*, Rouen, Jean Bouley, 1629

BASIRE, Gervais, *Lycoris ou l'Heureuse bergère, pastoralle de l'invention du Sieur de Bazyre*, Rouen, Cl. L. Villain, 1604

———, *La Princesse, ou l'Heureuse bergère*, Rouen, Claude Le Villain, 1627

BEHOURT, Jean, *La Polyxène, tragicomédie nouvellement représentée au Collège des Bons Enfans, le dimanche 7 de septembre 1597*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1598

BLAMBEAUSAULT, I.D.L. de, *L'Instabilité des félicités amoureuses*, Rouen, Claude Le Villain, 1605

BORDEAUX, Christofle de, *Chambrière à louer, à tout faire*, Rouen, Abraham, Cousturier, s.d.

———, *Varlet à louer, à tout faire*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d.

BRINON DE BEAUMARTIN, Pierre de, *L'Éphésienne : tragi-comédie* [traduction de Georges Buchanan par Brinon], Rouen, Jean Osmont, 1614

CHRESTIEN Nicolas, sieur des Croix, *Les Amantes, ou La grande Pastorelle, enrichie de plusieurs belles et rares inventions et relevée d'intermedes Heroyques à l'honneur des François*, Par Nicolas Chrestien sieur des Croix. Au Roy., À Rouen, De l'Imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, 1613

COIGNÉE DE BOURRON, Hélie de, *Iris, Pastorale*, De l'invention du sieur de Coignée de Bourron, À Rouen, De l'Imprimerie de David du Petit-Val, Imprimeur et Libraire ordinaire du Roy, 1620

DU HAMEL, Jacques, *Lucelle, tragi-comédie. Nouvellement mise en vers françois par J.D.H.*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1607

FILLEUL, Nicolas, *Les Naiades, églogue, Charlot, églogue, Téthys, églogue, Francine, églogue, Les Ombres, comédie pastorale*, in *Les Theatres de Gaillon a la Royne*, Par Nicolas Filleul de Rouen, À Rouen, Chez Georges Loyselet, Avec Privilege du Roy, 1566

GAULTIER-GARGUILLE [Hugues GUÉRU, dit], *Les Tracas de la foire du pré, où se voyent les amourettes, les tours de passe-passe, la blanche, l'intrigue des charlatans, le courtage de fesses, le procès de l'homme de paille et son retour après sa mort, etc. dialogue burlesque*, Rouen, L. Maury, s.d.

GENETAY, Octave-César, *L'Éthiopique, tragi-comédie des chastes amours de Théagène et Chariclée*, Rouen, Théodore Reinsart, 1609

HARDY, Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien, Tome Quatriesme*, Rouen, David du Petit-Val, 1625 [*Aristoclée ou le mariage infortuné, Fregonde ou le chaste amour, Gesippe ou les deux amis, Phraarte ou le triomfe des vrayx amants, Le Triomfe d'amour*]

HAYS, Jean, *Les Premières pensées de Jean Hays*, Rouen, Théodore Reinsart, 1598 [*Amarille, bergerie funèbre sur la mort de messire André de Brancas, admiral de France, à 4 personnages, en vers*]

LA GAYE, Guillaume de, *Le Duelliste malheureux, tragicomédie*, Rouen, s.n. ou G. ou A. de La Haye, 1636

LE CLERC, Jacques, *Le Guerrier repenty. Pastorale tragique et morale*, Rouen, David Ferrand, 1625

MAIRET, Jean, *Les Galanteries du Duc d'Ossonne, vice roy de Naples*, Paris, Rocolet, 1636

MAUGER, Nicole, *Le Lavement des pieds. Mystère inédit composé pour la confrérie de la Passion de Rouen*, publié par P. Le Verdier, Avocat à la Cour d'Appel, Évreux, Imprimerie de l'Eure, 1893

MONTREUX, Nicolas de, *Joseph le Chaste, Comedie* : Par Le Sieur du Mont-sacré, Gentilhomme du Maine, À Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur ordinaire du Roy, Avec Privilège de sa Majesté, 1601

OVYN, Jacques, *Thobie, tragi-comédie nouvelle, tirée de la S. Bible*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606

PICHOU, *L'infidèle confidente*, Paris, François Targa, 1631

Six farces normandes, éd. Par Emmanuel Philipot, Rennes, Plihon, 1939

TASSERIE, Guillaume, *Le Triomphe des Normands*, suivi de *La Dame à l'agneau, Œuvres inédites publiées avec introduction par P. Le Verdier*, Rouen, Impr. De L. Gy, Société des bibliophiles normands 72, 1908

Les Triomphes de l'Abbaye des Conards avec une notice sur la Fête des Fous, par Marc de Montifaud, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1874

TROTREL, Pierre, sieur d'Aves, *La Driade amoureuse, pastorale de l'invention de Pre Troterel*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1606

———, *Theocris pastorale de l'invention de P. Troterel Escuyer Sieur d'Aves*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1610

———, *Gillette, comedie facétieuse*, Par le sieur D., À Rouen, de l'imprimerie De David du Petit-Val, Imprimeur et Libraire ordinaire du Roy, 1620

———, *Aristène, pastorale*, Rouen, David du Petit-Val, 1626

———, *Pasithée, tragicomedie*, par P. Troterel, sieur d'Aves, À Rouen, De l'Imprimerie de David du Petit-Val, Imprimeur et Libraire ordinaire du Roy, 1624

———, *Philistée, pastorale*, Rouen, David du Petit-Val, 1627

———, *Les Corrivaux. Comédie facétieuse*, in VIOLLET LE DUC, E., *Ancien théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, Nendeln, Kraus reprint [fac-similé de l'édition de Paris, Plon, 1856], 1972, vol. VIII

1.2. Éditions normandes de textes dramatiques horsains

1.2.1. Édition princeps

HARDY, Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien, Tome Quatriesme*, Rouen, David du Petit-Val, 1625 [*La Mort de Daïre, La Mort d'Alexandre*]

TABARIN, *Les Ruses et finesses découvertes sur les chambrière de ce temps. Composée par Tabarin*, Rouen, s.n., 1621

1.2.2. Rééditions

ANONYME, *L'Histoire et tragedie du mauvais riche, extraite de la Sainte Escriture, et representée par dix-huit personnages*, À Rouen, Chez Daniel Cousturier, rue Escuyere, au Chapeau Rouge, s.d.

———, *La Sophronie, tragédie françoise tirée de Torcato Tasso*, Rouen, Daniel Cousturier, s.d.

PERRIN, François, *Sichem ravisseur, ou La circoncision des incirconcis, tragédie*, À Rouen, De l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, 1606

1.3. Éditions horsaines de textes normands

P. de B. [Pierre de Brinon ?], *La Tragédie des rebelles, où sont les noms feints, on voit leurs conspirations, machines, monopoles, assemblées, pratiques et rébellions découvertes*, Paris, Veuve Ducarroy, 1622.

BRETOG, Jean, *Tragédie française à huit personnages* [1571], in Biet Christian (éd), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006.

GRINGORE, Pierre, *Le Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte*, Alan Hindley (éd), Paris, Champion, 2000.

LE COQ, Thomas, *Tragédie représentant l'odieux et sanglants meurtre commid par le maudit Caiën à l'encontre de son frère Abel*, Paris, Bonfons, 1580

E.M > *Tragédie de Caiën*, éd. Par Prosper Blanchemain, Rouen, H. Boissel, Société des Bibliophiles normands, 1879

——— in *La Tragédie à l'époque d'Henri III, deuxième série, volume 2 (1579-1582)*, Florence – Paris, Olschki – PUF, 2000

MAINFRAY, Pierre, *Tragedie des Forces incomparables, et amours du grand Hercules. Où l'on voit artistement despeinct sa generosité, son trespas, et son immortalité, malgré l'envie de Junon sa marastre*, Par P. Mainfray, À Troyes, Chez Yve Girardon, demeurant en la grand rüe pres l'Asne rayé, s.d. [1616]

1.4. Autres textes dramatiques

[BADIUS, Conrad], *Comédie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaints sont au vif exprimées, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses supposts pour maintenir son siège apostatique et empescher le cours de l'Évangile sont cathégoriquement descouvertes, traduite de vulgaire arabic en bon romman et intelligible, par Thrasibule Phénice*, [Genève, Conrad Badius], 1561.

BAÏF, Jean-Antoine de, *Le Brave, Comédie de Jean Antoine de Baijf, jouée devant le Roi en l'hôtel de Gusie le XXVIII de janvier M.D.LXVII*, à Paris, chez Robert Estienne, 1567

BÈZE, Théodore de, *Abraham sacrifiant, Tragédie française* [1550], Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin (éd), Paris, Honoré Champion, 2006.

BOUNIN, Gabriel, *La Soltane, tragédie*, Paris, G. Morel, 1561.

CAHAIGNES, Jacques de, *L'Avaricieux, comédie traduite librement de L'Aulularia de Plaute par Jacques de Cahaignes (1580), Publié d'après le manuscrit original, avec une introduction par Armand Gasté*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1899

La Cène des dieux : nouvellement jouée à Caen par le général Saint Loys, Maistre Jehan de Caux, Maistre Pierre de Lesnaudiere et leurs compaignons, Paris, atelier Trepperel, avant 1525

COPPÉE, Denis, *La Sanglante bataille d'entre les imperiaux et bohèmes donnee au parc de l'Estoille la reddition de Prague et ensemble l'origine du trouble de Boheme. Tragedie*, Liège, Léonard Streele, 1624.

———, *L'Execrable Assassinat Perpetré Par Les Janissaires En La personne du Sultan Osman Empereur De Constantinople, Avec La Mort De Ses Plus Favorits*, Rouen, David du Petit-Val, 1623

———, *Portraits de la fidélité de Manus Curtius, chevalier romain*, Rouen, David du Petit-Val, 1624

CROCUS, Cornelius, *Comoedia sacra, cui titulus Ioseph, ad christianae juventutis institutionem iuxta locos inventionis, veteremis artem nunc primum et scripta, et edita, per Cor. Crocum Amsterodami Iudimagistrum. Exemple Genesios Cap.39, 40, et 41, Coloniae excudebat Martinus Gymnicus, Anno M.D.XLVII*

La Double victoire ou Eustache victorieux des Daces, et martyr, Tragedie. Dédiée à Monseigneur l'Illustrissime archevesque de Rouen, primat de Normandie. Pour la distribution des Prix donnez par Sa Grandeur aux Escoliers du Collee Archiepiscopal de la Compagnie de Jesus. Elle sera representee le 21 d'Aoust, à midy., A Rouen, Chez Richard Lallemand, près le Collee, 1604

DURVAL, Jean-Gilbert, *Panthée, tragédie*. À Paris, chez Gardin Besongne, 1639

Ensuit lincarnation et nativité de nostre sauveur et redempteur Jesuchrist. Laquelle fut monstrée par personnaiges ainsi que cy après est escripte l'an mil CCCCLXXIII les festes de Noel en la ville et cité de Rouen dedens le neuf marchié. Et estoient les establies assises en la partie septentrionale diceluy depuis l'hostel de la hache couronnée iusques en l'hostel ou pent lenseigne de lange. Second l'ordre déclaré en la fin de ce codicille. Mais les establies des six prophetes estoient hors des autres en diverses places et parties diceluy neuf marchié, s.l.s.d.

La Farce de Pates-Ouaintes, pièce satyrique représentée par les écoliers de l'université de Caen au Carnaval de 1492, publiée d'après un manuscrit contemporain par Théodore Bonnin, Évreux, Jules Ancelle, 1843

GARNIER, Robert, *Les tragédies de Robert Garnier conseiller du Roy, lieutenant général Criminel au siège présidial et sénéchaussée du Maine*, Rouen, de l'imprimerie de Raphaël du Petit-Val, Imprimeur et Libraire ordinaire du Roy, 1596

LA TAILLE, Jean de, *Saül le Furieux. Tragédie prise de la Bible*, à Paris, par Frédéric Morel, 1572

MARLOWE, Christopher, *The Massacre at Paris: with the death of the Duke of Guise* [ca 1592, Edward J. Esche (éd), Oxford, Clarendon Press, 1998.

MAUGER, Nicole, *Le Lavement des Pieds, mystère inédit composé pour la confrérie de la Passion de Rouen*, publié par P. Le Verdier, Évreux, Imprimerie de l'Eure, 1893

Le Mistère du Viel testament, publié avec introduction et glossaire par le baron James de Rothschild, Paris, Firmin Didot, t.5, 1885

NAVARRÉ, Marguerite de, *Théâtre profane*, Verdun Louis Saulnier (éd), Genève, Droz, TLF, 1946.

NAVARRÉ, Marguerite de, *Œuvres complètes*, t. IV Théâtre, Geneviève Hasenohr et Olivier Millet (éds), Paris, Champion, 2002

SHAKESPEARE, *Tragédies*, volume I, sous la direction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002

PICOT, Émile, *Recueil général des sotties*, 3 vol., Paris, Firmin-Didot, SATF, 1912

1. 5. Traités ou écrits modernes sur le théâtre (poétique, scénographie) et sur les lettres.

[Anonyme], *Discours à Cliton sur les Observations du Cid. Avec un traité de la disposition du Poème dramatique et de la prétendue Règle des vingt-quatre heures*, à Paris, imprimé aux dépens de l'Auteur

AMYOT, Jacques, « Proesme du Translateur », in HELIODORE, *L'Histoire Æthiopique*, trad. Jacques Amyot, éd. Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2008

AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du Théâtre, OEuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poèmes Dramatiques, qui font profession de les réciter en public ou qui prennent plaisir d'en voir les Représentations*. À Paris chez Antoine de Sommerville, 1657

Bibliothèque des Théâtres, à Paris, chez Laurent-François Prault, 1633

BOILEAU, Nicolas, « Préface » in *Traité du Sublime. Ou du merveilleux dans le discours*, trad. N. Boileau [1674], introduction et notes F. Goyet, Paris, Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1995

BRUSCAMBILLE [Sieur des Lauriers], *Prologues tant sérieux que facétieux, avec plusieurs galimatias par le Sr D. L.*, à Paris, chez Jean Millot, 1610

———, « Discours comique en faveur de la Comédie du Monde » de Bruscambille.

———, *Facécieuses paradoxes de Bruscombille et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations*, à Rouen, chez Thomas Maillard [Mallard ?], 1615

———, *Les Œuvres de Bruscombille, contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques, le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations, revu et augmenté par l'Auteur*, à Rouen, chez Robert Sejourné, 1629

CASTELVETRO, Lodovico, *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro, Riveduta e ammendata secondo l'originale e la mente dell'autore*. Stampata in Basilea, ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1576

CHAPELAIN, Jean « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures », in Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter révisée et annotée par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007

CORNEILLE, Pierre, *Le Théâtre de P. Corneille, revu et corrigé par l'auteur*, imprimé à Rouen et se vend à Paris, chez A. Courbé et G. de Luyne, 1660

E.M.> *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963

DESMAREST DE SAINT-SORLIN, « Aux lecteurs », *Scipion*, à Paris, chez Henri le Gras, 1639

DU BELLAY, Joachim, *Deffence et illustration de la langue françoise*, Paris, A. L'Angelier, 1549

ESTIENNE, Charles, *Epistre du translateur au lecteur en laquelle est declairée la manière que les anciens ont observée en leur Comedies*, en tête de l'édition *La Première comédie de Terence, intitulée l'Andrie, nouvellement traduite de Latin en François, en faveur des bons esprits, studieux des antiques recreations*, Paris, A. Roffet, 1542

FONTENELLE, *Vie de Mr Corneille, avec l'Histoire du Théâtre français jusqu'à lui et des réflexions sur la poétique*, in *OEuvres Complètes*, t. III, éd. Alain Niderst, Paris, Fayard, Corpus des Textes Philosophiques Français, 1989

GRÉVIN, Jacques, « Bref discours sur l'intelligence de ce Théâtre », in *Le Théâtre de Jacques Grévin de Clermont en Beauvaisis*, à Paris, pour Vincent Sertenas, 1562

GROGNET, Pierre, *Description et louenge des excellences de la noble cite de Rouen capitale de toute Normandie, en vers françois*, d'après un imprimé de 1534 [*Le second volume des Motz dorez du grand et saige Cathon, lesquels sont en latin et en françoys, avecques aucuns bons et très utiles motz adaiges, autoritez et dictz moraulx des saiges, profitables à ung chascun [...]*], Paris, Denys Janot pour Jehan Longis et Pierre Sergent, 1533], in *Les Éloges de la ville de Rouen en vers latins et français par Antoine de Lamare de Chesnevarin, Pierre de Lamare de Durescu, son fils et Pierre Grognet*, publiés d'après des imprimés du XVI^e et du XVII^e siècles avec une introduction par Édouard Frère, Rouen, H. Boissel, Société des bibliophiles normands, 1872

GOUBERVILLE, Gilles de, *Le Journal du sire de Gouberville. 1, 1549-1552*, publ. par Auguste de BLANGY, introd. par Madeleine FOISIL, Bricqueboscq, les Éditions des Champs, 1993

