

Article

« La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^esiècle »

Louise Frappier

Études françaises, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036169ar>

DOI: 10.7202/036169ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

La topique de la fureur dans la tragédie française du xvi^e siècle

LOUISE FRAPPIER

J'appelle Melpomene en sa vive fureur,
Au lieu de l'Hippocrène esveillant cette sœur
Des tombeaux rafraîchis, dont il faut qu'elle sorte
Eschevelée, affreuse, et bramant en la sorte
Que fait la biche après le fan qu'elle a perdu.

D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, 79-83.

Les études critiques des vingt dernières années sur la tragédie française du xvi^e siècle, bien que s'appuyant sur des approches méthodologiques variées, se caractérisent toutes par un même désir : celui de réhabiliter un genre peu et mal connu. C'est dans cette perspective qu'une certaine « école » anglo-saxonne s'est constituée autour des travaux de Richard Griffiths¹. Ce dernier s'est appliqué à analyser le rôle joué par la rhétorique, dont l'importance dans la formation des lettrés au xvi^e siècle n'est plus à démontrer, sur les formes et les contenus des tragédies humanistes. Les travaux fondamentaux de Marc Fumaroli nous ont, depuis, permis de saisir la forte prégnance du discours rhétorique dans la pensée et les formes de la littérature de la Renaissance, l'« universalité de l'éloquence, en facteur commun de l'ensemble de la culture

1. Richard Griffiths, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien: Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1970 ; *id.*, « Les Sentences et le "but moral" dans les tragédies de Montchrestien », *Revue des sciences humaines*, n° 105, 1962, p. 5-14 ; T. L. Zamparelli, *The Theater of Claude Billard: A Study in Post-Renaissance Dramatic Esthetics*, New Orleans, Tulane University, 1978 ; J. S. Street, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille: Dramatic Forms and Their Purposes in the Early Modern Theatre*, Cambridge University Press, 1983.

humaniste, savante ou mondaine²). L'ouvrage de Griffiths a le mérite d'attirer l'attention sur un aspect fondamental du contexte littéraire qui a vu renaître le genre tragique en France. Mais la conception que se fait Griffiths de la rhétorique au xvi^e siècle est erronée, ce qui fausse sensiblement ses conclusions³. D'après l'auteur, le but du poète tragique de la Renaissance aurait été d'exprimer certaines émotions dans le cadre de divers types de discours : « Renaissance tragedy is essentially a series of stylistic exercises set in stylized forms⁴. » Le choix des sources et des modèles par les dramaturges n'aurait ainsi obéi qu'à un désir d'élaboration et d'ornementation stylistiques. L'auteur s'appuie sur le fait que les multiples sentences émaillant les tragédies humanistes étaient empruntées aux modèles antiques ou puisées dans des répertoires de lieux communs pour conclure que ces énoncés généraux, qui ne reflétaient manifestement pas une pensée « originale », n'auraient eu qu'une valeur ornementale. Les tragiques de la Renaissance ne se seraient pas souciés de l'enseignement et de la propagation de vertus morales et leur vraie préoccupation n'aurait concerné que la forme et le déploiement stylistique. Car, d'après Griffiths, la rhétorique au xvi^e siècle, « consistait presque exclusivement en l'ornementation. Il ne restait des cinq parties de la rhétorique classique – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* et *pronuntiatio* — que l'*elocutio*, ou le style⁵. » Or, la rhétorique française du xvi^e siècle est d'abord et avant tout une rhétorique de l'*inventio*⁶. Et la notion rhétorique d'*inventio* renvoie moins à la création des arguments qu'à leur découverte : « c'est une notion plus extractive que créative⁷. » Le « lieu commun », loin d'être la marque d'une stérilité, s'avère, au contraire, un outil d'écriture, un réservoir d'invention :

[...] cité, sous des formes qui peuvent aller de la reproduction pure et simple à l'allusion manifeste, [le lieu commun] introduit une voix étrangère, autonome et douée d'une expressivité propre, et instaure un niveau dialogique. Utilisé comme thème conventionnel, il se fond et s'intègre ; sa

2. Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 19.

3. Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy: The Dramatic Word*, Cambridge University Press, 1990, p. 3.

4. Richard Griffiths, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien*, p. 37. Ces propos peuvent être traduits comme suit : « La tragédie de la Renaissance est essentiellement une série d'exercices stylistiques déployés dans des formes stylisées. »

5. Richard Griffiths, « Les Sentences et le "but moral" dans les tragédies de Montchrestien », *loc. cit.*, p. 5.

6. Marc Fumaroli, *op. cit.*, *passim*.

7. Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 198.

fécondité latente se révèle dans la rencontre d'une *elocutio* nouvelle et dans les actualisations auxquelles il se prête⁸.

Par l'abondance de ses sentences, la tragédie de la Renaissance s'apparente étrangement au florilège⁹, ressemblance qu'accentue d'ailleurs l'usage typographique des guillemets encadrant les maximes à valeur universelle¹⁰ ou les tirades traitant d'un lieu commun particulier¹¹ : « Les guillemets à la valeur d'index signalent [...] aux lecteurs de l'époque que nous sommes dans le registre du lieu commun¹². » L'étude des lieux communs qui caractérisent la tragédie humaniste permet de l'éclairer sous un jour nouveau et de mieux comprendre la spécificité de ce genre théâtral. Nous entendons ici par « lieu commun » deux des trois sens qu'en a donné Francis Goyet : « le développement oratoire d'une majeure ou grand principe » et « têtes de rubrique, dans quelque catalogue que ce soit¹³ ». Le premier sens est celui d'une amplification ; le deuxième permet la constitution de compilations, de recueils organisés par rubrique¹⁴.

La « fureur » nous apparaît comme l'une des pierres angulaires de la topique de la tragédie humaniste¹⁵, ce qui ne doit guère étonner si l'on pense à l'influence considérable qu'a exercée la tragédie sénèqueenne sur les dramaturges français du xvi^e siècle. Souvent décrite par ses commentateurs comme la tragédie du « forçément¹⁶ », la tragédie humaniste

8. Bernard Beugnot, « Florilèges et *Polyantheae*. Diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique », *Études françaises*, vol. 13, n^{os} 1-2, avril 1977, p. 135.

9. Le xvi^e siècle est d'ailleurs marqué par l'omniprésence du paradigme de la répétition et le goût de la collection (Claude-Gilbert Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985).

10. Bernard Beugnot, « Florilèges et *Polyantheae*. Diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique », p. 133.

11. Voir Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 606-607.

12. *Ibid.*, p. 601.

13. *Ibid.*, p. 58.

