

---

## Pour une perspective benjaminienne du livre IV, 'Les Feux' des 'Tragiques' d'Agrippa d'Aubigné

Agnès-Megel Conacher

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35536>

DOI : 10.4000/studifrancesi.35536

ISSN : 2421-5856

### Éditeur

Rosenberg & Sellier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2005

Pagination : 3-12

ISSN : 0039-2944

### Référence électronique

Agnès-Megel Conacher, « Pour une perspective benjaminienne du livre IV, 'Les Feux' des 'Tragiques' d'Agrippa d'Aubigné », *Studi Francesi* [En ligne], 145 (XLIX | I) | 2005, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 20 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35536> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.35536>

---



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

## *Pour une perspective benjaminienne du livre IV, 'Les Feux' des 'Tragiques' d'Agrippa d'Aubigné*

Andrea: Unhappy the land that has no heroes!  
Galileo: No. Unhappy the land where heroes are not needed.  
B. Brecht, *Life of Galileo*

L'Europe se monstra : Dieu vid sa contenance  
Fumeuse par les feux esmeus sur l'innocence  
Vid les publiques lieux, les palais les plus beaux  
Pleins de peuples bruyans, qui pour les jeux nouveaux  
Estaloyent à la mort les plus entieres vies  
En spectacles plaisans et feintes tragedies .  
(III, 613-618).<sup>1</sup>

Ces quelques vers tirés de la *Chambre Dorée* (III) des *Tragiques* par Agrippa d'Aubigné mettent en scène le drame des innocents, c'est-à-dire des martyrs, les témoins de Dieu, ceux qui, comme les réformés, furent sacrifiés durant les guerres de religion françaises en raison de leur appartenance à la foi protestante. Utiliser pour parler du drame des martyrs d'expressions comme «spectacles plaisans», «jeux nouveaux» ou encore «feintes tragédies» invite à s'interroger : qu'est-ce qu'une tragédie si le spectacle est défini comme jeu ou feinte tragédie? Où commence le jeu? Où s'arrête la tragédie? Quelle est la marque d'un acte héroïque? Afin de répondre à ces questions, on se tournera vers *Origine du drame baroque allemand*<sup>2</sup> de W. Benjamin, texte qui pose la question de l'héroïsme à partir, entre autres, d'une comparaison entre le martyr, personnage important des drames baroques, et le héros tragique, personnage principal de la tragédie grecque.

W. Benjamin, anxieux de libérer le drame baroque de l'emprise de la tragédie classique (grecque), anxieux donc de lui assurer sa propre dignité, entreprend une analyse minutieuse des drames baroques allemands mais aussi anglais (Shakespeare) et espagnols (Caldéron). Ce faisant, il relève des caractéristiques (fragmentation, ruines, martyr, tyran) qui permettent une théorie du drame qui ne sera pas contingente à une réalité spatiale spécifique. C'est pour cette raison que l'on peut inclure *Les Tragiques* de d'Aubigné qui appartiennent à la période dite baroque afin de vérifier le

(1) A. D'AUBINÉ, *Les Tragiques*, Édition. Tome I, *Ster leave as it is (evror on my past)*. Désormais, les références renvoyant au texte seront mises entre parenthèse comme suit: (III, 613-618) .

(2) W. BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, traduit par Sibylle Muller, avec le concours de André Hirt, Paris, Flammarion, 1985.

projet de Benjamin, c'est-à-dire relever les transformations du héros tragique. En particulier, on se penchera sur la question de la martyre. En effet, bien que W. Benjamin aborde cette question et qu'il conçoit que la présence de la martyre est « capitale pour juger convenablement de la tragédie du martyr, »<sup>3</sup> il ne s'y arrête pas. Il s'agira donc, dans ce travail, d'examiner les qualités ou caractéristiques de la martyre par opposition à celles du martyr afin de répondre à ce vide laissé par W. Benjamin. À la fin de ce parcours, on sera en mesure d'observer le lien entre la martyre et la tragédie dite classique.