GUEZ DE BALZAC, Jean-Louis, *Lettre à Monsieur de Scudery* in *Les OEuvres de Monsieur de Balzac, divisées en deux tomes*, à Paris, chez Thomas Jolly, dans la petite Salle du Palais, à la Palme et aux Armes de Hollande, 1645

———, « Lettre de Balzac à Corneille [17 janvier 1643] », in *Pierre Corneille, Œuvres complètes*, t. I, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 1056

HARDY, Alexandre, *La Berne des deux rimeurs de l'Hostel de Bourgongne. En forme d'Apologie contre leurs impostures*, s.l.s.d., 1628,

LA MESNARDIÈRE, Jules-Hippolyte de, *La Poétique de Jules de La Mesnardière*, à Paris, chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la Galerie des Merciers, à l'Escu de France, 1640

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, *L'Art poétique français*, éd. critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000 [1597]

Lettres à Poliarque et Damon Sur les mesdisances de l'Auteur du THEATRE, À Paris, Chez Franç. Targa, au premier pilier de la grand'Salle du Palais, devant les Consultations, 1628

MARESCHAL, André, *La Génereuse Allemande. Tragi-comédie*, à Paris, chez Pierre Rocolet, 1631

Mémoire de Mahelot. Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi. Édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005

OGIER, François, « Préface. Au lecteur. Par F.O.P. », in Jean de Schelandre, *Tyr et Sidon, tragi-comédie divisée en deux journées*, à Paris, de l'imprimerie de Robert Étienne, rue Saint Jean de Beauvais, 1628

PELETIER DU MANS, Jacques, *Art poétique* [1555], in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, Livre de poche, 1990, p. 302-303

SCUDÉRY, Georges de, *La Comédie des Comédiens, poème de nouvelle invention par Monsieur de Scudéry*, à Paris, chez Augustin Courbé, 1635

———, « Observations sur Le Cid », in Pierre Corneille, *OEuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 782-799

———, *L'Apologie du Théâtre par Monsieur de Scudéry*, à Paris, chez Augustin Courbé, 1639

SERLIO, Sebastiano, *Le Second livre de, de Sebastian Serlio Bolognois, mis en langue françoise par Jehan Martin, Secrétaire de monseigneur reverendissime cardinal de Lenoncourt*, Paris, B. Macé, 1587

SOREL, Charles, *La Maison des jeux. Dernière édition revue, corrigée et augmentée*, à Paris, chez Antoine de Sommerville, 1657

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean, *L'Art Poétique François* in *Les Diverses Poésies du Sieur de la Fresnaye Vauquelin*. À Caen, par Charles Macé, 1605

1.6. Autres écrits de la période étudiée

ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Le Premier volume des plus excellents Bastiments de France. Auquel sont designez les plans de quinze Bastiments, et de leur contenu ensemble les elevations et singularitez d'un chascun*, À Paris, Pour ledit Jacques Androuet, du Cerceau, 1576

AUBIGNÉ, Théodore Agrippa d', *Histoire universelle* [1616-1620], André Thierry (éd), Genève, Droz, 1981-2000.

BEAUJOYEULX, Baltasar de, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa sœur*. Par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy, et de la Royne sa mere, À Paris, par Adrian Le Roy, Robert Ballard, et Mamert Patisson, 1582

BELLEFOREST, François de, *Le Quatriesme tome des histoires tragiques*, parties extraites des œuvres Italiennes du Bandel, et partie de l'invention de l'Autheur François, Turin, Jerome Farine,

———, *Le Sixiesme tome des histoires tragiques extraittes des œuvres Italiennes de BAndel*, Paris, Jean de Bordeaux, 1582.

———, *Le troisieme tome des Histoires tragiques*, parties extraites des œuvres Italiennes du Bandel, et partie de l'invention de l'Autheur François, Lyon, Rigaud, 1594.

BÈZE, Théodore de, *Histoire ecclesiastique des eglises reformées au royaume de France, en laquelle est descrite au vray la renaissance et accroissement d'icelles depuis l'an MD.XXI jusques en l'année MDLXIII, leur reiglement ou discipline, synodes, persecutions tant generales que particulieres, noms et labours de ceux qui ont heureusement travaillé, villes et lieux où elles ont esté dressées, avec le discours des premiers troubles ou guerres civiles, desquelles la vraye cause est aussi declarée*, Anvers, J. Remy, 1580

———, *Correspondance de Théodore de Bèze*, Hippolyte Aubert, Fernand Aubert et Henri Meylan (éds), Genève, Droz, 1960-2010.

BOCCACE, *Le Décaméron*, Giovanni Clerico (trad), Claude et Pierre Laurens (éds), Paris, Gallimard, Folio Classiques, 2006.

BODIN, Jean, *Les Six livres de la République* [texte de l'édition de 1593], Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet et Henri Rochais (éds), Fayard, Corpus des oeuvres de philosophie en langue française, 1986.

———, *La Démonomanie des sorciers : avec un indice des choses les plus remarquables contenues en ce livre par I. Bodin, Angevin, Ed. dernière, rev. et corr. d'une infinité de fautes qui se sont passées es précédentes impressions*, Rouen, R. Du Petit Val , 1604

BOUCHET, Jean, *Épistres Morales et Familieres du Traverseur*, A Poitiers, chez Jacques Bouchet à l'imprimerie de la Celle et devant les Cordeliers. Et a l'enseigne du Pelican par Jehan et Enguilbert de Marnef, 1545

———, *Les Annales d'Aquitaine, faicts et gestes en sommaire des Roys de France, et d'Angleterre, et pays de Naples et de Milan jusqu'en 1557. En 4 Parties*, À Poitiers, par Inquilbert de Marnef, 1557

BOURGUEVILLE, Charles de, sieur de Bras, *Les Recherches et antiquitez de la ville et Université de Caen et lieux circonvoisins des plus remarquables*, Caen, de l'imprimerie de Jean De Fevre, 1588

BRANTÔME, *Vies des dames illustres françaises et étrangères*, [1691] in *Œuvres du seigneur de Brantôme*, Londres, 1779

———, *Mémoires de Messire Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantome, contenant les Vies des Hommes Illustres et grands Capitaines François de son temps*. Troisième partie, À Leyde, Chez Jean Ambix le Jeune, à la Sphère, 1694

BULWER, John, *Chirologia : or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunot is added Chironomia : or the art of manuall rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence*, London, Thomas Harper, 1644

CAHAIGNES, Jacques de, *Éloges des citoyens de la ville de Caen, Première centurie, par Jacques de Cahaignes Professeur du Roy en Médecine en l'Université de Caen, Traduction d'un curieux*, [*Elogiorum civium Cadomensium centuria prima, authore Jacobo Cahagnesio*, Cadomi, typis J. Basi, 1609], Caen, Le Blanc-Hardel, 1880

CALVIN, Jean, *Institution de la religion chrestienne* [1541 pour la traduction française], Société Calviniste de France, Genève, Labor et Fides, 1955.

———, *Des Scandales qui empeschent aujourdhuuy beaucoup de gens de venir à la pure doctrine de l'Évangile et en desbauchent d'autres* [1550], Olivier Fatio et Christophe Rapin (éds), Genève, Droz, 1984

CAMP-RONT, Jacques de, *Discours de l'obéissance que doit le peuple au Roy et à ses magistrats, recueilly d'un sermon prononcé en l'église cathédrale de Nostre-Dame de Rouen par Monsieur... Peschant*, Rouen, R. Du Petit-Val, 1598

CARTIER, Jacques, *Discours du voyage fait par le capitaine Jaques Cartier aux Terres-neufves de Canadas, Norembegue, Hochelage, Labrador, & pays adjacens, dite Nouvelle France, avec particulieres moeurs, langage, & cérémonie des habitans d'icelle*, A Rouen, de l'impr. de Raphaël du Petit Val, 1598.

CASTELNAU, Michel de, *Mémoires de messire Michel de Castelnau*, in *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, A. Petitot (éd), t. XXXIII, Paris, Foucault, 1823

Chansons de P.de Ronsard, P. Desportes et autres, mises en musique par Nicolas de La Grotte, valet de chambre et organiste du Roy, Paris, par Adrien le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du roi, 1575

CRESPIN, Jean, *Le Livre des martyrs, qui est une recueil de plusieurs Martyrs qui ont enduré la mort pour le Nom de nostre Seigneur Iesus Christ, depuis Iean Hus jusques à ceste année presente M.D.LIIII.*, sl.sn., 1554

Discours de la joyeuse et triomphante entrée de tres-haut, tres-puissant et tres-magnanime Prince Henry III de ce nom, tres-Chrestien Roy de France et de Navarre, faicte en sa ville de Rouën, capitale de la province et duché de Normandie, le Mercredy saizième jour d'Octobre [1596 ...], à Rouen, Chez Raphaël du Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand' porte du palais, 1599, avec privilège du Roy.

Discours de l'entrée du duc d'Épernon à Caen, le 14 mai 1588, publié avec Introduction par R. Formigny de la Londe, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1903

Discours de l'entrée de Monseigneur le Duc d'Espéron en la ville de Caen, le Samedy 14. de May 1588. Par Jaques de Cahaigues, Professeur du Roy en Medecine à l'Université de Caen, A Caen, Chez Jaques le Bas, 1588

Discours sur les preparatifs et magnificences faictes pour la reception de sa Majesté en sa bonne ville de Roüen, À Paris, Chez Sebastien Lescuyer, contre les murs du Palais, 1617

DU FAIL, Noël, *Contes et discours d'Eutrapel*, in *Œuvres facétieuses*, éd. J. Assérat, Paris, Daffis, 1874, 2 vol. [Rennes, N. Glamet / Paris, Jean Richer, 1585]

Entrée à Rouen du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis en 1550, Rouen, Imprimerie de Espérance Cagniard, 1885 (impression en fac-similé de l'édition de Robert le Hoy et Jehan dit du Gord, 1551)

L'Entrée de François premier roi de France dans la ville de Rouen, au mois d'août 1517 réimprimé d'arpès deux opuscules rarissemes de l'époque et précédé d'une introduction, Beaurepaire, Charles Robillard de éd., Rouen, H. Boissel, 1867

Entrée du duc de Joyeuse à Caen, le 5 avril 1583, publié avec introduction par T. Genty, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1900

Entrée du duc de Joyeuse à Rouen, en 1583, précédée d'une introduction par Charles de Robillard de Beaurepaire, in *Miscellanées, 2^e série, Pièces historiques et littéraires recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, Rouen, Henry Boissel, Société des bibliophiles normands, 1881, f.6-29

Entrée du duc d'Épernon à Rouen, publiée par Ch. de Beaurepaire, in *Miscellanées (troisième série) Pièces historiques et littéraires recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1896, f.55-78

Entrée à Rouen du roi Henri IV en 1596, précédée d'une Introduction par J. Félix et de Notes par Ch. Robillard de Beaurepaire, Rouen, Espérance Cagniard, Société rouennaise des bibliophiles, 1887

L'Entrée royale et magnifique du Très Chrestien ROY de France LOUIS XIIe de ce nom en sa bonne Ville et Cité de Rouen, et honorable reception d'icelluy faicte audict lieu le jeudy XXVIIIe jour de septembre l'an de grace mil cinq centz et huict., reproduction fac similé f.69-106, in *L'entrée du roi Louis XII et de la reine à Rouen (1508)*, précédée d'une introduction par P. Le Verdier, Rouen, Léon GY, Société des bibliophiles normands, 1900

E.M.> *L'Entrée du Roi Louis XII et de la Reine à Rouen (1508)*, précédée d'une introduction de P. Le Verdier, Rouen, Léon Gy, « Société des Bibliophiles normands », 1900 ;

Les Entrées de la reyne et de monseigneur Daulphin, lieutenant general du roy et gouverneur en ce pays de Normandie, faictes à Rouen, en lan mil cinq cents trente et ung, Imprimé à Rouen, pour Raulin Gaultier, s.d.

HÉROARD, Jean, *Journal de Jean Héroard*, Madeleine Foisil (éd), Paris, Fayard, 1989.

HULPEAU, Charles, *Le Jeu royal de la paume*, À Paris, chez Charles Hulpeau, 1632

L'ESTOILE, Pierre de, *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, Gustave Brunet et alii (éds), Paris, Alphonse Lemerre, 1875-1896.

———, *Journal de Henri III, roi de France et de Pologne, ou Mémoires pour servir à l'histoire de France*, par M. Pierre de l'Estoile, Lenglet Du Fresnoy (éd), La Haye, Paris, Veuve de P. Gandouin, 1744.

———, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, 3 t., André Martin (éd), Paris, Gallimard, 1948-1960.

———, *Registre-journal de Henri IV et Louis XIII*, A. Champollion (éd), in Nouvelle collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France, J.-F. Michaud (éd), t. I, Paris, Éditeur du commentaire analytique du code civil, 1837.

LA POPELINIÈRE, Henri Lancelot Voisin de, *L'Histoire de France, enrichie des plus notables occurrences survenues ez provinces de l'Europe et pays voisins, soit en paix, soit en guerre, tant pour le fait séculier qu'eclésiastic, depuis l'an 1550 jusques à ces temps*, [La Rochelle], Abraham H., 1581.

LÉRY, Jean de, *L'Histoire mémorable du siège et de la famine de Sancerre (1573)*, Géralde Nakam (éd), Genève, Slatkine Reprints, 2000.

MALHERBE, François de, *Œuvres de Malherbe*, Ludovic Lalanne (éd), tome III « Lettres », Paris, Hachette, 1862

MAROT, Clément, *Les Psaumes en vers français avec leur mélodie*. Fac-similé de l'édition de 1562, Pierre Pidoux (éd.), Genève, Droz, 2008.

MASSON, Jean-Papire, *Descriptio fluminum Galliae, qua Francia est Papirii Massoni opera. Nunc primum in luce medita, Christianissimo que Regi dicata*, Parisiis [à Paris], Jacobum [Jacques] Quesnel, 1618

MITTON, Adrien, *Mémoires d'Adrien Mitton, président en l'élection de Neufchâtel-en-Bray sur l'histoire de cette ville et des environs (1520-1640) – Documents concernant l'histoire de Neufchâtel-en-Bray et des environs*, F. Bouquet éd., Rouen, 1884.

PASQUIER, Étienne, *Les Lettres d'Estienne Pasquier, conseiller et avocat général du roi à Paris*, Paris, Laurent Saunius, 1619

———, *La Puce de Madame Des-Roches. Qui est un recueil de divers Poëmes Grecs, Latins et François, composez par plusieurs doctes personnages aux Grans Jours tenus à Poitiers l'an M.D.LXXIX.*, À Paris, pour Abel l'Angelier, au premier Pillier de la grand Salle du Palais, 1582

RICHELIEU, Armand du Plessis, cardinal de « Avis donné au Roi après la prise de la Rochelle pour le bien de ses affaires » [13 janvier 1629], in *Instructions diplomatiques et papiers d'État du cardinal de Richelieu*, recueillis et publiés par M. Avenel, tome 3^e, 1628-1630, Paris, Imprimerie Impériale, « Collection de documents inédits sur l'Histoire de France publiés par les soins du ministre de l'Instruction publique, Première série, Histoire politique », 1858

RICHEOME, Louis, *La Peinture spirituelle (Ou l'art d'admirer, aimer, et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer de toutes profit salutaire)*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.

RONSARD, Pierre de, *Les Odes de P. de Ronsard gentilhomme vandomois, Au Roy Henry II de ce nom. Tome deuxiesme*, À Paris, chez Gabriel Buon au cloz Bruneau, à l'enseigne S. Claude, 1571

ROSSET, François de, *Les Histoires mémorables et traigiques de ce temps* [1619], Anne de Vaucher Gravili (éd), Paris, Le Livre de Poche, 1994

TALLEMANT DES RÉAUX, *Les Historiettes de Tallemant des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle, publiés sur le manuscrit inédit et autographe ; avec des éclaircissements et des notes, par Messieurs Monmerque, de Chateaugiron et Taschereau*, tome second, Paris, Alphonse Levassesseur, 1834

VERSTEGAN, Richard, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* [1588], Frank Lestringant (éd), Paris, Éditions Chandeigne, 1995.