14. Ces deux sens présentent le lieu commun comme une forme « pleine », alors que le troisième sens que donne Goyet correspond davantage au lieu en tant que forme vide, tel que le définit Aristote. Cette troisième acception est évidemment moins utile pour notre propos.

15. Françoise Charpentier fournit l'ébauche d'une réflexion sur le sujet dans son excellent article « L'illusion de l'illusion : les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste », dans M. T. Jones-Davies (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 75-87.

16. « Forçément : Folie, démente, fureur » (Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1925-1967). Voir aussi Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au xvi^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 104. Les hommes du xvi^e siècle associent également fureur et tragédie, comme en témoigne cet extrait du « Prologue » de la comédie *Eugène* d'Étienne Jodelle : « Aucuns aussi, de fureur plus amis, / Aiment mieux

exploite en effet abondamment la topique de la fureur, topique complexe à résonance métaphysique, où la question des rapports entre les plans humain et divin est dramatiquement posée.

Cette topique puise à diverses sources : la tragédie sénèqueenne et la philosophie stoïcienne, d'une part, et, d'autre part, les théories médicales et philosophiques de la Renaissance inspirées des théories antiques sur la fureur et la mélancolie. En effet, depuis l'Antiquité, le concept de « fureur » recouvre les domaines de la médecine et de la morale, à travers, entre autres, les notions de « manie », de « mélancolie » et de « passion ». Le mot « fureur » renvoie à la fois à une colère folle¹⁷, à une folie poussant à des actes de violence, à une passion sans mesure, créant un état voisin de la folie, et, également, au délire de l'inspiré. Dans les multiples définitions de la fureur que vont donner les auteurs de la Renaissance, on remarque ainsi l'apport des théories d'Aristote, de Platon, de Cicéron et de Sénèque.

Théories sur la fureur

Le mot « fureur » dérive bien sûr du latin *furor*. Pour Cicéron, la fureur est l'équivalent de la « mélancolie » définie par Aristote dans le *Problème XXX*. Pourquoi, s'interroge Aristote dans ce texte, tous les hommes d'exception (les « *perritoi* ») qui se sont illustrés en philosophie, en politique ou en poésie ont-ils été des mélancoliques ? Ces gens, parce qu'ils sont victimes d'un excès de bile noire, ont des dispositions tant pour le génie que pour la « manie ». La conformation du mélancolique est donc double : il est naturellement porté aux activités de l'esprit, exalté par des élans d'« enthousiasme », mais il peut être également victime de crises d'égarement menant aux vengeances les plus cruelles : témoin la folie d'Héraclès, l'égarement d'Ajax et la mélancolie de Bellérophon¹⁸. Le *Problème XXX* fait donc de la manie une forme paroxystique de la mélancolie et, par le fait même, la réduit à un phénomène humoral. Dans ses *Tusculanes*, Cicéron reprend l'association aristotélicienne entre la « manie » et la mélancolie mais, parallèlement, redéfinit et corrige l'explication de la mélancolie (qu'il nomme *furor*) comme « excès de bile

voir Polydore à mort mis, / Hercule au feu, Iphigène à l'autel, / Et Troye à sac » (Étienne Jodelle, *Eugène*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965-1968, v. 7-10).

17. La rubrique *furor* du florilège *Polyanthea*, publié à Savone en 1503 par Mirabellius, est fort succincte : l'auteur renvoie le lecteur au mot *ira*, dont la rubrique s'avère, par contre, très abondante.

18. Aristote, *Problèmes*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 29.

noire ». La fureur est une profonde colère et ne relève le plus souvent pas d'une humeur corporelle :

[...] nous ne confondons pas la folie (*insania*) dont le nom, lorsqu'on la confond avec la sottise, a une acception fort étendue, avec la folie furieuse (*furor*). Les Grecs, eux, voudraient bien en faire autant, mais les mots les trahissent : ce que nous entendons par *furor*, ils l'appellent *melancholia*, tout comme s'il n'y avait pas autre chose pour déranger l'esprit que la bile noire, et que ce ne fût pas le cas d'une irritation, d'une crainte, d'une douleur particulièrement violentes, car c'est bien à cet ordre des causes que nous songeons, quand nous parlons de la folie furieuse d'Athamas, d'Alcméon, d'Ajax, d'Oreste¹⁹.

Autant Aristote avait cherché à naturaliser la manie en la subordonnant totalement à une cause corporelle, autant Cicéron tente de l'arracher du domaine corporel et d'en faire une interprétation toute psychologique. Le *furor* cicéronien est l'effet d'une douleur, d'une colère, d'une peur, bref d'une *passion*, et non de la bile noire. Il est remarquable de constater que, tout comme chez Aristote, les exemples qu'évoque Cicéron concernent des personnages tragiques célèbres. Fureur et tragédie sont donc étroitement liées.

Le théâtre de Sénèque est également profondément structuré par la notion de *furor* comme le démontrent les travaux de Florence Dupont²⁰. Tous les héros criminels de la tragédie latine agissent en proie à une folie, le *furor*, qui les conduit à commettre le crime tragique, le *scelus nefas*, lequel, dans la tragédie latine, est toujours un crime monstrueux, horrible, un crime contre l'ordre sacré du monde. « Le *scelus nefas* marque l'au-delà de l'humanité » ; « il est une agression contre un être humain dont la portée dépasse celui qui en est victime²¹. » Le *furor*, notion juridique dans la Rome antique, « désigne l'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine²² ». Cette folie n'est pas subie, mais voulue par le furieux ; il la revendique, l'appelle, l'exacerbe. C'est donc sous l'emprise du *furor*, qui le rend absent à lui-même, que le criminel furieux accomplit le *scelus nefas*. L'état de *furor* est précédé d'un état de *dolor*, dans lequel le héros est en proie à une souffrance, à un malheur qui le nie comme être humain²³. Le passage du *dolor* au

19. Cicéron, *Tusculanes*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 8 (III, v, 11).

20. Voir Florence Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, et *L'Acteur-Roi : Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

21. Florence Dupont, *Le théâtre latin*, p. 47.

22. *Ibid.*, p. 52.

23. *Ibid.*, p. 54.

furor s'accomplit par la mise en scène d'une parole à travers laquelle le furieux exaspère sa douleur jusqu'à la rendre insupportable²⁴.