W. Benjamin montre que l'époque baroque européenne, qui va approximativement de 1588 à 1670<sup>4</sup> et qui est traversée par une série de réformes et de contre-réformes, de guerres et d'épidémies, marque le moment de l'impossibilité d'une catharsis de la représentation théâtrale selon la poétique d'Aristote. La violence continue qui frappe et l'horreur est telle que la représentation du désastre présent n'est plus possible: « elle effacerait l'horreur et ferait du spectacle une imposture. »<sup>5</sup> Autrement dit, et comme on le pensait déjà au temps des grecs, le spectacle de la tragédie exige une distance temporelle. Comme Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet le montrent bien, une des caractéristiques de la tragédie grecque, c'est de maintenir comme sien le terrain qu'elle s'est choisie, à savoir celui de la légende héroïque.<sup>6</sup> Ils rapportent que lorsque la pièce, *La prise de Millet*, fut mise en scène, le poète fut puni d'une amende parce qu'il rappelait le désastre qu'à peine deux ans auparavant les Perses avaient infligé à la cité ionienne de Millet. Lorsque ce qui est arrivé est encore trop proche, la catharsis ne peut avoir lieu, car la proximité des événements empêche la distanciation, « cette transposition grâce auxquelles les sentiments de terreur et de pitié sont déplacés dans un autre registre, non plus éprouvés comme dans la vie réelle, mais d'emblée saisis et compris dans leur dimension fictive. »<sup>7</sup> Aucune fiction ne possède le pouvoir de donner l'illusion qu'elle égale ou surpasse par l'imagination l'horreur des événements dont les spectateurs conservent encore le souvenir.<sup>8</sup> Lorsque l'histoire « fait son entrée sur le théâtre de l'action, »<sup>9</sup> comme elle le fait à l'époque baroque, elle congédie le théâtre, épuisant les règles qu'Aristote avait assignées à la tragédie quant à la matière (les héros mythiques) et au but (effet cathartique).<sup>10</sup> Et cela d'autant plus que l'histoire dans les drames baroques ne se déroule pas de manière chronologique, mais, selon F. Proust, à la manière d'une chorégraphie en juxtaposant en une simultanéité spatiale deux mondes: d'un côté, un monde terrestre, dépravé et souffrant, une vision de cauchemar; de l'autre, un monde céleste, un âge d'or, mais qui, à quelques différences près, ressemble trait pour trait à l'enfer, car ce monde n'est pas destiné à mettre fin à l'histoire mais double le monde terrestre, l'accompagne comme son ombre.<sup>11</sup>

Dans ce retournement continu de l'histoire, il ne faut pas s'étonner que le martyr soit le héros des drames baroques. Il est celui qui, à travers les tortures qu'il subit, représente le mieux le monde terrestre de la souffrance, du désespoir mais aussi l'autre monde, celui de l'espérance et de la rédemption. Aussi, pour Benjamin, l'héroïsme dans les drames baroques ne sera pas, comme dans les tragédies grecques, un

(3) *Origine du drame baroque allemand, op.cit.*, p. 74.

(4) J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954, p. 8.

(5) F. PROUST, *L'histoire à contretemps, Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, 1994, p. 73.

(6) J.P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Tome II, Paris, (« La Découverte »), 2001, p. 86.

(7) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, op.cit.*, p. 87.

(8) Voir à ce sujet le texte de R. MARIENSTRAS, *Shakespeare au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minuit, 2000, p. 14.

(9) *Origine du drame baroque allemand, op.cit.*, p. 94.

(10) *L'histoire à contretemps, op.cit.*, p. 73.

(11) *Ibid.*, p. 79.

refus d'abandonner la vie alors même que le héros réalise que le monde et la vie sont impuissants à procurer une satisfaction véritable, pas plus qu'il ne sera tragique dans le sens qu'on n'y trouvera pas une faute morale.<sup>12</sup> Plutôt, l'héroïsme des personnages des drames baroques sera mélancolique dans le sens qu'il mettra en relief le renoncement chrétien du vouloir vivre, l'abandon joyeux du monde dans la conscience de sa vanité et de son néant et parce que la faute qui relève plus du statut de la créature souillée de la faute originelle ne permet pas de déterminer un destin.<sup>13</sup> On naît sachant que l'on est pécheur. Il n'y a pas de faute à découvrir au contraire de la tragédie classique grecque qui, par le biais d'un héros qui n'est ni tout à fait bon, ni tout à fait mauvais, insiste sur l'épreuve de la connaissance.

L'absence de destin dans le drame du martyr dévoile que ce qui est visé sont moins les actions du héros que sa patience et même bien souvent moins les tourments de son âme que les tortures physiques du malheur qui s'abat sur lui. Le martyr doit être un modèle de toutes les perfections, être affligé par la trahison de ses amis et ennemis; mais de telle manière qu'il se montre généreux en toutes circonstances, qu'il surmonte avec courage la douleur qui s'exprime par des soupirs, éclats de voix, abondance de plaintes.<sup>14</sup>

C'est ici, dans la plainte ou les éclats de voix que Benjamin aborde les différences principales entre l'héroïsme tragique et l'héroïsme mélancolique.

Héroïque, le martyr l'est parce qu'à l'instar du héros tragique, c'est le sacrifice qui le définit. Cependant, à l'encontre de ce dernier qui approche la mort en frissonnant, car sa vie découle de sa mort qui n'est pas sa fin mais sa forme,<sup>15</sup> le martyr, par contre, approche la mort courageusement et dignement, reconnaissant dans la mort quelque chose d'étranger, «au-delà de quoi il s'attend à se retrouver, dans l'immortalité.»<sup>16</sup> Aussi la mort du martyr peut-elle paraître scandaleuse, mais jamais tragique, car elle ne contraint pas la pensée à l'impuissance: la foi donne une certitude qui empêche de se poser la question tragique du pourquoi.<sup>17</sup> En outre, le martyr parle et si sa dignité réside dans sa parole, la grandeur du héros tragique, quant à elle, réside dans son silence: «Le héros tragique n'a qu'un langage qui lui corresponde parfaitement: le silence [...]»<sup>18</sup> Le tragique s'est forgé pour cette raison une forme esthétique, la tragédie, qui permet de représenter le silence.