2. Appareil critique

2.1. Ouvrages de références

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996 [1992]

- ARISTOTE, *Poétique*, éd. de Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, 1990.
- BANU, Georges, *Peter Brook. Vers un théâtre premier*, Paris, Éditions du Seuil, nouvelle édition augmentée, 2005 [2001]
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Jean-Marie Valentin et alii (éds), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000.
- CARR David, « Y a-t-il une expérience directe de l'histoire ? La chute du mur de Berlin et le 11 septembre 2001 », in *A contrario, revue interdisciplinaire de sciences sociales*, n° 13, 2010/1, p. 83-94.
- CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'Histoire entre certitude et inquiétude*, Paris, Alain Michel, 1998
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979 [1967]
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2003 [1975]
- HAASE-DUBOSC, Danielle, *Ravie et enlevée : de l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999
- HÉRODOTE, *Histoires*, Philippe Legend (trad. et éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, collection Tel, 1978 [1974]
- GUILLIEN R. et J.VINCENT, *Termes juridiques*, S. Guinchard et G. Montagnier dir., Paris, Dalloz, « Lexique », 10^e édition, 1995
- GUINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, Collection Nouvelle bibliothèque scientifique, 1989
- HEITZ, Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, SEVPEN, 1963 et *L'Architecture religieuse carolingienne, les formes et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1980
- LONGUEMARE, Paul, *Le Théâtre à Caen 1628-1830*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1895
- LYON-CAEN, Judith et Dinah RIBARD, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, collection Repères, 2010.
- MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe : depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris – Leipzig, Michel Lévy frères – Michelsen, 1852
- , « Histoire générale des marionnettes. III Les marionnettes en France », *Revue des deux Mondes*, Paris, juillet-août 1850, p.1018-1072
- MARIN, Louis, *Le Récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978
- MARTIN, Henri-Jean, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Librairie académique Perrin, 1988
- , *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, [1969], Genève, Droz, 1999
- MARTIN Henri-Jean et Roger CHARTIER dir., *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, 1989
- MELLOT, Jean-Dominique, *L'Édition rouennaise et ses marchés (vers 1600 – vers 1730). Dynamisme provincial et centralisme parisien*, Paris, École des Chartes, 1998
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
- Spica, Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996

———, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVIII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 2002

TERTULLIEN, *Les Spectacles (De spectaculis)*, Marie Turcan (éd et trad), Paris, Les Éditions du Cerf, 1986

2.2. Dictionnaires, répertoires, bibliographies et catalogues

Anecdotes dramatiques contenant toutes les pièces de Théâtre, Tragédies, Comédies, Pastorales, Drames, opéra, Opéra-comiques, Parades, Proverbes, qui ont été joués à Paris ou en Province, sur des Théâtres publics, ou dans des Sociétés particulières, depuis l'origine des Spectacles en France, jusqu'à l'année 1775, rangés par ordre Alphabétique [...], tome premier, Paris, Veuve Duchesne, 1775

AQUILON, Pierre, « Bibliographie normande. Bibliographie des ouvrages imprimés à Caen et à Rouen au XVI^e siècle », *Bibliotheca bibliographica Aureliana. Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVI^e siècle*, Baden-Baden, Heitz, puis Koerner, 1968-...

BEAUCHAMPS Pierre-François GODARD de, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault, 1735.

BRUNET Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, F. Didot, 1860

CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1965.

CORVIN Michel (éd), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4^e édition, Paris, Bordas, 2008.

DESGRAVES, Louis, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges de France. 1601-1700*, Genève, Droz, 1986

Dictionnaire de la noblesse, contenant les Généalogies, l'Histoire et la Chronologie des Familles Nobles de France, l'explication de leurs Armes, et l'état des grandes Terres du Royaume aujourd'hui possédées à titre de Principautés, Duchés, Marquisats, Comtés, Vicomtés, Baronnies, etc. par création, héritages, alliances, donations, substitutions, mutations, achats ou autrement, Par M. de la Chesnaye-Desbois, Seconde édition, Tome VII, Paris, Chez Antoine Boudet, Libraire-Imprimeur du Roi, rue saint Jacques, 1774, Avec Approbation, et Privilège du Roi.

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500), Analyse et traitement informatique de la langue française, <http://www.atilf.fr/dmf/>

FRÈRE, Édouard, *Manuel du bibliographe normand ou dictionnaire historique et bibliographique contenant : 1° L'indication des ouvrages relatifs à la Normandie, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours. 2° Des notes biographiques, critiques et littéraires sur les hommes qui appartiennent à la Normandie par leur naissance, leurs actes et leurs écrits. 3° Des recherches sur l'histoire de l'imprimerie en Normandie*, Rouen, chez A. Le Brument, 1858-1860 (2 vol.) [Genève, Slatkine Reprints, 1971]

———, *De l'imprimerie et de la librairie à Rouen dans les XV^e et XVI^e siècles*, Rouen, Le Brument, 1893

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire Universel* [1690], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

GÉRARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », [1989] 2003

GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, 1881, 7 vol.

GOFFLOT, L.-V., *Le Théâtre au collège du Moyen âge à nos jours avec bibliographie et appendices*, Le Cercle français de l'université Harvard, Paris, Honoré Champion, 1907

GOUJET Abbé, *Bibliothèque française ou histoire de la littérature française*, 18 vol., Paris, J. P. Mariette et H. G. Guérin, 1741-1756.

HAAG Eugène et HAAG Émile, *La France protestante*, 2e édition sous la direction de Henri L. Bordier, Paris, Sandoz et Fischbacher, 6 vol., 1877-1888.

HUGUET EDMOND, *Dictionnaire de la Langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1932.

JACOB Pierre-Louis (éd), *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, 6 vol., Paris, Alliance des Arts, 1843-1845.

LACHÈVRE, Frédéric, *Bibliographie des recueils collectifs de poésie publiés de 1597 à 1700*, Paris, Leclerc, 1901 (t.I)-1905(t.II)

LA VALLIÈRE Louis César de la Baume Le Blanc (duc de), *Bibliothèque du théâtre français depuis son origine*, 3 vol., Dresde, Michel Groell, 1768.

LEPREUX, Georges, *Gallia typographica ou repertoire biographique et chronologique de tous les imprimeurs de France depuis les origines de l'imprimerie jusqu'à la révolution, série départementale tome III province de Normandie*, premier volume, Paris, Honoré Champion, 1912

LÉRIS Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres, Seconde Édition revue, corrigée & considérablement augmentée*, Paris, C. A. Jombert, 1763.

LE VERDIER, Pierre, *Ancien théâtre scolaire normand, pièces recueillies et publiées avec une notice par P. Le Verdier*, Rouen, Léon Gy, Société des bibliophiles normands, 1904

MAUPOINT, *Bibliothèque des theatres, contenant le catalogue alphabétique des Pièces Dramatiques, Opera, Parodies, et Opera Comiques ; et le tems de leurs Représentations*, À Paris, Chez Laurent-François Prault, 1733

MONGRÉDIEN, Georges, ROBERT, Jean, *Les Comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique. Suivi d'un Inventaire des troupes (1590-1710)*, Paris, Centre National de la Recherche, 1981

MORERI, Louis, *Le Grand dictionnaire historique. Nouvelle édition de 1759*, Genève, Slatkine Reprints, 1995 [1759]

MOUHY, Charles de Fieux Chevalier de, *Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du Théâtre français, l'établissement des théâtres à Paris, un dictionnaire des pièces, et l'abrégé de l'histoire des auteurs*, Paris, S. Jorry, 1752.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PARFAICT Claude et François, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, 15 vol., Paris, Amsterdam, 1735-1749

PARFAICT Claude et François, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767

PETIT DE JULLEVILLE Louis, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge* [1886], Genève, Slatkine, 1968

SIMONIN Michel (éd), *Dictionnaire des Lettres françaises, « Le XVI^e siècle »*, Paris, Fayard, 1951, réédition 2001

2. 3. Études sur le théâtre

2.3.1. Moyen-âge

ANDERSON Mary D., *Drama and Imagery in English medieval churches*, London, Cambridge University Press, 1963

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le Monologue, le dialogue et la sottise : essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen âge et du début du XVI^e siècle*, Thèse de Lettres sous la direction de Pierre Le Gentil, Université Paris-Sorbonne, 1973, également paru à Paris, Honoré Champion, [1976] 1984

BLAISE, Alexandra, *Les Représentations hagiographiques à Rouen à la fin du Moyen Âge (vers 1280 – vers 1530)*, thèse d'Histoire de l'art, sous la direction de Fabienne Joubert, Université Paris IV, 2009

BONNIN, Théodore, *La Farce de Pates-Ouaintes, pièce satyrique représentée par les écoliers de l'université de Caen au Carnaval de 1492*, publiée d'après un manuscrit contemporain, Évreux, Jules Ancelle, 1843

BORDIER Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^e s.)*, Paris, Honoré Champion, 1998

———, « *Magis movent exempla quam verba* : une définition du jeu théâtral dans la *Moralité du jour saint Antoine* (1427) » in *Le Jeu Théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, textes réunis par Jean-Pierre Bordier, Paris, Honoré Champion, Le Savoir de Mantice/CESR, 1999

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, « Le théâtre sur la place du marché. La représentation du *Mystère de sainte Catherine* à Rouen en 1454 », in *Mainte belle œuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnals*, Textes réunis par Denis Hüe, Marie Longtin, Lynette Muir, Orléans, Paradigme, *Medievalia* n°54, 2005, p.29-38

———, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie, KOOPMANS Jelle et LAVÉANT Katell (éds), *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, Collection Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2008

CERTAIN, Eugène de, « Raoul Tortaire », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, année 1855, volume 16, p.489-521

CLÉMENT-HÉMERY, Albertine, *Histoire des fêtes civiles et religieuses*, Avesnes, Viroux, 1846

CLOPPER, Lawrence, « *Communitas: The Play of Saints in Late Medieval and Tudor England* », in *Medievalia*, 18, Binghamton NY, State University of New York at Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1995, p.81-109 et *Drama, Play, and Game: English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago, University of Chicago Press, 2001

DELAMARE, abbé R., *Le De officiis ecclesiasticis de Jean d'Avranches, archevêque de Rouen (1067-1079). Étude liturgique et publication du texte inédit du manuscrit H.304 de la Bibliothèque de la Faculté de Montpellier*, Paris, A. Picard, 1923

DOMINGUEZ Véronique, *La Scène et la croix : Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007

DOTOLI, Giovanni, *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996

DOUDET, Estelle, « Parodies en scène. Textes et contextes dans le théâtre de Pierre de Lesnauderie (Caen 1493-1496) », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes n°15 La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, 2008, p.31-43, <http://crm.revues.org/5563>

DROZ, Eugénie, *Le Recueil Trepperel, fac-similé des 35 pièces de l'original, précédé d'une introduction par Eugénie Droz*, Genève, Slatkine Reprints, 1966

L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen : actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen, éd. Jean-Pierre BORDIER, Paris, Champion, 1999

ENDERS Jody, *Death by drama and other urban legends*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2002.

« La Farce de Pates-Ouaintes », in Émile SOUVESTRE dir., *La Mosaïque de l'Ouest et du Centre*, deuxième année, Blois, Félix Jahier, 1845-1846

FERRÉ, Rose-Marie, « Émile Mâle, l'art et le théâtre au Moyen-âge : jalons et résonances », *Le Théâtre et l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, Lamop, 2011, (1^e édition en ligne 2011), <http://lamop.univ-paris1.fr/IMG/pdf/Ferre.pdf>

GUENÉE, Bernard, « Les entrées royales françaises à la fin du Moyen âge », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Année 1967, volume 111, p.210-211

KONIGSON, Élie, *L'Espace Théâtral Médiéval*, Paris, CNRS, 1975

———, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche scientifique, 1969

KOOPMANS Jelle, « Public ou publics ? Farces et sotties en France à la fin du Moyen Age », article publié sur le site « Parnaseo » de l'Université de Valence, Section « Ars Theatrica », s. d. <http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Ponències%20pdf/Koopmans.pdf>

———, *Le Théâtre des exclus au Moyen-Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997

——— « La Parodie en situation. Approches du texte festif de la fin du Moyen-Âge », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes n°15 La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, 2008

———« Le théâtre dans l'église : mythes et réalités », in *Le Théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, Lamop, 2011. Édition en ligne <http://lamop.univ-paris1.fr/IMG/pdf/Koopmans.pdf>

LEVERDIER, Pierre, *Documents relatifs à la confrérie de la Passion de Rouen*, in *Mélanges*, édités par la Société de l'histoire de la Normandie, t.1, 1891, p.293-377

MÂLE, Émile, « Le renouvellement de l'art par les *mystères* à la fin du Moyen Âge », in *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e série, vol.31 (février 1904), p.89-106 ; (mars 1904) p.215-230 ; (avril 1904) p.283-301 ; (mai 1904) p.379-394

MASSIP, Francesc, « Le Drame de l'Assomption en France et en Belgique », in *Mainte belle œuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnals*, textes réunis par Denis HÜE, Marie LONGTIN, Lynette MUIR, Orléans, Paradigme, Medievalia n°54, 2005, p.357-374

MAZOUER Charles, *Le Théâtre français du Moyen-Âge*, Paris, SEDES, 1998

MÉRINDOL, Christian de, « Le prince et son cortège. La théâtralisation des signes du pouvoir à la fin du Moyen âge », in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 23^e congrès, Brest, 1992, p.303-323

OULMONT, Charles, *Pierre Gringore. La poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance*, Paris, Champion, 1911

PETIT DE JULLEVILLE Louis, *Les Mystères*, 2 tomes, Paris, Librairie Hachette, 1880

———, *Les Comédiens en France au Moyen âge*, Paris, Cerf, 1885

———, *Histoire du théâtre en France. La Comédie et les moeurs en France au Moyen-Âge*, Paris, L. Cerf, 1886

REY-FLAUD, Henri, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard – NRF, 1973

ROBILLARD DE BEAUREPAIRE, Eugène, *Les Miracles du Mont Saint-Michel Fragment d'un mystère du XIV^e siècle*, Avranches, Auguste Anfray, 1862

ROUSSE Michel, « Fonctions du dispositif théâtral dans la genèse de la farce », in *Processo in Paradiso e in Inferno. Damma biblico. Tecnologia dall'attestimento scenico*. Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. Viterbo 10-15 Luglio 1983, pp.379-395

———, *Le Théâtre des farces en France au Moyen âge*, thèse de doctorat ès-Lettres, sous la direction de Charles Foulon, Université de Haute Bretagne Rennes 2, 1983, 5 volumes

———, « La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen Âge », in *European Medieval Drama*, Volume 10, 2006, pp.239-243

———, « Le théâtre médiéval et l'espace parisien à la fin du Moyen Âge », in *European Medieval Drama*, Brepols Publishers, volume 6, 2003, pp.49-64

———, « Une représentation théâtrale à Rouen en 1556 », in *European Medieval Drama*, Brepols, volume 7, 2003, pp.87-116

SCHOELL, Konrad, *La Farce du XV^e siècle*, Tübingen, Narr Verl., 1992

SEPET, Marius, « Les Prophètes de Christ, étude sur les origines du théâtre au Moyen Âge (cinquième et dernier article) », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Année 1877, volume 38, p.397-443

STANKIEWICZ, Florine, *Pierre Gringore (v.1475 – v.1538), homme de lettres, de théâtre et de cour. Être auteur au XVI^e siècle*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École des Chartes, soutenue le 13 mars 2009

TRÉNEL, *L'Ancien testament et la langue française du moyen-âge (VIII^e-XV^e siècle). Étude sur le rôle de l'élément biblique dans l'histoire de la langue des origines à la fin du XV^e siècle*, Genève, Slatkine reprints [Paris, Cerf, 1904]

VITALE- BROVARONE Alessandro, « Devant et derrière le rideau : mise en scène et *secretz* dans le cahier d'un régisseur provençal du Moyen-Age. » in *Processo in Paradiso e in Inferno. Dramma biblico. Tecnologia dall'attestamento scenico*. Atti del IV Colloquio della Società Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. Viterbo 10-15 Luglio 1983. A cura di M. Chiabò, F. Doglio, M. Maymone, pp.453-463

WEINBERG B., *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston Ill. Northwestern U.P., 1950

2.3.2 Renaissance

ARBOUR, Roméo, « Raphaël du Petit-Val de Rouen et l'édition des textes littéraires en France (1587-1613) », *Revue française d'histoire du livre*, vol.5, n°9, 1975, p.87-141

ARNOULD, Jean-Claude, « Entrée à voir, entrée à lire : l'Entrée d'Henri II à Rouen et sa transcription littéraire (1550-1551) », in *Vérité et fiction dans les entrées solennelles à la Renaissance et à l'âge classique*, Actes du colloque de Tours du 11 au 13 mai 2006, Québec, PUL, Les collections de la République des Lettres, série « Symposiums », p.117-133

ARNOULD J.-C. et T. MANTOVANI, *Première poésie française de la Renaissance. Autour des Puys poétiques normands*, Paris, Champion, 2003

BARBIER Pierre, *Études sur notre ancienne poésie, Le théâtre militant au XVI^e siècle* [1873], Genève, Slatkine reprints, 1970

BASCHET, Armand, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882

BÉNET, Armand, « Artistes des XVI^e et XVII^e siècles, notes et documents extraits de la comptabilité de la ville de Caen conservée aux archives communales », in *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements. Salle de l'hémicycle, à l'École nationale des Beaux-Arts du 20 au 24 avril 1897, vingt et unième session*, Paris, Typographie de E. Plon, Nourrit et Cie, s.d. [1897], p.125-148

BENJAMIN Walter, *Origine du Drame baroque allemand [Ursprung des deutschen Trauerspiel]*, trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985 [Francfort, 1974]

