

ARTICLE

La Construction de la Masculinité dans la *Tragédie du Sac de Cabrières*: Le Cas d'Opède

Charles-Louis Morand Métivier

University of Vermont, US

cmorandm@uvm.edu

This article examines how, in the Protestant play “La Tragédie du sac de Cabrières” (16th century), the personality of the leader of the Catholic forces at the siege of Cabrières, d’Opède, is constructed through a set of oppositions between his duties as a leader and his dilemmas as a man. With an analysis of the transformation of the character from a man full of doubts to a “monster” dedicated to the extermination of the Waldensians, the author examines how gender and emotions are intertwined in the (re)creation of a masculine personality that sets aside any non-useful ideas in order to become a man completely devoted to his cause.

Avant même que la Réforme ne se propage en Europe, des idées proches de celles qui seront développées à la Renaissance avaient déjà été formulées dans le dogme des Vaudois, un mouvement religieux qui trouva ses origines à Lyon, au XIIe siècle, et qui suivit les préceptes de Pierre Vaudès.¹ Ce groupe, principalement présent dans la région des Alpes et du Piémont, se développa et se répandit jusqu’à l’établissement de près de 300 de ces protoréformés en Provence et dans le Lubéron au cours du XVe siècle. Leur foi n’était pas, bien entendu, acceptée par les institutions et le parlement d’Aix lança, en 1540, un mandat d’arrêt contre « ceux de Mérindol » (l’un des villages Vaudois) pour un « crime de lèse-majesté divine » (Aubéry, 19). François Ier, après avoir ordonné l’exécution de cet arrêt, le suspendit en 1541. Cependant, en avril 1545, suite à un brusque changement d’opinion du roi, le mandat fut remis en vigueur. Une opération conjointe des troupes royales et provençales, dirigées respectivement par le Capitaine Poulin et le président du Parlement d’Aix, Maynier d’Opède, aboutit au massacre des populations vaudoises du Lubéron.²

¹ Pour une histoire générale du mouvement vaudois et de ses croyances, voir Gabriel Audisio, *The Waldensian Dissent. Persecution and Survival, c. 1170–c. 1570*, trad. Claire Davison (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

² Dans son *Procès-verbal d’un massacre. Les vaudois du Lubéron (avril 1545)* (Aix-en-Provence: EDISUD, 1992), Gabriel Audisio donne une explication très détaillée des événements et des décisions judiciaires qui avaient mené aux massacres.

Les événements qui contribuèrent à la destruction des villages de Cabrières et de Mérindol lors de cette opération³ constituent le point de départ de l'anonyme *Tragédie du sac de Cabrières* (1566–68 ?). La pièce commence après le repoussement d'une première offensive des troupes impériales. Poulin et Catderousse, deux officiers royaux, se blâmaient d'Opède, leur chef, et l'accusaient de l'échec de l'attaque. Ceux-là pensaient que seules la force et la violence pourraient mettre fin au conflit ; alors qu'Opède mettait en avant une solution plus diplomatique, dont se moquaient ses subalternes. Il était perclus de doutes au sujet du bien-fondé de cette offensive, mais il décida de s'aligner irrémédiablement sur les positions de Catderousse et de Poulin, et ainsi, de faire tomber Cabrières. Par prétexte, Opède envoya Poulin pour négocier une trêve avec le maire et la syndique, d'une part, et les dirigeants vaudois, d'autre part, en leur demandant de fournir leur profession de foi sous pli cacheté. Les deux hommes se partagèrent donc les intentions de Poulin ; le maire, très méfiant, ne voyait en lui que la fin de Cabrières ; tandis que le Syndique voulait donner une chance au plan de paix proposé. Suite à cette rencontre, Poulin, qui avait récupéré la profession de foi, se sentait converti, et annonça à Opède qu'il refusait de les trahir. Ce dernier lui expliqua alors, faussement, que le siège sera levé, et que, pour éviter un camouflet humiliant, il souhaiterait s'en aller en traversant le village. Ainsi, il faudrait que les portes lui soient ouvertes. Poulin transmet le message, mais grâce à ce subterfuge, les troupes catholiques rentrèrent dans Cabrières et massacrèrent la population. Les Vaudois maudissaient Poulin, qui disparut, plein de remords. La pièce se termine avec un Catderousse et un Opède hilares qui menaient le peuple au bûcher, pendant que les Vaudois priaient Dieu de les accueillir.

Bien que cette tragédie soit relativement connue des seiziémistes, elle a cependant été peu étudiée. Si de nombreux ouvrages évoquent son nom dans le cadre du théâtre de la Renaissance, particulièrement dans le contexte de la réforme,⁴ elle n'aurait pas pour autant été analysée de façon poussée. À l'exception de l'excellent article d'Olivier Millet,⁵ je n'en ai compté qu'un seul qui lui est directement consacré,⁶ en plus d'une thèse de doctorat.⁷ Ces travaux privilégient une approche différente de la pièce. Baretaud place Cabrières dans le cadre d'une analyse de pièces basées sur des écrits bibliques afin de mettre en relief la façon avec laquelle celles-ci apposaient le spectateur dans une position de témoin de l'atrocité commise sur scène. Ainsi, il entrera en confrontation avec à un récit plein de puissance et de violence. Morand-Métivier et Millet, de leur côté, consacrent leur étude à la pièce uniquement. L'analyse de Millet se concentre plutôt sur le rôle de la parole dans la mise en scène d'une adversité entre vérité et mensonge à travers les mots des différents protagonistes ; l'authenticité de la parole, signe de vérité et de pureté face à Dieu, est donc tenue en opposition avec la langue du mensonge qui écarte l'homme de Dieu et de sa rédemption. Finalement, dans le chapitre de sa thèse consacré à *Cabrières*, Morand-Métivier analyse les différents éléments constitutifs des communautés au sein de la pièce. Les deux groupes (catholiques et protestants), loin d'être des entités monolithiques, témoignaient de beaucoup de variations

³ Voir à ce sujet Jacques Aubéry, *Histoire de l'exécution de Cabrières et de Mérindol et d'autres lieux de Provence*, éd. Gabriel Audisio (Paris: Les Éditions de Paris, 1995).

⁴ On pourrait citer, par exemple, l'article « 1553, mars, les origines de la tragédie française » de Timothy J. Reiss, dans *De la Littérature française*, éd. Denis Holier (Paris: Bordas, 1989).

⁵ Olivier Millet, « Vérité et mensonge dans la Tragédie du sac de Cabrières: une dramaturgie de la parole en action, » *Australian Journal of French Studies* 21:3 (1994), 259–73.

⁶ Anne Baretaud, « Le récit comme acte dans les tragédies bibliques du XVI^e siècle, » *Loxias* 12 (2006), <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/?id=935>.