Avec le silence surgit le sublime, soit la rencontre avec ce qui ne se dit pas, ce qui ne s'énonce pas, mais avec lequel on peut avoir contact. Est sublime ce qui a assez de force pour se faire entendre sans voix.<sup>19</sup> Le silence tragique, lieu qui recueille «une expérience vécue du sublime» devient ainsi la parole que la communauté à venir hérite.<sup>20</sup> Comme René Girard le montre dans *La Violence et le sacré* (1972), la plupart des critiques analysent la tragédie à partir de l'ordre en train de naître alors qu'il faudrait peut-être le faire à partir de l'ordre en train de s'écrouler.<sup>21</sup> Benjamin ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit que le sacrifice signale à la fois une fin, car acte expiatoire offert aux dieux, gardiens d'une loi ancienne et un commencement, car acte de substitution où s'annoncent des contenus nouveaux de la vie du peuple.<sup>22</sup> Pour le dire autrement, la mort dans une tragédie classique grecque signifie véritablement la fin de quelque chose. Le moment où le héros meurt est le moment d'un accomplissement: tous les

(12) *Origine du drame baroque allemand, op.cit.*, p. 90.

(13) *Ibid.*, p. 118.

(14) *Ibid.*, p. 73.

(15) *Ibid.*, p. 121.

(16) *Ibid.*, p. 121.

(17) En ce qui concerne toute l'idée du tragique, voir entre autres, le texte de F. CHIRPAZ, *Le Tragique*, Paris, PUF, 1998, p. 92.

(18) *Origine du drame baroque allemand, op.cit.*, p. 114.

(19) LONGIN, *Du Sublime*, Paris, Rivages poche, 1993, p. 18.

(20) *Origine du drame baroque allemand, op.cit.*, p. 115.

(21) R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 70.

(22) *Ibid.*, p. 113.

événements arrivés précédemment ou jusqu'au moment de la mort acquièrent à ce moment une signification. Ce moment est sublime car paradoxal : tout est accompli au moment où tout cesse. Tout autre est le drame. Pour Benjamin, la mort du (de la) martyr(e) n'accomplit rien ou presque rien sauf peut-être témoigner de sa foi et encourager les autres à suivre son exemple.<sup>23</sup> Témoigner sous-entend que la mort est en quelque sorte subordonnée à l'acte de proclamer aux autres ses croyances. Pour cette raison, Benjamin lie généalogiquement le martyr à Socrate, le faiseur de beaux discours, le maître de la vie intellectuelle d'Athènes — celui qui aurait donné naissance au drame du martyr.<sup>24</sup> Socrate parle et sa parole, souvent interprétée comme le triomphe de la philosophie, tue le récit, soit la tragédie.<sup>25</sup> Bref, Socrate le martyr ou le martyr un autre Socrate sont, l'un et l'autre, loin de l'acte héroïque du héros tragique. Lors que le silence est expulsé de la scène, «la mort du héros devient la mort d'un martyr.»<sup>26</sup> La tragédie est remplacée par «une feinte tragédie.»

Arrivée au terme de cette excursion entre drame baroque et tragédie classique, on aurait répondu à la question que l'on posait au début de ce texte : qu'est-ce qu'une feinte tragédie? Ce serait une tragédie sans héros puisque le martyr en remplaçant le héros signale sa disparition. Jusqu'à un certain point, on est d'accord avec l'analyse de Benjamin, car *Les Feux* suivent de très près ce modèle, mais en même temps, on montrera dans ce qui suit que l'acte du martyr, le sacrifice de sa vie, demeure un acte héroïque.

#### *Le/la martyr(e) : entre Socrate et Jésus*

Mes freres en amour et en soing mes enfants,  
 Vous m'avez escouté des-ja par divers ans  
 Preschant et enseignant une vive doctrine,  
 [...]  
 Amis, vous me voiez sur le seuil du repos  
 Ne pleurez pas mon heur : car la mort inhumaine  
 A qui vaincre la sçait ne tient plus de rang de peine:  
 [...]  
 Or je voy qu'il est temps d'aller prouver par moy  
 les propos de ma bouche [...]  
 (IV, 647-913)

Dans ce passage, d'Aubigné met en scène le martyr, héritier de la parole et de la philosophie de Socrate dont parle Benjamin. Comme Socrate le stoïque, ce martyr raisonnable, modéré dans ses propos, accepte de plein gré une mort qui apparaît ainsi subordonnée à ses paroles. Comme Socrate pour qui la mort est bienvenue puisqu'en congédiant le corps elle permet à l'âme de ne se préoccuper que de ce qui existe d'une réelle existence, le martyr semble envisager la mort physique comme