Les écrivains, médecins et philosophes de la Renaissance s'inspirèrent largement de ces théories médicales et philosophiques pour élaborer leur propre discours sur la fureur. L'une des œuvres les plus intéressantes sur la question est celle de Marsile Ficin. Le *De triplici vita* et le *Commentarium in convivium Platonis, de Amore* sont à la source de la renaissance et du renouvellement de la pensée platonicienne au xv^e siècle en Italie et ont eu une influence considérable au xvi^e siècle en France²⁵. Le *De triplici vita*²⁶, en particulier, reprend la théorie de l'inspiration qu'avait élaborée Platon. Rappelons que dans le *Timée*, Platon explique que la démence, dont il existe deux espèces, la manie et l'ignorance, est « la maladie propre de l'âme²⁷ ». La manie a pour cause l'excès des plaisirs et des douleurs, excès ayant lui-même une cause corporelle, l'invasion du cerveau par les mauvaises humeurs. Dans le *Phèdre*, la manie est placée sous le signe de la dualité : elle peut être, comme il est expliqué dans le *Timée*, un dérèglement de l'esprit ayant une origine corporelle, mais elle peut également avoir une origine divine et donner lieu aux délires des inspirés. Il existe donc pour Platon deux espèces de manie, une bonne et une mauvaise : « [...] le délire est pour nous la source des plus grands biens, quand il est l'effet d'une faveur divine²⁸. » Cette manie d'origine divine se divise elle-même en quatre sous-espèces ; elle préside à l'art divinatoire, aux rites expiatoires, à la poésie et, enfin, à l'amour :

C'est dans le délire que la prophétesse de Delphes et les prêtresses de Dodone ont rendu maints éminents services à la Grèce, tant aux États qu'aux particuliers ; de sang-froid, elles n'ont guère, ou n'ont point été utiles. [...] Quand, pour venger de vieilles offenses, les dieux frappèrent certaines familles de maladies ou de fléaux redoutables, le délire, s'emparant de mortels désignés et faisant entendre sa voix inspirée à ceux qui devaient l'entendre, trouva le moyen de détourner ces maux, en recourant à des prières et à des cérémonies propitiatoires. [...] Il y a une troisième espèce de possession et de délire, celui qui vient des Muses. Quand il s'empare d'une âme tendre et pure, il l'éveille, la transporte, lui inspire des odes et des poèmes de toute sorte [...]. Quand la vue de la beauté terrestre

24. Dans le *De ira*, Sénèque emploie très rarement le terme *furor*, et il n'en donne pas une définition précise. Il l'assimile parfois à la colère, parfois à la folie (*insania*).

25. Voir l'« Introduction » de Raymond Marcel à la traduction française du *Commentarium* : Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

26. Nous utilisons la traduction française de Guy Le Fevre de la Borderie, Marsile Ficin, *Les trois livres de la vie*, Paris, Abel l'Angelier, 1581.

27. Platon, *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 219.

28. Platon, *Le Banquet. Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 122.

réveille le souvenir de la beauté véritable, que l'âme revêt des ailes et que, confiante en ces ailes nouvelles, elle brûle de prendre son essor, mais que, sentant son impuissance, elle lève, comme l'oiseau, ses regards vers le ciel, et que, négligeant les choses d'ici-bas, elle se fait accuser de folie, l'enthousiasme qui s'élève ainsi est le plus enviable, en lui-même et dans ses causes, pour celui qui le ressent et pour celui auquel il le communique ; et celui qui, possédé de ce délire, s'éprend d'amour pour les beaux jeunes gens, reçoit le nom d'amant²⁹.

Au chapitre V du livre premier du *De triplici vita*, intitulé « Pourquoi les melancholiques sont ingenieux & lesquels de ceux-cy sont tels ou autrement », Ficin se réclame de Platon pour affirmer que « les hommes ingenieux pour la pluspart ont accoustumé d'estre émus & furieux » et « qu'en vain sans fureur on frappe à la porte des Muses ». Mais, comme l'ont remarqué Aristote et les « Philosophes naturels », « ceste fureur mesme n'est point incitee en d'autres qu'aux melancholiques³⁰ ». Les hommes de lettres, les studieux, sont donc d'un naturel mélancolique. Bien que pour Ficin la fureur divine soit directement la cause du génie poétique, il concède toutefois que c'est le naturel mélancolique des « ingenieux » qui leur permet, en quelque sorte, d'être touchés par la fureur divine. Or, la mélancolie, pour Ficin, est profondément suspecte et dangereuse : les hommes de lettres doivent l'éviter « non autrement que les Nochers se gardent de tomber entre Scylle & Charibde³¹ », car « si elle abonde par trop, ou est trop ardente d'un soucy continuel, & frequents affollements, elle tourmente l'ame & partrouble le jugement³² ». Les hommes lettrés seraient « les plus joyeux, & les plus sages de tous, si par le vice de l'humeur noire ils n'estoyent souvent contreins ou d'estre tristes, ou bien quelque fois d'assotter & devenir fols³³ ». Cette inquiétante abondance de bile noire dans l'organisme des hommes de génie est perçue comme un mal nécessaire, tout en étant la marque du risque perpétuel qui les guette de sombrer dans l'égarement et la folie. Comment Ficin résout-il la contradiction ? En établissant une distinction entre la mélancolie naturelle, nécessaire au jugement, à la « sapience » et à la Poésie, et la mauvaise mélancolie, qui brûle, « ard », rend furieux et pousse à la manie :

La melancholie, c'est à dire l'humeur noire, est de deux sortes. L'une est appelee des medecins naturelle, & l'autre s'engendre par une ardeur et

29. *Ibid.*, p. 122-123 et 128-129.

30. Marsile Ficin, *Les trois livres de la vie*, p. 4.

31. *Ibid.*, p. 3.

32. *Ibid.*, p. 4.

33. *Ibid.*, p. 4.

embrasement de sang. La naturelle n'est autre chose que la plus épaisse & plus seche partie du sang. Quant à la bruslee, elle est divisee en quatre especes. Car ou elle est conçue par l'embrasement de la melancholie naturelle, ou du plus pur sang, ou de la cholère, ou de la pituite sallee. Toute celle qui provient d'embrasement nuist au jugement & à la sapience. Car pendant que ceste humeur s'embrase & ard, elle a de coutume de faire les hommes émuz & furieux, laquelle les Grecs appellent Manie, & nous la nommons fureur. Mais quand elle s'estaint estans ja les plus subtiles & les plus claires parties dissoutes & ne restant seulement que la noire suye, elle les rend stupides & hebetez. Laquelle habitude, on nomme proprement melancholie, démence, & folie. Doncques la seule humeur noire, que nous disons naturelle, nous sert & proffite au jugement et à la sapience³⁴.

