



Mère, courtisane et martyre.

Corps féminin et cruauté dans *Les Tragiques*
de Théodore Agrippa d'Aubigné

Giulia Lombardi (München)

HeLix 17 (2024), S. 115-148. doi: 10.11588/helix.2024.2.108350

Abstract

Agrippa d'Aubigné's complex poem *Les Tragiques* (1616) relates through the perspective of a Huguenot narrator the distress in war-torn France during the time of religious conflicts in the 16th century. In this violent context, the female body plays a crucial role, both as victim and perpetrator of cruelty. It occupies in its concrete corporeality the poem's imagery on different semantic levels. First in its role as a maternal body, experiencing a gradual and irreversible process of loss and negation of its functions and qualities related to motherhood. Second, as a caricatural representation of a courtesan, it embodies cruelty as one of the worst vices resulting from the corruption of morals. Finally, it is at the core of brutal depictions of martyrdom, expressing metonymically the struggles of the Huguenots. All these configurations relate to whether inflicted or suffered cruelty, but also to a significant political figure, seen as the origin of all ills: Catherine de' Medici.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Mère, courtisane et martyre.

Corps féminin et cruauté dans *Les Tragiques* de Théodore Agrippa d'Aubigné

Giulia Lombardi (München)

Introduction : tragique et cruauté

Paru en 1616, après environ quarante ans de rédaction, le poème *Les Tragiques* de Théodore Agrippa d'Aubigné est un « texte-foudre ». ¹ Œuvre difficilement classable à l'intérieur des genres littéraires, ce poème en sept livres, ² 9,302 vers et une succession de « tableaux », ³ traite le malheur du royaume de France ravagé par les guerres de religion du XVI^e siècle, qui voient s'opposer de manière très brutale les catholiques et les protestants. ⁴ En même temps, le poème veut être une dénonciation des « tyrans » (I, 278 et *passim*) qui exercent leur pouvoir de manière

¹ LANGER, *Rhétorique*, 82. Cf. aussi la phrase introductive de la préface à D'AUBIGNE, *Les Tragiques*, de Frank Lestringant : « Ceci est un livre qui brûle » (LESTRINGANT, « Préface », 7).

² Dont les titres sont : *Misères, Princes, La Chambre dorée, Les Feux, Les Fers, Vengeances, Jugement*.

³ Cf. la préface de d'Aubigné « Aux lecteurs » qui ouvre l'épopée, dans D'AUBIGNE, *Les Tragiques*, 57. Toutes les citations de l'œuvre (en français modernisé) dans cet article sont tirées de cette édition. Pour un rapprochement entre le texte de d'Aubigné et le recueil collectif paru vers 1570 connu sous le titre de *Quarante tableaux*, mais dont le titre complet est *Premier volume contenant quarante tableaux ou histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres et troubles advenus en France en ces dernières années. Le tout recueilli selon le tesmoignage de ceux qui y ont esté en personne...*, cf. LONG, « Child », 157.

⁴ La bibliographie quant à ce sujet est immense et ne peut être indiquée ici de manière exhaustive. Indispensable pour une approche à ce sujet reste CROUZET, *Les guerriers de Dieu*. À signaler, parus plus récemment : SANDBERG, *War and Conflict*; SANDBERG, « Reflecting »; SECCHI TARUGI, *Guerra e pace*.

excessive ; ainsi, l'œuvre ne reproduit pas seulement les brutalités par lesquelles s'exprime le conflit sanglant entre les catholiques et les protestants, mais dénonce également la tragédie de la guerre civile d'après le modèle de *La Pharsale* de Lucain.⁵

Dans ce contexte dominé par un excès de violences inouïes, le corps féminin occupe une place centrale. Victime de violence, il est également coupable de sa promulgation. Représenté de manière très concrète à l'intérieur du texte, le corps féminin occupe, dans toute sa matérialité et à plusieurs niveaux sémantiques, l'imagerie du poème. Les images du corps qui se succèdent au long du texte sont unies par le fil rouge de la violence et de la cruauté, comprise, cette dernière, en tant qu'exercice pervers et excessif du pouvoir. À côté de l'analyse des configurations du corps de la femme, l'article se penche sur le motif de la représentation des cruautés, omniprésent chez d'Aubigné,⁶ qui confère au texte un

⁵ Les références à Lucain sont très nombreuses et fréquentes dans le texte de d'Aubigné. Pour les détails, je renvoie ici à l'apparat critique très riche et précis en annexe à l'édition des *Tragiques*, utilisée ici indiquée par la suite par LESTRINGANT, « Notes ». Quant à l'influence que la *Pharsale* de Lucain et l'*Énéide* de Virgile auront pour la production épique successive, notamment à la Renaissance, cf. nécessairement QUINT, *Epic*, qui se base sur ces deux grands poèmes de l'antiquité romaine et observe comment les poèmes héroïques successifs se rangent d'après une dichotomie à valeur politique, entre les gagnants et les perdants de l'histoire (« opposition between epics of the imperial victors and epics of the defeated », QUINT, *Epic*, 8). Cf. également VINKEN, *Du Bellay*, qui, en retraçant les aspects intertextuels de Lucain chez Joachim Du Bellay, fait une lecture très fine du texte de Lucain (115-133) et formule l'affirmation suivante, particulièrement utile dans le contexte de travail de cet article : « Das Bild des zerrissenen Körpers ist das Leitbild der *Pharsalia* ; es repräsentiert den gespaltenen politischen Körper und den römischen Bürgerkrieg », VINKEN, *Du Bellay*, 117.

⁶ Certains critiques cherchent dans la biographie de d'Aubigné des justifications pour son aptitude à la représentation de la violence : Fasano lui attribue une obsession (« ripetizione ossessiva dell'atto di uccidere », FASANO, *Un'epopea*, vol. 1, 246) ; cf. aussi LESTRINGANT, « Le mugissement », 56 : « Si la plainte tragique atteint [...] à une douleur inexprimable en termes humains, c'est qu'elle plonge ses racines dans les tréfonds d'une histoire personnelle [...] préhistoire d'un roman familial inextricable ».

aspect hyperréaliste.⁷ La cruauté représente un des substrats narratifs⁸ du poème et acquiert la fonction d'instrument essentiel à la structuration de la narration.

La présence de la cruauté est strictement liée à celle du tragique à l'intérieur du poème et cela est évident à partir du titre énigmatique⁹ de ce dernier. *Les Tragiques* évoque non seulement le caractère de ce qui suscite ou exprime une émotion terrible, mais cherche également à créer un rapprochement entre ce poème et le genre de la tragédie, auquel le texte fait plusieurs allusions.¹⁰

L'utilisation de l'adjectif substantivé < tragique > au pluriel à la place du substantif < tragédie > est néanmoins ambiguë, puisque, si d'un côté l'adjectif fait allusion au caractère de ce qui inspire la terreur selon la définition d'Aristote (*phobos*), de l'autre côté il évoque également les initiateurs des actes < tragiques >. Le titre crée alors une tension dans laquelle se confondent causes et conséquences, auteurs et victimes des événements liés à la guerre, et amorce une hybridation des genres du poème épique et de la tragédie classique. Le contenu sémantique du substantif < tragique > qui constitue le titre devient alors polyvalent : il définit le sujet du poème ainsi que sa représentation¹¹ et annonce la mission poétique de son auteur ; par ailleurs, le choix de la forme plurielle amplifie ultérieurement l'ambiguïté.

⁷ Cf. Marie-Hélène Prat qui, en reconnaissant un « discours de la ressemblance » dans *Les Tragiques* (PRAT, « Analogie », 38), affirme la présence modeste de « substantifs abstraits » dans l'œuvre (ibid., 36).

⁸ Bien que contiguës et interdépendantes, la notion de violence se distingue de celle de cruauté. Sur la violence dans *Les Tragiques*, cf. LONG, « Child » et MATHIEU-CASTELLANI, « Violences ». Ce dernier texte remarque que, si d'un côté d'Aubigné fait preuve d'une « écriture de la violence » (MATHIEU-CASTELLANI, « Violences », 30), cela ne le conduit pas à thématiser celle-ci, « mais sa présence est partout sensible » (ibid., 18), jusqu'à créer un « théâtre de la violence » (« qui n'est pas un théâtre de la cruauté » ajoute, entre parenthèses, l'autrice, ibid.), exprimé par une « violence du style, réponse adaptée à la violence de l'époque » (ibid.).

⁹ LONG, « Child », 156 qui rappelle le genre des « *Histoires tragiques* » ; sur le titre de l'œuvre, cf. FANLO, « *Les tragiques* ».

¹⁰ Dont la plus célèbre est l'invocation à la muse Melpomène, cf. *infra*, p. 122.

¹¹ Cf. FANLO, « *Les tragiques* », 107, où il est question de l'« instabilité » du titre, qui suggère une « hybridation de genres » (ibid., 108).

Le caractère tragique des tableaux qui se succèdent dans le texte est strictement lié au déploiement de la cruauté ; il serait même plus pertinent d'affirmer que la cruauté est l'élément nécessaire à la réalisation de l'aspect tragique de ceux-ci et donc, par conséquent, du poème en général ; l'adjectif < tragique > perd en partie sa connotation aristotélicienne et peut alors être compris, à l'intérieur de ce poème, également comme synonyme de < cruel >. ¹² Il en résulterait ce que Claude Gilbert Dubois a appelé un « théâtre de la cruauté », ¹³ qui unirait alors de manière indissoluble le genre théâtral tragique au motif de la cruauté.