(23) De nombreux auteurs se sont penchés sur l'origine du mot martyr, qui vient du grec (*martus*) et signifie témoin. Comme le montre une étude récente, que ce soit dans l'Ancien Testament ou dans le Nouveau, lorsqu'on utilise le mot *martus*, celui-ci l'est dans le sens de témoin. Par exemple, dans les Actes, Paul évoque la lapidation d'Étienne par ces mots : «Lorsque le sang d'Étienne, ton témoin, a été répandu.» Autrement dit, Étienne n'est pas considéré un *martus* parce que mis à mort, mais un témoin qui fut mis à mort. Le mot martyr et martyre

au sens de mort entre les mains d'une autorité séculière hostile serait apparu autour de 150 de notre ère, dans G. W. BOWERSOCK, *Rome et le martyre*, traduit par P.E. DAUZAT, Paris, Flammarion, 2002, pp.33-42.

(24) *Ibid.*, p. 120.

(25) Pour ces idées, je me suis inspirée du texte de T. HENTSCH, *Raconter et Mourir*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, pp.149 à 184.

(26) *Ibid.*, p. 114.

l'étape nécessaire qui permettra à l'âme de s'assurer de la vérité des choses qui sont.<sup>27</sup> Face à la mort, le martyr comprend la véritable signification des choses, car «[...] l'âme deschargée / Du fardeau de la terre, au ciel demi changée / Prononce vérité sur le seuil du repos» (IV, 236-238). Mais quelle est cette vérité pour un martyr? Serait-ce celle d'être assuré de la vie éternelle? Que représente la mort pour lui? Socrate, qui ne demande rien à la mort, avoue au moment de mourir que «De mon sort ou du vôtre lequel est le meilleur? La réponse est incertaine pour tout le monde, sauf pour la divinité.»<sup>28</sup> En effet pour Socrate, tout, même l'idée de béatitude éternelle, se joue ici bas, car «du moment que l'âme oublie tout ou presque de son passage par les sphères supérieures», il n'y a rien à espérer de ce séjour.<sup>29</sup> Pour le martyr, c'est différent. Il sait avec certitude que son sort sera meilleur, car ses péchés seront pardonnés.<sup>30</sup> Toutefois, au contraire de Socrate dont le sacrifice de sa vie est plus de l'ordre du détachement, car il sacrifie quelque chose à laquelle il n'attache pas beaucoup d'importance, celui du martyr est véritablement renoncement à quelque chose :

Le renoncement chrétien s'affirme comme bien à la fois au sens où le renoncement perdrait sa signification si ce bien nous était indifférent et au sens où le renoncement contribue à accomplir la volonté de Dieu qui précisément affirme la bonté de ce type de bien auquel on renonce : la santé, la liberté, la vie.<sup>31</sup>

Il y a donc perte au cœur du martyr. C'est ce sens du sacrifice – renoncement à un bien – qui élève l'acte du martyr à un acte héroïque tragique. D'autant plus si on dit avec Ricoeur que le martyr n'est pas un argument, ni même une preuve, mais un test, une situation limite, l'engagement d'un cœur pur, un engagement jusqu'à la mort. Cela fait partie de la destinée tragique de la vérité.<sup>32</sup> Situation à la limite, la situation du martyr est illimitée, et «l'illimitation qui a lieu au bord de la limite, et donc au bord de la présentation» est affaire de sublime.<sup>33</sup>

Homme ou femme, le martyr dans *Les Feux* contredit un tant soit peu la représentation benjaminienne d'un martyr trop serein et trop stoïque pour être tragique. On peut même dire que le martyr se présente moins en héritier de Socrate qu'en celui de Jésus grâce aux paroles prononcées au moment de mourir. Au contraire de Socrate qui accepte la mort, car elle est la condition «sans laquelle l'homme restera toujours sujet au malheur, victime de l'atè du héros tragique»<sup>34</sup>. Raioner et mourir, 142 le / la martyr(e) dévoile par ses paroles une certaine angoisse : «Mon Dieu, vray juge et pere, au milieu du trespas / [...] / Tout puissant, de ta force assiste ma foiblesse / Ne me laisse, Seigneur, de peur que je te laisse» (IV, 599-602). Et pourtant. La tension tragique est tout de même rompue. Premièrement, les dernières paroles du martyr ne sont pas, comme celles de Jésus, une question ou un cri. Donc, elles ne laissent pas l'abandon en suspens. Le doute est toujours résolu. Deuxièmement, la présence de

(27) PLATON, *Phédon*, Paris, Pocket, 1994, p. 72.

(28) PLATON, *Apologie de Socrate*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1997, pp.126-127.

(29) *Raconter et mourir, op.cit.*, p. 184.