- BIET Christian et FRAGONARD Marie-Madeleine (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009
- , *Littératures classiques*, n° 73 « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) », Paris, Honoré Champion, automne 2010
- BOUCHER Jacqueline, « La difficulté d'être acteur et rédacteur de l'histoire à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle » [article consacré en partie à Pierre Matthieu], in Danièle Bohler et Catherine Magnien Simonin (éd.), *Écritures de l'histoire (XIV^e-XVI^e siècle)*, Droz, Genève, 2005, p. 303-319
- BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, « De l'appel à la révolte protestante à la sortie de crise catholique : les usages de la violence sur les corps dans le théâtre d'actualité en français pendant les Guerres de religion », in *Littératures classiques*, n° 73 « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) », Paris, Honoré Champion, mars 2011, p. 265-272
- , « Les cadavres fantasmés des Guise : les corps sanglants du Balafre et de son frère dans les stratégies de représentation des assassinats de Blois » in *Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentations de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts visuels en Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010
- BOYER, Hippolyte, « Engagement d'une actrice au théâtre de Bourges en 1545 », in *Mémoires de la Société historique, littéraire et scientifique du Cher*, 4^e série, t.IV, p.285-293
- BUCHON, J.-A., « Auteurs tragiques anglais, depuis la naissance de l'art dramatique en Angleterre, deuxième article », in *Le Mercure du dix-neuvième siècle, rédigé par une société de gens de lettres*, tome second, Paris, Baudouin frères, 1823
- CASTOR, Graham, *Pleiade Poetics: a study in sixteenth Century Thought and Terminology*, Cambridge, Cambridge U.P., 1964. Traduction française sous le titre : *La Poétique de la Pléiade. Étude sur la pensée et la terminologie du XVI^e siècle*, traduit de l'anglais par Yvonne Bellenger, Paris, Honoré Champion, 1998
- CHARPENTIER Françoise, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1979
- , *Les Débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Lille, Université de Lille III, Atelier national de reproduction des thèses, 1981
- , « L'Art de la Tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », in *Études à la mémoire de Claude Longeon*, réunies par G. Pérouse, Genève, Droz, 1993
- CHOCHEYRAS Jacques, « La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et Henri IV », in *Études sur Etienne Dolet, Le théâtre au XVI^e siècle, Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Gabriel-André Pérouse (éd), Société française des seiziémistes, Genève, Droz, 1993, p. 161-173
- COOPER, Richard, « L'histoire en fête : les Humanistes promoteurs de la gloire du Poitou », in *Les Grands jours de Rabelais en Poitou*, actes du colloque international de Poitiers, 30 août-1^{er} sept. 2001, sous la direction de Marie-Luce Demonet, Genève, Droz, 2006
- DABNEY Lancaster E., *French Dramatic Literature in the Reign of Henri IV*, Austin, University of Texas Cooperative Society, 1952
- DE CAIGNY Florence, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011
- DELISLE, Léopold, « Le Théâtre au collège de Valognes », in *Annuaire du département de la Manche*, 68^e année, 1896, Saint-Lô, imprimerie F. Le Tual, 1896, p.11-24
- DESPIERRES, Mme Gerasime [Éléonore Bonnair épouse Despierres], *Le Théâtre et les comédiens à Alençon au seizième et au dix-septième siècle*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1892
- DESPREZ, Michaël, *Les Premiers professionnels ou du comédien à l'acteur. Constitution d'un métier, constitution d'une image. Italie, France. c.1500-c.1630*, Thèse de doctorat de l'université Paris X Nanterre, sous la direction de Christian Biet, 2005

DESSEN, Alan C., *Elizabethan Dramaturgy and the Viewer's Eye*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1977

DU MOTEY, Henry, « La représentation des mystères à Argentan au XVI^e siècle et la frairie des prêtres », in *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, 1888, t.VII, p.133-153

DUPONT Léopold, « Denis Coppée : tradition religieuse, actualité politique et exotisme dans le théâtre à Liège au temps du baroque », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 55, 1977, p. 791-840.

ERNST Gilles, « P. Matthieu, *La Magicienne étrangère* et la mort de Concini », in *Le Génie de la forme : mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 133-142

FAGUET, Émile, « Les Trois éditions de la 'Sophonisbe' de Montchrestien et la question de la mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 1905, 12^e année, p.508-516

———, *Tragédie française au XVI^e siècle*, Paris, Fontemoing, 1912

FLOQUET, Amable, « Histoire des Conards de Rouen », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1 (1839), p.105-123

FORSYTH, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1962

FRAGONARD Marie-Madeleine, « La représentation des forces collectives de la guerre dans un certain nombre de pièces du XVI^e siècle », in Maria Chiabò et Federico Doglio (éds), *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, Centro di studi sul teatro medievale et Rinascimentale, Roma, Torre d'Orfeo, 2006, p. 193-218.

———, *'Par ta colère nous sommes consumés'. Jean de la Taille, auteur tragique*, textes réunis et introduits par Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998

FRAPPIER Louise, « Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France », in Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic (éd.), *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Champion, 2001

FRASER, Russell, *Shakespeare a Life in Art*, [Columbia University Press, 1988-1992] New Brunswick-New Jersey, Transaction Publishers, 2009

GARNIER, Bruno, *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, l'Harmattan, 1999

GOSSELIN, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, 1868, extrait de la *Revue de Normandie*, années 1867-1868

GRIFFITHS Richard, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien*, London, Oxford University Press, 1970

HAQUETTE Jean-Louis et Emmanuelle HÉNIN, *La Scène comme tableau. Travaux du groupe CLAM de l'Université de Jussieu-Paris VII*, Poitiers, La Licorne [hors-série], 2004

HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura Theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003

HOWE Alan, « The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French tragedy (1550-1610) » in *En marge du classicisme : essays on French Theater from the Renaissance to the Enlightenment*, éd. Alan Howe et Richard Waller, 1987, p. 27-63

———, « La place de la tragédie dans le répertoire des comédiens français à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle », *Bulletin d'Histoire de la Renaissance*, 1997, pp. 283-303

- JACQUOT Jean dir., *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1978
- , (éd), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1963.
- JOBEZ Romain, *Le Théâtre baroque allemand et français : le droit dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2010
- JOUBERT, Fabienne, « Les tableaux vivants et l'Église », in *Le Théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011, p.7-8 (1^e édition en ligne 2011 : <http://lamop.univ-paris1.fr/IMG/pdf/FJoubert.pdf>).
- JOUKOVSKY Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1969
- JUSSELIN, Maurice, « Comédiens italiens à Chartres en 1556 », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXXXVIII, 1927
- JUSSERAND, J.-J., *Shakespeare en France sous l'Ancien régime*, Paris, Armand Colin, 1898
- HÜE, Denis, *La Poésie palindromique à Rouen, 1486-1550*, Paris, Honoré Champion 2002 ; « Politique et polémique dans deux moralités du Puy de Rouen », in *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, sous la dir. de BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie, Jelle KOOPMANS et Katelle LAVÉANT, Rennes, PUR, 2008, p.139-160
- KLEIN Robert, « Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne », in *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis par André Chastel, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1970
- KONIGSON Elie, « Les objets de représentation au théâtre (XV^e-XVII^e siècles), in *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 1996, n°14/2, pp. 189-199, Genève, Droz, 1996
- , « Genèse de l'image sur scène », in *La Scène et les Images*, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2001, pp. 32-40
- LANCASTER, H.C., *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century. Part I: the Pre-classical period 1610-1634*, vol.1, Baltimore/Paris, The Johns Hopkins Press/PUF, 1929
- LANSON Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Honoré Champion, 1927
- , « Études sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux Mystères et Moralités », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, p.177-231
- LAVOCAT Françoise, « Spectacle d'horreur et tragédie dans les théories du théâtre (XVI^e-XVII^e siècles), in *L'horrible et le risible. Humoresques*, n° 14, textes réunis par Dominique Bertrand, Paris, 2001, pp. 129-147
- LAWTON H.W., *Handbook of French dramatic theory*, Manchester, Manchester U.P., 1941
- LAZARD Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980.
- , « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e siècle », in M.T. Jones-Davies (éd), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 27-39
- , « Le roi et son peuple dans la tragédie française de la Renaissance », in *Mito e realtà del potere nel teatro dall'Antichità classica al Rinascimento*, Viterbe, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1988, p. 229-244
- LEBÈGUE Raymond, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Honoré Champion, 1929
- , *Le Mystère des Actes des Apôtres. Contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVI^e siècle*, Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, H. Champion, 1929

- , « Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610 », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, V, 1944, p. 373-393
- , « Tableau de la comédie française de la Renaissance », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VIII, 1946, p. 278-344.
- , « L'influence de Malherbe en Normandie », in *Annales de Normandie*, 1956, vol.6, numéro 6-1, p.21-27
- , « Le théâtre de démesure et d'horreur en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècle », in *Études sur le théâtre français*, t. I, « Moyen Âge, Renaissance, Baroque », Paris, Nizet, 1971
- , *Études sur le théâtre français, I. Moyen-Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977
- , « La tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », in *Études sur le Théâtre Français*, Tome I : *Moyen-Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977
- , « Théâtre et politique religieuse » (1974), in *Études sur le théâtre français, I. Moyen-Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 195-206
- , « Du mystère à la tragédie », in *Tradition et originalité dans la création littéraire*, Mélanges à la mémoire de Franco Simone, Slatkine, Genève, 1983, p103-109
- LEBLANC Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972
- LECERCLE, François, « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'Ombre dans la tragédie de la Renaissance », in *Dramaturgies de l'Ombre, Actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII (27-30 mars 2002)*, dir. Françoise LAVOCAT et François LECERCLE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005
- Lire les Odes de Ronsard*, Études réunies et présentées par Dominique Bertrand, Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique (CERHAC), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002
- LOCHERT, Véronique, *Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009
- LOUKOVITCH, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, « Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre », 1933
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002
- LOUÏS, Pierre, « Raphaël du Petit Val imprimeur de Rabelais », in *Revue des livres anciens*, Documents d'histoire littéraire de bibliographie et de bibliophilie, Pierre LouÏs dir., Paris, Fontemoing et C^{ie} éditeurs, tome I, 1914
- MAC DONALD, Robert H., « Drummond of Hawthornden : The Season at Bourges, 1607 », *Comparative Drama*, vol.4, n^o2 (été 1970), p.89-109
- MARSAN Jules, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1905
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2002
- MEYNIEL Corinne, *De la cène à la scène, la tragédie à sujet vétérotestamentaire pendant les guerres de religions en France, 1550-1625*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010
- , « Le passage du mystère à la tragédie en France : le cas de la tragédie biblique », in Cunin, Muriel et Martine Yvernault éd., *Monde(s) en mouvement. Mutations et innovations en Europe à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Espaces humains », 2012

MILLET Olivier, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », in *Vives Lettres, Complots et coups d'État sur la scène de théâtre, XVI^e-XVII^e s.*, F.-X. Cuhe (éd), n° 4, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Revue semestrielle de l'UFR de Lettres, 1998, p. 7-44

PANEL, Gustave, *La Vie et les œuvres de Jacques de Cahaignes, Professeur du Roi en Médecine À l'Université de Caen. — 1548-1618*, Sotteville-lès-Rouen, E. Lecourt, 1902

Ronsard en son IV^e centenaire, CÉARD, Jean, Daniel MÉNAGER et M. SIMONIN éd., Genève, Droz, THR, tome 1, 1988

ROY, Lyse, « Le théâtre au service de la cause universitaire à la Renaissance », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, Société canadiennes d'études de la Renaissance, XX, 3, 1996

SCOTT, Virginia, *Women on the Stage in Early Modern France 1540-1750*, New York, Cambridge University Press, 2010

STONE, Donald Jr, *French Humanist Tragedy*, Manchester, Manchester University Press, 1974

STREET John Spencer, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille. Dramatic forms and their purposes in the early modern theatre*, Cambridge, Presses Universitaires de Cambridge, 1983

Le Théâtre et le mal, textes réunis par Catherine NAUGRETTE, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, Revue d'études théâtrales, Registres n°9 et 10, hiver 2004-printemps 2005

TIN Louis-Georges, *Tragédie et politique en France au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre, 2003

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, édités par Francis GOYET, Paris, Livre de Poche classique, 1990

VAILLANCOURT, Daniel, « La ville des entrées royales : entre transfiguration et défiguration », in *Dix-septième siècle*, 2001/3 n°212, p.491-508

WAGNER, Marie-France, « L'événement festif des entrées royales : l'entrée d'Henri IV à Rouen le 16 octobre 1596 », in Vaillancourt, Daniel éd., *La Cérémonie : entre le protocolaire et l'intime*, Mestengo, Université de West Ontario, 2008

WEINBERG, B., *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston Ill. Northwestern U.P., 1950

WINTROUB, Michael, « L'ordre du rituel et l'ordre des choses. L'entrée royale d'Henri II à Rouen (1550) », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, Éditions de l'EHESS, 2001/2, 56^e année, p.479-505

YATES Frances A., « Some new light on *L'Écossaise* of Antoine de Montchrestien », in *Modern Language review*, 1927, p. 285-297

———, « English actors in Paris during the lifetime of Shakespeare », [1925], in *Ideas and ideals in the North European Renaissance*, Collected Essays, vol. III, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1984, p. 83-95

ZILLI, Luigia, « Introduction » à *Méléagre*, in BALMAS Énéa et Michel DASSONVILLE dir., *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol.3 (1582-1584), « Théâtre français de la Renaissance », Florence/Paris, Leo Olschki/PUF, 2002, pp.3-14

2.3.3 XVII^e siècle

BEAM Sara, *Laughing matters. Farce and the making of Absolutism in France*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2007

BEAREZ-CARAVAGGI Bernadette, *La poétique d'Alexandre Hardy*, Fasano, Schena, 1987

BEAUREPAIRE, Charles Robillard de, *Le Théâtre du collège d'Avranches dans le courant des XVII^e et XVIII^e siècles*, Avranches, Tribouillard, s.d.

BIET Christian, *Œdipe en monarchie : théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994

———, « La passion des larmes », in *Les Tragédies romaines de Racine*. Britannicus, Bérénice, Mithridate. *Littératures classiques*. Paris, Klincksieck, 1996, pp.167-183

———, « L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue », in *L'Illusion au XVII^e siècle. Littératures classiques*, n° 44, Paris, Honoré Champion, 2002

———, « Naissance sur l'échafaud, ou la tragédie du début du XVII^e siècle », in *Intermédialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, « Naissance », Montréal, printemps 2003, p. 75-105

———, « Le spectacle du sang, l'incapacité des rois et l'impuissance du public. Représentation de la souveraineté et spectacle violent dans les tragédies du tout premier XVII^e siècle. Scédase d'Alexandre Hardy. » in *L'invraisemblance du pouvoir. Mises en scène de la souveraineté au XVII^e siècle*, textes réunis par Jean-Vincent Blanchard et Hélène Visentin, Fasano/Paris, Schena Editore/PUPS, 2005, p. 44-45

——— (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2006

———, « Échange et 'contre-échange', Le maître et l'affranchi sur le théâtre de l'échafaud. L'action cruelle et la dramaturgie des contradictions dans *Le More cruel* (circa 1608) », in Marie France Wagner, Louise rappier et Claire Latraverse (éds), *Les Jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 285-318

———, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres. Sidération et comparution », in *Œdipe contemporain ? Tragédie, Tragique, Politique*, sous la direction de Christian Biet, Paul Vanden Berghe, Karel Vanhaesebrouck, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2007, pp. 137-153

———, « Le roi est mort ! Vive l'Église triomphante ! Deuil, cérémonie et monologue : La Mort d'Henry IV au service de la Contre-Réforme », in Françoise Dubor et Christophe Triau (éds), *Monologuer, pratiques du discours solitaire au théâtre (journée d'étude de l'Université de Poitiers, 2003)*, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 21-44

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, « L'Église dans l'État ou l'État dans l'Église ? *La Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand* : quand les représentations politiques conditionnent la scène tragique », in Christian Biet, Paul Vanden Berghe et Karel Vanhaesebrouck (éds), *Œdipe contemporain ? Tragédie, Tragique, Politique*, L'Entretemps, 2007, p. 171-188

CANEL Alfred, *Deux farceurs normands : Gros-Guillaume et Gaultier Garguille*, Revue de la Normandie, année 1862, Rouen, E. Cagniard, 1862

CAVAILLÉ Fabien, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions et concorde civile au début du XVII^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2009, à paraître chez Classiques Garnier

CHAUUCHE Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2000

CHATAIGNIER David, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », communication prononcée lors de la journée d'études « Théâtre et politique » (XVII^e-XXI^e siècle), juin 2005, publiée en ligne sur le site du Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de l'Université Paris IV – Sorbonne,

<http://www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/actes-de-colloques/journee-detude-theatreetpolitique/david-chataignier-representation-de-la-tyrannie-dans-les-tragedies-a-sujet-turc-du-grandsiecle-francais/>