Les Tragiques est l'œuvre d'un poète rebelle qui considère son métier comme une sorte de mission ¹⁴ destinée à révéler la « vérité » ¹⁵ d'un « monde à l'envers » (I, 235). ¹⁶ Affirmant avoir été « témoin » des horreurs qu'il reporte dans son texte, ¹⁷ l'auteur déclare dans la préface à

¹² Cf. *ibid.*, 110.

¹³ DUBOIS, « Figuration et transfiguration », 109. L'expression reprend le titre de l'ouvrage de 1587 de Richard Verstegen *Theatrum Crudelitatum hæreticorum nostri temporis* et ne doit pas être rapprochée au « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud au XX^e.

¹⁴ Cf. FASANO, *Un'epopea*, vol. 1, 246 : « d'Aubigné définit sa sua posizione e contrario, contestando e negando i capisaldi ideologici della cultura < di maggioranza > »; cf. également *ibid.*, 248, quand Fasano affirme que d'Aubigné se revêt du rôle de « interprete dei destini di un intero popolo e guida spirituale della sua parte incontaminata ».

¹⁵ Cf. FRISCH, « Testimony », qui affirme que le concept de vérité défendu par d'Aubigné est ambivalent : « the nature of testimonial < truth > that *Les Tragiques* proposes [...] remains in perpetual suspense [...] The two kinds of < truth > proffered – the one earthly, historical, and judicial, the other transcendent, eternal, and spiritual – make conflicting demands on the reader that it is likewise impossible to reconcile » (FRISCH, « Testimony », 100).

¹⁶ Quant à ce *topos*, cf. Jean Céard, qui en fait une des « structures profondes des *Tragiques* » (CEARD, « Tragique et tragédie », 256). Cf. également CEARD, « < monde à l'envers > », ainsi que FASANO, *Un'epopea*, vol. 1, 263, où il est question de « rovesciamento del mito umanistico dell'armonia del mondo e degli schemi apologetici della letteratura di ispirazione cattolica e legalitaria ».

¹⁷ « Car mes yeux sont témoins du sujet de mes vers. » (I, 371). Cf. Richard Regosin qui souligne le passage du narrateur de « oblivious onlooker » (REGOSIN, « Divine Tragedy », 62) à « interested spectator » (*ibid.*).

son œuvre son intention de « émouvoir » le lecteur¹⁸ en lui révélant le « malheur » (I, 407)¹⁹ qui domine en France à l'époque des guerres de religion. Ainsi, le narrateur justifie la dimension esthétique extrême et stylistiquement excessive du texte qu'il transmet. Cependant, tel que Marie-Madeline Fragonard le démontre, le « malheur » dont il est question ici ne donne guère lieu à une profonde réflexion philosophique ; il reste, dans le texte à un niveau strictement expressif.²⁰ Les pages suivantes essaient de démontrer que l'expression du mal a pourtant des conséquences sur l'organisation narrative du poème.²¹ *Les Tragiques* choque et dénonce, « émeut » le lecteur, mais n'invite pas ce dernier à réfléchir sur ses actions.

Le motif de la cruauté est strictement lié, dans *Les Tragiques*, au corps de la femme ; d'abord, lorsqu'il est question de cruautés subies par les femmes, tel que sera le cas dans les représentations de la « mère affligée » et des martyres ; mais les femmes peuvent également infliger la cruauté,

¹⁸ D'Aubigné affirme dans sa préface : « ce genre d'écrire a pour but d'émouvoir » (D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, 57).

¹⁹ Sur celle qui pourrait être définie comme une « poétique de la révélation » de d'Aubigné, cf. FASANO, *Un'epopea*, vol. 1, 205-206, qui parle, plus précisément, de « dialettica rigorosamente, implacabilmente negativa delle « rivelazioni » che il poeta oppone all'ottimismo della letteratura ufficiale del suo tempo » et d'une attitude de « slancio combattivo di un uomo che scopriva le larghe fasce di incompatibilità di una cultura con la carica ideale della sua rivolta. La rappresentazione del disordine e della devastazione conteneva l'appello militante ad un nuovo ordine ».

²⁰ Cf. FRAGONARD, *La pensée religieuse*, 260, qui souligne la « difficulté pour d'Aubigné de dégager un vocabulaire réellement métaphysique et philosophique ou même strictement moral » à partir du « vocabulaire concret » (ibid.) et de la riche variété sémantique de son œuvre.

²¹ Le rapprochement qui a été fait de ce texte à la *Divine Comédie* de Dante ne peut alors se limiter qu'aux aspects esthétiques du texte. Cf., par exemple, DUBOIS, « Figuration et transfiguration », 110 : « d'Aubigné, pour sa « Divine Comédie », suit le même chemin que Dante et nous fait passer par l'Enfer terrestre » par le moyen d'un mode de représentation qui donne lieu au « « matérialisme » » (ibid.) constitutif du texte de d'Aubigné ; cf. également l'évidente allusion à Dante du titre de REGOSIN, « Divine Tragedy », ainsi que Frank Lestringant dans la préface à son édition du poème, qui parle de « *Divine Comédie* huguenote » (LESTRINGANT, « Préface », 32).

comme le montrent les exemples des allégories reproduites dans *La Chambre dorée* ou les caricatures de Catherine de Médicis qui sillonnent le texte. Les représentations des corps féminins, sur lesquels ou par lesquels se grave l'exercice de la cruauté, développent une dimension tragique centrale pour le déroulement du poème.

L'article²² propose une lecture de différents passages du poème qui mettent au centre le corps de la femme, tout en insistant sur son lien avec la cruauté, considérée ici non dans sa valeur anthropologique et culturelle,²³ mais en tant qu'outil narratif. En se concentrant sur les livres *Misères* (I), *La Chambre dorée* (III) et *Les Feux* (IV), les pages suivantes veulent montrer que, dans le texte de d'Aubigné, le corps féminin est un outil stratégique du point de vue poétique, qui vise à dénoncer les perversions du pouvoir en se mettant en scène comme véhicule essentiel de la cruauté.

Trois images du féminin seront considérées ici dans le détail selon leur ordre d'apparition dans le poème : la femme en tant que mère, courtisane et martyre. À ces trois images du féminin correspondent trois fonctions différentes du corps et de sa concrétude,²⁴ celle-ci mise particulièrement en relief par un exceptionnel déploiement de la cruauté.

Images féminines de la cruauté dans Les Tragiques

Mère

La première image féminine du corps qui apparaît aussitôt au début du texte est celle relative à la maternité. La cruauté passe, chez d'Aubigné, par le corps de la femme et premièrement par le corps de la mère. Celui-ci devient, dans *Les Tragiques*, la surface idéale de déploiement de la

²² Issu d'une réflexion plus vaste autour de la représentation littéraire de la cruauté contenue dans : LOMBARDI, *Plumes ensanglantées*

²³ Sa perception et le jugement de celle-ci évoluent au fil de l'histoire. Cet aspect ne peut être traité ici ; cf., à cet égard : ERMAN, *La cruauté*, et CHAUVAUD/ RAUCH, *Le sarcasme du mal*.

²⁴ Cf. encore DUBOIS, « Figuration et transfiguration », 109, où il est question de « matérialisation hallucinante » chez d'Aubigné.

cruauté – infligée ou subie – dans un procès continu de ce qui sera appelé ici *dé-maternisation*.²⁵

La mère est, bien évidemment, une allégorie de la France, cette mère patrie de l'auteur affligée par la guerre civile. Tels sont les mots que le narrateur fait adresser à la France par la muse de la tragédie, Melpomène :

« O France désolée ! ô terre sanguinaire !
Non pas terre, mais cendre ; ô mère ! si c'est mère
Que trahir ses enfants aux douceurs de son sein,
Et quand on les meurtrit les serrer de sa main :
Tu leur donnes la vie, et dessous ta mamelle
S'émeut des obstinés la sanglante querelle ;
Sur ton pis blanchissant ta race se débat,
Là le fruit de ton flanc fait le champ du combat. » (I, 89-92)

La prise de parole de la muse est intéressante sous différents aspects et annonce deux situations qui seront représentées par la suite et qui mettent en discussion justement les qualités de cette mère en tant que telle : la trahison des enfants de la part de la mère même et la « sanglante querelle » que se livrent ses deux enfants et à laquelle elle ne saura mettre fin. Ainsi, la muse qui s'adresse à la mère tout en soulignant sa dureté, fait de celle-ci un personnage éminemment tragique, offrant au poète le grand sujet de son poème, tel qu'il l'affirmera dans son *expositio* :

Je veux peindre la France une mère affligée,
Qui est entre ses bras de deux enfants chargée. (I, 97-98)

La France « affligée », « désolée » par les ravages est le thème central du poème. Or, par l'allégorie de la maternité, le poète projette l'image d'un lien de maternité difficile, voire impossible, au cœur de son œuvre.

La critique s'est largement penchée sur le motif de la maternité dans le poème et en a constaté le rôle particulier à l'intérieur de l'œuvre de d'Aubigné. Frank Lestringant, par exemple, en se référant au destin de

²⁵ Jean Céard parle, plus généralement, de « *dénaturation* ; les victimes elles-mêmes s'altèrent et se changent » (CEARD, « < monde à l'envers > », 119, en italique dans l'original).

aegre partus de l'auteur du poème, lui attribue une « obsession », voire une « hantise » liée à l'image de la mère, dont des traces seraient à lire dans l'œuvre.²⁶ En effet, les mères que d'Aubigné peint font preuve d'une idée perverse de la maternité.