(30) Voir à ce propos *Rome et le martyre, op.cit.*, qui débute avec la scène de l'empereur Commode, qui, à la fin des années 180 de notre ère et exaspéré par le nombre de chrétiens qui voulaient mourir martyrisés, leur refusa la gloire de mourir d'entre les mains des Romains, les invitant à sauter des falaises. Le martyre volontaire étonnait les païens mais il faut se rappeler que l'assurance d'une récompense dans la mort motivait un grand nombre de martyrs.

(31) C. TAYLOR, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, traduit par C. Melançon, Montréal, Boréal, 1998, p. 283.

(32) P. RICOEUR, *Essays on Biblical Interpretations*, Philadelphia, Fortress Press, 1980, p. 130. On reproduit ici le texte dans l'original: «The martyr is not an argument, even less a proof. It is test, a limit situation. [...] Testimony is also the engagement of a pure heart and an engagement to the death. It belongs to the tragic destiny of truth [...]».

(33) J.L. NANCY, «L'offrande sublime» dans *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988, p. 51.

(34) *Raconter et mourir, op.cit.*, p. 142.

discours raisonnables, qui prêchent, qui enseignent, qui permettent de distinguer le vrai du faux et finalement qui rassurent, supprime l'ambiguïté tragique de la question ou du silence. Les discours abolissent la nature tragique de l'événement. Mais ce n'est que pour le spectacle de l'homme que cela disparaît; avec celui de la femme, le tragique demeure. En reproduisant les discours masculins au sujet de la femme vertueuse, c'est-à-dire silencieuse<sup>35</sup>, d'Aubigné parvient, on verra, à mettre en scène un spectacle véritablement sublime. C'est pourquoi ce n'est qu'au niveau de l'acte, du sacrifice, que le et la martyr (e) peuvent être considérés comme des héros / héroïnes tragiques. Au niveau du spectacle, l'expérience est différente.

### *Le martyr au masculin : un spectacle mélancolique*

Selon Benjamin, le drame du martyr qu'il soit homme ou femme ressemble plus à un jeu qu'à une représentation dramatique, car les spectateurs ne sont pas convoqués pour juger comme dans la tragédie classique grecque, mais simplement pour regarder,<sup>36</sup> ce qui apparaît logique puisqu'il n'y a pas faute morale. En même temps, l'absence de jugement implique l'absence de catharsis, car celle-ci se manifeste à partir de la demande de juger le héros. Dans une tragédie classique, le juge-spectateur, d'abord effrayé par les actions du héros, le juge finalement avec pitié, car il se reconnaît dans ces mêmes actions.<sup>37</sup> Or si la crainte et la pitié peuvent, comme le suggère Aristote, naître du spectacle, elles peuvent aussi naître de l'agencement des faits, «ce qui vaut mieux et est l'œuvre d'un grand poète. En effet, la fable doit être composée de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les faits puisse frémir et soit pris de pitié.»<sup>38</sup> Cela revient à dire que la tragédie n'a pas besoin du spectacle, ni même de spectateurs au contraire du drame qui, s'il ne justifie pas la présence de celui-ci, l'exige tout de même. Sans spectateur, le/la martyr(e) ne pourrait pas devenir et être appelé (e) martyr (e).<sup>39</sup>

Superflue dans la tragédie, la mise en scène devient dans le drame baroque essentielle et indispensable. En effet, la seule possibilité de rendre visible la fermeté et le courage de la foi, quelque chose d'intérieur et d'invisible, c'est de mettre en scène et cela souvent de manière spectaculaire la destruction du corps physique. Plus les souffrances physiques sont atroces, plus la foi apparaît ferme et résolue. Le martyr n'est pas un spectacle qui, par le biais de la catharsis, sert à rappeler au spectateur son être-coupable, mais un spectacle qui, à travers l'agonie du martyr, sert à canaliser l'histoire, soit encore à dévoiler ou étaler les souffrances physiques. D'où, selon Benjamin, le caractère ostentatoire d'un spectacle monté principalement pour être vu. À titre d'exemple :

Qu'il eut en un conseil, d'une voix grosse et grave  
Fit à son fils pleurant cette harangue brave :  
C'est donc en pleurs amers que j'iray au tombeau,  
Mon fils, mon cher espoir mais plus cruel bourreau

(35) De tous les temps, il semble que la femme vertueuse soit associée à la femme silencieuse. Voir H. CIXOUS, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986, p. 42. Les féministes ont bien vu que c'est du manque de parole que les femmes souffrent, car on les confine soit au silence soit au bavardage. W. Benjamin analyse le silence en tant que qualité esthétique du tragique. Dans la présente analyse, on ne vise qu'à explorer les différences esthétiques

entre le spectacle du martyr et celui de la martyre.

(36) *Origine du drame baroque allemand*, op.cit., p. 126.

(37) *Point de Passage*, op.cit., p. 89.

(38) ARISTOTE, *Poétique*, Tr. PH. Beck, Paris, Les Belles Lettres, 1990, 1453b.

(39) Voir J.R. FANLO, *Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, Paris, Honoré Champion, 1990, p. 436.