CHEVALLIER-MICKI Sybille, « Une poétique scénographique de la violence : le théâtre rouennais du premier XVII^e siècle », in Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (éd.), *Littératures classiques*, n° 73 « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) », Paris, Honoré Champion, automne 2010, p. 375-389

CLARKE, Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680)*, New York, Lewiston-Queeston-Lampeter, Edwin Mellen Press, Trois volumes, 1998-2007

———, « L'Éclairage », in *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Pierre Pasquier et Anne Surgers dir., Paris, Armand Colin, 2011, p.119-140

CONROY Jane, *Terres tragiques, L'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française au XVII^e siècle*, Biblio 17– 114, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1999

DABNEY Lancaster E., *Claude Billard, minor French dramatist of early XVIIth century*, The Johns Hopkins Studies in romance Literature and Languages, volume XIX, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1931

DANDREY, Patrick, « Le sang de Don Gormas et les yeux de Junie. L'imaginaire juridique, médical et érotique de la contamination oculaire. » in *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 27-59

DANIEL George Bernard, *The Development of the Tragédie nationale in France from 1552-1800, Studies in the Romance Languages and Literatures*, n° 45, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964

DEIERKAUF-HOLSBOER S. Wilma, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954-1956

———, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960

———, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970

———, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi (1572-1632). 47 documents inédits*, Paris, Nizet, nouvelle édition revue et augmentée, 1972 [1947]

DELMAS Christian, *La Tragédie à l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994

DOTOLI Giovanni, *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du « Cid »*, Paris, Klincksieck, 1997

DUROUX Alice, « *Lucrèce*, ou le renouveau de la tragédie. Éléments pour une dramaturgie de la tragédie des années 1630-1640 », *Littératures classiques*, n° 42, 2001, pp. 167-179

DUTERTRE, Éveline, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988

FEDERICI Carla, *Réalisme et dramaturgie. Étude de quatre écrivains : Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, Nizet, 1974

FOISIL Madeleine, *Le Sire de Gouberville*, Paris, Flammarion, 1986 [1981]

FRAGONARD Marie-Madeleine, « La mort de Concini : imprécations et dérisions », in Pierre Civil et Danielle Boillet (éds), *L'Actualité et sa mise en écriture aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, Espagne, France, Italie et Portugal*, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p. 121-137

FRANSEN, J., « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 34^e année, n°3 (1927), Paris, PUF, 1927, p.213-355

FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, 1996

———, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003

———, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, n° 82, Paris, Éditions du Seuil, 1990, pp. 187-202

———, « D'une tragédie ronsardienne à une tragi-comédie anti-ronsardienne : les deux versions de *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre », in *Les Voies de l'invention aux XVI^e et XVII^e siècles. Études génériques. Paragraphes*, 9, 1993, pp. 129-143

- , « Modernité anti-classique et classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) » in *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 87-128
- FORSYTH Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1533-1640). Le thème de la vengeance*. Édition revue et augmentée, Paris, Honoré Champion, 1994 [1962]
- FRANSEN Jan, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.
- GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale*, Paris, Vrin/EHESS, 2010
- GIULIANI, Pierre, « D'un XVII^e l'autre : la question du sang sur scène », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, 2004/2, pp. 305-323
- HOWE Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649, Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000
- , « L'entrée au Parnasse d'un dramaturge professionnel : le cas d'Alexandre Hardy », p.227-244, in FORESTIER, Georges, Edric CALDICOTT et Claude BOURQUI dir., *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007
- KARSENTI Tiphaine, *Le Détour troyen. Formes et fonctions de la matière troyenne dans le théâtre français, des guerres de religion à la fin du règne de Louis XIV*, thèse de doctorat, Université Paris X Nanterre, 2006 [thèse parue sous le titre *Le Mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2012)
- LANCASTER Henry Carrington, *The French tragi-comedy. Its origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst Company, 1907
- , *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part I. The Pre-classical Period. 1610-1634*, Baltimore-Paris, John Hopkins University Press/P.U.F., 1929
- LAZARD Madeleine, « Le Scédase d'Alexandre Hardy et la violence de son temps » in *Tragédie popolari del cinquecento europeo*, Rome, Torre d'Orfeo, 1997
- LONGUEMARE, Paul de, *Le Théâtre à Caen 1628-1830*, Paris, Picard et fils, 1893
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français. 1550-1680*, Paris, Honoré Champion, 2002
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte et Franck SALAÜN (dir.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique. XVII^e-XVIII^e siècles*, Montpellier, L'Entretemps, 2008
- LYONS John D., « Le Démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie », in *Dix-septième siècle*, n° 185, octobre-décembre 1994, pp. 787-798
- MAGNE, Émile, *Gautier-Garguille Comédien de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Société des éditions Louis-Michaud, s.d. [1911]
- MARMIN Louis, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy. Composition, création et édition*. Thèse de doctorat sous la direction de M. Robert Horville, Faculté des Lettres, Université Lille 3, 1990
- , « Une exposition en action : le phénomène de l'apparition de l'ombre dans le théâtre de Hardy », in *Mentalità francesi nel Seicento*, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1991, pp. 375-378
- MASSELIN, M.-J., « Le Collège des Jésuites de Caen », II, in *Revue catholique de Normandie*, 7^e année, Évreux, Bureaux de la revue, 1897, p.377-388
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique. I. Le premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006
- MOREL Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1964

- NADAL Octave, « La scène française d'Alexandre Hardy à Corneille », in *Le Préclassicisme français*, présenté par Jean Tortel, Paris, édition des Cahiers du Sud, 1952, pp.208-217
- PARMENTIER, Bérengère, « Une langue inacceptable ? Le cas du *Théâtre* d'Alexandre Hardy », *Les Dossiers du GRIHL* [en ligne], les dossiers de Jean-Pierre Cavaillé, Les limites de l'acceptable, mis en ligne le 23 décembre 2011
- PASQUIER Pierre, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*. Paris, Klincksieck, 1995
- (éd), *Le Mémoire de Mahelot, Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, Paris, Honoré Champion, 2005
- , « L'Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale : éléments pour une synthèse » in *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, sous la direction de Charles MAZOUER, Tübingen, Gunter Narr, 2006, pp. 43-67
- POSTERT Kirsten, *Tragédie historique ou Histoire en tragédie ? : les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715)*, Tübingen, G. Narr, 2010
- RIGAL Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1889
- ROY Daniel, « La scène de l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'Histoire du Théâtre*, XIV, 1962, pp. 227-235
- ROY, Émile, « Un pamphlet d'Alexandre Hardy : 'La Berne des deux rimeurs de l'hôtel de Bourgogne' (1628) », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 22^e année, 1915, p.497-543
- RYNGAERT Jean-Pierre, « L'antre et le palais dans le décor simultané selon Mahelot. Étude du fonctionnement de deux espaces antagonistes », in *Les Voies de la Création théâtrale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, t. VIII, 1980, pp. 183-226
- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s.d.
- SOULIÉ, Eudore, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863
- SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Armand Collin, 2007 [2000]
- , « Que voit-on sur le théâtre ? Entrées et sorties de scène dans les didascalies et les textes de Rotrou. » in *Le Théâtre de Rotrou*. Actes du colloque de Tours (2005), éd. Pierre Pasquier, in *Littératures Classiques*, n°67
- , « Les décors de l'Hôtel de Bourgogne : usage et détournements du type « à l'italienne » en France dans la première moitié du XVII^e siècle » in *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (Université Bordeaux III), éd. par Charles Mazouer, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006
- , « Les décors de l'Hôtel de Bourgogne : usage et détournements du type "à l'italienne" en France dans la première moitié du XVII^e siècle », in *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, éd. Charles Mazouer, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Biblio 17, 165, 2006, pp. 73-86.
- , « 'Estants imitateurs de toute la Nature'. Analyse des outils de la fiction spatiale du théâtre baroque, à partir des *Galanteries du Duc d'Ossonne* de Mairet (1633) », *L'Âge de la représentation. L'art du spectacle au XVII^e siècle*, Actes du IX^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel 16-18 mars 2006, édités par Rainer Zaiser, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, p.243-269
- , *Et que dit ce silence. Une rhétorique du visible*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007
- , « Du théâtre au théâtre du Monde : fragmentation et bigarrure. Contribution à une définition de l'espace de la représentation baroque », in *La question du baroque*, coordinatrice Dorothea Scholl, Tübingen, Narr-Francke-Attempo Verlag, *Œuvres & Critiques* XXXII, 2 (2007), pp.109-120.

———, « Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une “cresse pour l’âme et le corps” », in *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Sous la direction de Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Phillips, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, Medieval and Early Modern French Studies, vol.8, 2011, p.31-46.

———, « Introduction aux *Galanteries du duc d’Ossone* » in Jean Mairet, *Le Théâtre de Jean Mairet*, tome III, Paris Honoré Champion, 2010

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, édités par Francis Goyet, Paris, Livre de Poche classique, 1990

VIALLETON Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004

2. 4 Autres études esthétiques

2.4.1 Littérature et poétique

ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* [1948-1956], Paris, Albin Michel, 1997

AUERBACH Erich, *Le Culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, 1998

BARDON Françoise, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Picard, 1974

BERCHTOLD Jacques et FRAGONARD Marie-Madeleine (éds), *La Mémoire des Guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVI^e-XVIII^e)*, Genève, Droz, 2007

BLUMENBERG Hans, *La Légitimité des Temps modernes*, traduit de l’allemand *Die Legitimität der Neuzeit* [1988] par Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler, Paris, Gallimard, 1999.

CASTOR Graham, *Pleiade Poetics : a study in sixteenth Century Thought and Terminology*, Cambridge, Cambridge U.P., 1964. Traduction française sous le titre : *La Poétique de la Pléiade. Étude sur la pensée et la terminologie du XVI^e siècle*, traduit de l’anglais par Yvonne Bellenger, Paris, Honoré Champion, 1998

CIVIL Pierre et BOILLET Danielle (éds), *L’Actualité et sa mise en écriture aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, Espagne, France, Italie et Portugal*, Presses Sorbonne nouvelle, 2005

DE SOUSA FILHO, José Alexandrino, « Le « conte cannibale » de Montaigne : réalité historique et représentation littéraire », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Études réunies et présentées par Saulo Neiva, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, CERHAC, 2005, p.111-140

FRAGONARD Marie-Madeleine, *La Pensée religieuse d’Agrippa d’Aubigné et son expression*, Paris, Honoré Champion, 2004 [1981]

GOYET Francis (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990

HEPP Noémie et BERTAUD Madeleine (éds), *L’Image du souverain dans les lettres françaises des guerres de religion à la révocation de l’édit de Nantes*, Paris, Klincksieck, 1985

HULUBEI Alice, *L’Églogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938

LECOINTE, J. « La poésie parmi les arts au XVI^e siècle en France », in Galand-Hallyn, Perrine et Fernand Hallyn dir., *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001

LESTRINGANT Frank, *Le Huguenot et le Sauvage*, 3e édition revue et augmentée, Genève, Droz, 2004

———, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des Réformes*, Paris, Honoré Champion, 2004

GIAVARINI Laurence, « Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance : questions de poétique. » in *Études Épistémé*, n° 3, avril 2003, article disponible sur le site internet de la revue : <http://www.etudesevisteme.org/ee/articles.php?lng=fr&pg=171>

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Histoire, 1994

———, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps, Passions et politique*, Paris, Champion, 2000

MOREAU Jean-Pierre, « Le corps politique au XVI^e et au XVII^e siècles, avatars d'une métaphore », in M.-T. Jones-Davies (éd), *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, Actes du congrès 1990, Société Française Shakespeare, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 53-73

PECH Thierry, *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme. Les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Honoré Champion, 2000

ROBIC DE BAECQUE, Sylvie, *Le Salut par l'excès. Jean-Pierre Camus (1584-1652). La poétique d'un évêque romancier*, Paris, Honoré Champion, 1999

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954

———, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, José Corti, 1968

SPICA Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996

———, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 2002

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

2.4.2 Histoire de l'art et esthétique

CHRISTIN Olivier, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1991

DAGRON Gilbert, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des Histoires, 2007

DONADIEU-RIGAUT, Dominique, « Les ordres religieux et le manteau de Marie », in *Cahiers de recherches médiévales*, 8/2001, mis en ligne le 13 mars 2008, <http://crm.revues.org/391>

DUPAVILLON, Christian, *La Tente et le chapiteau*, Paris, Norma, 2004

FRANCASTEL Pierre, « Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine », in *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Éditions Gonthier, 1965

HÉNIN Emmanuelle, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Librairie Droz, 2003

——— (éd.), *Scène comme tableau (La). Travaux du groupe CLAM de l'Université de Jussieu-Paris 7*, dir. Jean-Louis HAQUETTE et Emmanuelle HÉNIN, Poitiers, La Licorne [Hors-série], 2004

MARIN Louis « Déposition du temps dans la représentation picturale », in *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, Hautes Études, 1994

PERDRIZET, Paul, *La Vierge de miséricorde, étude d'un thème iconographique*, Paris, Fontemoing, 1908

PAVEL Thomas, *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996

SIMON, Marcel, *Le Christianisme antique et son contexte religieux. Scripta Varia*, Tübingen, Mohr, 1981, 2 vol.

SORENSEN ZAPALAC, Kristin Eldyss, *In His Image and Likeness. Political Iconography and religious Change in Regensburg, 1500-1600*, New York, Cornell University Press, 1990

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 2002.

2. 5. *Ouvrages historiques et historiographiques*

2.5 .1. *Histoire française*

BASTIEN, Pascal, « Usage politique des corps et rituel de l'exécution publique à Paris, XVIIe-XVIIIe siècles », *Crime, Histoire et Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 6, n°1, Genève, Droz, 2002, p.31-56

———, *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices, Paris-Londres, 1500-1800*, Paris, Seuil, 2011

BERCÉ Yves-Marie, *La Naissance dramatique de l'absolutisme. 1598-1661, Nouvelle histoire de la France moderne n°3*, Paris, Seuil, 1992

BERTIÈRE Simone, *Les Reines de France au temps des Valois, tome 2 Les années sanglantes*, Paris, Editions de Fallois, 1994

BEAUREPAIRE Charles Robillard de, *Recherches sur l'instruction publique dans le diocèse de Rouen avant 1789*, Rouen, Huet, 1872, 2 volumes

BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett, *Être veuve sous l'Ancien régime*, Paris, Belin, 2002

BOURQUIN, Laurent, *La France au XVI^e siècle 1483-1594*, Paris, Belin, Sup Histoire, 1996

CORNETTE Joël, *Les Années cardinales. Chronique de la France. 1599-1652*, Paris, Sedes, 2000

CROUZET Denis, *Les Guerriers de Dieu. La Violence au temps des troubles de religion (vers 1525 – vers 1610)*, Seyssel, Champ-Vallon, 1990

———, « Imagerie du corps et violence au temps des troubles de religion », in *Le corps à la Renaissance. Actes du XXX^e colloque de Tours 1987*. sous la direction de JeanCéard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin. Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.