La scène la plus célèbre du poème est celle de la « mère affligée » par la dispute de ses deux nourrissons, qui représentent la France catholique et la France protestante ;²⁷ cet affrontement conduira inexorablement à la « tragédie horrible » (I, 133) de la guerre civile.²⁸ Cette scène a déjà été commentée longuement par la critique littéraire,²⁹ surtout pour son côté allégorique. Or, la lecture qui suit se penche sur un aspect du texte qui voit, dans cette allégorie et dans la succession des images de mères qui traversent le premier livre, un vrai processus de corruption³⁰ du *corps* de la mère.³¹

Dès l'entrée en matière, le lecteur est introduit *in medias res* dans l'univers belliqueux et violent qui sert de toile de fond au poème. L'expressivité du texte est soulignée par l'image dramatique de la « mère affligée », « chargée » de ses deux nourrissons qui, pendant l'allaitement, moment paradigmatique et exclusif de la maternité, se livrent un combat dont l'enjeu est le *corps* de la mère, rudement maltraité :

²⁶ Cf. LESTRINGANT, « Préface », 22.

²⁷ À remarquer ici l'évidente prise de position du narrateur pour la cause protestante : il oppose, ainsi Ésaü à Jacob, qui se défend, poussé d'une « juste colère » (I, 109). Pour une lecture du conflit entre catholiques et protestants, qui considère aussi des aspects biographiques de d'Aubigné, cf. STÖFERLE, *Apokalyptik*.

²⁸ Le premier écho de la guerre suit quelques vers plus tard, lorsque les rois, « cruels en leur puissance » (I, 193) sont accusés d'en être les responsables (« Les Rois [...] / Du troupeau domestic sont les loups sanguinaires ; », I, 197-198).

²⁹ À titre d'exemple : LESTRINGANT, « Le mugissement » ; ZALLOUA, « Self-Narrative » ; CEARD, « « monde à l'envers » ».

³⁰ Celle-ci fait partie intégrante du *topos* du « monde à l'envers », ainsi que l'indique Jean Céard lorsqu'il parle de « perversion générale » (CEARD, « « monde à l'envers » », 119).

³¹ Et, par conséquent, de la France en tant que mère patrie. L'article ne peut se pencher sur les implications politiques de l'allégorie et se réduit à l'observation des figurations de la maternité pervertie se succédant au fil du texte.

Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts
Des tétins nourriciers ; [...]
Ce voleur acharné, cet Esau malheureux
Fait dégât du doux lait qui doit nourrir les deux,
[...]
Mais son Jacob, pressé d'avoir jeûné meshui,
Ayant dompté longtemps en son cœur son ennui,
A la fin se défend, et sa juste colère
Rend à l'autre un combat dont le champ est la mère. (I, 99-110)

Le combat sans merci a des conséquences sur la mère :

Cette femme éplorée, en sa douleur plus forte,
Succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte ; (I, 117-118)

Épuisée par le combat tenace des deux enfants, la mère proclame enfin la terrible sentence par laquelle elle nie sa qualité maternelle, puisque son lait devient du sang :

[...] « Vous avez, félons, ensanglanté
Le sein qui vous nourrit et qui vous a porté ;
Or vivez de venin, sanglante géniture,
Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture. » (I, 127-130)

Ici entre en jeu dans le texte le motif de la cruauté. Celle-ci est d'autant plus frappante et intense puisqu'elle est dirigée, de la part d'une mère, à ses propres enfants pendant l'instant de l'allaitement, touchant ainsi au vif de l'image par excellence de la maternité. La sentence – symbolique – prononcée par la mère met en marche le processus de *dé-maternisation* qui se poursuivra au fil du premier livre et montre que la femme-mère n'est pas seulement victime de la cruauté de ses enfants,³² mais également coupable elle-même de cruautés, puisqu'elle condamne sa progéniture à se nourrir de son lait transmué désormais en sang. La contiguïté sémantique entre la cruauté et le sang est d'ailleurs contenue dans l'étymologie du lexème < cruauté >, du latin < *crudelitas* >, lui-même dérivé de < *cruor* >, < sang >.

³² Surtout, subtilement exprimé, de l'un de ses enfants en particulier, Ésaü, représentant du champ catholique.

L'image du sang qui se substitue au lait est fréquente et se reflète aussi dans l'isotopie très vaste des couleurs < rouge > et < blanc > qui se développe dans le texte. La mention du lait maternel qui devient sang, se faisant ainsi « venin » fatal pour les nourrissons, prophétise les combats qui verront s'affronter les catholiques et les protestants et insiste plus spécifiquement sur la cruauté qui dénotera ces affrontements.³³ Ainsi, la même image, avec un décalage sémantique, sera reprise vers la fin du livre pour exprimer la misère de la guerre civile :

Les villes employaient mille et mille artifices
Pour faire comme font les meilleures nourrices,
De qui le sein fécond se prodigue à l'ouvrir
[...]
Quand le tyran s'égayé en la ville où il entre,
La ville est un corps mort, il passe sur son ventre,
Et ce n'est plus du lait qu'elle prodigue en l'air,
C'est du sang [...] (I, 569-588)

À l'image de la « mère affligée » se succèdent d'autres images de mères autant abjectes, que le narrateur désignera par la suite en tant que « mères non-mères » (I, 497), marquant ainsi aussi au niveau lexical leur perte de maternité.

Une deuxième représentation dramatique de la maternité apparaît quelques vers plus tard. Observant les ruines d'un village ravagé par la guerre et la famine, le narrateur s'attarde sur l'image sinistre d'une femme qu'il décrit comme

[...] horrible anatomie
De la mère asséchée : elle avait de dehors
Sur ses reins dissipés [...] roulé son corps,
Jambes et bras rompus, une amour maternelle
L'émouvant pour autrui beaucoup plus que pour elle.
[...] il ne sortait plus d'eau
De ses yeux consumés ; de ses plaies mortelles
Le sang mouillait l'enfant ; point de lait aux mamelles,

³³ Sur la signification de la « relation < empoisonnée > » que révèle l'allitération en < v > du v. 129, cf. LESTRINGANT, « Le mugissement », 55.

Mais de peaux sans humeur : ce corps séché, retrait,
De la France qui meurt fut un autre portrait. (I, 414-424)

L'analogie avec la « mère affligée » est évidente, soulignée par le narrateur même qui fait, de cette mère ravagée par la faim, un portrait ultérieur de la France souffrante. De la femme qui, dans la scène précédente, avait été décrite comme « éplorée [...] mi-vivante, mi-morte » (I, 117-118), il ne reste ici qu'une « horrible anatomie » ; les « tétins nourriciers » (I, 100) desquels s'écoulait le lait – devenu ensuite sang –, sont désormais vidés de leur liquide ;³⁴ cette femme est une « mère asséchée ».³⁵ Est à remarquer ici l'isotopie de la sécheresse, qu'elle soit directement nommée ou évoquée par les « reins dissipés », les « yeux consumés », le « point de lait aux mamelles », les « peaux sans humeur ». Ce corps est un reflet du pays ravagé ;³⁶ en effet, à l'image de la « mère asséchée » :

Nos villes sont charogne [...]
Et le suc et la force en ont été ravies ;
Les pays ruinés sont membres retranchés
Dont le corps sèchera, puisqu'ils sont asséchés. (I, 605-608)

Pourtant, un liquide s'écoule encore de cette femme, désormais « mi-morte » (I, 118), voire mourante :³⁷ un flot de sang coule de ses plaies. L'enfant que son corps ne peut plus nourrir est submergé par le sang, ainsi qu'exprimé par le parallélisme aux vers 421-422 qui rapproche, encore une fois, le lait maternel et le sang.

³⁴ La référence est ici encore une fois Lucain, cf. LESTRINGANT, « Notes », note 422, 388.

³⁵ La « mère asséchée » à cause de la cruauté connaît le phénomène inverse à celui de la mélancolie (au sens de la médecine galénique) : « La masse dégénère en la mélancolie ;/ Ce vieil corps tout infect, plein de sa discrasie,/ Hydropique, fait l'eau [...] » (I, 145-147).

³⁶ Le *topos* de la sécheresse pourrait être ici une référence au récit biblique de l'Exode des Hébreux et leur longue traversée du désert.

³⁷ « France, puisque tu perds tes membres en la sorte,/ Apprête le suaire et te compte pour morte :/ Ton pouls faible, inégal, le trouble de ton œil/ Ne demande plus rien qu'un funeste cercueil. » (I, 609-612).

La femme de ce portrait n'est pas cruelle ; elle représente cependant une des nombreuses victimes de la cruauté. Poussée par une « amour maternelle » qui lui fait accomplir un effort immense (cf. I, 415-417), elle anticipe les femmes martyres dont il sera question dans le quatrième livre, *Les Feux*.³⁸ Or, contrairement aux martyres, dont la représentation a une signification et une fonction précises à l'intérieur du texte, la souffrance représentée dans ce portrait est sans issue. La femme dépeinte ici est brutalement privée de sa fonction naturelle de mère, c'est-à-dire de la capacité de nourrir son enfant. Ceci en fait une ultérieure « [non-mère] » (I, 497) malgré elle, soumise au destin de *dé-maternisation* qu'elle partage avec les autres mères représentées dans le premier livre.

Le portrait le plus brutal de la France souffrante se situe vers la fin du livre. Encore une fois, le narrateur se dit témoin d'une scène de « horreur » (I, 495) :

C'est en ces sièges lents [...] sans pitié,
 Que des seins plus aimants s'envole l'amitié.
 La mère du berceau son cher enfant délie ;
 L'enfant qu'on débandait autrefois pour sa vie
 Se développe ici par les barbares doigts
 Qui s'en vont détacher de nature les lois.
 La mère défaisant, pitoyable et farouche,
 Les liens de pitié avec ceux de sa couche,
 Les entrailles d'amour, les filets de son flanc,
 Les intestins brûlant par les tressauts du sang,
 Le sens, l'humanité, le cœur ému qui tremble,
 Tout cela se détord et se démêle ensemble.
 [...]
 La mère ayant longtemps combattu dans son cœur
 Le feu de la pitié, de la faim la fureur,
 Convoite dans son sein la créature aimée
 Et dit à son enfant (moins mère qu'affamée) :
 « Rends misérable, rends le corps que je t'ai fait ;
 Ton sang retournera où tu as pris le lait,
 Au sein qui t'allaitait rentre contre nature ;
 Ce sein qui t'a nourri sera ta sépulture. »

³⁸ Voir *infra*, p. 137ss.