Les hommes de lettres doivent donc être vigilants et éviter l'excès d'humeur noire, « laquelle toutesfois & quantes qu'elle abonde, & est en fureur, comme ainsi soit qu'elle ruine & gaste tout le corps, si est-ce que principalement elle ébranle & renverse l'esprit, qui est comme un outil de l'entendement, voire l'entendement mesure & le jugement³⁵ ». Le secret de la bonne santé mentale des studieux réside en fait dans la mesure et le juste équilibre des différentes humeurs, qui viennent tempérer les effets potentiellement nocifs de la bile noire : « Soit donc abondante l'humeur noire, mais qu'elle soit fort debile, qu'elle ne soit privee de la plus subtile humeur de la pituite qui l'entoure, de peur qu'elle ne tarisse du tout & devienne fort noire. » Il faut surtout éviter les excès de température auxquels est naturellement encline la bile noire, l'extrêmement chaud et l'extrêmement froid, « de peur que selon la coutume de la matiere plus dure, pour ardre trop, elle ne brusle & emmene par trop grande violence : ou pour trop se refroidir, pareillement elle ne devienne froide jusques au supreme degré. Car l'humeur noire tout ainsi que le feu quand elle se tend fort à la froideur, elle devient froide en supreme degré, & quand au contraire elle decline fort à la chaleur, elle s'eschauffe à toute outrance. » L'humeur noire se caractérise donc par une inclination naturelle à l'excès, à l'outrance, « laquelle extremité certainement n'arrive point aux autres humeurs ». Et l'extrême chaleur, l'embrasement de l'humeur noire surtout sont à éviter, car sont cause que l'homme sombre dans la manie. La folie, pour Ficin, prend donc sa source dans un désordre physiologique qui fait sentir ses effets dans le cerveau.

Ainsi, pour Ficin, il existe deux types de fureur. La fureur divine vient de Dieu et permet à l'homme d'un naturel mélancolique d'atteindre

34. *Ibid.*, p. 6.

35. *Ibid.*, p. 27.

l'Un. Par contre, la folie furieuse a pour cause les maladies humaines et corrompt l'homme : « Sous le coup de cette folie, l'homme tombe au-dessous de l'espèce humaine et d'homme devient en quelque sorte une bête³⁶. » Cette folie se divise elle-même en deux sous-espèces :

L'une naît d'un vice du cerveau, l'autre d'un vice du cœur. Souvent, en effet, le cerveau est envahi par un excès de bile surchauffée, tantôt de sang surchauffé, parfois de bile noire, ce qui fait que les hommes deviennent fous. Ainsi, même sans provocation, ceux qui sont tourmentés par cette bile surchauffée, se laissent aller à de violentes colères, poussent des cris retentissants, se jettent sur ceux qu'ils rencontrent et se frappent eux-mêmes aussi bien que les autres. Ceux qui souffrent d'un sang surchauffé se répandent en éclats de rire excessifs, se vantent outre mesure, promettent des merveilles, tressaillent de joie en chantant et poussent des cris. Enfin ceux qu'accable l'humeur noire sont toujours désolés. Ils se forgent des songes qui les effrayent dans le présent ou leur font redouter l'avenir. Or ces trois sortes de folies proviennent d'une défaillance du cerveau. En effet, quand ces humeurs sont retenues au cœur, elles engendrent non pas la folie, mais l'angoisse et l'inquiétude. Ce n'est que lorsqu'elles montent à la tête qu'elles rendent fous, c'est pourquoi l'on dit que cette folie vient d'un vice du cerveau³⁷.

Les théories néo-platoniciennes de Ficin auront une très grande influence dans la France du XVI^e siècle. Dans le *Solitaire premier*, Pontus de Tyard propose également une réflexion sur la fureur. Il en distingue deux sortes. La première est une maladie corporelle : « Fureur ne me semble estre autre chose [...] qu'une alienation d'entendement procedante d'un vice de cerveau, que vulgairement on appelle folie³⁸ » et que Tyard appelle également « manie » ou « furie ». Elle est diverse en ses effets, selon qu'elle est causée par l'abondance de « cholere aduste », de « sang aduste » ou par l'excessive froideur de la « melancolie » (ou bile noire). La deuxième espèce de fureur est « engendrée d'une secrette puissance divine, par laquelle l'ame raisonnable est illustrée ; et la nommons, fureur divine, ou, avec les Grecs Enthusiasme³⁹ ». Le propre de cette fureur est « d'eslever depuis ce corps jusques aux Cieux l'ame qui des Cieux est descendue dedans ce corps⁴⁰ ». Les quatre sous-espèces platoniciennes de la fureur divine — poétique, religieuse, prophétique et amoureuse — sont également reprises par Tyard.

36. Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, p. 245.

37. *Ibid.*, p. 245-246.

38. Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, Genève et Lille, Droz et Giard, 1950, p. 8 [1^{re} éd. : 1587].

39. *Ibid.*, p. 10.

40. *Ibid.*, p. 10.

Il semble que l'opposition platonicienne entre la fureur corporelle, négative, et la fureur divine, positive, est plus nette chez Tyard que chez Ficin. Pour Ficin, qui effectue une véritable synthèse des théories d'Aristote et de Platon, la fureur divine est indirectement liée à une disposition corporelle des ingénieux, la mélancolie (c'est-à-dire l'abondance de bile noire), et cette disposition constitue un danger perpétuel de sombrer dans le monde inquiétant de la manie. C'est pourquoi Ficin consacre des chapitres entiers à la façon d'éviter, par une bonne hygiène, les effets redoutables de la mélancolie. Rien de tel chez Tyard : bien que l'homme possédé d'une divine fureur soit mélancolique, il ne semble pas vraiment menacé par la folie furieuse, car celle-ci est « procédante d'un vice de cerveau⁴¹ » causé par l'inflammation de l'une des humeurs. Et la fureur divine se caractérise précisément par une aliénation d'entendement sans « vice de cerveau ». Tyard, nous semble-t-il, installe ainsi une rupture entre mélancolie créatrice et folie furieuse, là où Ficin envisageait ces deux états comme les deux faces d'une même disposition.

Il émerge de cet examen des théories sur la fureur la récurrence d'une représentation dichotomique de cette notion. La réflexion sur la fureur s'articule en effet entre deux pôles : la folie furieuse, ou manie, à la source des actes criminels, et la fureur divine, ou délire de l'inspiré, qui génère une parole créatrice et féconde. La fureur, par cette pluralité de sens qu'elle appelle, participe ainsi d'un réseau topique où elle sert de lien entre la terre et le ciel, le monde et l'outre-monde.