———, *La Nuit de la Saint-Barthélémy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994

DAVIS Nathalie Zemon, *Les Cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, traduit de l'américain par Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier Montaigne, collection historique, 1979

———, *Pour sauver sa vie, les récits de pardon au XVI^e siècle*, trad. Ch. Clerc, Paris, Seuil, « Univers historique », 1988

DELORME Philippe, *Histoire des reines de France. Marie de Médicis*, Paris, Pygmalion, 1998

DEPPING, *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV, t. 2, Administration de la justice – Police – Galères*, Paris, Imprimerie nationale, Collection de documents inédits sur l'histoire de France, 1850

DESCIMON Robert, « Les fonctions de la métaphore du mariage politique du roi et de la république (France, XV^e-XVIII^e siècles) », in *Annales ESC*, novembre-décembre 1992, n° 6, Paris, Armand Colin, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, p.1127-1147

- DESCIMON Robert et Christian JOUHAUD, *La France du premier XVII^e siècle*, Paris, Belin, 1996
- DESCIMON Robert et Fanny COSANDEY, *L'Absolutisme en France. Histoire et historiographie*, Paris, Seuil, 2002
- DONTENVILLE, Henri, *Mythologie française*, Paris, Payot, [1948] 1973
- DRION, Charles, *Histoire chronologique de l'église protestante de France jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes*, Paris-Strasbourg, Vve Berger-Levrault et fils, 1855
- DUCCINI Hélène, *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ-Vallon, 2003
- EVANS, R.J., *Rituals of Retribution. Capital Punishment in Germany, 1600-1987*, London, Penguin Books, 1997
- FARGE, Arlette, *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1986
- FARGE, Arlette et J. REVEL, *Logiques de la foule : l'affaire des enlèvements d'enfants, Paris 1750*, Paris, Hachette, 1988
- FEBVRE Lucien, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La Religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 2003
- GARRISSON Janine, *Nouvelle histoire de la France moderne – 1, Royauté, Renaissance et Réforme, 1483-1559*, Paris, Seuil, collection « Points », 1991. *Nouvelle histoire de la France moderne – 2, Guerre civile et compromis, 1559-1598*, Paris, Seuil, collection « Points », 1991
- GRENIER, dom Pierre-Nicolas, *Introduction à l'histoire générale de la province de Picardie, par Dom Grenier, religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur*. Publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque impériale par MM. Ch. Dufour et J. Garnier, Amiens-Paris, Duval et Herment-Dumoulin, « Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, 1856
- HAAG Eugène et Émile, *La France protestante ou Vie des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à la reconnaissance du principe de la liberté des cultes par l'Assemblée nationale ouvrage précédé d'une notice historique sur le protestantisme en France suivi de pièces justificatives et rédigé sur des documents en grande partie inédits*, Paris, J. Cherbuliez, 1846-1859, 10 vol.
- JOUANNA Arlette, *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'Etat moderne (1569-1661)*, Paris, Fayard, 1989.
- , *La France du XVI^e siècle 1483-1598*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier cycle », 1996
- , « Faveur et favoris : l'exemple des mignons de Henri III », in *Henri III et son temps*, études réunies par Robert Sauzet, Paris, Vrin, 1992, p.155-165
- KANTOROWICZ Ernst, *Les Deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. Jean-Philippe Genet et Nicole Genet in *Kantorowicz. OEuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2000 [1957], pp. 643-999
- LA MARCK, Robert de, « Histoire des choses mémorables advenues du règne de Louis XII et François I^{er}, en France, Italie, Allemagne et les Pays-Bas, depuis l'an 1499 jusques en l'an 1521, mise par escript par Robert de la Marck », in *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, éd. Michaud et Poujoulat, Paris, Éditions du commentaire analytique du Code civil, 1838
- LE MAOUT, Ch., *Bibliothèque bretonne. Collection de pièces inédites ou peu connues, concernant l'Histoire, l'Archéologie et la Littérature de l'ancienne province de Bretagne*, Tome Deuxième, Saint-Brieuc, Imprimerie de Ch. Le Maout, 1851
- LEVER Maurice, *Canards sanglants. Naissance du fait-divers*, Paris, Fayard, 1993

- LUCE, Siméon éd., *Chronique des quatre premiers Valois (1327-1393)*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1862
- MANDROU Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, [Paris, Stock, 1964 et 1975], Paris, Imago, 1985
- MARIN Louis, « Pour une théorie baroque de l'action politique. Les *Considérations politiques sur les Coups d'États* de Gabriel Naudé. » [1988] in *Politiques de la représentation*, Paris, éd. Kimé, Collège International de Philosophie, 2005
- MC GOWAN Margaret, « French Royal Entry in the Renaissance: Status of the Printed Text », in Nicolas Russell and Hélène Visentin (éds), *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century : Event, Image, Text*, Toronto, University of Toronto Press, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010, p. 29-54
- Mémoires de Condé, servant d'éclaircissement et de Preuves à l'Histoire de M. de Thou, Contenant ce qui s'est passé de plus mémorable en Europe*, Londres, s.n., [se vend à Paris, chez Rollin], 1743, tome second
- NASSICHUCK, John, « À propos d'une inscription latine dans le livret d'entrée d'Anne de Joyeuse à Caen, le 5 avril 1583 », in *Des entrées solennelles de l'Ancien régime et des rituels imaginaires*, sous la direction de Marie-France Wagner, Cahier du GRES, Université Concordia, vol.3, février 2008, p.71-74
- Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, documents recueillis par Giuseppe Canestrini et publiés par Abel Desjardins, Paris, Imprimerie impériale, « Collection des documents inédits sur l'histoire de France publiés par les soins du ministre de l'instruction publique. Première série. Histoire politique », tome III, 1865
- PALLIER, Denis, « La firme plantinienne et le marché français pendant la Ligue : les voyages du libraire Théodore R[e]insart en France (1591-1596) », in *Liber amicorum Leon Voet*, Anvers, Voor de Vereeniging des Antwerpsche Bibliophielen door het Gemeentkrediet van België, 1985, p.117-135
- PARADIS Bruno et Lyse ROY, « “Le cueur craintif est de tout danger seur, puisque Titan en ce pays arrive”. Le don dans les entrées solennelles en France aux XV^e et XVI^e siècles », in *Les Jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, éd. Marie-France Wagner, Louise Frappier, Claire Latraverse, Paris, Honoré Champion, 2007, pp. 105-140
- ROMIER Lucien, « Les protestants français à la veille des guerres civiles », in *Revue historique fondée en 1876 par Gabriel Monod*, 42^e année, tome 124, Janvier-Avril 1917, Paris, Librairie Félix Alcan, 1917
- STEINBERG Sylvie, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.
- THOMAS Jérôme, *Corps violents, corps soumis. Le policement des mœurs à la fin du Moyen-âge*, Paris, l'Harmattan, « Histoire, Identités, Représentations », 2003
- VIGARELLO Georges (sous la dir. de), *Histoire du Corps. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005
- WAGNER Marie-France et Daniel VAILLANCOURT (éd). *Le Roi dans la ville. Anthologie des entrées royales dans les villes françaises de province (1615-1660)*, Paris, Honoré Champion, 2001
- WOLFF Philippe dir., *Histoire des protestants en France*, Toulouse, Edouard Privat, 1977

2.5.2. Histoire normande

- ARNOUX, Mathieu et Jacques BOTTIN, « L'organisation des territoires du drap entre Rouen et Paris : dynamiques productives et commerciales (XIII^e-XVI^e siècles) », in BECCHIA, Alain dir., *La Draperie en Normandie du XIII^e au XX^e siècle*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 2003, p.167-195
- BEHOTTE, Adrien, *Defense du privilege de la Fierce-St Romain jadis archevesque de Roüen contre le plaidoié de deux advocats de grand conseil et contre quatre raisons de Bodin...*, A Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1608

- BENEDICT Philip, *Rouen during the Wars of Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981
- BIRÉ, Octave, *Étude historique de la foire de Guibray, depuis l'origine jusqu'au XVI^e siècle*, Rouen, Léon Gy, 1911 et *Les Divertissements de la Foire de Guibray aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rouen, s.n., 1909
- BLANCHETIÈRE, Jean-Claude, « Les origines de la Réforme à Alençon », in *Bulletin de la Société Historique et archéologique de l'Orne*, t.CXXII, n°4, 2003, p.5-79
- BOÜARD Michel de dir., *Histoire de la Normandie*, [1970], Toulouse, Edouard Privat, 1987. *Documents de l'histoire de la Normandie*, Toulouse, Privat éditeurs, « Univers de la France et des pays francophones », 1972
- BOTTIN, J., « Le paysan, l'État et le seigneur en Normandie, milieu du XVI^e-milieu du XVII^e siècle », in *Genèse de l'État moderne, Prélèvement et redistribution*, Paris, 1987
- BOUVET Michel et Pierre-Marie BOURDIN, *A travers la Normandie des XVII^e et XVIII^e siècles*, Caen, Cahier des annales de Normandie n°6, 1968
- CARREL, *Histoire de la ville de Caen depuis Philippe Auguste jusqu'à Charles IX*, Paris, Champion, 1886)
- CHATELLIER Joseph, *Trois juridictions consulaires sous l'Ancien régime. Caen, Vire et Granville*, Bayeux, René-P. Colas, 1938
- CHÉRUÉL, Adolphe, « Siègne de Rouen en 1562 », in *Revue de Rouen et de Normandie*, Rouen, imprimerie de A. Péron, 1850, 18^e année, p.169-179
- , *Histoire de Rouen sous la domination anglaise au quinzième siècle suivie de pièces justificatives*, Rouen, E. Legrand, 1840.
- COCHET, abbé Désiré, *Les Églises de l'arrondissement de Dieppe*, Dieppe, Lefbvre, 1846
- DAIREAUX, Luc, « De la paix à la coexistence : la mise en œuvre de l'édit de Nantes en Normandie au début du XVII^e siècle », *Archiv für Reformationsgeschichte / Archive for Reformation History*, tome 97, 2006, p.211-248
- DAVAL, Guillaume et Jean et Émile LESENS, *Histoire de la réformation de Dieppe 1557-1657*, Rouen, Cagniard, 1903
- FÉLIX, J., *Les Anciens imprimeurs. Certificat de l'examen universitaire d'un imprimeur rouennais*, Rouen, Espérance Cagniard, 1883
- FLOQUET, Amable, « Histoire des Conards de Rouen », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1 (1839), p.105-123
- , *Histoire du Parlement de Normandie*, Rouen, É. Frère, 1840-1842, 7 vol.
- , *Histoire du privilège de Saint Romain, en vertu duquel le chapitre de la cathédrale du Rouen déliait anciennement un meurtrier, tous les ans, le jour de l'Ascension*, tome second, Rouen, E. Le Grand, 1833
- GOSSELIN, *Molière à Rouen en 1643, Discours de réception par M. E. Gosselin*, extrait des *Précis des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, année 1869-1870, Rouen, Boissel, s.d.
- , *Glanes historiques normandes à travers les XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Documants inédits*, Rouen, Espérance Cagniard, 1869
- GOUJARD Philippe, *La Normandie aux XVI^e et XVII^e siècles. Face à l'absolutisme*, Rennes, Ouest-France Université, 2002
- HÉRON, Alexandre, *Deux chroniques de Rouen : des origines à 1544. De 1559 à 1569*, Rouen, A.Lestringant, Société de l'histoire de Normandie, 1900

JORET Charles, « Caen et Rouen », Extrait du *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, tome XVII, Caen, Imprimerie Henri Delesques, s.d. [avant 1914]

LA FERRIÈRE, Hector de, *La Normandie à l'étranger, Documents inédits relatifs à l'histoire de Normandie tirés des archives étrangères, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris/Caen/Rouen, Auguste Aubry/Le Gost-Clérissé/Métérie, 1873

LA RUE, abbé Gervais de, *Essais historiques sur les Bardes, les jongleurs et les Trouvères normands et anglo-normands, suivis de pièces de Malherbe, qu'on ne trouve dans aucune édition de ses œuvres*, Tome premier, Caen, Mancel, 1834

LAURENT, abbé Eugène, *Saint-Germain d'Argentan, diocèse de Sées, histoire d'une paroisse catholique pendant les trois derniers siècles*, Argentan, Barbier, 1859

LE MÉTAYER-MASSELIN, Léon, *Collection des dalles tumulaires de la Normandie, reproduites par la photographie, d'après les estampages exécutés*, Paris / Caen, Rollin et Feuardent / Hardel, 1861

LE VERDIER, Pierre, *L'Atelier de Guillaume Le Talleur, premier imprimeur rouennais, histoire et bibliographie*, Rouen, A. Lâiné, 1916

MADÉLINE Christiane, J.L. PASQUALINI, J.Fr. ROUX et D. FOLLÉAS, *Histoire des Normands*, Paris, Fernand Nathan, « Dossiers de l'histoire », 1983

MELLOT, Jean-Dominique, « Rouen au XVII^e siècle », *Histoire des bibliothèques françaises*, Paris, Promodis – Éditions du Cercle de la Librairie, 1988, p.454-465

MICHEL, Francisque, *Roman du Mont Saint-Michel*, Caen, Hardel, 1856

Nobiliaire de Normandie, publié par une société de généalogistes, sous la direction de E. de Magny, Paris – Rouen – Caen, Librairie héraldique d'Auguste Aubry – Lebrument – A. Massif, tome 1, 1863

PÉRIAUX, Nicéas, *Histoire sommaire et chronologique de la ville de Rouen de ses monuments, de ses institutions, de ses personnages célèbres, etc. jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Rouen, Lanctin / Métérie, 1874

POMMERAYE, Jean François, *Histoire de l'Église cathédrale de Rouen, métropolitaine et primatiale de Normandie. Divisée en cinq livres.*, Rouen, par les Imprimeurs ordinaires de l'Archevêché, 1686

POTTIER, André, « Établissement de l'imprimerie à Rouen », in *Revue de Rouen et de la Normandie*, Rouen, E. Le Grand, Libraire, 1836, Quatrième année, 2^{ème} livraison, Décembre, p.342-355

QUÉRU Hermann, *La Normandie historique. Histoire de la Normandie des origines à nos jours*, Saint-Lô, de Scripta, 1948

Relation des troubles excités par les calvinistes, dans la ville de Rouen, depuis l'an 1537 jusqu'en l'an 1582 ; écrite par un témoin oculaire, et anciennement conservée dans les Archives de la Cathédrale, publié par André Pottier, Publication de la revue de Rouen et de la Normandie, Rouen, E. Le Grand, 1837

Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVI^e siècle, recueillies et traduites par M. Niccolo Tommaseo, Tome I, Paris, Imprimerie royale, 1838

RICHARD, Charles, « Recherches historiques sur Rouen », in *Revue de Rouen*, 1845

Rouen, ouvrage collectif, Paris, Bonneton, 1990

SICOTIÈRE, Léon de, *Histoire du collège d'Alençon*, Caen, H. Le Roy, 1842

Statuts et règlements concernant l'instruction publique en Normandie, reproduction de documents rares ou inédits publiés par C. de Beaurepaire, in *Miscellanées, 2^e série, Pièces historiques et littéraires recueillies et publiées par plusieurs bibliophiles*, Rouen, Henry Boissel, Société des bibliophiles normands, 1881, f.29-53

VAULTIER, Frédéric, *Histoire de la ville de Caen depuis son origine jusqu'à nos jours contenant la description de ses monuments et l'analyse critique de tous les travaux antérieurs*, Caen, Mancel, 1843

VITET, Ludovic, « Siège de Dieppe : sa délivrance. Cérémonies de la Mi-Août (1412-1443) », in *Revue de Rouen.*, Tome premier, Rouen, Nicéas Périaux, 1833

WEISS N., « Un témoin de la Saint-Barthélemy à Rouen. 17-20 septembre 1572 », in *Bibliothèque S H PF* , t.50, 1901, p. 443-448

INDEX DES NOMS PROPRES

- Albret, Jeanne d', 426
 Alençon, François d', 22, 149, 425, 485, 511
 Aristote, 9, 94, 247, 248, 385, 655, 771
 Aubigné, Théodore Agrippa d', 420, 439, 477, 478, 482, 483, 509, 697, 767, 786
 Aumale, 92, 397, 404, 405, 408, 518, 521
 Badius, Conrad, 200, 735, 764
 Bandello, Matteo, 122, 123, 233, 245, 252, 553, 637, 639, 640, 641, 648, 731, 767
 Basire, Gervais, 211, 212, 738, 744, 762
 Behourt, Jean, 34, 92, 93, 150, 172, 191, 192, 199, 202, 206, 209, 212, 216, 221, 226, 227, 230, 242, 252, 301, 536, 551, 552, 553, 555, 556, 557, 736, 738, 739, 745, 759, 762, 803
 Belleforest, François de, 232, 233, 245, 253, 361, 630, 631, 637, 639, 641, 643, 731, 767
 Bellonne, Estienne, 677, 713
 Benedict, Philip, 170, 398, 412, 413, 417, 473, 477, 478, 479, 484, 490, 491, 509, 791
 Berthrand, François, 221, 229, 253, 260, 608, 609, 615, 616, 617, 618, 666, 738, 741, 757, 759, 804
 Bèze, Théodore de, 393, 396, 397, 400, 404, 405, 409, 439, 764, 767, 781
 Biet, Christian, 1, 3, 24, 37, 86, 130, 152, 201, 234, 253, 293, 296, 440, 539, 540, 541, 590, 638, 651, 655, 656, 659, 663, 689, 758, 759, 760, 761, 764, 777, 782
 Billard, Claude, 783
 Blambeausault, 147, 212, 231, 264, 738, 762
 Boaistuau, Pierre, 192, 245, 252
 Boccace, 441, 442, 768
 Bourbon, Antoine de, 404, 410, 426, 435, 458
 Bourbon, Charles de, 418, 419, 422, 423, 425, 426, 433, 480, 486, 487, 488, 511, 513, 520
 Bouteille-Meister, Charlotte, 3, 200, 234, 236, 659, 689
 Brantôme, Pierre de Bourdeille, dit, 412, 415, 416, 420, 423, 727, 768
 Bretog, Jean, 24, 764
 Brinon de Beaumartin, Jean de, 265
 Buchanan, George, 147, 172, 191, 213, 235, 242, 248, 265, 266, 267, 268, 270, 742, 759, 762
 Calvin, Jean, 53, 396, 550, 768
 Carouge, 512, 514, 517, 518
 Castelnau, Michel de, 482, 768
 Cavallé, Fabien, 3, 248, 249, 271, 274, 283, 389, 390, 718, 782, 785
 Champ-Repus, Jacques de, 172, 177, 214, 229, 252, 255, 260, 619, 738, 757, 804
 Charles IX, 12, 21, 94, 108, 131, 218, 246, 314, 402, 407, 414, 415, 416, 418, 421, 424, 425, 426, 428, 431, 451, 464, 465, 466, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 490, 492, 696, 737, 760, 776, 791
 Chrestien des Croix, Nicolas, 7, 12, 30, 57, 107, 115, 138, 172, 176, 183, 189, 193, 195, 196, 197, 199, 211, 212, 216, 221, 224, 226, 228, 232, 234, 236, 242, 252, 253, 255, 259, 260, 261, 266, 276, 288, 289, 298, 301, 316, 319, 323, 324, 325, 326, 329, 537, 582, 583, 584, 587, 588, 589, 591, 629, 630, 631, 632, 643, 648, 663, 664, 720, 738, 740, 742, 757, 759, 761, 762, 769, 804, 805
 Christin, Olivier, 550, 787
 Cinzio, Giraldo, 248
 Coligny, Gaspard de, 21, 397, 411, 412, 413, 464, 469, 472, 473, 475, 476
 Concino, Concini, maréchal d'Ancre, 7, 26, 29, 117, 177, 203, 205, 236, 261, 363, 392, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 689, 690, 692, 715, 716, 778, 783
 Condé, Henri de Bourbon, prince de, 49, 180, 181, 191, 229, 234, 269, 279, 393, 400, 401, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 415, 425, 451, 464, 465, 468, 469, 470, 484, 485, 486, 668, 672, 673, 735, 738, 744, 790
 Coppée, Denis, 24, 155, 201, 735, 764, 778
 Corneille, Pierre, 10, 25, 47, 61, 81, 96, 98, 106, 135, 138, 140, 156, 169, 171, 172, 173, 175, 203, 204, 211, 219, 222, 246, 247, 272, 366, 492, 650, 651, 652, 723, 735, 743, 761, 763, 766, 767, 778, 781, 783, 784, 785
 Costé, Loys, 7, 141, 168, 179, 182, 211, 261, 283, 292, 676, 737, 761, 798, 799, 801
 Cousturier, Abraham, 151, 168, 179, 180, 181, 182, 183, 210, 211, 213, 226, 228, 233, 235, 255, 257, 261, 279, 283, 291, 292, 293, 334, 443, 566, 570, 571, 574, 575, 637, 638, 654, 676, 702, 737, 739, 740, 741, 742, 743, 758, 760, 761, 762, 798, 799
 Cousturier, Daniel, 179, 180, 181, 183, 208, 741, 743, 763
 Crespin, Jean, 94, 393, 397, 476, 477, 478, 768
 Crouzet, Denis, 20, 532, 788
 Daireaux, Luc, 21, 510, 525, 533, 534, 791

- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, 284, 285, 340, 356, 357, 730, 783
- Desportes, Philippe, 174, 175, 176, 197, 199, 219, 422, 768
- Desprez, Michaël, 130, 141, 188, 730, 777
- Doudet, Estelle, 28, 76, 77, 78, 79, 80, 774
- Du Bellay, Joachim, 12, 94, 189, 193, 241, 245, 246, 263, 264, 421, 436, 766
- Du Hamel, Jacques, 61, 193, 197, 198, 199, 206, 213, 216, 221, 232, 238, 253, 260, 271, 278, 286, 290, 318, 339, 356, 369, 633, 634, 636, 738, 739, 741, 742, 757, 759, 762, 805
- Du Petit-Val, David, 167, 168, 177, 178, 183, 189, 198, 209, 211, 212, 213, 214, 219, 235, 236, 237, 255, 259, 262, 272, 273, 274, 275, 276, 321, 336, 352, 355, 376, 377, 380, 382, 742, 743, 744, 745, 759, 760, 762, 763, 764
- Du Petit-Val, Raphaël, 13, 18, 24, 88, 92, 93, 115, 124, 150, 157, 163, 167, 168, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 183, 189, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 226, 229, 230, 232, 233, 234, 241, 245, 251, 252, 253, 257, 258, 260, 261, 275, 286, 333, 336, 347, 352, 354, 369, 373, 387, 532, 536, 551, 583, 592, 638, 676, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 765, 769, 776
- Du Ryer, Pierre, 98, 272, 284, 285, 286, 287, 343, 344, 345
- Élisabeth, reine d'Angleterre, 22, 282, 292, 298, 357, 406, 407, 660, 771, 787
- Épernon, Jean-Louis de Nogaret de La Valette, 107, 111, 112, 113, 187, 318, 513, 514, 769
- Érasme, 727
- Farnèse, Alexandre, 521
- Filleul, Nicolas, 26, 33, 136, 147, 156, 159, 160, 172, 206, 210, 211, 212, 218, 225, 247, 250, 355, 391, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 449, 450, 451, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 505, 506, 592, 735, 759, 762, 802
- Floquet, Amable, 17, 28, 69, 70, 106, 131, 315, 359, 390, 394, 396, 397, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 409, 410, 412, 414, 417, 418, 464, 470, 471, 472, 475, 476, 478, 480, 483, 484, 485, 488, 509, 510, 511, 514, 516, 517, 519, 525, 527, 531, 532, 552, 655, 669, 670, 673, 674, 696, 699, 700, 701, 778, 791
- Fragonard, Marie-Madeleine, 1, 245, 246, 248, 540, 541, 761, 777, 778, 782, 783, 786
- François I^{er}, 17, 21, 75, 84, 85, 107, 108, 114, 118, 130, 317, 318, 394, 529, 694, 696, 729, 789
- François II, 93, 194, 413, 423, 672
- Galigai, Léonora, 7, 291, 358, 689, 716
- Garnier, Robert, 13, 48, 91, 171, 172, 176, 177, 199, 202, 206, 207, 209, 210, 212, 218, 219, 220, 221, 254, 264, 266, 267, 270, 271, 337, 420, 440, 507, 540, 541, 651, 667, 720, 736, 738, 740, 741, 743, 744, 749, 761, 765, 777, 778, 779, 782, 783, 789
- Genetay, Oscar-César, 172, 177, 196, 213, 420, 740, 762
- Grévin, Jacques, 12, 94, 138, 139, 176, 199, 207, 208, 241, 242, 245, 246, 248, 436, 438, 739, 766
- Gringore, Pierre, 102, 764, 775, 776
- Groulart, Claude, 245, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 532, 534, 553, 696
- Groulart, Simon, 65, 72, 75, 79, 182, 187, 473, 479, 788
- Guise, Henri, de, 22, 417, 513
- Hardy, Alexandre, 10, 29, 98, 142, 175, 178, 179, 206, 207, 209, 212, 213, 218, 222, 231, 236, 247, 248, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 318, 319, 327, 343, 346, 385, 390, 443, 478, 479, 492, 536, 590, 676, 730, 744, 757, 762, 763, 766, 774, 781, 782, 783, 784, 785, 802
- Hays, Jean, 172, 177, 212, 214, 230, 251, 252, 262, 346, 348, 388, 608, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 667, 736, 757, 760, 762, 804
- Henri II, 12, 19, 23, 25, 101, 103, 105, 107, 108, 118, 122, 131, 191, 192, 241, 247, 263, 318, 402, 415, 419, 421, 423, 425, 427, 429, 430, 462, 464, 483, 485, 486, 487, 488, 490, 492, 509, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 519, 520, 521, 527, 530, 602, 696, 698, 725, 727, 728, 760, 764, 769, 776, 777, 781, 789, 803
- Henri III, 19, 23, 25, 118, 122, 131, 241, 318, 402, 419, 425, 429, 462, 464, 483, 485, 486, 487, 488, 490, 492, 509, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 519, 520, 521, 527, 530, 602, 696, 698, 764, 769, 776, 777, 781, 789, 803
- Henri IV, 9, 10, 23, 81, 89, 101, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 130, 131, 163, 164, 176, 186, 187, 190, 192, 193, 195, 203, 205, 214, 220, 223, 231, 234, 242, 282, 313, 386, 391, 402, 404, 407, 419, 423, 426, 464, 475, 484, 487, 490, 509, 510, 511, 521, 522, 523, 527, 532, 533, 569, 577, 581, 593, 602, 604, 666, 668, 670, 694, 699, 714, 715, 769, 770, 776, 777, 781, 786, 798, 800

- Heudon, Jean, 206, 214, 215, 216, 217, 221, 226, 228, 229, 259, 290, 291, 318, 327, 333, 336, 337, 338, 537, 592, 593, 595, 602, 603, 604, 605, 606, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 666, 667, 736, 737, 739, 743, 757, 760, 804
- Jobez, Romain, 13, 779
- Jouanna, Arlette, 318, 481, 485, 525, 789
- Joyeuse, 101, 107, 111, 112, 113, 186, 187, 192, 422, 485, 511, 513, 767, 769, 790
- Julleville, Louis Petit de, 47, 49, 53, 54, 61, 62, 63, 64, 67, 71, 76, 81, 84, 85, 125, 126, 134, 136, 203, 269, 284, 558, 760, 775
- Karsenti, Tiphaine, 151, 228, 253, 440, 609, 618, 784
- Konigson, Élie, 37, 38, 39, 111, 775, 779
- Koopmans, Jelle, 1, 28, 36, 41, 66, 70, 76, 79, 92, 107, 774, 775, 779
- L'Hermite, Tristan, 10
- La Taille, Jean de, 12, 94, 176, 199, 208, 241, 242, 245, 246, 248, 258, 737, 738, 765, 777
- Lanson, Gustave, 127, 222, 280, 779
- Laudun d'Aigaliers, Pierre de, 12, 94, 246, 655, 766
- Lazard, Madeleine, 144
- Le Saulx d'Esplanney, Jean, 232, 261, 740, 757, 760
- Le Verdier, Pierre, 12, 28, 64, 65, 66, 68, 74, 90, 91, 93, 107, 156, 163, 419, 763, 765, 769, 773, 792
- Lebègue, Raymond, 10, 71, 84, 85, 86, 122, 130, 134, 144, 181, 195, 204, 438, 566, 640, 735, 779
- Louis XII, 9, 12, 16, 26, 29, 107, 109, 117, 130, 131, 174, 203, 223, 235, 236, 243, 282, 315, 317, 355, 362, 364, 365, 386, 392, 394, 415, 423, 533, 651, 668, 669, 672, 673, 674, 675, 693, 698, 699, 715, 717, 718, 769, 770, 776, 786, 789
- Louis XIII, 9, 16, 26, 29, 107, 117, 130, 131, 174, 203, 223, 235, 236, 243, 282, 315, 355, 362, 364, 365, 386, 392, 423, 533, 651, 668, 669, 672, 673, 674, 675, 693, 698, 699, 715, 717, 718, 770, 776, 786, 789
- Louis XIV, 10, 16, 51, 165, 253, 314, 440, 527, 531, 533, 730, 784, 788
- Luther, Martin, 20, 394, 441
- Machiavel, Nicolas, 191, 514, 646, 651, 652
- Mahelot, 27, 94, 95, 98, 99, 150, 156, 236, 243, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 287, 291, 299, 306, 314, 317, 319, 342, 344, 345, 366, 723, 730, 767, 785, 798, 802
- Mainfray, Pierre, 30, 100, 178, 183, 198, 222, 226, 236, 255, 262, 263, 339, 376, 377, 379, 574, 581, 632, 638, 640, 669, 702, 703, 704, 707, 711, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 720, 740, 743, 744, 757, 760, 764, 805
- Malherbe, François de, 21, 42, 188, 194, 195, 242, 268, 269, 562, 668, 728, 770, 780, 792
- Mallart, Thomas, 164, 165, 166, 172, 177, 205, 211, 236, 262, 293, 716, 742, 759
- Matignon., 189, 195, 251, 475, 478, 479, 482, 483, 484, 539, 546, 549
- Mayenne, Charles de Lorraine, duc de, 17, 130, 433, 518, 519, 521, 592, 603
- Médicis, Catherine de, 12, 21, 107, 318, 403, 404, 407, 408, 409, 411, 414, 415, 417, 418, 425, 426, 427, 428, 430, 442, 478, 479, 484, 769
- Médicis, Marie de, 267, 533, 668, 670, 672, 689, 692, 693, 710, 715, 716, 718, 788
- Mercoeur, Philippe-Emmanuel de Lorraine, duc de, 191, 193, 522
- Meyniel, Corinne, 3, 36, 86, 124, 143, 144, 152, 227, 539, 544, 548, 549, 558, 584, 585, 589, 780
- Montchrestien, Antoine de, 7, 92, 147, 148, 149, 150, 151, 183, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 199, 202, 211, 212, 222, 226, 227, 229, 230, 234, 242, 251, 257, 258, 262, 263, 268, 269, 270, 271, 275, 319, 391, 510, 526, 536, 558, 562, 563, 564, 629, 651, 655, 659, 660, 661, 736, 737, 738, 744, 760, 777, 778, 781, 802, 803, 805
- Montgommery, Gabriel de Lorges, sieur de, 21, 192, 193, 407, 408, 410, 464, 469, 475, 479, 481, 482, 483, 522, 803
- Montreux, Nicolas de, 88, 147, 149, 183, 189, 192, 193, 196, 210, 216, 219, 230, 252, 583, 702, 737, 739, 760, 763
- Ovyn, Jacques, 172, 197, 212, 213, 216, 739, 741, 763
- Pasquier, Étienne, 251, 487
- Pasquier, Pierre, 1, 94, 98, 156, 278, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 299, 315, 317, 319, 320, 328, 342, 389, 723, 767, 783, 785, 786
- Rabelais, François, 1, 60, 71, 175, 271, 653, 654, 777, 780, 789
- Regnault, Guillaume, 231, 242, 263, 264, 529, 737, 760
- Reinsart, Théodore, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 183, 193, 195, 196, 212, 213, 214, 221, 226, 229, 230, 232, 234, 241, 252, 259, 260, 261, 276, 288, 289, 319, 323, 324, 350, 537, 582, 583, 619, 630, 640, 676, 736, 738, 740, 759, 760, 762, 801
- Richelieu, Armand du Plessis, cardinal de, 16, 26, 117, 156, 161, 169, 231, 243, 272, 315, 356, 365, 389, 671, 692, 693, 694, 695, 700, 717, 718, 732, 770

- Robillard de Beaurepaire, Charles, 28, 43, 44, 45, 81, 92, 107, 108, 111, 112, 115, 120, 135, 186, 203, 419, 490, 551, 552, 724, 759, 769, 775, 782, 788, 792, 798
- Ronsard, Pierre de, 219, 247, 266, 274, 419, 420, 421, 422, 423, 427, 428, 429, 451, 460, 615, 653, 654, 768, 770, 780, 781
- Sénèque, 85, 147, 155, 231, 242, 247, 263, 264, 335, 441, 442, 444, 503, 647, 648, 649, 650, 651, 777, 779
- Serlio, Sebastiano, 281, 289, 499, 767
- Spica, Anne-Élisabeth, 282, 292, 298, 357, 771, 787
- Stuart, Marie, 151, 234, 629, 659, 660, 661
- Surgers, Anne, 38, 40, 61, 281, 282, 283, 284, 292, 298, 315, 316, 328, 340, 341, 342, 344, 356, 357, 389, 718, 783, 785
- Thou, Jacques-Auguste de, 401, 409, 412, 478, 513, 514, 790
- Troterel, Pierre, sieur d'Aves, 30, 178, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 222, 235, 237, 254, 255, 261, 275, 276, 279, 298, 317, 321, 322, 324, 331, 339, 346, 355, 356, 380, 382, 384, 389, 720, 732, 739, 741, 742, 743, 744, 745, 757, 760, 761, 763
- Vauquelin, Jean, sieur de la Fresnaye, 12, 94, 113, 242, 245, 246, 264, 330, 390, 397, 420, 427, 767
- Villars, 509, 513, 521
- Virey (de), Jean, 124
- Virey, Jean, sieur des Graviers, 92, 123, 124, 152, 189, 206, 216, 221, 226, 242, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 339, 347, 536, 539, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 620, 645, 736, 737, 738, 739, 741, 742, 743, 757, 760, 803
- Wintroub, Michael, 108, 725, 726, 727, 728, 781