De ton pere affligé: car la mort pasle et blesme  
 Ne brise point mon cœur comme tu fais toy mesme  
 Regretteray-je donc le soin de te nourrir?  
 N'as tu peu bien vivant apprendre à bien mourir?  
 L'enfant rompt ces propos: seulement mes entrailles  
 Vous ont senti, dit-il, et les rudes batailles  
 De la prochaine mort n'ont point espouventé  
 L'Esprit instruit de vous, le cœur par vous planté:  
 Mon amour est esmeu, l'âme n'est pas esmeüe,  
 Le sang non pas le sens, se trouble à vostre veüe:  
 Votre blanche vieillesse a tiré de mes yeux  
 De l'eau, mais mon esprit est un fourneau de feux.  
 (IV, 924-941)

Premièrement, en lisant ces vers on sait immédiatement qu'il s'agit d'un mécanisme littéraire et rhétorique, car il est peu probable qu'un enfant (même au 17<sup>e</sup> siècle) parle de cette manière à son père. Deuxièmement, on constate que l'émotion – les larmes – est visible et qu'elle est provoquée par la vue: le sang, la blanche vieillesse chez l'un et chez l'autre les larmes. C'est parce que l'image du père ensanglanté et en larmes conserve quelque chose de vivant qu'elle, plus virale et contagieuse que l'idée, travaille au corps, éveille les sens, font venir les larmes.<sup>40</sup> Les larmes, l'élément «mélancolisant» par excellence, confirment que la mélancolie est réponse à une structure objectale du monde.<sup>41</sup> Benjamin aurait donc raison de dire que, spectacle ostentatoire, le spectacle du martyr ressemble à «[...]un jeu où la tristesse trouve son compte: un jeu devant des gens tristes»<sup>42</sup> puisque si l'enfant pleure, c'est surtout à cause du sang et non pas, comme il le dit lui-même, parce qu'il est incapable de déchiffrer un sens à ce qu'il voit.

Le sens contribue à la mélancolie puisque au contraire du silence qui préserve un certain mystère, on sait qu'au-delà du corps ensanglanté, au-delà donc du visible, se cache, invisible, la véritable signification des choses. Cependant, ce sont surtout les paroles qui, en signalant un retour à la rhétorique, retardent l'effet tragique. La force de caractère de ces héros, visible dans l'écart entre les souffrances physiques subies et les paroles prononcées, permet de les considérer comme des héros. Mais comme des héros épiques et non pas tragiques. Comme Ulysse qui pleure en entendant sa propre histoire, c'est-à-dire pleure lorsqu'il ré-expérimente ce qui fut fait,<sup>43</sup> de même, père et fils, en se renvoyant une image – une histoire – bouleversante d'eux-mêmes, opèrent sur le mode de la répétition. Les yeux pleins de larmes du fils sont le miroir dans lequel le père peut observer les transformations de ses propres souffrances; au fils, les paroles du père déterminent son choix et donc sa future mais similaire destinée. Père et fils, à travers le choix du fils, sont les doubles de l'un et l'autre, le recto verso d'une même chose.

Outre les paroles, ce serait cet effet de miroir qui, en permettant au futur cadavre de porter sur lui-même un regard cadavérique, renforce le sentiment de mélancolie. Ostentatoire plutôt qu'évocatoire, image parlée plutôt qu'image peinte,<sup>44</sup> le spectacle

(40) Voir R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 126.

(41) Voir à ce sujet, J. STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

(42) *Origine du drame baroque allemand, op.cit.*, p. 126.

(43) *Point de Passage, op.cit.*, p. 89.

(44) *Ibid.*, p. 231. Les protestants de l'époque combattaient les images qu'ils associaient avec l'idolâtrie et désiraient revenir à l'Eglise dite primitive, celle des débuts du christianisme, ils ont remis à l'honneur la parole, le Verbe. Les critiques ont bien montré que, dans *Les Tragiques*, les spectacles



du père (martyr) et de son fils, qui est plus de l'ordre d'une représentation épique du tragique, relève esthétiquement de l'ordre du beau: «[un] spectacle piteux, mais specieux et beau[x].» (IV, 152) Beau, ce spectacle, car il exhibe les qualités du sotcratisme esthétique. A savoir que, pour être beau, quelque chose doit être rationnel. Dit autrement, ce spectacle nous parle et nous accédons à cette parole parce que rationnel, il évoque le sentiment du beau.<sup>45</sup> C'est ainsi que le spectateur peut y goûter et l'apprécier, car il ne surprend pas son jugement pas plus qu'il ne violente son imagination. Tout autre est le spectacle de la femme comme en témoignent les vers suivants:

*La démesure du spectacle de la martyre*

On presente à ses yeux l'espouventable gehenne  
 Et elle avoit pitié en souffrant de la peine  
 De ces faux justiciers qui aians essaié  
 Sur son corps délicat leurs courroux desployé  
 Elle se teut, et lors furent bien entendües  
*Au lieu d'elle crier les cordes trop tendues*  
 Achevé tout l'effort de tout leur appareil  
 Non pas troublé d'un pleur le lustre de son œil  
 [...]  
 Le juge se despite et luy mesme retend  
 La corde à double nœud, [...]  
 (IV, 161-173) (nous soulignons)