⁷ Charles-Louis Morand Métivier, *Apprendre des massacres: émotions et nation dans la littérature du Moyen-âge et de la Renaissance*. Diss. University of Pittsburgh, 2013. Voir chapitre 4, « Mettre en scène les hommes: masculinité et gouvernance dans la *Tragédie du sac de Cabrières* ».

et d'interpénétrations, ce qui conduisit au rééquilibrage des différents éléments, des multiples mentalités et des idées diversifiées qui les constituent.

Dans cet article, je me propose de prolonger l'argumentation de Morand-Métivier en me focalisant, particulièrement, sur la façon dont Opède modulait sa masculinité par des revirements affectifs afin de se faire « effectivement » accepter au sein du groupe catholique. Au début de la pièce, on le trouve tiraillé par des désarrois antinomiques: le désir d'être accepté par ses hommes et de commander ses opinions, d'une part, et l'angoisse de faire le mauvais choix, d'autre part. C'est en éteignant ces sentiments affaiblissants et en adoptant rage et haine contre les Vaudois qu'il était parvenu à renverser le ressenti de ses compatriotes qui, en admettant sa masculinité forgée par ces nouvelles émotions, le reconnurent, en fin de compte, en tant que leur dirigeant. Poulin, de la même façon, avait effectué un revirement émotionnel qui le poussait à changer sa personnalité pour que sa communauté vaudoise l'acceptât au cours d'une épiphanie. En effet, cette situation est beaucoup moins documentée que celle d'Opède. La rhétorique des émotions devint alors la création du personnage qui les change drastiquement et qui les transforme en d'autres entités plus promptes à effectuer leur devoir.

I. Opède, entre figure historique et personnage théâtral

Cabrières est, à part, dans le microcosme de la tragédie humaniste. La grande majorité de ces tragédies était basée sur des histoires mythologiques ou bibliques qui mettaient en abyme le contexte des guerres de religions. Les pièces historiques étaient rares; une étude approfondie des excellentes collections de tragédie publiée chez Olschkin, qui les regroupent toutes, m'ont uniquement permis d'en isoler quatre au total: l'anonyme *Tragédie française du bon Kanut, roi du Danemark* (1575); la *Tragédie de feu Gaspard de Coligny* (1575), de François de Chantelouve; l'*Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy* (1581), de Fronton du duc; la *Guisiade* (1589), de Pierre Mathieu.⁸ Parmi ces œuvres, toutes postérieures à celle qui nous intéresse ici, seule celle de Chantelouve et de Mathieu est basée sur des éléments directement liés aux conflits religieux. Contrairement à *Cabrières*, elles sont l'œuvre d'auteurs catholiques qui attaquent violemment la réforme et ses membres. Là où *Cabrières* se démarquait alors de ses consœurs réformées, c'est dans l'utilisation directe d'un massacre commis par les catholiques afin de montrer leur ignominie et de les condamner. La réalité historique, écrite dans *Cabrières*, est donc celle des vaudois; ainsi, elle met clairement en évidence les fautes et les massacres des catholiques. La théâtralisation de la représentation de Jean Maynier d'Opède, premier président du parlement d'Aix, est particulièrement intéressante à prendre en considération afin de comprendre comment la figure historique était utilisée pour façonner le protagoniste de la tragédie.

Le consensus des textes et des analyses historiques écrit sur Jean Meynier d'Opède est très négatif. Ainsi, dans les écrits de Jacques Aubéry, c'est lui qui est désigné comme le responsable principal du massacre. Gabriel Audisio souligne sa culpabilité, vu le niveau de responsabilité du poste qu'il occupait et qui lui permettait de lever des troupes: « [...] Jean Maynier, baron of Oppède, was responsible both for justice, as the president of the Parlement in Aix, and the police, as the absent governor's lieutenant » (*procès-verbal*, 191). Guy-Jean Arché souligne l'impunité totale dont Opède se sentait disposer: « persuadé que le roi et que son conseil fermeront les yeux, et sûr du consentement tacite, voire de la collaboration de la part de la population provençale, il se permettra de tout » (116). Sa culpabilité ainsi que sa grande

⁸ La première série s'intitule *Théâtre français de la renaissance, la tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 1566–1567* et comprend 5 volumes. La seconde série, *la Tragédie à l'époque d'Henri III*, comprend, quant à elle, 6 volumes.

cruauté étaient déjà mises en avant dans d'autres ouvrages plus anciens et plus partisans. Citant *l'Histoire de France* d'Henri Martin, Alexandre Bérard relève les nombreuses exactions imputées à ce dernier, par exemple, le fait qu'il « fit arquebuser » un « pauvre idiot » et que les femmes qui s'étaient cachées dans une église « après mille outrages, furent précipitées du haut des rochers du château. » (176) De son côté, au moment d'identifier les responsables de l'arrêt qui avait causé la destruction des deux villages, Eugène Arnaud insistait sur le fait que « le premier à mentionner est Jean Maynier, Seigneur d'Opède, parce que ce fut le plus coupable et le plus cruel, au Comtat » (58).

Malgré toutes ces descriptions, il est fort de constater que la personnalité d'Opède dans la pièce n'est pas, tout au moins au début de l'œuvre, celle d'un monstre sanguinaire. Au contraire, il a du respect pour la cause vaudoise ; et ce n'est que, suite à une transformation progressive de sa personnalité, qu'il abandonna sa sympathie et ses doutes pour devenir le bourreau de Cabrières.

Comment expliquer cette transformation ? Avant tout, elle est motivée par la nécessité d'être acceptée par des hommes qui ont du mal à reconnaître en lui leur chef, à cause de sa personnalité. Dans ses premières répliques, Opède est très peu sûr de lui, remettant en question ses idées, et s'avère, par conséquent, victime des quolibets de Catderousse et de Poulin. Opède annonce effectivement être « las, malheureux, » (v. 2) et il ne sait pas la suite des événements (« aurais-je tant vécu/qu'à vaincre ou qu'à mourir, je préfère la fuite ! » [Vv. 2–3].⁹ Poulin et Catderousse, dont les personnalités sont à l'opposé de celle d'Opède, ont grande confiance en leurs actions et en eux-mêmes. Ils remettent en question sa gouvernance [« le lion fuit s'il a un cerf pour sa conduite », v. 4] et ont une idée très arrêtée sur ce qui devrait être fait pour débloquer la situation: le fait d'attaquer Cabrières afin d'en déloger les Vaudois et terminer ainsi le siège. Catderousse se justifie en expliquant que « si nous avons suivi et redoublé l'assaut, / n'aurions-nous pas franchi le rempart de plein saut ? / n'aurions-nous pas déjà l'enseigne sur la brèche ? » vv. 13–15).