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Portrait du roi Henri IV Roi de France et de Navarre, marchant sous son poêle triomphal porté par les Échevins modernes de sa ville de Rouen, à son entrée audit lieu , in <i>Entrée à Rouen du roi Henri IV en 1596</i> , précédée d'une introduction par J. FÉLIX et de Notes par Ch. ROBILLARD DE BEAU-REPAIRE, Rouen, Espérance Cagniard, Société rouennaise des bibliophiles, 1887, p.51.	110
2. Graphique 1 : Nombre d'éditions théâtrales par période	205
3. Graphique 4 : Impressions de tragédies à Rouen	220
4. Graphique 8 : Popularité de la tragédie en France et en Normandie, 1610-1649	223
5. Gravure de l'acte II du <i>More cruel</i> , Rouen, Abraham Cousturier, s.d.	294
6. Frontispice du <i>More cruel</i> , Rouen, Abraham Cousturier, s.d.	295
7. Gravure de l'acte IV du <i>More cruel</i> , Rouen, Abraham Cousturier, s.d.	296
8. Gravure de l'acte III du <i>More cruel</i> , Rouen, Abraham Cousturier, s.d.	297
9. Gravure de l'acte V du <i>More cruel</i> , Rouen, Abraham Cousturier, s.d.	298
10. Décoration de la Dorinde d'Auvray [<i>La Prise de Marcilly</i>] (1631) , <i>Mémoire de Mahelot et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle</i> , Publié par H.C. LANCASTER, Paris, Champion, 1920, p.81	299
11. Représentation du Jeu royal de la paume (1632) , HULPEAU, Charles, <i>Le Jeu royal de la paume</i> , Paris, Hulpeau, 1632	300
12. ABRAHAM Bosse, Une représentation à l'Hôtel de Bourgogne , s.d.	301
13. Gravure de l'acte II d'<i>Axiane ou l'amour clandestin</i> , Rouen, Loys Costé le jeune, 1613	302
14. Frontispice d'<i>Axiane ou l'amour clandestin</i> , Rouen, Loys Costé le jeune, 1613	304
15. Gravure de l'acte III d'<i>Axiane ou l'amour clandestin</i> , Rouen, Loys Costé le jeune, 1613	304
16. Gravure de l'acte IV d'<i>Axiane ou l'amour clandestin</i> , Rouen, Loys Costé le jeune, 1613	305
17. Gravure de l'acte V d'<i>Axiane ou l'amour clandestin</i> , Rouen, Loys Costé le jeune, 1613	306
18. Frontispice de <i>La Rodomontade</i> , Rouen, Abraham Cousturier, 1613	308
19. Gravure de l'acte II de <i>La Rodomontade</i> , Rouen, Abraham Cousturier, 1613	308
20. Gravure de l'acte III de <i>La Rodomontade</i> , Rouen, Abraham Cousturier, 1613	309
21. Gravure de l'acte IV de <i>La Rodomontade</i> , Rouen, Abraham Cousturier, 1613	310
22. Gravure de l'acte V de <i>La Rodomontade</i> , Rouen, Abraham Cousturier, 1613	311

23. **Frontispice de la *Tragi-comédie des enfans de Turlupin malheureux de nature* [...]**, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. 312
24. **Frontispice de la *Tragi-comédie plaisante et facétieuse. Intitulée la subtilité de Fanfreluche et Gaudichon, et comme il fut emporté par le Diable***, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. 312
25. **Vierge de la Miséricorde (après 1622)**, Église paroissiale Notre-Dame d'Alençon 330
26. **Dessin de l'Ermitage et de la Maison Blanche du château de Gaillon**, ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Le Premier volume des plus excellents Bastiments de France [...]*, Paris, pour Jacques Androuet du Cerceau, 1576, p.3 433
27. **Le côté vers les fontaines de la maison blanche** [château de Gaillon], ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Le Premier volume des plus excellents Bastiments de France [...]*, Paris, pour Jacques Androuet du Cerceau, 1576, p.4 434

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	3
Avertissement.....	7
INTRODUCTION.....	9
<i>Rappel historique.....</i>	<i>16</i>
<i>La terre des Réformes.....</i>	<i>18</i>
Réformes du droit coutumier.....	18
Réformes religieuses.....	20
La Ligue.....	22
<i>Questions de méthode.....</i>	<i>23</i>
Remarques préliminaires : constitution du corpus.....	23
Organisation de l'étude.....	27
PROLOGUE. POUR UNE HISTOIRE DE LA REPRÉSENTATION NORMANDE (XII^E SIÈCLE – DÉBUT DU XVII^E SIÈCLE).....	33
I. — LE THÉÂTRE ET L'ÉGLISE.....	36
1. <i>Le big bang officiel normand : le jeu des Pèlerins d'Emmaüs.....</i>	<i>37</i>
2. <i>Lieu de culte / lieu scénique – théâtre religieux / théâtre des religieux.....</i>	<i>41</i>
A. Miracle de Sainte-Catherine à Dunstable.....	42
B. Miracles ou mystères du Mont-Saint-Michel.....	43
C. Mystères attestés.....	47
3. <i>Le théâtre scolaire et les représentations de collège.....</i>	<i>73</i>
A. Le théâtre universitaire.....	74
B. Le théâtre de collège.....	80
II. ÉVÉNEMENTS URBAINS : CHEVAUCHÉES ET ENTRÉES ROYALES.....	101
1. <i>Confréries joyeuses : les Conards de Rouen.....</i>	<i>102</i>
2. <i>L'éloquence des entrées solennelles.....</i>	<i>107</i>
A. Poêle et dais.....	109
B. Le « théâtre » d'Henri IV.....	114
III. RENCONTRES PROVINCIALES.....	119
1. <i>Un théâtre rural.....</i>	<i>119</i>
2. <i>Un théâtre curial et de société bourgeoise.....</i>	<i>121</i>
IV. JOUER ET FAIRE JOUER : L'ÉMERGENCE DE COMÉDIENS PROFESSIONNELS.....	125

1.	<i>Itinérants en Normandie et Normands itinérants</i>	127
A.	Falaise et la foire de Guibray.....	127
B.	Comédiens anglais et bohémiens.....	130
C.	La troupe de Lecourt à Rouen en 1559.....	131
D.	Une troupe professionnelle à Caen en 1580.....	132
2.	<i>Des troupes rouennaises et des comédiens normands (XVI^e – XVII^e siècles)</i>	133
A.	Troupes rouennaises.....	134
B.	Comédiens normands : Gaultier-Garguille et Gros-Guillaume.....	140
3.	<i>Deux anecdotes dramatiques</i>	141
A.	<i>Axiane</i> chez Valleran le Conte.....	141
B.	Payer pour jouer ? Du parisianisme <i>a posteriori</i>	142
	PRÉCISIONS SUR LE TRAITEMENT DU CORPUS.....	147
	PREMIÈRE PARTIE. PANORAMA DU THÉÂTRE NORMAND (1566 -1640)	155
	CHAPITRE PREMIER. UN THÉÂTRE D'ÉDITION	159
I.	— CONDITIONS DE L'ÉDITION ROUENNAISE ET NORMANDE FIN XVI ^E -DÉBUT XVII ^E S.	161
	Schéma et raisons d'une expansion et d'un essoufflement.....	163
1.	<i>Des lieux : topologie d'une clientèle d'élites locales</i>	170
A.	Le portail des libraires et les abords du collège.....	170
B.	Le palais, les Petit-Val et Reinsart.....	171
C.	Le quartier Saint-Jean : les Cousturier et Loys Costé.....	179
2.	<i>Des hommes : clientélisme et rapprochements</i>	183
A.	Josué Gondouin, peintre et architecte.....	184
B.	Les dédicataires et les indices politiques des éditions rouennaises.....	189
C.	Les indices poétiques des pièces liminaires.....	194
II.	CONSTITUTION ET DESCRIPTION DU CORPUS.....	200
1.	<i>Généralités : des temps et des oeuvres</i>	203
A.	Chiffres.....	204
B.	Œuvres horsaines.....	207
C.	Œuvres endogènes et particularités rouennaises.....	209
2.	<i>Les tragédies – Remarques générales sur le corpus étudié</i>	219
A.	Chiffres.....	221
B.	Sujets des tragédies.....	224
	CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER.....	238
	CHAPITRE 2. ESTHÉTIQUE SCÉNOGRAPHIQUE OU DRAMATURGIE SCÉNIQUE	241
I.	UNE ESTHÉTIQUE NORMANDE : ENSANGLANTER LA SCÈNE.....	245
1.	<i>Une poétique de la tragédie normande ?</i>	246

A.	Une poétique normande de la composition ?.....	250
B.	Les réguliers avant la règle : Montchrestien et les traducteurs d'œuvres grecques ou latines..	262
2.	<i>Le virage normand et français : 1626 et les tragédies de Hardy</i>	271
A.	Une parution normande contre les passe-volants.....	273
B.	Les conséquences présumées de la querelle en Normandie.....	275
II. SCÉNOGRAPHIE ET MISE EN SCÈNE ROUENNAISE		278
1.	<i>La décoration en images</i>	279
A.	Le mémoire de Mahelot.....	284
B.	Graver le théâtre : une mise en place de la connivence et de la convention	291
2.	<i>Scénographie rouennaise : les indices textuels et leur utilisation</i>	313
A.	La tente, le dais : figure royale, princière, divine	313
B.	Le grand détournement : le tabernacle, le « bordeau », la coulisse	315
C.	La forteresse, la falaise : une scénographie obsidionale.....	339
CONCLUSION DU CHAPITRE 2.....		385
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE		387
DEUXIÈME PARTIE : LE THÉÂTRE EN NORMANDIE EN TEMPS DE CRISE MORALE ET POLITIQUE (1566 – 1582)		
CHAPITRE 3. LE THÉÂTRE EN NORMANDIE AU TEMPS DES PREMIÈRES GUERRES DE RELIGION		393
I.	DE LA NAISSANCE DE LA RÉFORME À 1562 : CRISE POLITIQUE ET CRISE MORALE.	394
1.	<i>Les premiers temps des troubles</i>	394
2.	« En 1562, commencèrent le règne d'angoisse ».....	399
3.	« Ce n'était qu'une comète qui présageait la future ruine de la ville ».....	403
II.	NICOLAS FILLEUL, LES THÉÂTRES DE GAILLON À LA REINE (1566) OU LE VŒU DE CONCORDE	418
1.	<i>Renaissance et humanisme, encomiastique et culte d'Astrée</i>	425
2.	<i>Lucrèce : mythe de la vertu, célébration de la concorde ?</i>	436
3.	<i>Les Ombres, les spectres et la dramaturgie de l'impossible oubli</i>	451
CONCLUSION DU CHAPITRE 3.....		460
CHAPITRE 4. LE THÉÂTRE EN NORMANDIE DE LA SECONDE GUERRE DE RELIGION À 1582		
I.	HISTORIOGRAPHIE.....	463
1.	« Ce n'est point sans juste occasion que le populaire de Rouen a été et est encore irrité contre les hérétiques ». 1567-1572	463
2.	1572 – 1573. Saint-Barthélemy et quatrième Guerre de religion.....	475

3.	<i>1574-1576 : Prise d'armes de Montgomery et cinquième Guerre de religion</i>	481
4.	<i>1576-1580 : La Ligue, sixième et septième Guerres de religion</i>	485
5.	<i>1576 -1585 : l'entracte</i>	490
II.	PIERRE DE BOUSY, MÉLÉAGRE (1582)	492
1.	<i>La fable</i>	496
2.	<i>Scénographie, dramaturgie et mise en scène</i>	498
	CONCLUSION DU CHAPITRE 4.....	505
	CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	506
	TROISIÈME PARTIE : 1596 – 1610. L'ILLUSION DE CONCORDE CIVILE ET RELIGIEUSE	509
	FIN DU RÈGNE D'HENRI III.....	511
	1589 / ET « HENRI FIT LA SCÈNE »	521
	L'ÉDIT DE NANTES EN NORMANDIE 1598-1610	525
	<i>Rappel historique : Normandie terre de Droit</i>	525
	La Charte aux Normands (1314-1315).....	526
	La coutume de Normandie	527
	<i>L'édit de Nantes : sa réception à Rouen et dans la province</i>	531
	CHAPITRE 5. PIÈCES À SUJET RELIGIEUX	536
I.	JEAN DE VIREY : LA MACHABÉE (1599) ET LA VICTOIRE DES MACHABÉES (1600)	539
1.	<i>La fable</i>	540
A.	La Machabée	540
B.	La Victoire.....	541
2.	<i>Scénographie et mise en scène : séquences et juxtaposition</i>	543
A.	La Machabée	544
B.	La Victoire.....	547
3.	<i>Iconoclasme et concorde</i>	549
II.	JEAN BEHOURT : ESAÛ OU LE CHASSEUR (1599)	551
1.	<i>La fable</i>	553
2.	<i>Scénographie, dramaturgie et mise en scène</i>	556
III.	ANTOINE DE MONTCHRESTIEN : DAVID ET AMAN (1601 – 1604)	558
1.	<i>La fable</i>	558
A.	<i>David</i>	559
B.	<i>Aman</i>	560
2.	<i>Scénographie, absence de scénographie, et mise en scène</i>	562
A.	<i>David, tragédie de l'absence</i>	562

B.	<i>Aman</i> , tragédie du silence.....	564
IV.	LES TRAGÉDIES À SUJET VÉTÉRO-TESTAMENTAIRE DU GROUPE DE ROUEN : <i>LA NAISSANCE ET CRÉATION DU MONDE, SAMSON, NABUCHODONOSOR ET HESTER</i> (CA. 1608).....	566
1.	<i>La fable</i>	570
2.	<i>Le projet des auteurs</i>	575
V.	NICOLAS CHRESTIEN DES CROIX : <i>AMNON ET THAMAR</i> (1608).....	582
1.	<i>La fable</i>	585
2.	<i>Dramaturgie et mise en scène</i>	587
3.	<i>La dualité de l'intrigue, la dualité des princes</i>	588
4.	<i>Connivence spectaculaire, connaissance biblique et frustration</i>	589
VI.	JEAN HEUDON, <i>SAINTE CLOUAUD</i> (1599).....	592
1.	<i>Acte I : le débat des adultes</i>	594
2.	<i>Acte II : les enfants</i>	596
3.	<i>Acte III : la cour</i>	598
4.	<i>Acte IV : la fureur et l'assassinat</i>	600
5.	<i>Acte V : la solution dans la seule foi</i>	605
	CHAPITRE 6. PIÈCES À SUJET TROYEN OU GREC	608
I.	SUJETS TROYENS.....	609
1.	<i>Jean Heudon, Pyrrhe</i> (1599).....	609
A.	La remise en cause d'un modèle esthétique.....	610
B.	Actes III et IV : l'action tragique.....	613
C.	Acte V : refus de l'action et horreur.....	614
2.	<i>François Berthrand, Pryam</i> (1605).....	615
A.	La fable.....	615
B.	Dramaturgie et mise en scène.....	617
II.	SUJETS GRECS.....	619
1.	<i>Jacques de Champ-Repus, Ulysse</i> (1603).....	619
2.	<i>Jean de Hays, Cammate</i> (1598).....	621
A.	Acte I : <i>Cammate</i> , les <i>Brangelina</i> de Hays.....	622
B.	Acte II : l'entrée en scène du rival.....	624
3.	La découverte du corps et l'annonce du veuvage.....	625
4.	Acte IV : la proposition.....	626
5.	Actes V et VI : la décision de la vengeance et la mise en place du plan.....	627
6.	Acte VII : la longue mise à mort.....	627
	CHAPITRE 7. TRAGÉDIES D'HISTOIRE MODERNE, SUJETS D'INVENTION OU D'INSPIRATION ROMANESQUE	629

I.	SUJETS ROMANESQUES OU D'INVENTION	630
1.	<i>Nicolas Chrestien des Croix, Rosemonde ou Albouin ou la vengeance (1603 – 1608)</i>	630
2.	<i>Jacques Du Hamel, Acoubar (1603)</i>	633
3.	<i>Le More cruel (ca 1608)</i>	637
A.	Une tragédie de types.	639
B.	L'intertextualité	647
4.	<i>Estienne Bellone, Les Amours de Dalcméon et de Flore (1610)</i>	656
II.	SUJETS D'HISTOIRE OU D'ACTUALITÉ RÉCENTE	659
1.	<i>Antoine de Montchrestien, L'Écossaise (1601) ou La Reine d'Écosse (1604)</i>	659
2.	<i>Nicolas Chrestien des Croix, Les Portugais infortunés (1608)</i>	663
	CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE	666
	4^E PARTIE. LE THÉÂTRE NORMAND FACE À LA MONTÉE DU POUVOIR ABSOLUTISTE	
	1611-1640	668
	CHAPITRE 8. LA PÉRIODE DE RÉGENCE (1610-1617)	670
I.	<i>AXIANE OU L'AMOUR CLANDESTIN (1613)</i>	676
A.	Acte I : juxtaposition et exposition	676
B.	Acte II : mélange des registres	680
C.	Acte III : l'affrontement ?	682
D.	Acte IV : la trahison	684
E.	Acte V : l'amoncèlement des corps sur scène	686
II.	<i>LA VICTOIRE DU PHÉBUS FRANÇAIS (1617)</i>	689
	CONCLUSION DU CHAPITRE 8	691
	CHAPITRE 9. LE RÈGNE DE LOUIS XIII : LE TEMPS DES HUMILIATIONS (1618-1640).	692
I.	HISTORIOGRAPHIE	693
	Réactions institutionnelles	695
	Réactions populaires	699
II.	TRAGÉDIES	702
1.	<i>Les œuvres de Pierre Mainfray : Cyrus triomphant (1618) et La Rhodienne (1621)</i>	702
A.	Un exercice de style	704
B.	La chaîne des responsabilités	705
C.	Raffinement de la vengeance	711
D.	Le sort du peuple	713
	CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE	720
	CONCLUSION	723

ANNEXES	734
BIBLIOGRAPHIE	758
INDEX DES NOMS PROPRES	794
TABLE DES ILLUSTRATIONS	798
TABLE DES MATIÈRES	800