[...]

Tout est troublé, confus, en l'âme qui se trouve
N'avoir plus rien de mère, et avoir tout de louve.

[...]

Elle n'apprête plus les lèvres, mais les dents,
Et des baisers changés en avides morsures.

La faim achève tout de trois rudes blessures,

[...]

L'enfant change visage, et ses ris en ses cris ;

[...] et n'ayant plus de mère,

Mourant, cherche des yeux les yeux de sa meurtrière. (I, 499-542)

Située encore au début de l'œuvre, cette longue scène est à l'apogée de l'horreur et de la cruauté et pose ainsi la base sur laquelle se développera par la suite la tragédie du poème.³⁹ Parmi les passages les plus célèbres de l'œuvre, cette scène reporte de manière plus évidente le processus de *dé-maternisation* de la femme-mère. Encore une fois – créant ainsi une continuité avec les deux scènes précédentes – c'est en passant par l'évocation des seins de la mère dans leur fonction primordiale de source de nutrition que se dessine le portrait de la mère : non seulement ces seins ne sont plus en mesure de nourrir, mais d'eux « s'envole l'amitié », ce lien affectif qui, encore dans le deuxième portrait, avait résisté (« [...] une amour maternelle » I, 416), bien que le corps de la mère fût irrémédiablement « [asséché] » (I, 415). La concrétude du portrait devient ici viscérale par l'évocation des « entrailles » ou des « intestins », qui ouvre à ce que Jean Céard a décrit comme « une terrible dialectique du dedans et du dehors »⁴⁰ et qui rappelle encore une fois l'antagonisme sang-lait. La conclusion, dans le geste extrême de cannibalisme, est dramatique. Le narrateur affirme ici l'anormalité de ce procès et en souligne la perversion. Or, la cruauté de la scène est à lire davantage dans la phrase que la mère prononce à l'égard de son enfant et qui déclare la

³⁹ Quant aux références historiques (donc apparemment réelles) de cet épisode, cf. LESTRINGANT, « Notes », note 495, 388-389.

⁴⁰ Jean Céard parle, plus précisément, de « forme extrême d'oxymoron, qui joue ce rôle d'indiquer la perversion [...] ce geste désigne véritablement le monde renversé puisque l'enfant est sommé de restituer ce qu'il a reçu au nom d'une terrible dialectique du dedans et du dehors » (CEARD, « < monde à l'envers > », 120).

sentence à mort de ce dernier par elle-même. C'est à ce moment que s'accomplit de manière définitive la perte de maternité de la part de la femme ; elle ne parle plus en mère, mais en « affamée », mère devenue désormais « louve », être humain devenu animal. La focalisation narrative sur la perspective de l'enfant le confirme : à ses yeux innocents, cet être n'est plus une mère (à remarquer ici la redondance : « n'avoir plus rien de mère », « n'ayant plus de mère »), mais une « meurtrière » sanguinaire. L'acte anthropophage scelle la brutalité de la *dé-maternisation*.

Par une succession de cruautés dont le climax est la scène de cannibalisme, *Misères* constitue le livre des *Tragiques* où la cruauté est plus frappante puisqu'elle est étroitement liée à cette relation humaine fondamentale qu'est le lien de maternité. Cela pose une base essentielle en ce qui concerne le traitement du motif de la cruauté à l'intérieur de l'œuvre : si le motif appartient, dès le début du poème, au lien primordial de la maternité, les cruautés qui suivront ne pourront qu'être moindres.

L'ascension de la cruauté jusqu'à ce climax est progressive : la mère, qui dans sa première apparition était « affligée », devient au fil du premier livre une « meurtrière » et c'est sous ce signe que le reste de l'œuvre se déroulera. De manière analogue à la mère qui progressivement abandonne ses qualités maternelles et devient une meurtrière, correspond une France « désolée [...] terre sanguinaire » (I, 89).

Si les images différentes de « mères non-mères » (I, 497) représentent allégoriquement la France incapable de maîtriser les divisions de son peuple, il semble opportun d'y lire l'évocation d'une autre « mère » au sens littéral du terme, une mère-reine que la France reçoit comme « châtiment divin » : ⁴¹ Catherine de Médicis.

Le poème s'ouvre avec une justification de la part du poète, une exhortation à réagir par la parole à l'oppression italienne qui pervertit les mœurs françaises et protestantes :

⁴¹ FANLO, « monstre femelle », 171.

Puisqu'il faut s'attaquer aux légions de Rome,
Aux monstres d'Italie, il faudra faire comme
Hannibal [...]. (I, 1-4)⁴²

Dans ces quelques vers est compris d'abord le joug papal (les « légions de Rome ») ; or, les « monstres d'Italie » dont il est question ici, amorcent, dès le deuxième vers du poème, la caractérisation impitoyable que le narrateur fera de Catherine par la suite.

L'italienne, reine de France, est évoquée au fil du texte par une série très vaste d'épithètes et de qualificatifs adverses, dont ici ne seront cités que quelques-uns qui qualifient, de manière péjorative, ses états en tant que femme et en tant que mère. Catherine est une « fatale femme » (I, 725), une « femme impuissante [...] à bien faire » (I, 734-739)⁴³, une « femme hommace » (II, 761), une « mère douteuse » (II, 761), une « impure matrice » (III, 1019).

Le premier livre propose un long portrait féroce de la reine. Catherine, un des « esprits meurtriers de la France mi-morte » (I, 718), devient la cible du narrateur qui en crée un portrait très complexe, inspiré d'images croisées de références mythologiques et historiques :⁴⁴

Voici les deux flambeaux et les deux instruments
Des plaies de la France [...]
Une fatale femme, un cardinal qui d'elle,
Parangon de malheur, suivait l'âme cruelle.
[...]
Mais cela qui fait plus le règne malheureux
[...] c'est quand on voit [...]

⁴² Il s'ensuit une personnification de Rome, qui annonce le portrait de la « mère affligée » et les personnifications des villes qui viendront par la suite : la ville est « tremblante, affreuse, échevelée [...] en pleurs, en sanglots, mi-morte, désolée » (I, 9-10). L'évocation de Hannibal, général anti-romain par excellence, est un appel, de la part de l'auteur, à la résistance au joug papal romain.

⁴³ Et considérée comme illégitimement au pouvoir, cf. LESTRINGANT, « Notes », note 735, 394-395.

⁴⁴ Sur les enjeux politiques et les rappels intertextuels mythologiques et classiques de la monstrosité de Catherine (« chaos féminin », FANLO, « monstre femelle », 175), cf. FANLO, « monstre femelle », ainsi que l'annexe critique relatif à ce passage de LESTRINGANT, « Notes ».

Le diadème saint sur la tête insolente,
Le sacré sceptre au poing d'une femme impuissante,
[...]
Impuissante à bien faire et puissante à forger
Les couteaux si tranchants [...]. (I, 733-742)

Tout comme la « mère affligée » devenait source de « venin » (I, 745 et *passim*) pour ses nourrissons, Catherine de Médicis propage en France le

[...] venin florentin, dont la plaie éternelle,
Pestifère, a frappé et sur elle et par elle ! (I, 743-746)

Le « venin florentin », « pestifère », est évidemment le machiavélisme, que le narrateur méprise.⁴⁵ Catherine est dépeinte en reine avide de pouvoir, calculatrice et meurtrière (« Pour abreuver de sang la soif de ta puissance » I, 757 ; « Ton esprit [...] plein de sanguinaires vœux [...] subtil comme la flamme. » I, 790), rapace (« France, que tu as fait gibier d'Italie » I, 766, repris au vers I, 798, « gibier à Florence » ; « Tu n'as ta soif de sang qu'à demi arrosée », I, 781 ; « sauvage et carnassière bête » I, 810), vicieuse (« Nos cicatrices sont ton plaisir et ton jeu », I, 803). Enfin, le narrateur accuse Catherine d'être la responsable des guerres civiles : « un peuple par toi contre soi mutiné » (I, 776).

Jean-Raymond Fanlo a reconnu que d'« Aubigné insiste particulièrement sur la féminité »⁴⁶ de Catherine de Médicis, notamment sur la « déformation de l'image de la femme »⁴⁷ qu'elle représente. Or, la déformation de la féminité est, plus précisément – dans la lignée de la « mère affligée » et de ses déclinaisons – une altération monstrueuse de l'image de la maternité, qualité intrinsèque de la féminité. Rapprochée alors de Hécube, mère de Pâris (et, par extension, cause première de la guerre de Troie), Catherine, mère de Charles IX, est à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy et engendre donc la guerre, puisqu'elle « [enfant] les feux » (I, 794) qui brûlent la paix.

⁴⁵ Cf., par la suite, l'emploi du verbe péjoratif « machiavéliser » (II, 651) ou l'association du machiavélisme à la peste : « Nos savants apprentifs du faux Machiavel/ Ont parmi nous semé la peste du duel » (I, 1047-1048).

⁴⁶ FANLO, « monstre femelle », 174.

⁴⁷ Ibid.