Selon eux, c'est clairement Opède qui est responsable de leur échec. Si les armées avaient redoublé de rigueur, au lieu de s'atermoyer, le problème du siège ne se poserait plus. Ils voyaient ainsi ses propositions comme un signe de faiblesse et riaient de son manque de charisme et de gouvernance (« Quel chef, quel gouverneur ! Quel hardi combattant ! » v. 57) Dans ces attaques contre la gouvernance d'Opède, c'est sa masculinité de dirigeant qui est également attaquée. Cette opposition entre Opède et ses lieutenants est ancrée dans un grand débat de la Renaissance, celui des armes et des lettres. Le cœur de cette querelle était de savoir si un homme complet avait encore besoin de plus de force afin d'affirmer sa puissance d'être, ou bien au contraire, sa puissance d'intellect que lui conférait l'étude des textes.¹⁰ Dans ce contexte, Opède se rangeait du côté de ceux qui mettaient les lettres, et donc la parole et l'intellect, en tant que qualités supérieures dans la résolution des conflits. Son modèle de masculinité était donc pétri par cette préférence qu'il donnait dans son discours à la résolution intellectuelle des conflits qu'il affrontait ; ce qui a également contribué à le mettre en opposition complète avec ses hommes, dont la masculinité est principalement envahie par la volonté de domination de la puissance physique.

II. La masculinité d'Opède, nœud central des critiques et des questionnements

La principale opposition entre Opède et ses hommes tourne autour des questions liées à la notion de masculinité, et qui, par dérivation, sont liées à ses actions de gouvernant. Catderousse et Poulin insistaient sur le fait que la lâcheté des armées et leur manque d'entrain

⁹ Les citations de la pièce viennent toutes de l'édition de Daniela Bocassini.

¹⁰ Voir notamment Jamie Supple, *Arms versus Letters: Military and Literary Ideals in the "Essais" of Montaigne* (Oxford: Clarendon Press, 1984).

sont directement liés à la personnalité faible d'Opède. Ils sont des militaires; leurs modèles de masculinité reposent sur ceux d'un homme fort, puissant, obéissant aux ordres, et surtout, montrant de l'efficacité au combat. Leurs émotions ne laissent aucune place à la peur, concentrées sur la haine envers leur ennemi. Ceci se retranscrit dans leur masculinité calquée par les émotions de leur personnalité.

Définir l'idée de masculinité est une tâche extrêmement compliquée, car elle est basée sur de nombreux éléments théoriques, culturels et sociologiques. L'une des pistes de départ évidentes consiste bien évidemment à se focaliser sur la façon dont un tel concept a été défini par différents chercheurs spécialistes des «gender studies.»¹¹ R.W Connell explique que l'idée de masculinité ne peut pas se concevoir sans celle de la féminité; il insiste également sur le fait qu'un tel concept ne saurait être catalogué. Seule son étude permet de comprendre et d'analyser sa place dans un schéma complexe sociétal («if we broaden the angle of vision, we can see masculinity, not as an isolated event, but as an aspect of a larger structure», 67). Dans cette même veine, David LaGuardia souligne que:

It would undoubtedly be more appropriate to speak of "masculinities" always in the plural, since the selection of one given version of the gender assigned to men as normative would participate in the kind of hegemonic imposition of gender stereotypes and behaviors against which women's studies, feminism and gender studies have consistently struggled. (5)

Dans le sillage de LaGuardia, Todd Reeser note que l'idée de masculinité ne pourrait, en aucun cas, être définie de façon réductrice et exclusive; et que les modèles applicables à un cas ou à une personne ne sont, en aucun cas, «interchangeables» avec un autre individu (16).

Ces définitions sont ancrées dans un schéma d'analyse moderne. Il est important de prendre ici en considération la façon dont ces théories s'appliquent à un contexte prémoderne, ainsi qu'à une réflexion sur le rôle du dirigeant-soldat. En effet, si l'idée de masculinité, dans son contexte théorique, n'existait pas en soi à cette époque, être homme et dirigeant à la fois était deux notions bien discutées et définies. La masculinité du chef d'armée était basée sur des modèles précis. Pour François de la Noue, cité par Hervé Drévilion, «un gentilhomme doit avoir le cœur viril.» (293) Georges Vigarello explique que si la délicatesse, à la Renaissance, était devenue une composante acceptée, elle ne devait «en rien compromettre quelque aspérité virile. La modération ne saurait en rien limiter persévérance et volonté.» Citant Hannibal Romei, il ajoute que «l'homme parfait se doit d'être dominateur, "terrible et beau [...] afin que, combattant avec fureur, il soit terrible à ses ennemis"» (193).

À la lumière de ces analyses, je vais proposer une définition de la masculinité qui prend en considération la dimension sociale, historique et culturelle dans laquelle elle est mise en scène. Dans le cas de *Cabrières*, elle est définie selon deux actes: la façon dont les hommes doivent se comporter dans leur fonction, mais également, la façon dont cette masculinité entre dans un schéma très dépendant de sa perception par autres éléments extérieurs. Cette définition se rapproche assez des idées d'Arthur Brittan qui explique que la masculinité peut être définie comme des «aspects of men's behaviour that fluctuate over time» (53), et celle de George L. Mosse qui pense que la masculinité est comme «the way men assert what they believe to be their manhood» (3).

¹¹ Il n'y a pas de consensus sur la traduction du terme «gender» en français; pour cette raison, je n'utiliserai que le mot anglais «gender» dans cet article. À ce sujet, voir Josiane Haly, «le casse-tête de la traduction du mot "gender" en français,» *ILCEA* 3 (2002). Elle explique qu'aucune traduction ne s'impose plus que l'autre, tout en reconnaissant que «lorsque la diffusion du concept sera plus large, une traduction s'imposera.» (120).

Dans *Cabrières*, la notion d'autre est au cœur de nombreuses oppositions (soldat et dirigeant, catholiques et protestants, etc.) dans lesquelles la masculinité joue un rôle primordial.¹² Cette dualité, entre un « nous » et un « eux » qui s'opposent sur différents sujets est centrale à la pièce ; Catderousse annonce, « quiconque se voit chef d'une grande armée, /s'il a au fond de son cœur la vertu imprimée, /ne laisse l'ennemi jamais fortifié » (vv. 19–21). Opède a laissé l'ennemi se reprendre, même s'il aurait dû ordonner de porter le coup fatal. Il n'a pas la malice nécessaire à un bon chef (« tantôt par fausse alarme et tantôt de grande force ») et doit être sans pitié avec ses ennemis (« l'assaut à l'improviste et rudement la force », vv. 24–25). Ces deux qualités sont nécessaires pour un chef s'il veut être respecté de ses hommes qui ne pouvaient pas l'accepter pleinement comme un leader qu'ils voulaient suivre et servir.