En premier lieu, ce qui frappe dans ces vers est l'absence de dialogue. Il semble que, dans *Les Feux*, la forme théâtrale – le dialogue – qui permet que l'on se représente soi-même, qu'on parle en son nom, soit réservée aux hommes. Pour la martyre, la forme narrative domine, ce qui transforme la scène: de publique, elle devient privée. Alors que dans l'éloquent et beau spectacle du martyr, la présence des spectateurs faisait ressortir l'espace public et haussait ainsi le ton à un ton politique,<sup>46</sup> la scène narrée et silencieuse des souffrances de la martyre indique plutôt l'absence de spectateurs si on excepte le bourreau et la corde qui crie. Alors que le martyr pouvait être considéré comme un héros épique puisqu'il s'adressait à une communauté déjà là, déjà constituée, la martyre ressemble plus à une héroïne tragique, car la scène de sa mort l'apparente à une tragédie classique surtout que l'expression – «faux justiciers» – fait bien ressortir que la scène ressemble à un tribunal.<sup>47</sup> Comme on l'a déjà vu, pour Aristote, la tragédie a presque intérêt à ne pas être jouée devant des spectateurs, car c'est le récit qui porte tout le poids de la sublimation cathartique. Comment dès lors d'Aubigné parvient-il à produire cette expérience?

C'est dans deux vers en particulier que surgit cet effet: «elle se teut, et lors furent bien entendües /Au lieu d'elle crier les cordes trop tendues.» En effet, l'expression,

sont iconiques, c'est-à-dire animés par l'écrit ou la parole. Iconiques aussi dans le sens qu'ils renvoient toujours à autre chose, à de l'au-delà, à un autre sens. Voir par exemple, C. RANDALL COATS, *Subverting The System, D'Aubigné And Calvinism*, Sixteenth Century Journal Publishers Inc, Kirksville, p. 99.

(45) E. KANT, *La critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 185, pp.130-184. Voir aussi *Le-*

*çons sur l'analytique du sublime* de J.F. LYOTARD, Paris, Galilée, 1991, p. 77 et p. 221.

(46) H. ARENDT dans *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 246, écrit que «le théâtre est l'art politique par excellence; nulle part ailleurs la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art».

(47) *Origine du drame baroque allemand*, op.cit., p. 124.

«au lieu d'elle crier les cordes» est inattendue. Elle excède et violente l'imagination, mais en même temps l'harmonie imitative avec le retour de la voyelle «u» ainsi que la répétition des syllabes «tend» permettent d'entendre ce qui est impossible à entendre (une corde qui crie). Sublimes ces deux vers, car ils mettent en scène l'excès de la souffrance, et cela sans la rendre visible (aucune larme ne vient troubler les yeux de la martyre) et sans la nommer: «le sans-nom est (ainsi) nommé, l'inexprimable est communiqué.»<sup>48</sup> En outre, il n'y a pas comme dans le spectacle du père, la présence consolatrice d'un enfant, d'une petite fille. La martyre est abandonnée dans une solitude totale. Ce faisant, ces vers, qui mettent en scène un spectacle totalement dépouillé, coupent le souffle d'émoi et de surprise et suscitent à la fois pitié et terreur.

Terreur, car le silence qui empêche la martyre de se justifier implique la possibilité d'une faute. Si on compare la martyre avec le martyr, on s'aperçoit que les paroles de ce dernier dévoilent souvent le refus de la faute dont on l'accable: «Amis, meurtrier, je ne le suis point.» (IV, 595) A l'instar de Jésus, la martyre, qui prend sur elle ce dont elle est accusée, ne prend pas la peine de se justifier et par ce biais dévoile sa force intérieure. Par ailleurs, si ce silence est accablant pour la martyre, il l'est aussi pour les bourreaux, ces «faux justiciers.» Est-ce que cela implique que d'Aubigné a ici supprimé l'ambiguïté tragique? Pas vraiment. Comme le montre Benjamin, le témoignage d'une souffrance muette est ce qui renverse le procès: la tragédie qui était apparemment consacrée au jugement du héros, devient le procès des Olympiens.<sup>49</sup> Ce ne serait pas difficile de montrer que les bourreaux considérés par d'Aubigné comme des païens peuvent être mis en parallèle avec les Olympiens de la tragédie grecque et que le silence de la femme martyrisée est à l'instar d'une tragédie classique grecque la proclamation muette qu'elle est meilleure que ses bourreaux. Retournement qui permet de ressentir de la pitié envers la martyre qui elle-même «avait pitié en souffrant de la peine / De ces faux justiciers», car c'est sur les faux justiciers que pèse, désormais, le soupçon de culpabilité.