La fureur tragique à la Renaissance

La topique de la fureur dans la tragédie humaniste emprunte largement à ces théories. Construit sur le modèle du héros sénéquien, le personnage tragique de la Renaissance est fréquemment un furieux au paroxysme d'une passion, un insensé dont le comportement évoque les descriptions que donne Ficin du mélancolique et du furieux. *Saül le furieux* de Jean de La Taille (1572) appelle inévitablement, par son titre, une comparaison avec l'*Hercules furens* de Sénèque. Rappelons l'intrigue. Le roi Saül s'est rendu coupable de désobéissance envers Dieu : dans une guerre contre les Amalécites, que Dieu lui avait ordonné d'exterminer jusqu'au dernier, il a « par mesgarde, ou par quelque raison humaine, réservé le plus beau bestail [comme en intention d'en faire

41. *Ibid.*, p. 8.

sacrifice à Dieu] » et « pour quelque respect sauvé vif d'un tel massacre Agag le Roy de ces Amalechites⁴² ». Pour le punir, Dieu l'a frappé de crises de fureur. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur une scène de fureur qui emprunte plusieurs détails à celle d'Hercule dans la tragédie de Sénèque, notamment obscurcissement et dérèglement du ciel, vision troublée, hallucinations :

SAÛL

Las, mon Dieu, qu'est-ce cy ? que voy-je, mes soldarts ?
 Quell' eclipse obscurcit le ciel de toutes parts ?
 D'où vient desja la nuict et ces torches flambantes
 Que je voy dans la mer encontre val tombantes ?
 Tu n'as encor, Soleil, parachevé ton tour,
 Pourquoi doncques pers tu ta lumiere en plein jour ?

JONATHE

Mais, Sire, qui vous trouble ainsi la fantaisie ?
 Est-ce doncques l'humeur de ceste frenaisie
 Qui par fois vous tourmente et vos yeux esblouit ? (v. 1-9)

Saül confond ses trois fils, qui assistent à la scène, avec ses ennemis et essaie de les tuer. Là s'arrête la ressemblance avec l'*Hercules furens*, car les fils de Saül échappent à leur père. Ce dernier, tout furieux, massacre alors les soldats qu'il rencontre sur son chemin :

O spectacle piteux de voir leans un Roy
 Sanglant et furieux forcener hors de soy,
 De le voir massacrer en son chemin tout homme !
 Il detranche les uns, les autres il assomme,
 D'autres fuyent l'horreur de son bras assommant (v. 223-227).

La fureur de Saül s'avère ainsi criminelle et destructrice. La tragédie met également en scène un autre personnage de furieux, la « Phitonisse », à qui Saül demande de faire venir l'esprit du prophète Samuel pour que celui-ci l'instruise sur l'issue de la guerre contre Achis. « Phitonisse » est une forme ancienne du mot « pythonisse », qui signifie « prophétesse, voyante ». Cette « Dame sorcière » a le pouvoir de contraindre la Nature : « Elle arreste le cours des celestes flambeaux, / Elle fait les esprits errer hors des tombeaux, / Elle vous sçait tirer l'escume de la Lune, / Elle rend du Soleil la clarté tantost brune / Et tantost toute noire en murmurant ses vers, / Bref, elle fait trembler, s'elle veut, l'univers » (v. 471-476).

42. Jean de la Taille, « L'Argument pris du premier livre des Roys », dans *Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Librairie Marcel Didier, 1968, p. 17.

C'est par la puissance de ses « vers furieux », qu'elle murmure « toute dechevelée » (v. 680-681), que son art opère. Bien que dans la pièce elle ne fasse pas acte de voyance, mais plutôt de nécromancie, elle personifie toutefois, par son statut même de « phitonisse », le côté sombre et diabolique de la parole divinatoire, le versant positif étant, par opposition, incarné par le personnage de Samuel. La scène de nécromancie représente ainsi une sorte de combat entre deux forces surnaturelles et prophétiques, celle de la Phitonisse et celle du Prophète. Samuel est contraint par des conjurations magiques de quitter le monde des ombres :

O mauditte Sorciere,
Pourquoy me fais-tu veoir deux fois ceste lumiere ?
Faulse Sorciere, hélas, qui par vers importuns
Vas tourmentant tousjours les esprits des defuncts.
Qui desseches tousjours par ton faulx sorcelage,
Les vaches et les bœufs de tout le voisinage,
Qui effroyes tousjours au son de quelque sort
Les meres lamentans de leurs enfans la mort,
Uses-tu donc vers moy de magie menace ? (v. 731-739)

Les incantations de la sorcière, sa voix magique et ses vers furieux, ont le pouvoir de forcer la volonté du Prophète. On pourrait sans doute abondamment gloser sur l'emploi du mot « vers » pour décrire les incantations de la sorcière⁴³. Il nous semble qu'on peut y voir la marque d'un pouvoir poétique et créateur, d'autant plus que la parole magique est par définition, « pouvoir du mot sur la nature⁴⁴ ». Fureur et éloquence sont ainsi étroitement liées.

Le personnage de Médée, introduit dans la dramaturgie française par Jean de la Péruse en 1556 dans sa tragédie du même nom, incarne en une même figure la fureur criminelle et l'éloquence de la parole furieuse. Dans cette pièce, La Péruse a conservé la structure de la tragédie sénéquienne fondée sur une alternance, chez l'héroïne, entre des états de *dolor* et de *furor*. Ainsi, l'état de Médée oscille constamment entre des moments mélancoliques de désespoir intense et des crises de fureur : le mal dont elle souffre est caractérisé par des symptômes physiques et physiologiques rappelant ceux de Saül :

43. C'est un emploi très courant à la Renaissance. Voir Ronsard, « Contre Denise sorcière », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Hachette, 1914, p. 238-243.

44. Marie-Madeleine Fragonard, « Introduction », dans Jean de La Péruse, *Médée*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Mugron, Éditions José Feijoo, 1990, p. XII.

LA NOURRICE

Quelle fureur, quelle manie extrême,
 Quel désespoir vous met hors de vous-même ?
 Las, ces soupirs, ces arrachés sanglos,
 Témoins certains du deuil au cœur enclos,
 Et ce marcher d'une hâtée alleure,
 Ces yeus ardans, et cette chevelure
 Effraïement hérissée, et ce front,
 Que vos courrous ainsi refrogner font,
 Menacent fort : tout cela m'épouvante,
 Tant j'ai grand peur que le malheur s'augmente. (v. 803-812)

L'auteur utilise abondamment un vocabulaire médical relatif au feu, à l'embrasement et à la « cuisson » pour décrire l'état de Médée : « Un feu la consume, / Et dedans lui hume / L'humeur de ses os » (v. 525-530). Ces symptômes ont valeur de présage : tout le corps en feu de Médée constitue une menace, tout son être annonce l'issue fatale de la tragédie, comme l'exprime le Chœur : « Sa face ternie / Son pas de furie, / M'épouvantent fort : / Semblable détresse / A grand'pene cesse / Sans suite de mort. / Dêités clamées / Qui noz destinées / Tenés en voz mains, / De ces folles rages / Faites les presages / Devenir tous vains » (v. 555-566). Les tragédies humanistes ultérieures à la publication de la *Médée* de La Péruse⁴⁵ contiendront presque invariablement de ces passages où le personnage du furieux est décrit, où son état physiologique est présenté comme un signe annonciateur de la catastrophe, et cette description constituera, au cours du siècle, un lieu « obligé » pour qui met en scène un personnage dominé par la passion.