Par une alternance de la deuxième et troisième personne du singulier, le narrateur, impertinent, interpelle la reine et dresse un portrait grotesque de celle-ci, tournant en ridicule sa « tête insolente » :

Mais toi qui au matin de tes cheveux épars
Fais voile à ton faux chef branlant de toutes parts,
Et, déployant en l'air ta perruque grisonne,
Les pays tout émus de pestes empoisonne,
Tes crins éparpillés, par charmes hérissés,
Envoient leurs esprits où ils sont adressés ;
Par neuf fois tu secoue [sic], et hors de chaque pointe
Neuf démons conjurés décochent par contrainte. (I, 827-834)⁴⁸

Les références à Méduse et à l'Hydre de Lerne sont évidentes.⁴⁹ Apostrophée en « serpent monstrueux » (I, 852) et en « monstre » (I, 858), la « vivandière d'enfer » (I, 952), « traîtresse » (I, 987), est encore :

[...] la peste de l'air, l'Eryne envenimée,
Elle infecte le ciel par la noire fumée
Qui sort de ses nareaux ; elle halène les fleurs :
Les fleurs perdent d'un coup la vie et les couleurs ;
Son toucher est mortel, la pestifère tue
Les pays tous entiers de basilique vue ;
Elle change en discord l'accord des éléments.
[...] l'enragée
Tourne la terre en cendre, et en sang l'eau changée. (I, 893-898)⁵⁰

⁴⁸ À ce tableau de Catherine correspond un portrait de son fils Henri III dans le deuxième livre, *Princes* : « Le geste efféminé [...] De cordons emperlés sa chevelure pleine [...] Son chef tout empoudré nous montrèrent l'idée, / En la place d'un Roi, une putain fardée », II, 776-784. Je tiens à remercier ici Dietrich Scholler qui, lors d'une communication (« Italienallegorien in Agrippa d'Aubignés *Les Tragiques* ») dans le cadre de la conférence *Figurationen und Personifikationen des Nationalen im frühneuzeitlichen Europa*, organisée par l'Université de Mayence en l'été 2021, a insisté sur les analogies entre ces deux portraits.

⁴⁹ Cf. également FANLO, « monstre femelle », 171-173.

⁵⁰ À remarquer ici la référence biblique – apocalyptique – de l'eau changée en sang.

L'horrible portrait se termine avec une allusion à ses seins : « Ton sein ferré soit clos aux pitiés » (I, 1363) et évoque encore une fois l'aridité de la femme, à comprendre cette fois-ci comme mépris de tout sentiment indulgent : « Ta main sèche, stérile aux bienfaits » (I, 1364).

Les images de mères dépravées qui sillonnent *Misères* convergent dans cette dure représentation de Catherine de Médicis, « âme cruelle » et « [mère non-mère] » (I, 497) authentique, thème fondateur et moteur de la tragédie collective que constitue *Les Tragiques*.

Les différentes images de la maternité soulignent la matérialité du corps féminin. Dans *Misères*, la maternité ne constitue pas uniquement une signification figurée, mais est tout d'abord un acte physique concret.

C'est précisément cette concrétude qui, dans toute sa force et sa violence, souligne le procès constant de *dé-maternisation* mis en scène dans le premier livre. La mère d'abord « affligée », ensuite « desséchée », s'écarte progressivement de son état protecteur et rassurant de mère, jusqu'à nier celui-ci dans la scène de cannibalisme, apogée de son devenir « [non-mère] » (I, 497).

Dans un article qui porte le titre significatif de « Catherine de Médicis, monstre femelle », Jean-Raymond Fanlo, tout en attribuant au féminin une collocation « stratégique »⁵¹ à l'intérieur du poème, situe le message de celui-ci « entre le corps maternel qu'il faut perdre et l'esprit paternel qu'il faut rejoindre ».⁵² Le poème serait alors dans sa globalité une mise en scène de la *dé-maternisation*. En effet, le texte évolue de l'image de la mère vers l'image du père (ou plutôt : Père), du concret vers l'abstrait, « de la France vers l'Église »⁵³ et se focalise progressivement sur le narrateur, qui passe du rôle de l'observateur à celui de protagoniste de son poème. La progression du concret à l'abstrait est retracée dans les titres des livres qui composent *Les Tragiques* : le premier, *Misères*, annonce la matière lamentable dont le livre sera l'objet ; de manière similaire, *Jugement*, le dernier titre, ouvre sur une promesse de salut (voire de rédemption) et se clôt sur une scène extatique de délivrance métaphysique, où le narrateur abandonne définitivement tout lien matériel :

⁵¹ FANLO, « monstre femelle », 177.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

Mes sens n'ont plus de sens, l'esprit de moi s'envole,
Le cœur ravi se tait, ma bouche est sans parole :
Tout meurt, l'âme s'enfuit, et reprenant son lieu
Extatique se pâme au giron de son Dieu. (VII, 1209-1218)

Dans cet abandon du corps de la part de l'âme et de la mort du corps s'accomplit une délivrance ; celle-ci achève la *dé-maternisation* amorcée dans le premier livre du poème. Pourtant, dans la poétique de d'Aubigné, cette délivrance passe nécessairement par la cruauté, qu'elle soit exercée ou subie.

Courtisane

La position prépondérante de la cruauté à l'intérieur du texte d'Aubigné n'est pas seulement suggérée dans le processus dramatique de *dé-maternisation* qui caractérise le premier livre du poème. La cruauté prête ses traits à une allégorie qui apparaît dans la première moitié du poème, précisément dans le troisième livre de l'œuvre, *La Chambre dorée*.

Celui-ci s'ouvre sur un panoramique des tapisseries de la grande chambre du palais de Justice de Paris.⁵⁴ Dans leur état originel, les tapisseries reportaient une succession d'allégories. Or, l'univers de d'Aubigné est un « monde à l'envers » où tout est inversé, aussi la notion de < justice > ; d'autres principes moraux seront également pervertis ; la Chambre dorée des *Tragiques* n'est point tapissée d'allégories de vertus, mais met en scène des femmes immondes, perverses et aux allures de courtisanes (« tout y sent la putain », III, 403), chacune illustrant un vice ou, dans la logique du narrateur, une vertu pervertie.⁵⁵ Le Palais de

⁵⁴ Refaite sous Louis XII par le peintre italien Fra Giocondo, la chambre brûlera en 1618.

⁵⁵ Il s'agit de : l'Injustice, l'Avarice, la Justice, l'Ambition, l'Envie, l'Ire, l'Ivrognerie, la Vengeance, la Jalousie, l'Inconstance, la Stupidité, la Pauvreté, l'Ignorance, la Pitié, la Cruauté, la Passion, la Haine, la Vanité, la Servitude, la Bouffonnerie, la Luxure, la Faiblesse, la Paresse, la Jeunesse, la Trahison, l'Insolence, la Discorde, la Formalité, la Crainte et le Malheur. Pour une interprétation de *La Chambre dorée*, cf. FASANO, *Un'epopea*, vol. 1, 205 : « Le figurazioni < ridondanti > [...] contribuiscono [...] a rendere più truculenta la satira politica [...] sviluppando il motivo poetico generale della degradazione e della privazione di umanità, che costituiscono l'estrema ripercussione e il necessario complemento dello sfiguramento tirannico dell'antico ordine dello Stato. » ; également, REGOSIN,

Justice, symbole du pouvoir des rois de France, devient alors le « Palais de l'Injustice ». Un vice en particulier, « l'extrême de tous »⁵⁶, triomphe sur les autres et s'offre aux yeux du narrateur dans toute sa laideur de

[...] impiteuse More, à la bouche difforme ;
 Ses lèvres à gros bords, ses yeux durs de travers,
 Flambants, veineux, tremblants, ses naseaux hauts, ouverts,
 Les sourcils joints, épais, sa voix rude, enrouée,
 Tout convient à sa robe, à l'épaule nouée,
 Qui couvre l'un des bras, gros et nerveux et courts ;
 L'autre tout nu paraît semé du poil d'un ours ;
 Ses cheveux mi-brûlés sont frisés comme laine,
 Entre l'œil et le nez s'enfle une grosse veine ;
 Un portrait de Pitié à ses pieds est jeté :
 Dessus ce trône sied ainsi la Cruauté. (III, 369-380)

La redondance de l'« impiteuse More » piétinant la Pitié fait allusion aux Sarrasins, et recentre le poème sur sa dimension religieuse ;⁵⁷ cependant, le parallèle de cette *ekphrasis* avec le portrait de Catherine de Médicis offert dans *Misères* est frappant. La Cruauté décrite est un reflet de la caricature de la reine italienne : la « bouche difforme » et les « lèvres à gros bords » complètent les « naseaux » (I, 891) du portrait précédent ; la « tête insolente » (I, 733) est reprise ici dans l'image des « cheveux mi-brûlés [...] frisés comme laine » ; ceux-ci évoquent par ailleurs la familiarité avec le feu destructeur, dont le narrateur accuse Catherine (« [...] n'as qu'un déplaisir,/ Que le grand feu n'est pas si grand que ton désir ! », I, 811-812) ; les bras « gros et nerveux et courts » de la Cruauté font écho à la bestialité que le narrateur confère à la reine italienne, « sauvage et carnassière bête » (I, 810) ; la « voix rude, enrouée » reprend la « voix [...] plus forte [...] impérieuse » (I, 953-955) attribuée à

« Divine Tragedy », 65 : « The allegorical vices which inhabit the Palais de Justice personify the evils which possess them, preventing any spectator from experiencing pity ».

⁵⁶ DE MONTAIGNE, « De la cruauté », 678. Pour une interprétation du concept de la cruauté chez Montaigne, cf. BELLENGER, « Vertu et cruauté et LOMBARDI, *Plumes ensanglantées* ».