Face aux accusations de ses hommes, Opède reconnaît qu'il ne correspond pas à leurs canons de gouvernance. Il admet sa faiblesse physique et son manque de force, loin des modèles du genre que sont Catderousse et Poulin: « Bien qu'homme je ne sois à nul de vous pareil /en force et hardiesse, aussi peu qu'en conseil » (vv. 29–30). Pour contrebalancer cela, il annonce néanmoins qu'il a certaines qualités que ni Catderousse, ni d'Opède possèdent: « Les conseils de la main en moi pourtant se trouvent » appuyant son propos en expliquant que « quelques amis quelquefois les approuvent » (vv. 31–32). En impliquant des personnes extérieures (« quelques amis ») afin de renforcer sa déclaration, Opède introduit sa propre vision du conflit et de la masculinité. Puisque certaines personnes sont d'accord avec ses positions, c'est qu'elles sont valides. Il explique alors qu'il préfère parlementer plutôt que se lancer dans des actions violentes, en insistant sur le fait que « la lance n'y peut rien, mais seulement la langue » (v. 43). Selon lui, la violence ne se justifie pas si l'on peut atteindre le même but par la négociation. Olivier Millet insiste sur l'importance de la parole dans la construction des personnages de la pièce ; que celle-ci soit utilisée pour mettre en avant la vérité de l'action ou, au contraire, afin d'arriver à tromper l'ennemi: c'est l'un des éléments moteurs du développement de l'intrigue. Cette « parole en action » (259), pour reprendre ses mots, est cruciale dans la construction des personnalités émotionnelles et masculines des protagonistes, et plus particulièrement, dans celle d'Opède.

III. Discours et rhétoriques émotionnels dans la construction de la masculinité

Ce qui rend le discours sur la masculinité présent dans *Cabrières* particulièrement fort tient en grande partie aux personnages présents. En effet, tous les protagonistes de la pièce sont des hommes. C'est vrai que le chœur, entité asexuée, se présente comme un groupe de prisonnier d'une ville précédemment mise à sac et détruite par les mêmes soldats qui assiégeaient Cabrières.¹³ Il n'y existe que deux références rapides à parvenir aux femmes. Dans un premier temps, le maire voit une femme morte, tenant son enfant qui essaie de téter le sein de la défunte: « C'est une femme morte embrassant son enfant /lequel encore vif de sa petite bouche /veut prendre le téton de peur qu'il ne le touche /de l'un des bras la mère hélas sans sentiment /semble le reculer du mortel aliment » (vv. 1385–90) ; il se rend alors compte qu'il s'agit de son épouse et de leur enfant: « C'est ici mon enfant cette morte et ma femme ! » (v. 1405) Poulin lui-même explique aussi au syndique que sa femme était également massacrée avec son fils, dans un long passage au cours duquel il énumère les nombreuses atrocités

¹² En ce qui concerne le rôle de la masculinité dans la construction de la notion d'homme catholique et/ou, les deux références, par leurs analyses pluridisciplinaires de la question sont Scott H Hendrix, et Susan C. Karant-Nunn, eds. *Masculinity in the Reformation Era*. (Kirksville, MO: Truman State University Press, 2008) et Philip Ford et Paul White, eds. *Masculinities in Sixteenth-Century France. Proceedings of the Eighth Cambridge French Renaissance Colloquium 5–7 July 2003*. (Cambridge: Cambridge French Colloquia, 2006)

¹³ Le chœur indique qu'il est une « troupe captive aux mains de ces brigands » (v. 68).

commises par les troupes royales.¹⁴ Cette complète absence de personnages féminins est également une des spécificités de *Cabrières*. Aucune autre pièce de l'époque ne présente une complète absence délibérée de la sorte. Elles ont toutes au moins une femme jouant un rôle important ; comme c'est le cas dans *l'Histoire tragique de la Pucelle de Dom Rémy*, où Jeanne — un personnage central — est entourée de dix-sept personnages masculins et d'un chœur. Même dans le cas d'une pièce discutant d'un sujet qui se concentre sur des femmes, comme *Les Juives* de Robert Garnier (1583), des personnages masculins sont non seulement présents, mais jouent également un rôle prépondérant dans le développement de l'intrigue. *Cabrières*, en se passant de la sorte de femmes, met les rennes de la discussion émotionnelle dans les mains des hommes. Les atrocités commises contre les Vaudois sont ainsi clairement associées avec la mise en mots du développement (et du retournement) de la masculinité des protagonistes principaux.

Passions, émotions et rhétoriques sont étroitement liées et interdépendantes à la Renaissance. Gisèle Matthieu-Castellani explique que « la rhétorique se définit surtout comme l'art d'utiliser les émotions, une "industrie de fléchir en bien disant les courages des écoutants" comme le rappelle Pontus de Tyard » (14–15). Dans un genre comme le théâtre, il est nécessaire de comprendre comment émotions et rhétorique interagissent et comment elles sont liées. Ceci permet d'assimiler la façon dont elles influent le développement de l'action et comment elles forment une part primordiale, sinon la base, du développement de la masculinité d'Opède. Dans *la Rhétorique*, Aristote explique que les émotions sont « les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et qu'elles ont pour conséquences la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte et toutes les émotions de ce genre, ainsi que leurs contraires » (Livre II, 1378 a). Le rôle des émotions et du pathos dans la tragédie apparaît comme un lien logique ; Aristote lui-même la définit dans *La poétique* comme :

L'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre: c'est une imitation, faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, qui, par l'entremise de la *pitié* et de la *crainte*, accomplit la *purgation des émotions* de ce genre. (Livre VI, 1450 a)¹⁵

Les nombreux arts poétiques de la Renaissance développent des idées comparables dans leurs propres définitions de la tragédie. Jean de la Taille explique que « la vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun » (4) ; Jacques Peletier souligne, également, la dimension émotionnelle de la tragédie, ainsi que la dimension élevée de son écriture: « [...] en la tragédie la fin est toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir. [...] La tragédie est sublime, capable de grandes matières tant principales que dépendantes » (303). Le développement de la personnalité d'Opède est une démonstration parfaite de la puissance rhétorique de la parole. Il est le seul personnage à bénéficier d'un long monologue (vv. 115– 185), si l'on met de côté, bien sûr, le chœur dont les implications sont différentes de celles du président du parlement.¹⁶ C'est principalement dans ce grand monologue qu'Opède change sa masculinité.

Au début de la pièce, il érige la parole et l'intellect en qualités supérieures dans la résolution des conflits. Afin d'appuyer ses dires, il compare son comportement avec celui d'Hercule, soulignant non pas ses prouesses physiques, mais plutôt le « doux miel de sa voix » (v. 38) qui

¹⁴ Voir notamment les passages vv. 1547–72 et vv. 1575–88.

¹⁵ Mon emphase.