Les discours de Médée fournissent une topique de la parole furieuse qui sera également souvent imitée par la suite dans de nombreuses tragédies humanistes. Lorsqu'elle est en état de fureur, Médée invoque les Furies et les dieux des Enfers en les suppliant d'appuyer sa vengeance et, par la parole, exacerbe sa rage criminelle. C'est par ses dons de magicienne, par la puissance de ses « vers » que Médée entend se venger de ses ennemis : « Sus donc, Médée, sus, reprends tous tes esprits, / Pratique maintenant ce que tu as appris, / Recherche les secrets de la sainte science / Dont tu as maintes fois fait mainte expérience. / [...] / N'as-tu pas maintes fois par tes vers murmurés / Tiré des monuments les esprits conjurés ? / C'est trop peu que cela, ce sont faits de pucelle,

45. Si l'on ne tient pas compte de l'*Abraham sacrificant* de Théodore de Bèze (1550), cette tragédie est la première tragédie originale publiée en français. La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, représentée en 1552, ne sera publiée qu'en 1572.

/ Tu ne savais pour lors que c'est d'être cruelle. / Hausse-toi maintenant, horrible ta fureur, / Tes faits fassent aux Dieux et aux hommes horreur » (v. 747-764). Tout le pouvoir meurtrier de Médée est ainsi concentré dans la force d'une parole magique⁴⁶ et surnaturelle : ses mots exercent un véritable pouvoir sur les choses. Comme la « Phitonisse », comme la Pythie de Delphes⁴⁷ ou la prophétesse Cassandre dont les discours déterminent le cours des événements, Médée en furie s'avère un redoutable orateur. Cette éloquence de la parole furieuse rappelle le mythe, très présent à la Renaissance, d'un pouvoir magique inhérent au langage, de la « parole transformée en force par les vertus de la persuasion⁴⁸ ». La tragédie de La Péruse — et, par extension, celle de la Renaissance — constitue ainsi une réflexion sur la puissance des mots. La fureur éloquente de Médée suppose un pouvoir persuasif du *pathos*, la fécondité oratoire des passions⁴⁹. Médée ne serait-elle pas l'incarnation du versant troublant et inquiétant du pouvoir de l'éloquence ? La

46. L'œuvre de Sénèque fournit bien sûr une topique de la parole magique exerçant un pouvoir sur les choses avec, notamment, *Médée* et *Hercule sur l'Œta*.

47. Le Chœur compare d'ailleurs Médée, en proie à la fureur, à la Pythie de Delphes en délire sous l'influence d'Apollon : « Comme la prêtresse, / Que la fureur presse / Sous le devin Dieu, / Secoue la tête / En vain, et n'arrête / Jamais en un lieu : / Avec telle mine / Médée chemine, / Et n'arrête point : / Ainsi la furie / Qui la seigneurie / Sa poitrine épout » (v. 531-542). Cette comparaison entre fureur tragique et fureur prophétique instaure une équivalence entre la puissance de la parole criminelle et celle de la parole prophétique. La Pythie de Delphes, ou encore la figure de Cassandre, fréquemment évoquées dans les tragédies de l'époque, symbolisent la puissance oratoire que procure l'état de fureur. Le personnage du prophète est d'ailleurs remarquablement présent dans le *corpus* tragique du xvi^e siècle, au point où il constitue presque un personnage type, au même titre que la nourrice ou le messager.

48. Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970, p. 45.

49. Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 319. Voir aussi Alain MICHEL, « Faut-il louer la folie ? Quelques réponses de Cicéron à Giordano Bruno », dans Jean Céard (dir.), *Langage et vérité*, Genève, Droz, 1993, p. 189-194. D'après cet auteur, chez Cicéron, « le *furor* est approuvé en rhétorique, condamné en philosophie. Il possède par sa véhémence une force de persuasion » (p. 189) : « quand vous parlerez, sachez trouver de la colère, de la douleur, des larmes » (Cicéron, *De Oratore*, II, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 86). Cette nécessité, pour l'orateur, d'éprouver les passions pour être éloquent est rapprochée par Cicéron de la théorie platonicienne de l'enthousiasme et de l'inspiration divine sans laquelle « il n'y a point de véritable poète » (p. 85). Sénèque lui-même, en se réclamant de Platon, déroge pour quelques lignes aux principes fondamentaux du stoïcisme en valorisant l'exaltation de l'âme hors d'elle-même, permettant l'expression d'une parole sublime : « Rien de noble, d'excellent ne peut être exprimé sans l'émotion de l'âme. Seul le mépris du vulgaire et du rebattu, seul un élan divin qui l'anime et l'exalte peut lui faire chanter un poème surhumain. Elle ne peut rien atteindre de sublime et d'escarpé tant qu'elle ne sort pas d'elle-même. Il faut qu'elle s'écarte des chemins battus, s'emballe, le mors aux dents, et entraîne son cavalier dompté à une escalade qu'il n'aurait jamais osée lui-même » (Sénèque, « La tranquillité de l'âme », dans *Traité philosophiques*, t. II, Paris, coll. « Classiques Garnier », 1955, p. 407).

récurrence, dans le théâtre de la Renaissance, des démonstrations de la puissance néfaste de la parole est à ce sujet fort significative⁵⁰.

La Soltane de Gabriel Bounin (1561), par exemple, emprunte beaucoup à la *Médée* de Sénèque. La Sultane est décrite comme une magicienne dont l'éloquence persuade le Sultan d'éliminer son fils Moustapha, qu'elle abhorre. La Sultane se met délibérément dans un état de fureur et de « forcènement » lorsque vient le moment de convaincre le Sultan :

J'avol'rai vers Soltan épointé de fureur,
Là de mon seul regard je lui ferai horreur,
Là tant je l'epeur'rai moi fine caute et fainte,
Me voiant, que le cœur lui tremblot'ra de crainte.
Là je n'aurai maintien, visage ne couleur
Qui ne s'aille chang'ant, par l'horrible fraieur
Qui m'ira forçant : mes si blondes tressettes
Forcènement d'effroi s'ellevr'ont toutes droites,
De rage horriblement mon cueur s'ira enflant,
Et de mes yeus iss'ra un feu étincellant
Qui m'ira enflamant : comme en l'isle de Crete
Quand le plus qu'insensé et furieux Curete
De furie agité veut devot faire veus

A la mere des Dieus.