⁵⁷ Cf. Marcus Keller, qui voit dans l'image du Sarrasin une allusion aux Catholiques (KELLER, « Blood and Blindness », 147).

Catherine. Enfin, l'allégorie de la Cruauté sied sur un « trône » et est donc pour autant la *reine* des courtisanes qui peuplent ce livre.⁵⁸

La caricature de la Cruauté dans le troisième livre, ainsi que le portrait de la monstrueuse Catherine dans le premier sont remarquables également d'un point de vue poétique. Dès les premiers vers de son œuvre, le narrateur proclame un procédé auquel il affirme vouloir se conformer :

Je n'écris plus les feux d'un amour inconnu,
Mais [...] j'apprends à ma plume,
un autre feu, auquel la France se consume. (I, 55-58)

En exposant le but de son œuvre, à savoir la dénonciation des « misères » auxquelles est soumise la France, le narrateur (et peut-être il ne serait pas faux de dire ici : l'écrivain d'Aubigné) affirme également son éloignement de la lyrique pétrarquiste qui encore avait partiellement caractérisé son œuvre lyrique de jeunesse, *Le Printemps* (1570-1573). À côté des nombreuses références historiques, mythologiques et littéraires qui inspirent le narrateur dans la constitution de son portrait de Catherine, une influence littéraire serait éventuellement à chercher dans les écrivains anti-pétrarquistes, qui, en partie, tournent en ridicule l'image de la femme telle que conçue par Petrarca et les Pétrarquistes.⁵⁹

L'affirmation de poétique que d'Aubigné évoque ici met en relief la notion de « feu », avec laquelle le narrateur joue dans son texte à partir de ces vers. En proclamant son refus de la métaphore pétrarquiste des « feux de l'amour », utilisée ici métonymiquement pour affirmer justement son éloignement du système littéraire du Pétrarquisme, d'Aubigné affirme vouloir traiter, dans *Les Tragiques*, d'autres feux, compris ceux-ci dans leur sens littéral : les feux de la guerre. Ces vers

⁵⁸ Le narrateur insinue une liaison amoureuse clandestine entre Catherine (« souche amortie », I, 984) et le cardinal de Lorraine lorsqu'il parle des « deux amants » (I, 1019).

⁵⁹ Cf., à titre d'exemple, le *Sonetto alla sua donna* de Francesco Berni qui, dans ses premiers vers, évoque les cheveux de sa dame, vieillie : « Chiome d'argento fino, irte e attorte/ senz'arte [...] » (BERNI, *Rime burlesche*, 103). Quant au Pétrarquisme de d'Aubigné, cf. BOCCASSINI, « Agonia », 260-267. La perversion de l'image de la mère est également une allusion anti-pétrarquiste.

introduisent l'isotopie du feu à l'intérieur du poème, qui sera amplement développée par la suite. La cruauté et le feu composent un binôme, tels la cruauté et le sang. Jusqu'à présent, le feu a été rapproché à l'exercice de la cruauté en tant qu'arme essentielle à celle-ci ; or, le feu est – par reflet – l'outil par lequel sont sacrifiés les martyrs huguenots et devient alors la cause de souffrance et de mort des derniers corps féminins qui seront traités par la suite.

Martyre

La dernière figuration du lien entre corps féminin et cruauté met en scène les femmes martyres courageusement sacrifiées au nom du peuple huguenot, dans une sorte d'hagiographie huguenote.⁶⁰ L'analyse se concentre sur les longues séquences qui illustrent les supplices de Anne Askève et Jeanne Grey, reportés dans *Les Feux*.

La représentation des martyrs occupe une place stratégique à l'intérieur du poème, puisqu'elle se situe environ à la moitié de celui-ci et constitue ainsi une étape dans la transition de la tangibilité démesurée et révoltante de *Misères* à l'abstraction métaphysique atteinte dans *Jugement*. Daniela Boccassini parle à ce sujet de « consapevole poetica del martirio » ;⁶¹ Frank Lestringant fait de la simple « poétique » une véritable « politique du martyr »,⁶² manifeste de toute l'œuvre de d'Aubigné, soulignant ainsi le caractère partisan indéfectible de celle-ci.

Le corps des martyrs soumis au supplice personnifie le passage du concret à l'absolu, puisque c'est justement par l'acceptation de la souffrance physique que le martyr attestera la vérité de l'idéal religieux dans lequel il croit. Dans ce contexte spécifique de souffrance, la cruauté occupe un rôle primordial dans sa qualité intrinsèque d'instrument d'infliction de tourments au martyr ; il en est de même pour l'isotopie du feu, qui, dans le livre intitulé justement *Les Feux*, connaît son accomplissement dans les scènes de martyres, puisque réel « instrument

⁶⁰ Voir, à cet égard : LESTRINGANT, *La Cause* et MAYNARD, « Writing » ; ce dernier reconstruit les liens intertextuels entre *Les Tragiques*, *l'Histoire universelle* de d'Aubigné et *l'Histoire des martyrs* de Jean Crespin.

⁶¹ BOCCASSINI, « Agonia », 263. Cette « poétique du martyr » aurait déjà été amorcée dans l'œuvre précédente, *Le Printemps* (ibid.).

⁶² LESTRINGANT, « Préface », 21, l'italique est le mien.

de la mort » (IV, 284). La cruauté est une composante essentielle du martyre, dans l'acte même de son inflexion ; la valeur du martyre se définit par rapport à l'intensité de l'acte cruel infligé, à l'instant même où celui-ci s'accomplit.

Les Feux est entièrement dédié aux martyres. Il s'agit, avec *Les Fers* et *Vengeances*, d'un des livres des *Tragiques* dans lequel l'occurrence du lexème « cruauté(s) » ou de l'adjectif « cruel(le) » est la plus fréquente, à souligner l'évidente interdépendance de la notion de « martyre » à celle de « cruauté ». ⁶³ Dès les premiers vers des *Feux*, le poète déclare l'intention du livre :

Qu'entre tant de martyrs, champions de la foi,
[...]
Je puisse consacrer un tableau pour exemple. (IV, 19-22)

La « poétique du tableau » qui s'étend au fil du poème ⁶⁴ connaît au quatrième livre un de ses moments majeurs. De manière semblable au tour d'horizon des tapisseries de la *Chambre dorée*, les pages des *Feux* présentent une succession de scènes de martyrs (« précieux tableaux », IV, 151), qui constituent un « rare exemple de Dieu » (IV, 123). À la description des supplices subis par les martyrs, le poète alterne des louanges du courage des martyrs huguenots.

Deux cas particulièrement exemplaires sont ceux des Anglaises Anne Askève et Jeanne Grey. Le narrateur les présente ainsi :

Deux rares cruautés, deux constances nouvelles
De deux cœurs plus que d'homme en sexe de femelles,
Deux cœurs chrétiens anglais, deux précieux tableaux,
Deux spectacles piteux, mais précieux et beaux. (IV, 149-152)

L'attention est portée sur la féminité particulièrement vaillante des deux femmes ; remarquable est ici l'évocation des cruautés – qualifiées également de « rares » – desquelles elles sont victimes et qui, mettant à l'épreuve leur endurance, permettent d'exalter particulièrement celle-ci.

⁶³ Et qui s'exprime, de manière paradigmatique, dans le vers suivant : « L'aveugle cruauté enflamma [...] » (IV, 1045).

⁶⁴ Cf. *supra*, n. 3.

Dans le cas des martyres, la cruauté subie mène à l'extase, puisqu'elle conduit la victime à éprouver sa résilience afin d'atteindre sa promesse de délivrance et de vérité, en tant que martyr, donc témoin de la foi. L'exercice de la cruauté est alors un outil fondamental dans le déroulement d'un martyr ; ces deux entités se complètent car le martyr qui en résultera sera d'autant plus louable que la souffrance sera épouvantable.⁶⁵

Dans sa description du martyr d'Anne Askève, « corps délicat » (IV, 164), le narrateur souligne tout particulièrement les supplices physiques infligés à la femme et la résistance dont elle fait preuve (« [...] nul inventeur ne treuve/ Nul tourment qui ne soit surmonté par Askeuve », IV, 157-158). La description du martyr se développe autour d'une dichotomie physique-moral, où triomphera, enfin, la foi de la femme :

Ils dissipent les os, les tendons et les veines,
 Mais ils ne toucheront point à l'âme par les geines.
 La foi demeure ferme et le secours de Dieu
 Mit les tourments à part, le corps en autre lieu ;
 [...]
 Le corps fut emporté des prisons comme mort.
 Les membres défaillants, l'esprit devint plus fort (IV, 177-184)

Le « feu » dont il est question dans le livre se prête à un jeu sémantique qui se développe sur plusieurs niveaux, puisqu'il n'est pas uniquement –

⁶⁵ cf. Jean-Pierre Albert, qui parle de « [valorisation] de la souffrance » dans le christianisme en général et ajoute : « La référence au sacrifice du Christ permet [...] de justifier que la souffrance ait un sens positif. [...] Moins que la participation imaginaire à la souffrance du martyr, c'est la représentation de sa dégradation physique qui suffit à actualiser l'idée d'une sainteté fondée sur la négation de l'existence corporelle. » (cf. ALBERT, *Le sang et le Ciel*, 64) ; cf. également l'affirmation suivante de Frank Lestringant et Pierre-François Moreau : « Si la vérité est à la mesure du témoignage par la souffrance, celui-ci sera d'autant plus fort, et la vérité d'autant mieux prouvée, que le spectacle sera plus éclatant. La nature même de la preuve par le martyr entraîne donc une surenchère dans le visible et dans l'horreur. L'extrême de la patience chez le témoin doit répondre à l'extrême de la cruauté chez le bourreau. La mort seule n'y suffit pas. Il faut qu'elle soit multipliée pour être plus probante, insupportable pour être victorieuse. » (LESTRINGANT/ MOREAU, « Ouverture », 7-8).