¹⁶ Le chœur est composé de vaudois, comme l'indiquent les deux premiers vers de sa supplique initiale: « du sac de Mérindol cruellement funeste/troupe captive au camp de ces brigands je reste. » (vv. 68–69).

lui permettait de convaincre ses ennemis de ne pas combattre et de se rendre sans aucune effusion de sang. La référence à Hercule est filée par Opède tout au long du passage où il présente un rêve récurrent qu'il fait:

Un songe, nuit et jour, dormant veillant, me bride
 Par l'exemple fameux de la chaîne d'Alcide
 De laquelle il tira vers lui prompts les Gaulois
 Par l'oreille, enivrez du doux miel de sa voix
 Tout ainsi cette ville à ma langue attachée
 Me semble tomber bas d'elle-même arrachée. (vv. 35–40)

Opède se présente comme un nouvel Hercule, comme pour souligner l'importance, une fois de plus, de la parole dans sa vision de la gouvernance. Geoffroy Tory, dans son *Champ Fleury* de 1529, décrit Hercule « comme un homme sage qui sait persuader en soumettant à lui ce qu'il veut » (76). Marc-René Jung, qui le cite, confirme d'ailleurs que dans les écrits humanistes, on voyait principalement « en Hercule plutôt une force mentale que physique » (77). Pour Opède, la violence n'est pas nécessaire si la parole peut arriver à subjuguier Cabrières, comme il l'indique dans cet extrait. Ainsi, il pense pouvoir utiliser cette puissance pour accorder ses émotions envers Cabrières et son devoir en tant que dirigeant, prenant la ville sans effusion de sang.

Poulin, en parfait contrexemple, démontre comment il a lui-même utilisé la parole non pas pour arriver à un consensus, mais au contraire, pour tromper et détruire. Il explique, en effet, que le fait de discuter peut être le meilleur moyen de détruire son ennemi avec ruse. Il appuie ses dires en racontant que, quand il combattait les Turcs, il utilisait une « fausse harangue » et un « faux doux parler » (vv. 44–45) afin de les amener à le croire et à lui faire confiance, et ainsi, mieux utiliser leur crédulité et les détruire. Catderousse, de son côté, ne donne aucune importance à la parole, préférant baser son pouvoir sur la force brute. Il explique que l'utilisation de telles ruses ou bien de tels moyens diplomatiques n'est pas nécessaire à partir du moment où un des belligérants est supérieur à l'autre: « mais qui a un bon cœur et les armes au poing/du babil de la langue, il n'a aucun besoin » (vv. 49–50). Poulin et Catderousse « détruisent » ainsi le discours d'Opède en dénaturant son message.

La discussion d'Opède sur la force de la parole démontre à quel point le dilemme entre convictions profondes et devoir de gouvernance est au cœur de sa réflexion. Il s'exprime à travers deux émotions principales, la culpabilité et la crainte, qui se reflètent dans son discours. Il fait montre de bienveillance envers les Vaudois, se demandant ouvertement « Pourquoi veux-je ce peuple être tout massacré » (v. 117). La description de ces derniers met en avant leur grandeur et leur piété, soulignant également leur rapport particulier avec Dieu et indiquant qu'ils sont le peuple élu: « le ciel leur favorise et m'est du tout contraire./Dieu prend leur cause en main et je les veux défaire » (vv. 117–118). Cette référence, dans le cadre vaudois qu'est cette pièce permet de renforcer l'idée que la ville de Cabrières est choisie de Dieu. Elle met également en avant les contradictions à venir d'Opède, qui, bien qu'il admette que Dieu est du côté de Cabrières, décide néanmoins de le détruire par la suite. Le discours émotionnel est développé par les nombreuses questions qu'il se pose, les différents appels à sa raison et à ses propres sens qu'il effectue, comme lorsqu'il critique sa « maudite conscience » (v. 116) qui le fait douter.

Alors qu'Opède est un magistrat qui pense, Catderousse et Poulin sont de purs exécutants, dont l'obéissance aux ordres est mise en exergue. Ils doivent détruire la ville de Cabrières, car c'est leur devoir de militaire; cela renforce d'autant plus leur incompréhension d'Opède. Pour eux, les atermoiements émotionnels de celui-ci ne sont pas compréhensibles, puisqu'un

dirigeant doit agir pour être obéi. Quentin Skinner souligne que, chez Machiavel, « it is better for a ruler to be feared than loved, and better 'to rely on punishment than considerateness' in dealing with his subjects » (184). Peut-être Opède est-il leur supérieur ; toutefois, ils considèrent que pouvoir et respect ne sont pas des qualités qui s'obtiennent par décision ou nomination, mais au contraire, par des prouesses sur-le-champ de bataille. Opède ne fait pas montre d'une assurance émotionnelle qui lui permet de diriger au mieux ses troupes ; le doute dont il fait preuve est un frein à son intégration dans le groupe masculin des catholiques. Olivier Millet explique :

Opède, qui dirige les troupes, est un magistrat et non un soldat. Il y a là une disconvenance que relèvent, pour s'en gausser, Poulin et Catderousse, à partir de la vieille opposition du « cleric », couard et mal aguerri d'une part, et du gendarme d'autre part. [...] L'agir et le parler s'opposent comme la sincérité et la duplicité. (266)

Si Opède est bel et bien leur chef, il n'a pas acquis son titre sur un champ de bataille, mais uniquement grâce à son poste de gouvernant. Catderousse et Poulin sont tous deux des exemples de masculinité basée sur leur expérience militaire et la virilité. Opède n'est pas alors « crédible » pour eux, puisqu'il essaie de fuir le combat qui est la base de leur masculinité. S'ils ne le respectaient pas, c'est alors, en partie, que leurs masculinités se dressent en opposition à la sienne.

Toutes les attaques et les moqueries de Catderousse et Poulin envers Opède marquent son échec dans ce que Gerry Milligan définit comme leurs « trials of manhood. » (151) Opède, dans leur discours, semble avoir été symboliquement émasculé par leurs idées. Leurs attaques deviennent très virulentes ; ils rient de ses qualités de dirigeant, en appuyant également sur le fait qu'il n'est pas capable d'effectuer les actions de base, comme le fait de combattre (« quel combattant ! »). En deux répliques, ils dénigrent complètement ses idées, avant qu'eux-mêmes se positionnent en tant que véritables chefs qui vont « pousser nos gens » (v. 63) à retourner au combat. Défait, Opède s'enfuit du lieu de l'action : « je me retire à part sans compagnie aucune » (v. 56). S'il se retire seul, c'est que ses mots et leur pouvoir n'ont pas trouvé leur public. Un rhéteur sans public a échoué, même si son discours était parfait, car il n'a pas été assez puissant pour retenir l'attention. La rhétorique non belliqueuse d'Opède a donc pareillement échoué. Mathieu-Castellani souligne le fait que le rhéteur doit savoir agir tel un soldat, en expliquant que celui qui a la parole « dispose aussi d'un pouvoir analogue à celui que confèrent les armes ; et son activité, dans la défense comme dans l'attaque, est celle d'un soldat qui doit se rendre maître d'un ennemi. » En faisant taire Opède, Poulin et Catderousse ont symboliquement tué son discours, mais également le bagage émotionnel que ce dernier avait commencé à mettre en avant pour proposer un autre modèle de gouvernance. Il est alors sans paroles et réduit au silence. Ses mots n'ont plus aucune sorte de puissance ou de force à leurs yeux puisque sa voix de dirigeant a été réduite au silence ; elle ne peut, dès lors, être suivie, puisqu'elle « abdique » devant Catderousse et Poulin. Ils ne le respectent pas plus qu'ils ne respectent son discours ou sa parole.