Voire et quand furieuse, en la ville sacrée
De Delphe, à Apollin la prêtresse Erythrée
Sainte veut ministrer, pour dire à l'advenir,
Par destin aux humains ce qui doit advenir,
Soudain devient horrible, effroiable, et hideuse
Plus morne et allaidi' qu'une ombre tenebreuse.
Ainsi s'ra il de moi, car premier qu'affronter
Le Soltan cest émoi pour au long lui conter,
D'un sang d'ire bouillant tous mes os et mes vaines,
Me jettant hors de moy comblement seront pleines :
Mes yeux de grand fraieur par tout iront dardans
En signe de fureur de grans éclers ardans⁵¹.

50. L'exemple le plus éloquent est peut-être *La tragédie du sac de Cabrières*, écrite vers 1566-1568 par un auteur protestant que l'on n'a pas encore pu identifier. Cette pièce, qui a pour sujet un événement de l'histoire contemporaine (le siège et la prise d'un château fort protestant par l'armée en 1545), dénonce les pouvoirs destructeurs de la parole mensongère. En effet, après avoir promis aux assiégés qu'ils auraient la vie sauve et un procès équitable s'ils se rendaient, le président du Parlement de Provence manqua à sa parole et plusieurs d'entre eux furent conduits au bûcher. Tout au long de la pièce, le chœur déplore les effets néfastes de la parole : « La langue maudite, / En sucre et miel / Mêlé et rend confite, / Sa poison de fiel : / Poison nonpareille, / Qui tant seulement / En touchant l'oreille, / Tue en un moment » (Anonyme, *La tragédie du sac de Cabrières*, dans *La Tragédie française à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. III, Florence/Paris, Olschki/PUF, 1986, p. 244, v. 655-662).

51. Gabriel Bounin, *La Soltane*, Exeter, University of Exeter, 1977, v. 731-756.

La fureur apparaît ainsi comme le paradigme de l'éloquence, une éloquence représentée de manière duelle : redoutable lorsqu'elle fait appel au pouvoir destructeur du mot, créatrice lorsqu'elle évoque la puissance prophétique d'une parole d'origine divine. Cette dualité, d'inspiration platonicienne, imprègne tout l'univers tragique de Sénèque, dans lequel « la folie destructrice des grandes âmes, Médée, Hercule, Phèdre, Thyeste, Œdipe, semble l'ombre portée de leur capacité au dépassement, à l'élan génial et créateur⁵² ». La tragédie de la Renaissance porte également en creux cette représentation double de la fureur.

Cette dualité est également perceptible dans l'utilisation de la topique du *furor* sénéquien pour le traitement des conflits guerriers. La fureur guerrière est présentée de manière positive lorsqu'elle s'exerce contre « l'extérieur », contre les ennemis de la patrie. Dans *Alexandre* de Jacques de La Taille (1573), la « juste fureur » d'Alexandre met en déroute les armées adverses, « comme un grand feu qui devore / Tout cela qu'il rencontre, et tant plus qu'il consume, / Tant plus sa gloute flamme avarement s'allume⁵³ ». Mais Alexandre sera victime d'une conspiration fomentée par des proches de son entourage, complot que lui annonce le personnage du Prophète : « Las ! qui est cestuy là que je voy qui s'appreste, / Furieux, contre vous ? Quelle main qui conspire ? » (v. 254-255). La fureur du traître, qui agit de manière souterraine, « intérieure », au cœur même du pouvoir, s'oppose à la fureur guerrière toute dirigée vers l'extérieur, guidée par un sain esprit de conquête. La fureur intestinale est présentée de manière métaphorique comme une maladie qui détruit le corps (corps du roi, corps du royaume) de manière sournoise. Alexandre décrit ainsi l'attaque meurtrière du poison qui envahit son corps : « Sors sors quiconques fais dans moy ta garnison, / Vien avant, sans me prendre en telle trahison. / Pourquoi assailles tu mes membres en cachette ? » (v. 868-867).

Les discours envenimés du « mauvais conseiller » rappellent l'action funeste du traître, dans la mesure où ils exercent une influence redoutable, intestinale et destructrice, sur la personne du Monarque. Dans la tragédie de propagande catholique *La Guisade* (1589) de Pierre Matthieu, D'Espèrnon, mignon du Roi, persuade celui-ci d'assassiner le Duc de Guise. Au début du troisième acte, ce mauvais conseiller se décrit lui-même comme un furieux : « Un tan de phrenesie et de fureur relente / Mon cerveau empesté de nuict et jour tormenté : / Je sens

52. Marc Fumaroli, « "Nous serons guéris, si nous le voulons". Classicisme français et maladie de l'âme », *Le Débat*, n° 29, mars 1984, p. 96.

53. Jacques de La Taille, *Alexandre*, Exeter, University of Exeter, 1975, v. 62 et 108-110.

mille dragons, je sens mille daemons / Ravager mes esprits, et souffler mes poulmons⁵⁴. » L'évocation des démons introduit une innovation dans cette utilisation par ailleurs traditionnelle du *topos* de la fureur, car la fureur est associée au Malin, et, par extension, à l'Hérétique, c'est-à-dire Henri de Navarre :

LE CLERGÉ

Qu'endurons-nous plus tant ? Il est temps de mourir,
Et par un saint trespas à nos maux secourir,
Afin que la fureur d'un superbe Apostat
Ne ravisse le lis, la perle de l'Estat.
Le sceptre du François n'a jamais sceu permettre
D'avoir un Huguenot, ny un Tyran pour maistre :
L'Heretique est hay de ce sacré fleuron
Comme un Turc, un Payen, un Barbare, un Neron.
Plutost l'air portera les naves porte-voiles
Plutost les cieux seront sans flambeaux, sans estoiles,
Plutost nous quitterons nostre Salique loy,
Que d'endurer sur nous l'Heretique pour Roy. (v. 1149-1160)

L'Hérétique est un furieux qui entretient des relations privilégiées avec Satan, et dont les actes ne visent qu'à anéantir le royaume. Ce déplacement de la topique du *furor* sénéquien sur les guerres civiles de la France de la seconde moitié du siècle apparaît également dans la *Tragédie de Coligny* (1575) de François de Chantelouve. L'Amiral y est représenté également comme un furieux dont les discours sont démoniaques et destructeurs : « O Mort, ô rage, ô fer, ô Pluton, ô Furies ! / Courez, accablez-moi soubz vos fureurs aigries, / O Satan, ô Calvin ! Ouvre-moi les Enfers, / Où mes frères & toi grillant de feux divers : / Despitez, blasphémez en hurlemens horribles, / Du juste punisseur les forces invincibles⁵⁵. » L'utilisation de ce qui est devenu le lieu commun du « forcènement » du furieux place d'emblée le personnage dans un cadre, un type que le lecteur ou le spectateur connaissait, ce qui apparente l'Amiral à la longue tradition des furieux tragiques⁵⁶.