au sens littéral – le moyen par laquelle Anne souffre, mais représente aussi – au sens figuré – la passion que la foi protestante inspire à son cœur : « Avec son âme encore elle mena [d'autres] âmes/ Pour du feu de sa foi vaincre les autres flammes » (IV, 193-194). Les sens littéral et figuré, qui composent l'isotopie du feu, participent à la brutalité très concrète du passage. Cependant, au cœur de cette brutalité, l'instant de la mort d'Anne est décrit de manière particulièrement délicate :

[Le feu violent] court par ses côtés ; enfin, léger, il vole
Porter dedans le ciel et l'âme et la parole. (IV, 205-206)

La description du deuxième martyr, celui subi par Jeanne Grey, est remarquable par la mise en scène d'une image de la féminité opposée à celle transmise par l'impitoyable caricature de Catherine de Médicis au premier livre. Jeanne ne sera point nommée dans cette scène, indiquée simplement comme « l'autre » (IV, 207) : elle n'existe qu'en tant que corps souffrant. Pourtant, sa présence est prépondérante dans ce livre et constitue la scène de martyr central des *Feux*, et cela justement parce que la femme représentée est l'antithèse de Catherine de Médicis. Jeanne Grey était, tout comme Catherine, une reine, reine d'Angleterre pour neuf jours ; contrairement au portrait de Catherine « l'infidèle » (I, 861), Jeanne se distingue par l'authenticité de sa foi protestante inébranlable :

[Jeanne] avec sa foi garda aussi le rang
D'un esprit tout royal, comme royal le sang.
Un royaume est pour elle, un autre Roi lui donne
Grâce de mépriser la mortelle couronne
En cherchant l'immortelle [...] (IV, 207-211)

Le champ sémantique de la royauté est utilisé en tant que métaphore pour discuter l'appartenance de Jeanne au royaume de Dieu et tracer ainsi un écart infranchissable avec l'autre reine, l'avidement catholique Catherine :

Car elle aima bien mieux régner sur elle-même,
[...]
Prisonnière çà-bas, mais princesse là-haut,
Elle changea son trône empour un échafaud,

Sa chaire de parade en l'infime sellete,
Son carrosse pompeux en l'infâme charrette,
Ses perles d'Orient, ses brassards émaillés
En cordeaux renoués et en fers tout rouillés. (IV, 213-220)

Or, c'est à l'instant de la description de l'exécution de Jeanne, que l'antithèse avec Catherine est exprimée de manière saillante : le « beau chef couronné d'opprobres et d'injures » (IV, 221) ne peut ne pas évoquer son contraire, à savoir le « faux chef branlant de toutes parts » (I, 828) que d'Aubigné attribue à Catherine.

À côté de l'évocation de la souffrance physique, la tangibilité du passage s'affiche dans la mention de ce « corps enlacé de chaînes pour ceintures » (IV, 222). La jeune Reine à l'« esprit tout royal » (IV, 208), pleurée par le peuple huguenot, est symétriquement le contraire de Catherine, poussée par un « infernal pouvoir » (I, 964), ruine de son peuple. À la corporalité abominable que le narrateur souligne chez Catherine, s'oppose la légèreté de Jeanne lorsque le sacrifice de son corps souffrant s'accomplit (« beau mourir », IV, 258). Consciente du fait que sa mort sur le bûcher approchait, elle avait auparavant rédigé les mots suivants, témoignage de son existence terrestre et héritage moral au service de la cause huguenote :

« Hais ton corps pour l'aimer, apprends à le nourrir
De façon que pour vivre il soit prêt de mourir,
[...]
De qui veut vivre au ciel l'aise soit la souffrance
Et le jour de la mort celui de la naissance » (IV, 243-250).

Si Catherine est poussée par une insatiable « soif de [...] puissance », Jeanne cultive la « [...] modestie/ Qui jusqu'au beau mourir orna sa belle vie » (IV, 257-258). Le vers final clôt la série redondante d'attributs positifs dirigés à la martyre, posée en anti-Catherine.

Les Feux est principalement dédié aux femmes martyres et célèbre la « constance extrême » (IV, 1353) ainsi que la profonde et véritable vocation religieuse de celles-ci. Contrairement au premier livre qui, dans le processus de *dé-maternisation* dénonçait la forme la plus cruelle imaginable du corps féminin, le quatrième livre honore les femmes pour

lesquelles le corps est uniquement une surface propre à absorber toute cruauté dans le but de la convertir en absolu métaphysique.⁶⁶

Sur le corps des martyrs se gravent les « rares cruautés » qui expriment métonymiquement l'ensemble des souffrances et des injustices subies par les protestants sous le joug de l'hégémonie catholique. La cruauté, outil de l'exécution du martyr, devient le moyen *sine qua non* d'expression de la foi, auquel est strictement lié l'espoir de la récompense divine :

O bienheureux esprits qui [...]
[...] aux yeux de Dieu
Souffrez [...]
Ce Dieu-là vous a vus [...]
[...] cette constance extrême
[...]
Vint de Dieu, qui présent au milieu de vos flammes
Fit mépriser les corps pour délivrer les âmes. (IV, 1347-1358)

Les martyrs, par la souffrance physique intrinsèque à leur état, sont la représentation du corps souffrant. Or, cette souffrance n'est qu'un passage – essentiel – dans la réalisation de l'idéal religieux. Ainsi, aux scènes de cruautés subies dans *Les Feux* s'apparente la promesse d'émancipation de tout lien matériel. Les représentations des scènes de martyres à l'intérieur des *Tragiques* sont des passages narratifs centraux dans le traitement de la transition du concret vers l'absolu.

Conclusion : la tragédie de la cruauté au féminin

Le passage du concret à l'absolu est scellé dans les vers conclusifs de l'œuvre, où le narrateur reproduit son martyr ; cet aboutissement est annoncé dans l'œuvre dès le premier livre, alors qu'il est question de « triomphants martyrs » (I, 1189). Ces derniers sont les vrais

⁶⁶ Cf. l'interprétation de Giancarlo Fasano de ce livre : « il motivo centrale del canto è quel rovesciamento delle parti che configura il martirio come positivo atto di ribellione e come vittoria sui persecutori. [...] l'intero martirologio si configura come una concatenazione di vittorie individuali di « ribelli » contro la tirannide che li perseguita [...]. » (FASANO, *Un'epopea*, vol. 1, 219-221).

protagonistes de la tragédie que le poème représente ; la délivrance de tout lien concret qui se produit par leur inévitable mort, nécessairement cruelle, produit un soulagement chez l'observateur du martyr. Ainsi, le narrateur ne connaît pas un véritable martyr à la fin du poème ; sa libération – et l'extase qui en résulte – est, en quelque sorte, cathartique.

L'image des martyrs, porteurs d'espoir, s'oppose à celle des mères, causes des misères. Richard Regosin affirme que le passage de la dimension politique à celle de la religion (qui est, par extension, une forme de transcendance) se fait à travers l'image de la mère,⁶⁷ recadrant le rôle central et complexe que les états de mère et de maternité occupent dans le fondement de la matière narrative des *Tragiques*. La mère, symboliquement origine de vie, acquiert, dans l'œuvre de d'Aubigné une connotation monstrueuse qui nie la prémisse dont elle devrait être la source. Les mères de d'Aubigné se rebellent irréversiblement à leur rôle primordial et exclusif, entraînant ainsi un processus fatal de *dé-maternisation* qui ne peut qu'aboutir à la catastrophe.

Les images de mères dénaturées qui sillonnent le premier livre du poème mettent l'accent sur le motif de la cruauté, constamment présent au fil du texte. Or, si *Misères* souligne particulièrement les cruautés exercées par les « mères non-mères » (I, 497), les images de « martyrs triomphants » (I, 1189) qui composent *Les Feux* accentuent les cruautés *subies*, condition indispensable à l'achèvement du martyr et donc passage forcé pour atteindre la délivrance.

Au centre de ces figurations antithétiques de la cruauté se situe, révélatrice, une caricature allégorique de la Cruauté, dont les traits saillants évoquent les caractéristiques que le narrateur attribue à sa construction littéraire monstrueuse de Catherine de Médicis, origine des malheurs de la France.

Mère, courtisane et martyr : le narrateur situe le féminin au centre de son œuvre, plus précisément le corps féminin sous différents aspects. Frank Lestringant reconnaît que « toute une série de femmes et de mères [...] comparaisent à tour de rôle sur la scène tragique de *Misères* » et « pourraient former toutes ensemble un chœur de tragédie », mais affirme en même temps que « la différence est que chacune de ces

⁶⁷ Cf. REGOSIN, « Divine Tragedy », 63 : « This shift from the social and political to the religious is carried through the image of « mère » ».

femmes est seule, lorsqu'elle s'avance jusqu'à l'avant-scène pour jeter à la face du spectateur sa douleur et sa haine ». ⁶⁸ En effet, chacune des femmes représentées dans l'ensemble du texte joue un rôle sur la scène du poème de d'Aubigné. La dimension théâtrale tragique du texte est centrale dans la stratégie narrative adoptée par l'auteur ; elle s'accompagne de la relevance du rôle du narrateur (et par extension, du lecteur⁶⁹) en tant qu'*observateur*, voire *spectateur* de la succession des tableaux qui se déroulent sous ses yeux.⁷⁰ Le narrateur qui se dit témoin *et* lui-même aussi martyr⁷¹ observe un spectacle jusqu'alors inédit : « Voir la nouvelle horreur d'un spectacle nouveau » (I, 376). Pourtant, le narrateur-témoin ne témoigne pas uniquement afin de « émouvoir » le lecteur par la dénonciation des horreurs ;⁷² bien que sous l'emprise de la honte, le narrateur ne peut se passer de regarder les atrocités dont il est témoin.⁷³ Conformément au martyr qui endure la cruauté physique dans la certitude d'une délivrance collective, le narrateur-spectateur s'abandonne à la vue des cruautés dans l'attente confiante de la grâce divine libératrice.