Alors qu'Opède a clairement exposé et défendu ses émotions, cela n'a pas insufflé chez ses hommes, comme il l'espérait, une vision différente de ce qu'un gouvernant pourrait être. Au contraire, ils interprètent le message et les émotions qu'il transmet comme un signe de couardise et de faiblesse : « mais sur tous les poltrons, le poltron est si lâche/qu'en lieu des premiers êtres, il s'enfuit et se cache ! » (vv. 59–60) Ils considèrent qu'Opède fuit ses responsabilités de pseudo-chef en repoussant l'inévitable, à savoir la destruction de la ville assiégée. C'est cette impossibilité à être accepté qui déclenche son changement abrupt.

IV. Le nouvel Opède: masculinité belliqueuse et changements émotionnels

Après avoir été poussé à bout par les insinuations et les critiques de ses hommes, Opède effectue une introspection. Il se rend compte des multiples défaites qu'il a subies, sur le plan de sa parole, de sa gouvernance, ainsi que de sa masculinité. Il se retrouve confronté à un choix difficile, à savoir celui de défendre sa parole, sa pensée et ses émotions, quitte à échouer et à continuer d'être la risée de ses collègues, ou au contraire embrasser leurs desiderata pour devenir le dirigeant qu'ils s'attendent à avoir. Il explique qu'il ne peut pas choisir, et surtout qu'il ne peut plus reculer, étant donné les responsabilités qui lui ont été confiées: « désister je ne veux et je ne puis » (v. 130). On assiste à un renversement complet de son comportement et à un renversement rhétorique de sa parole.

Bien que le début de son monologue se focalise particulièrement sur Cabrières, le discours d'Opède change complètement dans II, pour être principalement dirigé envers lui-même.¹⁷ Alors que dans I, sa présence dans le texte consiste en quatre « je » et deux « me/m' » ; dans la partie II, on assiste à une explosion des marqueurs de sa présence (treize « je/j' » et dix « me/ma/moi »). Le renversement des questions rhétoriques, qui étaient précédemment utilisées afin de souligner la grandeur des Vaudois, met cette fois en avant la grandeur de ses propres actions. En se remémorant ses victoires précédentes, il en arrive à se demander si elles ont été bénéfiques pour lui, vu qu'il doit toujours prouver ses qualités: « Ai-je donc détruit tant d'hommes et de lieux./pour être pitoyable en lieu de furieux ? » (vv. 153–54) À partir de ce moment, Opède met en avant sa dimension militaire:

Que me serviroit il qu'au lieu d'un bonnet rond
De cest *armet* doré ie me couvre le front ?
Au lieu de ma grand' robbe avoir ceste *cuirasse* ?
Pour la plume en la main ceste *pesante masse* ?
Suis Je quitant ma mule armé sur ce *roussin*
Pour m'enfuir en lieu d'attendre & veoir la fin
Ay ie *bruslé* Pepin la Motte Saint Estienne
Lormarin, Valelaure & la Roche prochaine
Foudroyé Cabrierette abysmé Merindol
Saccagé Saint Martin ay je *ravi d'un vol*
Vingt bourgs villes chasteaux les ay *mis en braise*
Comme n'ayans servi iamais que de *fournaise*
Ay je donques *détruit* tant d'hommes & de lieux
Pour estre pitoyable en lieu de furieux
Afin qu'en espargnant ce reste de Canailles
Leur quicte *le fruit de toutes mes batailles*
Seroit ce bien à la fin que ce que J'ay *gagné*
Soit à mon *ennemy* pour l'avoir *espargné* (vv. 141–58).

Dans ce passage, j'ai mis en italiques toutes les références militaires. On observe au début un questionnement qui met en parallèle son rôle de président, avec un vocabulaire soulignant la dimension cléricale de son poste (« bonnet rond, » « grande robbe, » « plume »), qui est immédiatement mis en opposition avec celui du soldat (« armet doré, » « cuirasse, » « pesante masse »). Ses exploits militaires passés sont illustrés par le grand nombre de villes et villages qu'il a détruits

¹⁷ Pour rendre les explications qui suivent plus simples, j'ai partagé le discours d'Opède en deux parties. La première, notée I, couvre les vers 115 à 129 ; la seconde, notée II, les vers 130 à 174.

(« [...] la Motte Saint Estienne/Lormarin, Valelaure et la Roche prochaine/foudroyée Cabrierette abysmé Merindol/Saccagé Saint Martin ay je ravi d'un vol/vingt bourgs villes chasteaux »).

Opède n'est plus mesuré et ne prône plus le dialogue ; il est maintenant un homme sûr de lui qui préconise une solution violente au siège. Quand il se demande « Ay je donques destruit tant d'hommes & de lieux/pour estre pitoyable en lieu de furieux », c'est précisément les deux facettes de sa personnalité — celle d'avant son changement et celle d'après sont mises en relation. La pitié qu'il ressentait envers les Vaudois se transforme, à ce moment précis, en colère furieuse. Le caractère protéiforme du changement de la personnalité d'Opède (émotionnel, intellectuel et masculin) se met en place par le biais de son discours qui connaît, lui aussi, un bouleversement de telle sorte. Mathieu-Castellani explique que la rhétorique « souligne l'importance des passions dans l'écriture du discours, dans sa lecture et sa réception critique » (25). Dans le cas d'Opède, son changement se voit au niveau du texte, mais également dans la remise en question totale de sa personnalité.

Afin de devenir véritablement le chef des troupes catholiques, il a dû se glisser dans un moule de pouvoir et d'émotion qui leur convenait afin d'obtenir leur agrément nécessaire à leur participation à son action. Anna Becker estime que « the most important thing a new ruler can do in order to transform himself is imitare » (74). En imitant ses hommes, dans sa façon de penser et d'agir, Opède devient le dirigeant qu'ils s'attendaient à avoir depuis le début. Il se coule dans la nécessité de son poste, pour lequel il adopte le même type de discours plein de moquerie et de haine envers les Vaudois que Catderousse et Poulin avaient envers lui-même. Il répète même son objectif qui se teint même d'une sorte de nécessité, dans sa réplique qui suit une tirade particulièrement belliqueuse de Catderousse.