54. Pierre Matthieu, *La Guisade*, Genève, Droz, 1990, v. 777-780.

55. François de Chantelouve, *Tragédie de Coligny*, [s. l.], 1575, p. 4.

56. L'association entre la fureur et l'hérésie calviniste est présente notamment dans la *Continuation du discours des misères de ce temps* (1562) de Ronsard : « Or ces braves vanteurs, controuvez fils de Dieu, / En la dextre ont le glaive et en l'autre le feu, / Et comme furieux qui frappent et enragent, / Vollente les temples saints et les villes saccagent. / [...] / Mais monstrez-moy quelqu'un qui ait changé de vie, / Apres avoir suivi vostre belle folie : / J'en voy qui ont changé de couleur et de teint, / Hideux, en barbe longue et en visage feint, / Qui sont plus que devant tristes, mornes et palles, / Comme Oreste agité des fureurs infernales » (Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 551-555).

Les guerres de religion sont ainsi l'occasion de développer toute une topique de la « fureur civile », particulièrement sensible dans l'œuvre de Robert Garnier. *Antigone* (1580) s'avère à ce sujet emblématique : tout comme la France, Thèbes « [...] voit les deux frères / L'un sur l'autre acharnez de fureurs sanguinaires, / Se chercher de la vie, et, comme Ours furieux, / Se vouloir deschirer de coups injurieux⁵⁷. » *Porcie* (1568), du même auteur, a pour sujet la bataille de Philippes. La tragédie débute par l'apparition sur scène de Mégère qui invoque les Érinyes afin de rallumer « [...] le Discord, / La rage, la fureur, la guerre et la turie / Au gyron belliqueur de la grande Hesperie⁵⁸ ». Le chœur des soldats romains déplore cette guerre civile où il doit se battre non pas contre des étrangers mais contre des frères : « Il me desplait que les Romains / S'entre-massacrent de leurs mains, / Et que nos guerrières phalanges / Ne vont en quelques lieux lointains / Combattre les peuples estranges » (v. 1403-1407). Un autre chœur évoque un lieu commun traditionnel, inspiré de Sénèque et d'Horace, qui oppose le bonheur de la vie champêtre à la misère des guerres civiles : « Heureux qui d'un soc labourer, / Loin de la civile fureur, / Avec ses bœufs cultive / Sa paternelle rive : / La trompette animant l'assaut / Ne l'esveille point en sursaut : / Il ne craint point, gendarme, / Le danger de l'alarme » (v. 283-290). Cet éloge du labourer est repris dans *La tragédie françoise du bon Kanut, Roy de Danemarch* (1575) : « Il ne craint ni la fureur, / Ny l'horreur / Ny les sanglantes batailles, / Ny les outrageurs poignars / Du fier Mars / Ne pinsotte(nt) ses entrailles. / Mégère, fille de nuit, / Ne circuit / De ses coulevres cyflantes / Les deux temples de son chef / Et meschef / De ses torches noyrissantes⁵⁹ ». La fureur de la guerre civile est également évoquée à travers le lieu commun stoïcien de la tempête : « Les cruelles tempêtes / D'Aquilon furieux / Ne battent que les festes / Des ormes montaigneux. / Les cases des pasteurs / N'esprouvent ses fureurs » (v. 251-254). La tempête qui fait rage dans le corps du furieux, le corps du royaume et dans la Nature établit ainsi une correspondance entre fureur des personnages et fureur des éléments. Ce célèbre lieu commun est l'un des arguments les plus fréquemment évoqués, dans les tragédies de la Renaissance, pour déplorer la condition misérable des Grands et célébrer, en contrepartie, la vie des humbles. Les princes sont soumis aux caprices d'un destin aveugle, aux

57. Robert Garnier, *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, v. 806-809.

58. Robert Garnier, *Porcie*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, v. 40-42.

59. Anonyme, *La tragédie françoise du bon Kanut, Roy de Danemarch*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1989, v. 503-514.

aléas d'une Fortune que l'on qualifie d'ailleurs de « furieuse » : « Ainsi, toujours ainsi, fortune, tu renverse(s) / D'un estre furieux les Roys à la renverse » (v. 307-308).

* * *

La fureur est donc double. Fureur divine et fureur guerrière, d'une part, fureur criminelle et fureur civile, d'autre part, constituent les deux faces d'une même disposition, les versants positif et négatif d'une puissance qui porte en soi un réel pouvoir créateur mais qui, lorsqu'elle est dirigée contre elle-même, agit comme un véritable « poison » meurtrier. Le furieux représente ainsi une spectaculaire métaphore de la France aux prises avec les guerres civiles. La « bile noire » qui envahit le corps du furieux, ou l'éloquence meurtrière du mauvais conseiller en proie à la fureur, sont les symboles d'une puissance intestine néfaste, d'un élément destructeur qui ronge le corps du royaume. La topique de la fureur tragique sert ainsi admirablement la mise en scène textuelle des troubles politiques et religieux de cette seconde moitié du xvi^e siècle. Agrippa D'Aubigné l'a utilisée de manière remarquable dans son poème tragique : « Rois, que le vice noir asservit sous ses loix, / Esclaves de péché, forçaires non pas rois / De vos affections, quelle fureur despite / Vous corrompt, vous esmeut, vous pousse et vous invite / A tremper dans le sang vos sceptres odieux, / [...] / Le peuple estant le corps et les membres du Roy, / Le Roy est chef du peuple, et c'est aussi pourquoy / La teste est frenetique et pleine de manie / Qui ne garde son sang pour conserver sa vie⁶⁰. » Peut-être est-ce là la plus féconde utilisation et adaptation d'une topique par ailleurs omniprésente dans le paysage littéraire français de la Renaissance.

60. Agrippa D'Aubigné, *Les Tragiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, v. 459-470.