⁶⁸ LESTRINGANT, « Le mugissement », 55.

⁶⁹ Cf. Kathleen Long, qui parle de comportements collectifs s'étendant bien au-delà des instances littéraires « narrateur » et « lecteur » : « the collective aspect of spectatorship, and by extension, the collective aspect of the traumas of the Wars of Religion » (LONG, « Child », 164).

⁷⁰ Cf. *ibid.*, 163.

⁷¹ Il faut rappeler l'étymologie du mot grec « *martus* », à l'origine du latin « *martyr* », qui signifie « témoin ». Cf. aussi GRAVES-MONROE, « Soundscapes », 56 : « The martyr, as the Greek etymology of the word suggests, is the primary « witness » and constitutes the paradigmatic subjectivity that senses and experiences ».

⁷² Jean Céard rappelle les implications liées au motif du jeu dans *Les Tragiques*, tout en soulignant l'apparente intention performative de l'auteur : « [...] « Esmouvoir » est une idée essentielle [...] proprement mettre le lecteur en mouvement. » (CEARD, « Tragique et tragédie », 251), ce qui contredit en partie l'opinion de Marie-Madeline Fragonard évoquée *supra*, n. 20, pour qui le texte ne réalise, même à un niveau expressif, ses intentions.

⁷³ Kathleen Long parle à cet égard de « explicit voyeurism [...] » et ajoute que le narrateur éprouverait « a certain degree of pleasure in the act of viewing such violence, as if it were simply a tragic play » (LONG, « Child », 164).

Bibliographie

Bibliographie primaire

- BERNI, FRANCESCO : *Rime burlesche*. A cura di GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, Milan : BUR 1991.À
- D'AUBIGNE, AGRIPPA : *Les Tragiques*. Édition présentée, établie et annotée par FRANK LESTRINGANT, Paris : Gallimard 2003.
- DE MONTAIGNE, MICHEL : «De la cruauté», id. : *Les Essais*, éd. JEAN CEARD, Paris : Pochotèque Classiques modernes 2001, 665-688.

Bibliographie secondaire

- ALBERT, JEAN-PIERRE : *Le sang et le Ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Paris : Aubier 1997.
- BELLENGER, YVONNE : « Vertu et cruauté : *feritas, humanistas et divinitas* dans les *Essais* de Montaigne », LUISA SECCHI TARUGI (éd.) : *Feritas, humanistas et divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento. Atti del XXII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 19-22 luglio 2010)*, Florence : Franco Cesati Editore 2012, 359-367.
- BOCCASSINI, DANIELA : « Agonia come poesia: tragico d'Aubigné », *Studi di letteratura francese XVIII* (1990), 258-271.
- CÉARD, JEAN : « Le thème du 'monde à l'envers' dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », JEAN LAFOND/ AUGUSTIN REDONDO (éd.) : *L'Image du Monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e (colloque international de Tours, novembre 1977)*, Paris : Vrin 1979, 117-127.
- CÉARD, JEAN : « Tragique et tragédie chez Agrippa d'Aubigné », *Studi di letteratura francese XVIII* (1990), 245-257.
- CHAUVAUD, FRÉDÉRIC/ ANDRÉ RAUCH et al. (éd.) : *Le sarcasme du mal. Histoire de la cruauté de la Renaissance à nos jours*, Rennes: PU 2016.
- CROUZET, DENIS : *Les guerriers de Dieu. La violence aux temps des troubles de Religion. Vers 1525-vers 1610*, vol. 1-2, Seyssel : Champ Vallon 1990.
- DUBOIS, CLAUDE GILBERT : « 'Dieu descend'. Figuration et transfiguration dans *Les Tragiques*, III, 139-232 », MARIE-MADELAINE FRAGONARD/ MADELAINE LAZARD (éd.) : *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève : Slatkine 1990, 87-111.

- ERMAN, MICHEL : *La cruauté. Essai sur la passion du mal*, Paris : PUF 2009.
- FANLO, JEAN-RAYMOND : « *Les tragiques d'Agrippa d'Aubigné : un titre et sa portée* », *Études françaises* 44.2 (2008), 107-118.
- FANLO, JEAN-RAYMOND : « Catherine de Médicis, monstre femelle. Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, livre I », REGIS BERTRAND/ ANNE CAROL (éd.) : *Le « monstre humain ». Imaginaire et société*, Aix-en-Provence : PU de Provence 2005, 169-177.
- FASANO, GIANCARLO : « *Les Tragiques* ». *Un'epopea della morte*, vol. 1-2, Bari: Adriatica Editrice 1970.
- FRAGONARD, MARIE-MADELAINE : *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris : Honoré Champion 2004.
- FRISCH, ANDREA : « Agrippa d'Aubigné's *Tragiques* as Testimony », DAVID P. LAGUARDIA/ CATHY YANDELL (éd.) : *Memory and Community in Sixteenth-Century France*, Farnham : Ashgate 2015, 97-111.
- GRAVES-MONROE, AMY C. : « Soundscapes of the Wars of Religion : Sensory Crisis and the Collective Memory of Violence », DAVID P. LAGUARDIA/ CATHY YANDELL (éd.) : *Memory and Community in Sixteenth-Century France*, Farnham : Ashgate 2015, 55-69.
- KELLER, MARCUS : « Of Blood and Blindness: Islam and Huguenot Identity in Aubigné's 'Judgement' (*Tragiques* VII) », *Romance Notes* 48.2 (2008), 137-149.
- LANGER, ULLRICH : *Rhétorique et intersubjectivité. Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Seattle et al. : Papers on French seventeenth century literature 1983.
- LESTRINGANT, FRANK: *La Cause des martyrs dans «Les Tragiques» d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan : Éditions interuniversitaires 1991.
- LESTRINGANT, FRANK : « Le mugissement sous les mots, ou le brame des 'Tragiques' », OLIVIER POT (éd.) : *Poétiques d'Aubigné. Actes du colloque de Genève (mai 1996)*, Genève : Droz 1999, 51-61.
- LESTRINGANT, FRANK : « Préface », D'AUBIGNE, AGRIPPA : *Les Tragiques*. Édition présentée, établie et annotée par FRANK LESTRINGANT, Paris : Gallimard 2003, 7-38.
- LESTRINGANT, FRANK : « Notes », D'AUBIGNE, AGRIPPA : *Les Tragiques*. Édition présentée, établie et annotée par FRANK LESTRINGANT, Paris : Gallimard 2003, 362-558.

- LESTRINGANT, FRANK/ MOREAU, PIERRE-FRANÇOIS : « Ouverture », ID. (éd.) : *Martyrs et martyrologes=Revue des sciences humaines* 269.1 (2003), 7-13.
- Lombardi, Giulia : Plantes ensanglantées. Modalités de la représentation littéraire de la cruauté : l'exemple du poème épique au tournant du seizième siècle (Tasso, Ercilla, d'Aubigné)[à paraître]
- LONG, KATHLEEN P. : « 'Child in the Water' : The Spectacle of Violence in Théodore d'Agrippa d'Aubigné's *Les Tragiques* », *Dalhousie French Studies* 81 (2007), 155-165.
- MATHIEU-CASTELLANI, GISELE : « Violences d'Aubigné », OLIVIER POT (éd.) : *Poétiques d'Aubigné. Actes du colloque de Genève (mai 1996)*, Genève : Droz 1999, 17-31.
- MAYNARD, KATHERINE S. : « Writing Martyrdom: Agrippa d'Aubigné's Reconstruction of Sixteenth-century Martyrology », *Renaissance and Reformation/ Renaissance et Réforme* 30.3 (2006/2007), 29-50.
- PRAT, MARIE-HELENE : « Le discours de l'analogie dans *Les Tragiques* et les problèmes du langage véridique », MARIE-MADELAINE FRAGONARD/ MADELAINE LAZARD (éd.) : *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève : Slatkine 1990, 35-61.
- QUINT, DAVID : *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton : Princeton UP 1993.
- REGOSIN, RICHARD L. : « D'Aubigné's *Les Tragiques*: Divine Tragedy », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 28.1 (1966), 52-73.
- SANDBERG, BRIAN : *War and Conflict in the Early Modern World. 1500-1700*, Cambridge : Polity Press 2016.
- SANDBERG, BRIAN : « Reflecting on the European Wars of Religion in an Age of Religious Violence », *Sixteenth Century Journal* 50.1 (2019), 176-182.
- SECCHI TARUGI, LUISA (éd.) : *Guerra e pace nel pensiero del Rinascimento. Atti del XV Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 14-17 luglio 2003)*, Florence : Franco Cesati Editore 2005.
- STÖFERLE, DAGMAR : *Agrippa d'Aubigné. Apokalyptik und Selbstschreibung*, München : Wilhelm Fink 2008.
- VINKEN, BARBARA : *Du Bellay und Petrarca: Das Rom der Renaissance*, Tübingen : Niemeyer 2001.

ZALLOUA, ZAHÍ : « From *Le Printemps* to *Les Tragiques*: Trauma, Self-Narrative and the Metamorphosis of Poetic Identity in Agrippa d'Aubigné », *Dalhousie French Studies* 81 (2007), 29-39.