Catderousse exhorte les troupes au massacre: « Piquez donques avant » (v. 198); « Harquebusiers, tirez, vous trainans sur le ventre » (203); « Je crie au cannonier qu'il redouble la bresche » (v. 207) sa parole et sa masculinité sont au service de son devoir, celui de motiver les hommes par sa personnalité d'homme fort et par ses dires. Le « nouvel » Opède, alors, après avoir confessé à lui-même son changement, doit en faire la preuve à Catderousse. C'est, je crois, le sens crucial qu'il faut donner aux deux vers qui concluent momentanément son discours, avant l'intervention du chœur et le long épisode au cours duquel Poulin se rend dans Cabrières pour parlementer: « car j'ay juré que vif nul n'en eschappera,/hommes, femmes, enfans, tout meurtri sera » (vv. 241–2). Le verbe « jurer » donne une connotation sacrée à sa déclaration. L'impiété du chef catholique, qui voue aux gémonies les Vaudois, en travaillant à leur éradication complète (Opède indique que *personne* dans le village ne doit survivre), souligne l'engagement définitif de la nouvelle masculinité d'Opède. En faisant cette déclaration devant Catderousse, il jure devant témoin de mettre en avant et de respecter ses engagements et son nouveau changement. Alors qu'il admirait les Vaudois pour leur courage et leur piété, il les qualifie dorénavant de « canailles » (v. 155). Dans le *Thresor de la langue française* (1559), Aymar de Raçonnet définit ce terme comme « canes, faex civitatis » (chiens, fange de la cité).¹⁸ Opède associe désormais les Vaudois à des animaux, en les faisant passer du parangon du courage à l'état de créatures moins qu'humaines qui doivent être détruites (« sus, sus, sus ! », v. 163) il se construit en tant qu'homme « brutal » afin de pouvoir s'assumer en tant que leader, et particulièrement afin d'être accepté par Catderousse et Poulin.

L'une des composantes essentielles de l'idée de masculinité est celle de la sexualité. Ces deux éléments sont indissociables l'un de l'autre et le changement d'Opède n'échappe pas à cette relation. Il remercie « ceste grand' Courtisane à qui mon bien j'impute » (v. 164). Le mot « courtisane », utilisé ici afin de désigner l'Église Catholique, était doté de nombreuses connotations qu'il convient de mentionner. *L'Inventaire des deux langues, Française et Latine*

¹⁸ Ma traduction.

(1636) donne de courtisane la définition suivante: « [...] la Dame, Damoiselle ou chaperonnière suyvante la court d'un Prince. [...] Mais l'italien [...] luy a donné une signification odieuse, appelant Cortigiana une putain de réputation » (161). Définir la courtisane était donc, à l'époque, une tâche qui demandait un certain tact. En italien, le terme porte en lui cette dimension trouble, entre prostituée et dame de cour. Baldasserre Castiglione, dans son *Il Cortegiano*, utilise en effet le terme « cortigiana » avec grande parcimonie, le remplaçant dans son livre IV par celui plus consensuel et moins connoté sexuellement de « donna di palazzo » (264). Dans le cas de *Cabrières*, une œuvre vaudoise, cette « grand courtisane » est une référence directe à la grande prostituée de Babylone, tirée de l'Apocalypse de Saint-Jean, et qui était, dans l'idéologie réformée, associée à l'Église catholique. Dans l'optique qui est mienne, le genre de la courtisane est crucial à prendre en considération afin de comprendre l'ultime étape de changement d'Opède. Lawrence Kritzmann explique que « les hommes doivent épouser une femme "un peu putain" » afin de pouvoir mettre en avant leur masculinité et surtout leur virilité (192). Le rapport qu'Opède indique avoir avec elle (« à qui mon bien j'impute ») marque la preuve de sa virilité, et une étape d'importance dans sa définition en tant qu'homme viril. La courtisane était une prostituée dont les clients se trouvaient chez les puissants. En embrassant l'attirance sexuelle de celle-ci, il a montré qu'il n'était pas impotent, mais au contraire, qu'il était un « vrai » homme, sans qu'aucun doute puisse être permis, rejetant ainsi les doutes et les réserves de ses subalternes.

En d'autres termes, l'Église en tant que femme à qui il veut plaire lui a permis, en justifiant les actions entreprises contre les rebelles vaudois, de se vider des émotions coupables qui obscurcissaient son horizon. En s'affirmant ainsi, il devient le chef militaire instruisant ses armées de sa volonté (« voilà comme je suis général capitaine/de tout ce camp », vv. 171–72). À travers l'influence de cette femme Église, il ne se féminise pas, mais au contraire, il repousse les émotions qui le décrédibilisaient aux yeux de ses subalternes. Opède a opéré un changement radical dans la façon d'appréhender ses émotions de doute, allant même jusqu'à ignorer celles-ci, afin de se focaliser sur d'autres qui lui permettent de devenir une part entière du groupe par lequel il voulait se faire respecter.

Opède n'est pas le seul personnage qui opère un changement de sa personnalité, vis-à-vis des émotions qu'il ressent envers les Vaudois ; Poulin voit également sa personnalité évoluer au cours de la tragédie, selon un schéma opposé à celui d'Opède. Il veut renforcer sa personnalité de chef afin d'être accepté par ses hommes et adopte une masculinité dure et violente. Poulin change la sienne en prenant un chemin inverse, passant de la haine du Vaudois à la bienveillance et à l'envie. Toutefois, ce dernier ne prend pas véritablement position, ne mettant pas véhémentement sa nouvelle position en avant. Là où le changement d'Opède s'accompagnait d'une déclaration marquante de sa part, Poulin, après sa conversion, se montre beaucoup moins virulent que son supérieur ne l'a été pour défendre sa nouvelle foi, répondant simplement par un laconique « Je ne seray de vous et moins d'eux le tueur » (v. 1247). De plus, quand bien même son séjour chez les Vaudois l'a changé, il n'est pas accepté par ceux-ci qui se réjouissent même de sa mort, vu qu'ils le considèrent être responsable de leur chute: « Son âme misérable, et à table mangeant/bien tost il la rendra, furieux enrageant » (vv. 1684–85). Contrairement à Opède, la « greffe » de Poulin n'a pas été couronnée de succès. Il me semble que cet échec de Poulin met en relief une vérité importante de l'implication émotionnelle dans un groupe: il faut que les deux parties, à savoir le groupe qui reçoit, ainsi que celui qui veut le rejoindre, soient en accord. Les Vaudois n'ont pas considéré que Poulin était pleinement investi dans son projet, parce qu'il ne l'a pas ouvertement déclaré, soit aux témoins de ses actions (le public), soit à ceux qu'il voulait convaincre. Sa seule bonne volonté qu'il y a mise et, par-dessus tout, et la dimension noble de son changement, ne sont pas au niveau de l'implication qu'a mise Opède dans son action, aussi mauvaise soit-elle. Seul un

complet abandon de son être et de sa personnalité permet au changement de se réaliser et d'être efficace.