Ce n'est peut-être pas étonnant que ces deux vers qui font défaillir l'imagination et font ressortir la passivité de la femme investissent le spectacle de la forme esthétique du sublime si on dit (avec une pointe d'ironie) que le sublime se définit négativement, comme «l'inaccomplissement du beau, c'est-à-dire le beau cherchant à s'accomplir.»<sup>50</sup> D'Aubigné, en reproduisant le discours masculin, en étouffant toute affirmation de soi, en mettant en valeur ce qu'on appelle 'la féminité' – silence, passivité, pitié pour l'autre – soit encore en faisant ressortir le statut de victime de la femme, produit l'héroïne tragique par excellence. Si on oppose l'activité des cordes qui crient à la passivité de la martyre, si on oppose aussi la parole au silence, on obtient «le signe distinctif du Soi du héros tragique, le sceau de sa grandeur, comme le stigmaté de sa faiblesse.»<sup>51</sup> Dès lors, on commence à comprendre pourquoi W. Benjamin ne s'arrête pas à la présence de la femme dans le drame du martyr et pourquoi au moment où il introduit la femme dans ses remarques, il ne parle plus de drame, mais de «tragédie du martyr.»<sup>52</sup> La grandeur de la femme, son héroïsme, sa sublimité sont redevables, comme le héros tragique, à sa qualité de victime, ce qui pose de nombreuses questions éthiques que l'on ne peut pas aborder ici. Esthétiquement parlant, cela ne veut pas dire que la présence de la femme annule les caractéristiques attachées au drame, mais cela permet de ne pas en faire des lois ou des règles ce à quoi W. Benjamin cède

(48) «L'Offrande sublime» dans *Du Sublime*, *op.cit.*, p. 114.

(49) *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 116.

(50) «La vérité sublime» dans *Du Sublime*,

*op.cit.*, p. 118.

(51) *Ibid.*, 114.

(52) *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 74.

quelque fois.<sup>53</sup> En plus, cela empêche de libérer cette forme dramatique totalement de l'emprise de la tragédie classique ou du moins, on peut voir sa continuité tout en constatant que l'héroïsme tragique a changé de sexe.

Tragédie donc, le drame de la martyre, car en se réfugiant dans le silence, celle-ci apparaît plus individualisée et plus singulière que le père et son fils dont l'identité, qui n'est rien d'autre que l'image qu'ils se renvoient l'un à l'autre, est plus allégorique ou fantomatique. Selon Benjamin, la tragédie est la forme par excellence qui non seulement pose mais aussi répond à la question de l'identité. Par le biais de la catharsis, la tragédie permet au héros, au spectateur, de se reconnaître, c'est-à-dire de se découvrir une identité bien à lui.<sup>54</sup> Toutefois, l'identité que le martyr acquiert en mourant n'est pas une identité individuelle, mais un rôle, car celui-ci ne perd dans la mort que son individualité et le nom dont elle est dotée «mais non la force vitale qui habite ce rôle.»<sup>55</sup> Quoiqu'il soit difficile de généraliser, il est malgré tout possible de relever que, dans *Les Feux*, ce sont surtout les hommes suivant l'exemple du père et du fils qui, dans la mort, perdent leur individualité. Dans la mort, la jeune femme martyr conserve son nom, car écrit d'Aubigné: «Heureuse Graveron, qui ne sceus ton courage» (IV, 469). Son silence, comme celui du héros tragique, peut être interprété comme la parole laissée en héritage à une communauté à venir comme le prouve la lectrice qui lit l'histoire des martyrs: «Cette-ci en lisant» (IV, 479).

Même si la lectrice est invitée par sa lecture à répéter l'histoire de la martyre, donc même si on peut parler, comme le fait Benjamin, de fatalité collective plutôt que, comme dans une tragédie classique, de fatalité individuelle, il n'en reste pas moins que muet, l'exemple à suivre, le devoir être féminin semble plus désintéressé que celui des hommes. Transparent, le devoir être des hommes ne laisse aucune place à l'imagination, comme l'indique cet exemple: «Souffrez, mourez pour tel de qui la recompense / N'a le vouloir borné non plus que la puissance.» (IV, 1349-1350) Par contre, ayant lu l'histoire de la martyre, la femme désormais prête à mourir ne pratique pas la rhétorique mais se comporte en poète: «La brave se para au dernier de ses jours / Disant: je veux jouir de mes saintes amours.» (IV, 491-492) Plus sublime que beau, plus tragique que mélancolique, le spectacle de la femme, car ce n'est pas à la persuasion, mais à l'extase qu'il amène ses spectatrices-lectrices.

AGNÈS-MEDEL CONACHER

(53) *Ibid*, p. 145. C'est ici que W. Benjamin critique les auteurs qui ont voulu ramener les drames baroques à des tragédies classiques parce qu'ils n'avaient pas compris les lois qui sous-tendent

cette forme dramatique

(54) *Origine du drame baroque allemand, op.cit.*, p. 127.

(55) *Ibid*, p. 145.