Le changement d'Opède marque la mise à mort des Vaudois. La masculinité bienveillante et intellectuelle est détruite et éclate au profit d'une nouvelle personnalité vide de réflexion, pleine de vice et de haine, pour laquelle l'application de la loi est plus importante que l'écoute de ses propres émotions. Par l'opposition entre les deux personnalités d'Opède, c'est un plaidoyer pour le droit des vaudois à vivre – et contre l'action des troupes royales, tellement contre nature et contre Dieu qu'elle force un changement complet de ce qu'un homme est – qui est mis en avant dans la tragédie.

Références

- Arché, Guy-Jean. *Le Massacre des Vaudois du Lubéron*. Aubenas: Curandera, 1984. Imprimé.
- Aristote. *La Poétique*, Dupont-Roc, R. et Lallo, J. (Éds.). Paris: Seuil, 1980. Imprimé.
- Aristote. *La Rhétorique*. Éd. et trad. Médéric Dufour. Paris: Belles Lettres, 2002. Imprimé.
- Arnaud, Eugène. *Histoire des protestants de Provence, du Comtat Venaissin et de la Principauté d'Orange*. Paris, 1884. Imprimé.
- Aubéry, Jacques. *Histoire de l'exécution de Cabrières et de Mérindol et d'autres lieux de Provence*, Audisio, Gabriel (Éd.). Paris: Les Éditions de Paris, 1995–1645. Imprimé.
- Audisio, Gabriel. *Procès-verbal d'un massacre. Les vaudois du Lubéron (avril 1545)*. Aix-en-Provence: EDISUD, 1992. Imprimé.
- Audisio, Gabriel. *The Waldensian Dissent. Persecution and Survival, c.1170–c.1570*. Trad. Claire Davison. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139163934>
- Baretaud, Anne. « Le Récit comme acte dans les tragédies bibliques du XVIe siècle. » *Loxias*, 12. *Loxias*. Web. 23 février, 2017, 2006.
- Becker, Anna. "Rethinking Masculinity and Feminity in Niccolò Macchiavelli's Political Thought." *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, 23(2): 65–78, 2012. Imprimé.
- Bérard, Alexandre. *Les Vaudois, leur histoire sur les deux versants des Alpes du IVe siècle au XVIIIe siècle*. Lyon, 1892. Imprimé.
- Brittan, Arthur. « Masculinities and Masculinism. » *The Masculinities Reader*, Whitehead, Stephen M. et Frank, J. (Éds.), 51–55. Barrett. Malden, Blackwell, 2001. Imprimé.
- Castiglione, Baldassere. *Il Libro del Cortegiano*, Longo, Nicola (Éd.). introduction de Amedeo Quondam. Milan: Garzanti, 1981. Imprimé.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 2005. Imprimé.
- De La Taille, Jean. *De l'art de la tragédie. Saül le furieux. La famine ou les gabéonites*, Forsyth, Elliott (Éd.). Paris: Marcel Didier, 1968. Imprimé.
- Drévilion, Hervé. « Du Guerrier au militaire. » *Histoire de la virilité Vol.1: de l'Antiquité aux Lumières, l'invention de la virilité*, Vigarello, Georges, et al. (Éds.), 293–325. Paris: Le Seuil, 2011. Imprimé.
- Garnier, Robert. *Les Juives*. Jeanneret, Michel (Éd.). Paris: Éditions Gallimard, 2007. Imprimé.
- Haly, Josiane. « Le Casse-tête de la traduction du mot "gender" en français. » *ILCEA*, 3: 113–26, 2002. Imprimé.
- Jung, Marc-René. *Hercule dans la littérature française du XVIe siècle*. Genève: Droz, 1966. Imprimé.
- Kritzman, Lawrence D. « La Virilité et ses "autres." La Représentation de la masculinité paradoxale. » *Histoire de la virilité*, 195–216. Imprimé.
- La Tragédie du sac de Cabrières*, Bocassini, Daniella (Éd.). *Théâtre français de la Renaissance, La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 1566–1567*, 3. Reynolds, Régine, et al. (Éds.). 3. Paris: Presses Universitaires de France, 205–78, 1998. Imprimé.

- LaGuardia, David. *Intertextual Masculinity in French Renaissance Literature: Rabelais, Brantôme and the Cent nouvelles nouvelles*. Burlington and London: Ashgate, 2008. Imprimé.
- Matthieu-Castellani, Gisèle. *La Rhétorique des passions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.mathi.2000.01>
- Millet, Olivier. « Vérité et mensonge dans la *Tragédie du sac de Cabrières*: une dramaturgie de la parole en action. » *Australian Journal of French Studies*, 21(3): 259–73, 1994. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.3828/AJFS.31.3.259>
- Milligan, Gerry. "Masculinity and Macchiavelli: How a Prince should Avoid Effeminacy, Perform Manliness, and be Wary of the Author." *Seeking Real Truths. Multidisciplinary Perspectives on Macchiavelli*, Vilches, Patricia et Seaman, Gerald (Éds.), 149–72. Leiden: Brill, 2007. Imprimé.
- Morand Métivier, Charles-Louis. *Apprendre des massacres: émotions et nation dans la littérature du Moyen-âge et de la Renaissance*. Diss. University of Pittsburgh, 2013. Imprimé.
- Mosse, George L. *The Image of Man: the Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996. Imprimé.
- Peletier, Jacques. *Art poétique. Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Goyet, Francis (Éd.). Paris: Librairie générale de France, 1990. Imprimé.
- Raconnet, Aymar de. *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, 1606. Imprimé.
- Reeser, Todd W. *Masculinities in Theory*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444317312>
- Reiss, Timothy. « 1553, mars, les origines de la tragédie française. » *De la littérature française*, Hollier, Denis (Éd.), 200–5. Bordas, 1989. Imprimé.
- Skinner, Quentin. *The Foundations of Modern Political Thought: The Renaissance*. 1. Cambridge: Cambridge UP, 1978. Imprimé.
- Supple, Jamie. *Arms versus Letters: Military and Literary Ideals in the "Essais" of Montaigne*. Oxford: Clarendon Press, 1984. Imprimé.
- Tory, Geoffroy. *Champ Fleury*. Paris, 1529. Imprimé.
- Vigarello, Georges. « La Virilité moderne. Convictions et questionnements. » *Histoire de la virilité*, 185–94. Imprimé.

How to cite this article: Morand Métivier, C-L 2018 La Construction de la Masculinité dans la *Tragédie du Sac de Cabrières*: Le Cas d'Opède. *Modern Languages Open*, 2018(1): 10, pp. 1–14, DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.171>

Published: 22 March 2018

Copyright: © 2018 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

][*Modern Languages Open* is a peer-reviewed open access journal published by Liverpool University Press.

OPEN ACCESS 